



# VIII CONGRESO ARGENTINO E INTERNACIONAL DE TEATRO COMPARADO

DEL 10 AL 12 DE AGOSTO DE 2017  
MAR DEL PLATA - ARGENTINA

*Tradición, rupturas y continuidades*



UNIVERSIDAD NACIONAL  
de MAR DEL PLATA

***Tradición, Rupturas y Continuidades  
en el Teatro contemporáneo***

**VIII CONGRESO  
ARGENTINO E  
INTERNACIONAL**

**DE TEATRO  
COMPARADO**

DEL 10 AL 12 DE AGOSTO DE 2017  
MAR DEL PLATA - ARGENTINA

***Rómulo Pianacci, Cecilia Taborda  
(Coords.)***

Tradición, Rupturas y Continuidades en el Teatro Contemporáneo: Actas del VIII Congreso Argentino e Internacional de Teatro Comparado / María Cecilia Taborda ... [et al.] ; compilado por Rómulo Pianacci; María Cecilia Taborda; editado por Juan Ignacio Pico; María Cecilia Taborda; Rómulo Pianacci. - 1a ed. compendiada. - Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2018.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-42-8688-8

1. Teatro Comparado. 2. Literatura. I. Taborda, María Cecilia II. Pianacci, Rómulo, comp. III. Taborda, María Cecilia, comp. IV. Pico, Juan Ignacio, ed. V. Taborda, María Cecilia, ed. VI. Pianacci, Rómulo, ed.

CDD 792.01

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723 de Propiedad Intelectual. Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio o método, sin autorización previa de los autores.

**Primera edición:** julio de 2018

ISBN: 978-987-42-8688-8

© 2018, María Cecilia Taborda

**Autores:** Artigas, María Emilia; Blanco, Mariana; Bracciale Escalada, Milena; Bueno, Mónica; Burgos Almaraz, Alba; Cabrejas, Gabriel; Calvo, Ma. De los Ángeles; Cilento, Laura; Colombani, Ma. Cecilia; Delbueno, Silvina; Diago, Nel; Dubatti, Jorge; Dubatti, Ricardo; Errecalde, Alejandro Martín; Fabiani, Nicolás Luis; Featherston Haugh, Cristina; Fenoy Alvarez, Fernández, Natalia; Fiadino, Graciela; Marina; Fukelman, María; García, Griselda; Girotti, Bettina; Hache, Tamara; Herrera, Arturo; Ibarlucía, Rocío; Ilú, Anice; Iribe, Nora; Koss, María Natacha; Landini, María Belén; Loayza Cabezas, Madeleine; Lorenzo, Alicia Noemí; Martí, María Eugenia; Mijares Verdín, Enrique; Morley, Josefina; Moro, Stella Maris; Núñez, Mercedes Laura; Ortiz Rodríguez, Mayra; Pimentel, Thiago; Ponte, Daniela; Pricco, Aldo; Restrepo Castañeda, Dayra; Ribeiro Azevedo, Elizabeth; Risso Nieva, José María; Russo, Patricia; Sager, Carolina; Saura Clares, Alba; Schmidhuber de la Mora, Guillermo; Sobrón Tauber, Guadalupe; Sormani, Nora Lía; Taborda, María Cecilia; Vanrell, Mara; Villarino, Marta.

**Compiladores:** Rómulo Pianacci y María Cecilia Taborda

**Edición:** Rómulo Pianacci, María Cecilia Taborda y Juan Ignacio Pico

Facultad de Humanidades / Universidad Nacional de Mar del Plata

Funes 3350 (7600)

Mar del Plata / Argentina

Disponible en



ISBN 978-987-42-8688-8



**VIII CONGRESO ATEACOMP  
MAR DEL PLATA, 10, 11 y 12 DE AGOSTO DE 2017**

**COMISIÓN ORGANIZADORA**

**Presidente  
Rómulo Pianacci**

**Vicepresidente  
Viviana Diez**

**Secretaria de Asuntos Nacionales  
Jimena Trombetta**

**Secretaria de Extensión  
Stella Maris Moro**

**Secretario de Relaciones Internacionales  
Aldo Pricco**

**Secretario General  
Jorge Dubatti**

**Secretaria de Publicaciones  
Milena Bracciale**

**Secretaria de Admisión  
Mónica Paladino**

**Tesorera  
Cecilia Taborda**

**Secretaria de Actas  
Cecilia Rivabén**

**Diseño Gráfico  
Juan Pico**



## PRESENTACIÓN

Esta publicación reúne la totalidad de los trabajos presentados durante las sesiones del VIIIº Congreso Nacional e Internacional de Teatro Comparado, celebrado en la ciudad de Mar del Plata del 10 al 12 de agosto de 2017. La temática elegida en esta ocasión caracteriza un enfoque y un recorrido: la pauta que enmarca todo este encuentro puso el énfasis en las distintas formas que asume el diálogo con los autores clásicos desde distintas épocas fundacionales de la producción para la escena. En este sentido, se propuso pensar la Tradición como una serie ininterrumpida de rupturas y continuidades, en un complejo y fascinante entramado de relaciones del cual se es, a la vez, curioso espectador, hacedor, investigador y analista.

Desde el año 2003, por iniciativa de la Asociación Argentina de Teatro Comparado, se realiza bianualmente el Congreso Nacional e Internacional de Teatro Comparado, alternado su sede en distintas universidades nacionales: Buenos Aires, Mendoza, Bahía Blanca, Tandil, Gualeguaychú y Rosario han hospedado sus anteriores ediciones. La publicación de estas Actas, después de quince años de constante actividad, nos encuentra más comprometidos que nunca con el trabajo y demuestra que aún falta mucho que decir en el campo de los Estudios Comparados de Investigación Teatral.

Lo que define y distingue estos encuentros, precisamente, es la voluntad de vincular distintos autores y sus obras, perspectivas, metodologías, poéticas, contextos de producción, enfoques teóricos, procedimentales y demás aspectos del quehacer teatral en su conjunto para ofrecer, a partir de esta mirada comparativa, un análisis más enriquecedor, abarcativo y multidisciplinar.

En este contexto, la convocatoria que se pensó para esta octava edición del Congreso tuvo como objetivo reunir una vez más a los colegas de distintas especialidades y latitudes para generar un espacio estimulante de diálogo interdisciplinar. Como ya se dijo, el motivo fundamental es seguir afianzando los estudios de Teatro Comparado, disciplina de la Teatología en la que Argentina ha sido pionera: y es en este marco que se propuso investigar y propagar los estudios del Teatro, en sus múltiples enfoques, más allá de las fronteras nacionales, a fin de fomentar el abordaje teórico-práctico comparado de los estudios teatrales y contribuir definitivamente a la interacción y el debate entre creadores, docentes, teóricos e investigadores del hecho teatral.

La cantidad y la calidad de trabajos presentados, la presencia de tantos y tan prestigiosos colegas de Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, España, EE.UU., México, Puerto Rico y Venezuela, han fructificado en jornadas de gran productividad, de lo cual estas Actas dan un elocuente testimonio. Las

conferencias magistrales, comisiones de lecturas de ponencias, plenarios, mesas redondas con debate de dramaturgos, actores, directores, críticos, investigadores, diseñadores, traductores y editores de teatro; talleres, presentación de libros, puestas en escena y proyecciones sobre temas del teatro universal dieron un marco más que propicio para despertar el interés de los asistentes y el cálido intercambio entre colegas.

Asimismo, en esta edición se ha querido convocar especialmente aquellas disciplinas, modalidades y enfoques de gran importancia y vitalidad en la práctica escénica, pero muchas veces olvidados en los encuentros de carácter académico: así es que se puso especial énfasis en la participación de especialistas en teatro de títeres, narración oral, teatro para niños, diseño de vestuario y escenografía, nuevas tecnologías y especialidades teatrales. Asimismo, se destaca especialmente la realización de plenarios: de actores y teatristas, coordinado por Jorge Dubatti; de dramaturgos moderado por Daniel Fermani y el panel de diseñadores de vestuario y escenografía, moderado por Rómulo Pianacci: espacios estos que han servido para reflexionar y dialogar sobre la realidad de la práctica teatral integrada a partir de la voz autorizada de los protagonistas y de sus propias experiencias.

Mención aparte merecen las funciones de teatro, a las cuales se quiso dar un papel relevante en este encuentro, por esta razón cada jornada tuvo como culminación una puesta en escena, con la firme voluntad de privilegiar, visibilizar y difundir el teatro marplatense. Para la apertura se presentó *La sombra de Clitemnestra*; en la segunda jornada se ofreció *Otra vez Ubú* y en la tercera *Línea de tres* como clausura del Congreso.

*La sombra de Clitemnestra*, basada en textos de Tadashi Suzuki y las tragedias de Sófocles, Esquilo y Eurípides, es una versión de Rómulo Pianacci cuyo estreno estuvo previsto especialmente dentro del marco del Congreso. Se trata de una relectura de la tradición mítica en donde la mirada del dramaturgo nos ofrece su propia perspectiva contemporánea. La elección del protagonismo de la infortunada reina permite indagar en los mecanismos del Poder y su traspaso desde las mujeres hacia los hombres en los tiempos heroicos.

El Coro compuesto por los Ciudadanos así como también de Orestes en su accionar, adquieren así también una dimensión menos abstracta y más humana y si se quiere más “antropológica” que la de meros signos, en el contexto de las circunstancias que deben asumir como personajes para una lectura más contemporánea y abarcativa del mito.

Especial atención merecen su Diseño de Vestuario y Escenografía, cuya producción fue objeto un interesante panel de especialistas.



Alicia Camiletti, Néstor González y Daniela Parrinello, como Clitemnestra, Orestes y Electra respectivamente.

*La sombra de Clitemnestra*

*Otra vez Ubú* ofreció una nueva versión de un clásico siempre vigente. Considerada como la antecesora más directa del teatro del absurdo, la obra de Alfred Jarry hace una crítica corrosiva del autoritarismo, y los gobiernos dictatoriales. La versión propuesta, con dirección del marplatense José Luis Britos, parte de ese cuestionamiento y abre la posibilidad para que el espectador reflexione acerca de sí mismo en relación al modo de construir poder, de apropiarse de él, de conferirlo y de usurparlo. En esta versión, todos los personajes tienen en su interior un “Padre Ubú” que pugna por manifestarse.



*Otra vez Ubú*

*Línea de tres*, de Marcelo Marán, fue dirigida en esta oportunidad por Mario Carneglia. Tres mujeres acaban por convertirse en empleadas de limpieza de un supermercado cuando, en principio, habían ingresado a la empresa en otros cargos jerárquicos. Sujetas a las cada vez más miserables condiciones laborales, a la indignancia y a la pobreza extrema, estas mujeres y sus hijos se verán enmarcados en una realidad que las irá convirtiendo en seres alienados cuyo único destino será signado por la tragedia. La lucha, los ideales y el hambre jugarán un papel decisivo en la vida de los personajes. Una historia que es de antes, que es de ahora, de todos los tiempos.



*Línea de tres*

A modo de cierre, no se puede dejar de agradecer el apoyo y colaboración de las siguientes entidades, sin las cuales no habría sido posible la realización este Congreso: la Secretaría de Comunicación y Prensa de la UNMdP en la persona del Mg. Alberto Rodríguez y el personal del Centro Cultural La Casa del Balcón; la Facultad de Humanidades, la Secretaría de Coordinación de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño de la UNMdP; la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA - Instituto de Artes del Espectáculo (IAE); la Asociación Argentina de Teatro Comparado (ATEACOMP); la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (AINCRIT); el Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS); la Agrregiación Docente Universitaria Marplatense (ADUM) y el Centro de Estudiantes de Arquitectura y Diseño (CEAD) - El Hormiguero.

Vaya un especial reconocimiento para los estudiantes y docentes de la Cátedra de Lenguaje Proyectual IV, de la carrera de Diseño Industrial (FAUD) que tuvieron a su cargo el diseño, coordinación y ejecución de toda la imagen corporativa del encuentro.

Finalmente, un sincero agradecimiento a todos los colegas que han participado de este Congreso, tanto en su condición de expositores como de asistentes. La presencia de todos ellos ha garantizado que el encuentro fuese de una gran relevancia y que se hayan superado ampliamente las metas propuestas. En este sentido, no se pueden olvidar el resto de las participaciones que, por propia determinación no forman parte de esta recopilación, y que también enriquecieron con sus aportes cada momento de las jornadas. Las manifestaciones de gratitud y reconocimiento que recibidas durante y después del evento permiten sentir una enorme satisfacción por el trabajo realizado. Esta publicación, que hoy ve la luz con gran satisfacción, es el reflejo de todo este proceso.



*Muestra de vestuarios de Rómulo Pianacci*

## EDITORES

**Rómulo Pianacci:** Arquitecto, diseñador, autor y director teatral. Investigador y docente universitario en la UNMdP y UNCPBA.

Ha publicado, dictado conferencias y cursos en Brasil, Chile, Colombia, Cuba, España, EE.UU., Francia, Italia, México, Portugal y Uruguay. Asistió en dos oportunidades a las sesiones del ISTA (International School of Theatre Anthropology) que organiza Eugenio Barba.

Fundador y Director Artístico del Grupo de Investigación Teatral Güenakén (Gente de la tierra) desde 1982, ha realizado más de cuarenta puestas en escena. Actualmente dirige en la UNMdP el *Teatro Nova Scæna*, dedicado al teatro clásico greco latino.

*Master of Fine Arts* por la Ohio University; *Magister Artis* en Letras Hispánicas por la UNMdP, en 2007 se ha doctorado de la Universitat de València en el programa Teatro y Literatura Española, Latinoamericana, Portuguesa y Teoría Literaria.

Es co-director de tesis doctorales en la UBA y en UNMdP. Dicta cursos en el país y el extranjero sobre semiótica teatral, vestuario teatral, análisis de la imagen y diseño escénico.

Presidente de ATEACOMP (Asociación Argentina de Teatro Comparado entre 2015-17, organizó del VIIIº Congreso Internacional en Mar del Plata en 2017.

**María Cecilia Taborda:** estudió Letras en la Universidad Nacional de Mar del Plata, donde actualmente se desempeña como docente e investigadora; asimismo, desde el año 2015 posee una Beca de Investigación otorgada por esta Casa de Estudios. Es miembro de la cátedra Lengua y Literatura latinas y del grupo de investigación *Nova Lectio Antiquitatis*. A lo largo de su recorrido académico, ha participado como expositora y organizadora en numerosos Congresos y Jornadas.

**Juan Ignacio Pico:** diseñador industrial. Actualmente docente, investigador e integrante de la Secretaría de Planificación en la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño de la UNMdP. Líder de proyectos en el Estudio de diseño Tomorrow de la ciudad de Mar del Plata.

# ÍNDICE

ARTIGAS, María Emilia

*El grupo Yuyachkani: un posible lugar de resistencia a la violencia política peruana*..... 19

BLANCO, Mariana

*Proyecciones del drama expresionista en el teatro de Sarah Kane*..... 28

BRACCIALE ESCALADA, Milena

*El intertexto popular como dispositivo creador en la primera etapa de producción kartuniana: cómic, tango, cumbia*..... 40

BUENO, Mónica

*La teatralidad en la vanguardia argentina*..... 55

BURGOS ALMARAZ, Alba

*Narrativas en formación*..... 66

CABREJAS, Gabriel

*La nona y Esperando la carroza: Madres de familia*..... 76

CALVO, María de los Ángeles

*Jodelet de Paul Scarron. Un ejemplo más de la reescritura francesa de la comedia española del Siglo de Oro*..... 89

CILENTO, Laura

*De la geología a los relieves: el mapa humorístico argentino según Méndez Calzada*..... 99

COLOMBANI, María Cecilia

*“No me pregunten quién soy, ni me pidan que siga siendo el mismo”. Deslizamientos ontológicos en la metáfora del viaje que Bacantes traza*..... 110

DELBUENO, María Silvina

*Los rastros de violencia en el personaje mítico de Medea y en La Alimaña de Patricia Suárez*..... 121

DIAGO, Nel

*Jacinto Benavente: los judíos y una acusación de plagio*..... 131

DUBATTI, Jorge

*Dictadura y “vuelos de la muerte” en El Señor Laforgue (1982-1983) de Eduardo Pavlovsky: intratextualidad y metáfora haitiana en la recuperación del teatro macropolítico de choque*..... 145

DUBATTI, Ricardo

*Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo de Osvaldo Buzzo y Néstor Zapata: el teatro como instrumento de “re-malvinización”*..... 169

FABIANI, Nicolás Luis

*Para un enfoque sistémico del teatro comparado. El aporte de las neurociencias* 182

FEATHERSTON HAUGH, Cristina

*Henry V de William Shakespeare: ambigüedad textual versus univocidad teatral y fílmica*..... 188

FENOY ÁLVAREZ, Marina

*Un acercamiento a la obra Antígona furiosa de Griselda Gambaro*..... 200

FUKELMAN, María

*Las primeras actividades colectivas en el movimiento de teatros independientes*. 213

GARCÍA, Griselda – FERNÁNDEZ, Natalia

*Experiencia poética narrada en el cuerpo*..... 226

GIROTTI, Bettina

*El muñeco-actor en la pantalla: las incursiones de títeres y títriteros en los medios audiovisuales*..... 233

HACHE, Tamara	
<i>Leer: escribir. De Stoppard a Shakespeare.....</i>	243
HERRERA, Arturo	
<i>La Sara Ledesma de José Horacio Monayar: de la leyenda al drama.....</i>	250
IBARLUCÍA, Rocío – SOBRÓN TAUBER, Guadalupe	
<i>La risa amarga: denuncia y parodia en La competencia de Manuel Santos Iñurrieta .....</i>	261
ILÚ, Anice	
<i>La intertextualidad como recurso estructural en la crítica socio-política.....</i>	271
IRIBE, Nora Gabriela – ERRECALDE, Alejandro Martín	
<i>Cuando el teatro se mira en el espejo: una lectura de Esta noche se improvisa, de Luigi Pirandello.....</i>	282
KOSS, María Natacha	
<i>Tragedia, autoficción, tragedia. Tebasland de Sergio Blanco.....</i>	294
LANDINI, María Belén	
<i>La Comedia de San Francisco de Borja de Matías de Bocanegra (1641) o cómo leer los clásicos desde el humanismo novohispano.....</i>	304
LOAYZA CABEZAS, Madeleine	
<i>Dispositivos poéticos en la puesta en escena de la obra Descripción de un cuadro, de Heiner Müller.....</i>	315
LORENZO, Alicia Noemí	
<i>Entre el autor y el personaje. Henrik Ibsen en Griselda Gambaro.....</i>	324
MIJARES VERDÍN, Enrique	
<i>Mendoza Tradición, ruptura y continuidad de Macbeth en el teatro mexicano..</i>	335
MORLEY, Josefina	

<i>Apuntes sobre la representación de los mass media en El amor de Fedra, de Sarah Kane</i> .....	345
MORO, Stella Maris – MARTÍ, María Eugenia	
<i>Intrascendentes, seductoras, obedientes, sabias, oportunas o graciosas: las funciones de la ancilla en Plauto y Terencio</i> .....	355
NÚÑEZ, Mercedes Laura	
<i>El relato en fragmentos. Retorno a lo trágico. La insuficiencia del drama burgués como innovación contestataria</i> .....	368
ORTIZ RODRÍGUEZ, Mayra	
<i>Del ámbito sacro al tablado: los autos sacramentales de Lope de Vega</i> .....	376
PIMENTEL, Thiago	
<i>Retorno a lo trágico. La insuficiencia del drama burgués como innovación contestataria</i> .....	387
PONTE, Daniela	
<i>Teatro Camp en Rosario. Acerca de la puesta en escena de La Voz Humana, de Jean Cocteau, interpretada por Omar Serra</i> .....	400
PRICCO, Aldo	
<i>Relación scaena/cavea. La creencia ficcional del actor como criterio de verosimilitud en Cicerón, Horacio, Quintiliano y la tradición actoral europea</i> .....	410
RESTREPO CASTAÑEDA, Dayra	
<i>Estudio comparado del surgimiento del teatro independiente en Argentina y Colombia</i> .....	423
RIBEIRO AZEVEDO, Elizabeth	
<i>Razões inversas: Molière e Jorge Andrade</i> .....	434
RISSO NIEVA, José María	
<i>Cruces y poéticas: lo clásico grecolatino en la dramaturgia contemporánea de Tucumán. Sobre las obras La hechicera de José Luis Alves y El jardín de piedra de Guillermo Montilla Santillán</i> .....	443

RUSSO, Patricia	
<i>La rosa tatuada, una popolana en Hollywood</i> .....	453
SAGER, Carolina	
<i>De lo contado a lo mostrado. Siete plantas y Un caso clínico de Dino Buzzati</i> ...	464
SAURA CLARES, Alba	
<i>Aída Bortnik y José Ramón Fernández, dos poéticas dramáticas a tempo chejoviano</i> .....	477
SCHMIDHUBER DE LA MORA, Guillermo	
<i>José María de Heredia (1803–1839), ¿traductor de piezas clásicas o dramaturgo independentista?</i> .....	491
SORMANI, Nora Lía	
<i>Títeres y dramaturgia: la poética de Ana Alvarado</i> .....	499
TABORDA, María Cecilia	
<i>Reflexiones en torno al uso del latín como recurso humorístico en el teatro del Siglo de Oro</i> .....	506
VANRELL, Mara	
<i>Un hombre sin suerte: el pasaje de la literatura al teatro</i> .....	516
VILLARINO, Marta – FIADINO, Graciela	
<i>Magia en entremeses del Siglo de Oro</i> .....	527



## EL GRUPO YUYACHKANI: UN POSIBLE LUGAR DE RESISTENCIA A LA VIOLENCIA POLÍTICA PERUANA

**Resumen:** El objetivo de este trabajo es analizar la importancia del grupo teatral “Yuyachkani” dentro de la dramaturgia peruana. Por medio del análisis literario de la obra *Contraelviento* se intentará pensar el abordaje del problema de la violencia interna producto del enfrentamiento entre Sendero Luminoso y el Ejército Peruano (1980 a 2000). Esta obra de 1989 funciona como evidencia de un panorama mayor en el que la literatura intentó dar cuenta del tema de la memoria traumática propia de dicho período histórico.

“Yuyachkani” nace como cultura de grupo, producto de lazos humanos que exceden lo teatral, fue gestado por una comunidad de artistas, y no por un dramaturgo. De esta forma la acción escénica se presenta como orquesta multiforme, como posibilidad de celebración, como comunidad creativa. Establece asimismo una diferencia con respecto al resto de las compañías teatrales de fines de los `80: mediante la recreación del imaginario andino, la iconografía arguediana, y las alegorías del desgarramiento producido por la violencia política, su dramaturgia pretendió dar algún tipo de respuesta en ese contexto en el que el temor, el silencio y la muerte circundaban la escena política.

**Palabras clave:** Yuyachkani - *Contraelviento* - conflicto interno peruano - Sendero Luminoso - memoria.

**Abstract:** The purpose of this work is to recognize the importance of the theatrical group Yuyachkani within the Peruvian drama. Through the literary analysis of their work *Contraelviento* we will think about the collision of the problem of the internal violence between Sendero Luminoso (Shining Path) and the Peruvian Army (1980-2000). This work originated in 1989 becomes evidence of a major panorama in which the literature tried to account for the topic of the traumatic memory of the above mentioned historical period.

Yuyachkani is born like a group culture, the product of human bonds that transcend the theatrical object. It started with an artist community, and not by a playwright. Thus the scenic action presents itself as a

multiform band, as a possibility of celebration, as a creative community. It also establishes a difference with regard to the rest of the theatrical companies in the late 80's: throughout the recreation of the imaginary of Andean culture and the iconography of Arguedas, and also with the use of allegories about political violence, its drama tried to provide some type of answer in this context in which fear, silence and death were surrounding the political scene.

**Key-words:** Yuyachkani - *Contraelviento* - Peruvian internal violence - Sendero Luminoso - memory

### **Contextualización histórica y surgimiento del grupo Yuyachkani**

Yuyachkani surge como resultado de una cultura de grupo, producto de lazos humanos que exceden lo teatral. Fue gestado por una comunidad de artistas peruanos y no por un dramaturgo. Lo que el grupo ha puesto de manifiesto durante los cuarenta años que llevan trabajando juntos es precisamente que la acción escénica se presenta como orquesta multiforme y posibilidad de celebración, como comunidad creativa. Esto significa que desde 1971 han estado a la vanguardia de la experimentación teatral y la exploración colectiva de la corporación de la memoria social, particularmente relacionada con temas étnicos, sociales, culturales y políticos. Durante esos cuarenta años atravesaron juntos la época del conflicto armado.

A partir de 1980 el pueblo peruano vivió uno de los períodos más violentos y traumáticos de su historia. La guerra interna se desarrolló durante veinte años y marcó una huella tanto en la sociedad como en la historia de la producción teatral peruana. El conflicto se inició en mayo de 1980, cuando Sendero Luminoso, célula del Partido Comunista Peruano, dio inicio a la lucha armada para tomar el poder y combatir revolucionariamente al Estado. Esgrimían la liberación de los pueblos frente a un Estado opresor y la estrategia de la “guerra popular” consistía en crear un nuevo poder en el campo y desde allí avanzar hasta las ciudades, sobre todo hacia Lima. Posteriormente, en 1984, el grupo guerrillero Movimiento Revolucionario Túpac Amaru inició su propia acción subversiva desde las provincias amazónicas.<sup>12</sup> Esto determinó que el conflicto interno afectara principalmente a las poblaciones más humildes y marginadas geográfica, sociocultural y económicamente, es decir las áreas selváticas y andinas.

---

1] En adelante se designará como SL al grupo Sendero Luminoso y como MRTA al Movimiento Revolucionario Túpac Amaru.

El Estado peruano intervino para mitigar la violencia con mecanismos igual de cruentos que los ejercidos por SL y MRTA. Al finalizar la guerra interna con la derrota de los grupos subversivos y el encarcelamiento de los líderes de Sendero Luminoso, el gobierno provisional de Valentín Paniagua Corazao creó en junio de 2001 la Comisión de la Verdad y Reconciliación con el fin de confeccionar un informe sobre la violencia armada. Sin embargo, muchas de las víctimas no han sido reconocidas en un registro oficial incluso hasta hoy, y quedan secuelas post conflicto en el orden social y cultural.

Muchas obras teatrales de esta época se vieron atravesadas por el sin sentido y cuestionaron las relaciones brutales en el marco social y dentro del seno familiar. El teatro funcionó como una alegoría del desgarramiento producido por la violencia política, sumado al surgimiento de una competencia deshumanizada impuesta como valor por el neoliberalismo (José Castro Urioste, 1999). Dentro de ese contexto teatral, la propuesta del grupo cultural Yuyachkani establece una diferencia con respecto al resto de las puestas en escena en tanto recreó el imaginario andino como una de las posibles formas simbólicas de señalar los acontecimientos de violencia. De esta manera vinculó las problemáticas urbanas con la cosmogonía andina y la iconografía arguediana.<sup>2</sup>

El objetivo de este trabajo es valorar la labor de este grupo concretamente en su obra *Contrael viento* de 1989. Asimismo pensar el alcance de la cultura andina como forma de abordaje del problema de la violencia.

## La resistencia desde las tablas

En medio de la coyuntura política antes esbozada puede valorarse el trabajo artístico comprometido de muchos autores, músicos, escritores y artistas plásticos. El teatro de esta época abandonó el escenario tradicional e incursionó en espacios alternativos por ejemplo sindicatos, organizaciones culturales o religiosas, juntas vecinales. Estos grupos irrumpieron en nuevos espacios y lograron sumar la participación de aficionados -propuesta que tiene sus orígenes en el teatro campesino-<sup>3</sup>. Los grupos teatrales o colectivos

---

2] En 1985 ponen en escena *Encuentro de zorros* inspirada en la novela póstuma de José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. En el 2015 estrenan *Cartas de Chimbote* basada en la novela pero también en las cartas del autor con su psicoanalista Lola Hoffman y el antropólogo John Murra.

3] El Teatro Campesino (1969) recibe influencia del teatro obrero de Bertold Brecht y de las tendencias maoístas a las que su creador, Victor Zavala Cataño adscribe. Su creación corresponde a un momento en el que el país vivía un contexto de conflicto agrario por la posesión de las tierras de la población campesina y la mayoría de las organizaciones políticas exigían una rápida reforma agraria.

más conocidos por su labor comprometida fueron Cuatro tablas, Maguey y Yuyachkani, en quien nos detendremos en este trabajo.

Yuyachkani fue creado el 19 de julio de 1971 por los mismos integrantes que hoy siguen trabajando en la investigación y puesta en escena teatral.<sup>4</sup> Su nombre es una voz quechua que significa “estoy pensando”, “estoy recordando”, de manera que desde que se gestó esta identidad colectiva se manifestó la búsqueda en torno a la memoria íntima y grupal y la articulación de dos tiempos: el “estar” propio del presente, y el “recordando” que retrotrae las acciones a las cosmovisiones primitivas. Conformado como un espíritu colectivista, sus miembros practican desde la noción de grupo la experiencia del viaje y de roles no específicos, son: artistas, músicos, coordinadores -y no directores- e investigadores de manera rotativa, así dejan de lado la estructura de compañía teatral. Se consideran actores múltiples, ciudadanos identificados con la cultura andina y piensan el teatro como algo abierto, algo que parece no tener inicio o fin porque es una exploración y celebración constante. Su experimentación hurga todas las formas expresivas, desde la práctica de un teatro didáctico hasta la de un teatro expresivo que incluye la danza, la música, los mitos y las máscaras (Gnutzmann, 2005). Su trabajo evidencia una estética que se realiza en el proceso escénico de manera ambulatoria.

Alberto Villagómez (2016) explica que a principios de los `70, por medio del Teatro Popular y Universitario de San Marcos se organizaron festivales que convocaron a varios elencos teatrales en el auditorio Bertold Brecht de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Esto motivó a nivel nacional la organización de diversos grupos teatrales universitarios y populares. Según estos datos, puede observarse que la vanguardia estudiantil de esta manera asumió el teatro como un medio por el cual lograron difundir sus proclamas y pudieron tener una significativa presencia política. Estos focos artísticos se generaron en Lima, en donde se gestó un clima cultural que propició el teatro alternativo pero también el comercial u oficial. El hecho de producir obras de acuerdo a objetivos ideológicos, estéticos y políticos, también favoreció el estudio e investigación de problemas de las agendas culturales peruanas, asimismo se generó una revisión de la cultura andina. Debe agregarse que los contenidos de las primeras obras no tienen en común la representación de las clases de las que provienen los actores, ni tampoco una relación directa entre los contextos sociales en los cuales viven y las problemáticas referidas sobre las minorías oprimidas

---

4] Los datos que se mencionan sobre el grupo teatral Yuyachkani fueron recopilados del documental *Persistencia de la memoria* de Andrés Cotler de 1996 y de la entrevista a Teresa Ralli y Pepe Bárcenas en el programa *Wantannight* de 2015.

(Valenzuela Marroquín, 2011), pero aun salvando esas distancias el teatro fue sin dudas, un medio de reproducción, reflexión y problematización vital. Yuyachkani vehiculizó la información e intentó recorrer el país para dar cuenta de esos saberes y espectáculos lejos de la capital, en donde afloraba pero también se constreñía la circulación de ciertas obras. El teatro para ellos funcionaba como una forma de crear consciencia acerca del presente a través del origen ancestral.

### **La violencia como telón de fondo**

La obra *Contraelviento*, se centraliza en el cuestionamiento del terror y la violencia en los años del conflicto interno sumado a la representación de la cosmovisión andina vigente. La cultura de los orígenes permite repensar el momento de agitación y las preguntas de una generación acosada por la muerte y el silencio.

*Contraelviento* se puso en escena por primera vez en 1989, período en el cual los peruanos convivían cotidianamente con la violencia. Como manifiestan los integrantes del grupo, en dicho contexto los cuestionamientos giraban en torno a qué función cumplía el teatro, cómo podía simbolizarse lo que acontecía si lo que reinaba era el miedo. Ese cambio radical de las experiencias diarias, el arrebato, la dificultad, el enfrentamiento, eran factores de difícil abordaje. Por tal razón, la obra no se centra en la exhibición de la violencia sino más bien intenta dar cuenta de esta desde un pensamiento mítico andino. La trama que se presenta es sencilla: Huaco y Colla, son dos personajes míticos femeninos que recorren la geografía solitaria de Puno y comprueban que los pueblos están vacíos y las tierras sin cultivar. Esta situación se explica por el éxodo de sus habitantes a las ciudades, quienes huyen de la violencia imperante en avance sobre las zonas andinas. Esta es de naturaleza doble: por un lado de los grupos alzados en armas considerados subversivos y por el otro del ejército. El éxodo interno funciona como forma de huida, inestabilidad, movimiento que los actores reproducen moviéndose y caminando por el espacio escénico constantemente, salvo cuando acuestan a Coya para que diga sus presagios. Puede pensarse entonces que en un momento de grave agitación social se recurre a formas del teatro del pasado, y que el teatro como cuerpo, y los cuerpos mismos de los actores dan cuenta de esa agitación intraducible al lenguaje verbal por medio de sus deambulaciones y danzas, de un ritual vital.

El contexto de la obra confirma que: “El mundo está enfermo” y se comprende esa transformación del universo desde de la cosmogonía andina. En dicha

situación, la familia de Colla y Huaco se ve desestabilizada por la violencia de factores externos (diablos y arcángeles malignos) y a pesar de las condiciones en las que les toca vivir, fortalecen el concepto de colectividad y unidad cuando reencuentran las semillas de las nuevas generaciones. Dentro de esa familia, una de las hermanas es raptada y ultrajada, y la otra jura cobrar venganza. Esa dualidad, característica de la cosmovisión andina, tiene consonancia con las hermanas míticas, una que quiere la paz y la otra quiere cambiar las cosas. Se puede observar que para dar cuenta de ese enfrentamiento al que somete la guerra no se puede trabajar sólo desde lo político o policial sino que los actores recurrieron a la memoria histórica, a las cosmovisiones del pasado e incluso a las imágenes de los zorros que actualizan la tradición oral y que hacen resonar la figura de José María Arguedas. Esa posible distancia temporal permite los cuestionamientos sobre la violencia, pero no se cae en la obscenidad de exponer la guerra como tema y nada más.

Dice la primera alocución del personaje de Coya relatando un sueño profético: “Y allí, en medio de ellos estábamos nosotros, sin saber qué hacer, al descubierto...zumbaban los machetes y las hachas, los cuchillos y piedras filudas, como en una danza, buscando qué cortar”. La destrucción se piensa orgánicamente, como una danza, como un hecho a enfrentar con anclaje en el pasado. Para Coya la violencia está en el hecho de que se hayan juntado la cordillera y el mar, esa es su primera explicación. La dualidad o par binario arriba/ abajo fundante en la cultura quechua aquí se ve subvertida por el temor, puesto que esas coordenadas constitutivas del universo se ven trastocadas. A ella le cuesta imaginar y ver el mundo en tales circunstancias, de ahí que por momentos parezca loca, enferma, en trance o dictando una profecía onírica. Su cuerpo suele estar recostado, el eje que vertebra su universo se ve alterado por ese nuevo orden arrasador. La importancia de la cosmogonía andina remite a un tiempo histórico, y también sirve para pensar la violencia como una matriz atemporal dentro del Perú. Como señala Antonio Cornejo Polar -a raíz de la muerte de Atahualpa en manos de Pizarro- las muertes son perpetuas porque las hay históricas e infinitas, y la violencia no parece un hecho único y definitivo sino un “fallecimiento tan prolongado (vallejianamente dicho: ‘pero el cadáver ¡ay! Siguió muriendo’)” que encierra el devenir cinco veces secular de un vasto pueblo oprimido. (Cornejo Polar, 65). La idea de víctimas perpetuas permite pensar al conflicto armado como un episodio especular dentro de los sometimientos que padeció el Perú. Por eso esta obra no sólo cuenta el dolor de Coya sino que abre un espacio simbólico en el que el dramatismo es un emblema de infinitos sufrimientos históricos. Y dentro de ese espacio la guerra interna sacude y hace resurgir los resabios de la Con-

quista, de los ultrajes anteriores.

Las situaciones de engaño y agravio a la protagonista funcionan como dispositivos de estimulación que personifican o corporeizan en el escenario la violencia y por ende en la subjetividad del espectador. Aunque no se hable del conflicto armado explícitamente las reminiscencias del dolor y la agresión se vuelven visibles, palpables. El público, entonces, internaliza esa estimulación y deja aflorar sus propios duelos y cuestionamientos sobre la violencia. Resuenan las ideas de Jorge Dubatti (2014) sobre el “teatro de los muertos” en relación a la post dictadura argentina, en tanto este tipo de puesta en escena designa el dispositivo poético de la memoria y experiencia de todo un pueblo que padeció el mismo mal, que ve en los personajes a sus deudos, pero también a los actores que murieron. Asimismo ve las muertes históricas y repetidas. Como una red semántica homogeneizadora del imaginario colectivo en un ritual de pérdida y actualización del dolor. El teatro se vuelve espacio de autorreflexión que evidencia lo silenciado en ese momento, y lo silenciado a lo largo de cientos de años.

Para finalizar cabe señalar que desde sus inicios el teatro fue una forma de problematizar y dar respuesta a los conflictos humanos. Se involucra en esta tarea un compromiso ético y estético respecto de un país y un tiempo histórico. Incluso cuando la violencia política amenazó, agredió o asesinó a los actores, directores y dramaturgos, o cuando la circulación de ciertas obras se vio reducida a círculos marginales o menores. En el caso de Yuyachkani el público encuentra el trabajo de un grupo que sobrevivió durante cuarenta años y dejó su impronta en la historia de la dramaturgia peruana, aun en los tiempos de mayor violencia. Su labor excede lo que pueda analizarse sobre una de sus obras porque la dramaturgia rebasa el acontecimiento escénico en sí mismo para dar cuenta de una forma de pensar y vivir el teatro como experiencia vital comunitaria, como una pulsión que se renueva y remueve lo soterrado.

El teatro, según Jorge Dubatti (2014), es una “convivio” donde intérpretes y espectadores vivencian, un momento único e irreplicable de la temporalidad teatral, la subjetividad, lo social, lo cultural, lo ideológico, lo histórico, lo religioso, y en dicho momento se visibiliza aquello que no siempre está expuesto a primera vista. En este caso es el dolor por la pérdida de un pueblo sometido por la guerra interna, pero en tales circunstancias parece más intensa la presencia que la ausencia. En la convivio el espectador le puede otorgar vida en su imaginación a lo ausente por medio de un cruzamiento entre la presencia y la ausencia, y vivencia un acontecimiento poético convivial-expectatorial cuyas delimitaciones yuxtaponen distintos repertorios y públicos.

Yuyachkani autolegitima la conciencia andina como respuesta a la realidad inmediata. Y ya no importa tanto qué público construye la obra en cuestión, porque la representatividad social del grupo a lo largo de tantos años ha cobrado diferentes aristas, pero también ha conformado un público único que puede verlos y disfrutar de sus puestas en escena año tras año. Si la palabra es cuerpo, es un cuerpo que cobra significado según el contexto de producción y recepción, en este caso el grupo Yuyachkani tiene algo en común con su objeto referido: tal como el mundo andino, perdura, da respuesta, simboliza más allá de la representación verbal.

## BIBLIOGRAFÍA

- Castro Urioste, J. (1999) “Introducción” en *Dramaturgia peruana*, Lima: CELACP.
- Cornejo Polar, A. (2003) *Escribir en el aire*, Lima: CELACP.
- Dubatti, J. (2014) “El teatro de los muertos: teatro perdido, duelo, memoria en las prácticas y la teoría del teatro argentino” en *EL UMBRAL-Revista de artes escénicas de Tucumán*, núm. 2.
- Gnutzmann, R (2005) “El teatro peruano de fin de siglo y el cuerpo: el grupo Yuyachkani” en *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*. V Congreso Internacional de la AEELH, 2005: pp. 301-310.
- Valenzuela Marroquín, M. (2011): “Subalternidad y violencia política en el teatro peruano. El ingreso del campesino como referente de cambio en los discursos teatrales” en *Revista Alteridades* vol.21 núm.41
- (2012) “Violencia política y teatro en el Perú de los 80. El teatro producido por Sendero Luminoso y el Movimiento de Artistas Populares” en *Revista Pacarina del Sur*, año 4, núm. 14.
- Villagómez, A. (2016) “La violencia política en el teatro peruano” en *Revista Pacarina del Sur*, año 8, núm. 29
- Yuyachkani (1999/1989) “Contraelviento” en *Dramaturgia peruana*, Lima: CELACP.

## Proyecciones del drama expresionista en el teatro de Sarah Kane

**Resumen:** En el presente trabajo nos proponemos examinar las proyecciones del drama expresionista en el teatro de Sarah Kane, prestando especial atención a la configuración de los personajes y a su interacción con el espacio escenográfico. Trazando un breve recorrido por la producción de la dramaturga británica, se relevarán las operatorias mediante las cuales Kane se distancia paulatinamente de las convenciones formales y de las técnicas de caracterización del realismo, en un movimiento que, tal como se anuncia en *Blasted* (1995), comienza por sustraer al personaje de los accidentes de la realidad socio-histórica, para devolverlo a la expresión más cruda de su propia condición interior. Esta transfiguración del personaje, que abre una grieta en la representación ilusionista para internarse en la conciencia desgarrada y explorar la irracionalidad de las pasiones y los conflictos humanos primordiales, se volverá decisiva sobre todo a partir de *Cleansed* (1998), obra en la que es posible reconocer ciertas filiaciones con el drama subjetivista de Strindberg y el expresionismo, a través de la presencia del personaje anónimo, desdoblado o de conciencia difusa. Finalmente, se observarán los alcances de este proceso en la última pieza de la autora, *4.48 Psychosis* (1999). Allí Kane abandona el *brutalism* característico de sus obras tempranas, cifradas en el impacto de la gestualidad, la acción física y la imagen visual, para explotar las posibilidades de expresión de la palabra y trabajar con la objetivación escénica de los contenidos de la conciencia del personaje, desarraigado de las contingencias del mundo y devenido voz (o voces).

**Palabras clave:** Expresionismo - Sarah Kane - drama británico contemporáneo – personaje - espacio

**Abstract:** This paper examines the projections of Expressionism in Sarah Kane's theater, focusing on the configuration of the characters and their interaction with the space they inhabit. As we approach the work of the British playwright, we will analyze how Kane gradually distances herself from formal conventions of realism and from realistic characterization, in a process that, as announced in *Blasted* (1995), begins by subtracting

the character from the accidents of socio-historical reality, to return it to the most basic expression of its inner condition. This transfiguration of the character becomes essential in *Cleansed* (1998), a play in which it is possible to recognize certain affiliations with Strindberg's subjectivism and with Expressionist drama, especially through the presence of the anonymous or split character. Finally, we will observe the scope of this process in *4.48 Psychosis* (1999), the last piece of the author. In this play Kane abandons the *brutalism* of her early work, based in the impact of gesture, physical action and visual image, to explore the mental landscape of the character which has become a voice (or voices).

**Key-words:** Expressionism - Sarah Kane - contemporary British drama – character - space

Es casi un lugar común en los estudios críticos que han abordado la obra de Sarah Kane mencionar la experimentación formal como uno de los rasgos más singulares de su dramaturgia. En el prólogo a las obras completas de la autora, editado por Methuen Drama en 2001, David Greig señala: “*Each play was a new step on an artistic journey in which Kane mapped the darkest and most unforgiving internal landscapes*”, tensionando cada vez con mayor fuerza y osadía “*the naturalistic boundaries of British theatre*” (p. ix). Sin embargo, más allá de esta acertada observación, muy pocos se detuvieron a analizar la original apropiación y profundización que hace Kane de diversos procedimientos de una vasta tradición teatral. En el presente trabajo nos proponemos examinar las proyecciones del expresionismo en la poética de la dramaturga británica, prestando especial atención a la configuración de los personajes y a su interacción con el espacio escenográfico. Trazando un breve recorrido por su producción, se relevarán las operatorias mediante las cuales la autora se distancia paulatinamente de las convenciones formales y de las técnicas de caracterización del realismo, en un movimiento que, tal como se anuncia en su *opera prima*, comienza por sustraer al personaje de los accidentes de la realidad socio-histórica, para devolverlo a la expresión más cruda de su propia condición interior.

El debut de Sarah Kane en el circuito teatral londinense se produjo con el estreno de la escandalosa *Blasted* (1995), un típico drama de living de resonancias ibsenianas que, tras la entrada de un soldado y la explosión de una bomba en la tercera escena, se transforma en un universo brutal, impredecible y apocalíptico, inspirado en los terribles acontecimientos de la guerra de Bosnia. En esta pieza, la autora manipula las expectativas de la audiencia, distrayéndola con las intrigas sexuales de una pareja de amantes reunidos en

un cuarto de hotel, para luego confrontarla, sin previo aviso ni explicación lógica, con los efectos devastadores de la violencia bélica que estalla directamente frente a sus narices junto con la arquitectura de la *well-made play*. El episodio de la bomba trasciende lo meramente anecdótico en la medida en que desestabiliza la coherencia estructural del drama y auspicia la emergencia de una atmósfera onírico-infernal, frecuentemente interpretada como la proyección de las alucinaciones del protagonista. Ian es un periodista galés de 45 años, racista, homofóbico, miembro de una enigmática organización que aparentemente se dedica a la limpieza étnica. Cada uno de sus crímenes y abusos, entre los que se incluye la violación de su antigua amante Cate, encuentra su castigo en las torturas que experimenta a manos del Soldado anónimo que, luego de asaltarlo sexualmente, le arranca los ojos y se suicida. Al respecto, Christopher Innes (2002) sostiene: “*The intensity and barely motivated violence of the atrocities performed in Blasted, together with the ambiguousness of the setting, signal that this is a dreamscape in which fragmented reflections of daily experience are projected in a heightened form*” (530). Efectivamente, Kane busca recrear los estragos que produce la guerra en la vida cotidiana haciendo colapsar la forma dramática misma, es decir, transformando el propio acontecimiento escénico en una catástrofe con el objeto de desafiar emocional e intelectualmente al espectador. Para lograr este efecto y acentuar la disrupción provocada por la brutalidad, la autora recurre a ciertos procedimientos característicos del expresionismo, sobre todo en lo que atañe al diseño sensorial del espacio escenográfico, que desmantelan el marco realista de las primeras escenas de la obra. De este modo, el microcosmos de esa lujosa habitación de hotel en la ciudad de Leeds, que guarda vínculos referenciales precisos con el mundo social contemporáneo, se transmuta bruscamente en un orbe aniquilado por la violencia, una suerte de *no man’s land* cuyos contornos se distorsionan completamente, en consonancia con el desorden mental y la conmoción del personaje.

Según señala Dubatti (2009), al trabajar “con la objetivación escénica de los contenidos de la conciencia”, el drama expresionista “coloca en el centro de su poética la función expresiva del sujeto, ya sea como construcción de un mundo de experiencia propio (diverso del común compartido) o como respuesta interior (y exteriorizada) a los estímulos de la realidad” (p. 126). Por consiguiente, el expresionismo se concibe “como reacción y fricción con el realismo objetivista” que resulta “insuficiente para dar cuenta de la experiencia humana, amasada desde el protagonismo del sujeto” (p. 126). En este sentido, *Blasted* escenifica la crisis subjetiva que se desprende del horror de la guerra, “*a crisis of living*” (Kane, citado en Saunders, 2009, p. 61), y pone

en primer plano el desarraigo de ser humano, extraviado en un mundo que se torna inaprensible. Si para Kane la llamada sociedad civilizada “*has committed suicide*” (citado en Saunders, 2009, p. 85), la única manera de despertar al hombre es confrontarlo con su propia fragilidad, recordarle su precaria posición en el universo.

Tras el desastre absoluto y habiendo perdido su conexión más inmediata con el entorno, Ian ciego no encuentra otra alternativa que replegarse sobre sí mismo y procurar satisfacer sus necesidades fisiológicas más elementales. Como Lear arrojado al páramo inhóspito, sometido al poder de los elementos y desvariando en soledad, atraviesa una tortuosa agonía que puede leerse, en clave simbólica, como un descenso al infierno. El lenguaje es paulatinamente desplazado por una sucesión vertiginosa de efímeras imágenes que muestran, en una progresión cualitativa, la humillación e impotencia del personaje. El cuerpo se constituye así como el *locus* de expresión del sufrimiento del sujeto en respuesta al horror que experimenta: la gestualidad sustituye a la palabra que no puede dar cuenta del dolor. A su vez, Kane trabaja significativamente con los efectos de la iluminación, recurso muy explotado en la escenificación expresionista, que orquestan la travesía del personaje y subrayan, mediante la alternancia entre luz y oscuridad, las diversas instancias de ese proceso de degradación que culmina con la grotesca muerte de Ian (enterrado hasta el cuello en una especie de tumba) y su posterior resurrección. *Shit!*, exclama al volver a la vida, expresión que evidencia la función liberadora que adquiere el humor en Kane y alivia momentáneamente la tensión trágica de la escena. Más allá de su cinismo irreverente, no exento de patética desesperación, la experiencia del sufrimiento parece devolver a Ian la conciencia de su humanidad, transformación que se manifiesta en las palabras de agradecimiento que dirige a Cate sobre el final, cuando la muchacha regresa de la zona de guerra y comparte con él las provisiones que ha conseguido prostituyéndose. La pieza termina con la imagen de Cate chupándose el dedo, sentada cerca de la cabeza de Ian que asoma desde la fosa.

Ahora bien, pese a que algunos críticos afirman, a propósito del giro expresionista de *Blasted*, que todo lo que ocurre en escena luego de la irrupción del soldado es producto de la mente deformante de Ian, es preciso advertir que, en el caso de esta pieza, resulta difícil determinar hasta qué punto “la alteración del espacio (mundo) proviene de la alteración perceptiva del personaje (expresionismo subjetivo) o es constitutiva de dicho mundo y es percibida por el sujeto (expresionismo objetivo).” (Dubatti, 2009, p. 126). Después de todo, Cate, cuya ingenua filantropía, conjugada con un pragmático instinto de supervivencia, se contrapone a la visión nihilista de Ian, también debe

aprender a habitar la catástrofe o, en palabras de la propia Kane, “*to scrape a life out of the ruins*” (citado en Saunders, 2009, p. 61).<sup>5</sup>

Siguiendo esta línea, *Cleansed* (1998), la tercera pieza de la autora, puede considerarse como una obra de transición en la que Kane profundiza su ataque a las estructuras canónicas del drama realista, manipuladas desenfadamente en sus dramas anteriores. Asimismo, este texto anuncia un cambio decisivo en el proceso de desintegración del personaje “con entidad psíquica y social” (Dubatti, 2009, p. 43), que alcanzará su culminación con *4.48 Psychosis*. *Cleansed* se compone a partir del montaje desordenado de veinte cuadros muy breves que, subvirtiendo la lógica narrativa de la trama, se yuxtaponen y resignifican entre sí. No es un dato menor que, al tiempo que finalizaba la escritura de la obra, Kane estuviera dirigiendo la puesta de *Woyzeck* (1879) de Georg Büchner, pues la célebre pieza del dramaturgo alemán, considerado como uno de los precursores del drama expresionista, le proporcionó el modelo del encuadramiento episódico.<sup>6</sup> Como señala de Brugger (1959), teniendo en cuenta las innovaciones revolucionarias que introdujo el expresionismo en el primer tercio del siglo XX<sup>7</sup>, hoy en día no debería sorprendernos “asistir a representaciones de piezas estructuradas al modo de hojas sueltas” en las que los personajes “en vez de impresionarnos con sus acciones nos hagan testigos de las luchas anímicas de su fuero íntimo que encierran la desesperación

---

5] Como apunta Dubatti, para que se perciba con claridad el efecto de expresión del sujeto en el que se funda el expresionismo, la visión subjetiva del personaje debe poder contrastarse con la de los otros personajes que intervienen en la obra o con las coordenadas del mundo objetivo. En este sentido, se habla de “expresionismo objetivo o de mundo” cuando las objetivaciones corresponden a la peculiar manera de funcionamiento y organización del mundo que instala la subjetividad interna de la obra, muchas veces en estrecha coincidencia con la subjetividad del autor [...] u otros sujetos externos a la obra.” (2009, p. 126).

6] A propósito de su trabajo con la pieza de Büchner y la influencia que tuvo esta obra en la escritura de *Cleansed*, Kane declaró en una entrevista con Dan Rebellato: “*Woyzeck is an absolutely perfect gem of a play [...] in that anything remotely extraneous or explanatory is completely cut and all you get is those moments of extremely high drama. And what I was trying to do with Cleansed was a similar thing but in a different way, and when I finished Cleansed I was directing Woyzeck and I was playing around with all the different versions as he [Büchner] died before completing the play so nobody really knows the order he meant the scenes to go in.*” (Citado en Saunders, 2002, 87)

7] La poética del expresionismo tiene sus primeras manifestaciones en Alemania hacia finales del siglo XIX y se consolida en las primeras décadas del siglo XX, en estrecha vinculación con la crisis suscitada por la Primera Guerra mundial: “Para algunos historiadores su desarrollo orgánico se extiende aproximadamente entre 1910 y 1930, sin embargo ya como poética o través de algunos de sus procedimientos principales, se proyecta hasta nuestros días con singular vigencia (especialmente en la puesta en escena y en los modelos de actuación.” (Dubatti, 2009, 128).

junto con la euforia” (p. 11). A propósito de esto, Büchner merece para de Brugger una mención especial, dado que los “cuadros sueltos” de *Woyzeck* “anticipan la técnica expresionista que desdeñará la estructuración rígida en actos y escenas” (p. 23-24). Será el dramaturgo sueco August Strindberg quien ofrezca un nuevo adelanto técnico en esta dirección: el *stationendrama*. Este se constituye, según destaca Dubatti (2009), como “una de las estructuras narrativas más valiosas del drama expresionista [...]: la gradación de conflictos de una línea argumental central es desplazada por una serie de cuadros en los que el personaje protagónico va enfrentando las principales instituciones que configuran su mundo” (p. 134). Evocando la forma de los misterios y moralidades medievales, el drama de estaciones “mantiene su raíz alegórica, así como el carácter de viaje” cifrado en la batalla interna del héroe (Dubatti, 2009, p. 134) y, en palabras de de Brugger, simbólicamente puede pensarse como una suerte de *Vía Crucis* (p. 29). Por su parte, Kane se apropia de la técnica estacional y la complejiza puesto que, en el caso de *Cleansed*, la estructura se disemina en cuatro situaciones dramáticas paralelas, protagonizadas por diferentes personajes, las cuales, conforme avanza la obra, acaban mezclándose y confundándose. Los cuadros se suceden o, mejor dicho, se acumulan de manera vertiginosa y discontinua, explorando alternadamente las tribulaciones de un grupo de internos reclusos en un extraño nosocomio. Los saltos temporales y los súbitos cambios de decorado tensionan la progresión dramática, sustituida por un proceso anímico- simbólico que escenifica el periplo espiritual de cada uno de los personajes.

Por otra parte, la impronta expresionista se aprecia claramente en la ambientación de la pieza y en el singular tratamiento de los espacios cifrado, sobre todo, en el juego cromático, estrategia que rompe con la ilusión referencial del realismo escénico. Si en *Blasted* todavía nos hallábamos ante un ambiente familiar, el cuarto de hotel, y, en última instancia, la explosión de la bomba permitía explicar, aunque para algunos de manera caprichosa, la emergencia de ese limbo en el que deambulan Ian y Cate sobre el final; en *Cleansed*, por el contrario, se han borrado completamente las fronteras que separan lo real del sueño (o de la locura) y el universo dramático se presenta, desde un comienzo, como un mundo desfigurado y espeluznante. Las acotaciones escénicas indican irónicamente que la acción transcurre “*Just inside the perimeter fence of a university*” (Kane, 2001, p. 107), pero, de no ser por las didascalias, difícilmente podríamos reconocer dicho escenario. La universidad se ha transformado aquí en una ominosa institución, semejante a un hospital psiquiátrico y comparada por la crítica con un campo de concentración, diseñada- según indicaba el programa del estreno en Londres- “*to rid k*

of its undesirables” (Sierz, 2001, p. 112).

Asimismo, ese edificio claustrofóbico y amenazante se halla subdividido en cuatro espacios interiores identificados por un color o una forma geométrica: *The White room-the university sanatorium*, *The Round room-the university library*, *The Red room-the university sports-hall*, y, por último, *The Black room* (que también forma parte del *sports-hall*, con sus duchas convertidas en cabinas de *peep-show*). A esta organización espacial cerrada se opone el campo exterior, the college green, un medio igualmente inestable que, a medida que transcurren las estaciones, deviene “*the patch of mud*” (Kane, 2001, p. 135). Ya Alfred Jarry, antecedente ineludible de la vanguardia teatral, había utilizado el “decorado heráldico” en su *Ubu roi*, “designando con un color liso y uniforme toda una escena o un acto” con el objeto de transformar la escenografía en una idea (Abirached, 1994, p. 183). El drama expresionista continúa en esta dirección ya que, como afirma de Brugger (1959), “en este teatro las cosas, así como los hombres, no *son* sino que *significan*” (p. 50). Si bien en *Cleansed*, el campus universitario y los distintos espacios que lo conforman conservan ciertas reminiscencias del mundo conocido, Kane pone, a su vez, el acento “en los aspectos cromáticos, puramente formales y autónomos, al margen del reconocimiento mimético de modelos naturales y realistas” (Dubatti, 2009, p. 133). En este sentido, al igual que en muchas manifestaciones del teatro expresionista, el límite entre lo figurativo y lo abstracto se vuelve difuso, en la medida en que los espacios aparecen totalmente desvirtuados, “atravesados por una presencia siniestra y deformante que remite a la subjetividad” (Dubatti, 2009, p. 132). En esta *horror house* (de Vos, 2011), la enfermería, el polideportivo, las duchas y la biblioteca han perdido su función original, constituyéndose, antes bien, como cuartos de tortura donde los pacientes o reclusos son sometidos a cruentos castigos e inexplicables humillaciones por el represor Tinker, una figura misteriosa y camaleónica (Saunders, 2002) cuya mirada inquisidora y poder autoritario controlan este perverso microcosmos kafkiano. De esta manera, el diseño del decorado, inspirado, entre otros intertextos<sup>8</sup>, en la escenografía de *Spöksonaten* (1907) de Strindberg, está pensado para iluminar, como quería la autora, esos momentos de extrema intensidad dramática y acompañar las travesías emocionales de los personajes. Desde su lectura psicoanalítica, Lauren de Vos (2011) no duda en afirmar que el escenario de esta pieza adquiere los matices de un viaje a través del subconsciente. No obstante, el efecto

---

8] En *Cleansed*, Kane recupera, además, la visión distópica del mundo desplegada por George Orwell en su novela *Nineteen eighty-four* (1949), así como la atmósfera de pesadilla y paranoia de *Der Prozeß* (1925) de Franz Kafka.

que produce esa distorsión del espacio es el de una total perplejidad ya que, en ocasiones, no es posible distinguir con claridad “el origen del sujeto que organiza las objetivaciones de la pieza” (Dubatti, 2009, p. 127). El *expresionismo subjetivo* (las proyecciones de la conciencia de un personaje o grupo de personajes) se fusiona aquí con el *expresionismo objetivo*, es decir, con las características generales del mundo en que se mueven los personajes y del que forman parte constitutiva (Dubatti, 2009, p. 126).

No es de extrañar, entonces, que, en este universo pesadillesco de inciertas coordenadas, los personajes, sustraídos de las contingencias del mundo cotidiano, de los accidentes de la realidad, no posean rasgos bien definidos y hayan perdido, por consiguiente, su función referencial explícita. Como observa Graham Saunders (2002), “*Cleansed began a process, which would continue in Crave and 4.48 Psychosis, in which character became more an expression of emotion than the outward manifestation of psychology and social interaction*” (p. 88). Efectivamente, a partir de esta pieza Kane renuncia a la caracterización realista para internarse en la conciencia desgarrada del sujeto y explorar la irracionalidad de las pasiones y los conflictos humanos primordiales. Tinker y Woman, Carl y Rod, Grace, Graham y Robin son, ante todo, seres subyugados por el deseo y el rechazo, la ternura y la traición, la abnegación y el abandono, el placer y el dolor. Sus vínculos ilustran diferentes “tabúes” en torno al amor y la sexualidad, problemáticas que, como es frecuente en la dramaturgia de la autora, se hallan íntimamente asociadas a la violencia y a la (auto)destrucción. Este “desnudamiento” del personaje, aligerado “de todos los accesorios psicológicos, históricos o sociales” (Abirached, 1994, p. 184) y reducido a las pulsiones elementales, acerca nuevamente el drama de Kane a la poética del expresionismo, que “no presenta caracteres, sino almas” (Gravier, 1967, p. 117), pues no le interesa tanto el individuo como el hombre esencial (de Brugger, 1959, p. 51). Pese a que, en su mayoría, los personajes tienen nombre propio, Kane también recurre al personaje genérico, empleado habitualmente en el drama expresionista “como forma de superación y cuestionamiento al concepto realista de personaje con conciencia individual” (Dubatti, 2009, p. 135). Como el Soldado anónimo de Blasted, “*a universal figure embodying all types of militar atrocities*” (Innes, 2002, p. 531), Woman, la prostituta que baila en las cabinas de peep-show, encarna la condición de las mujeres sexualmente explotadas. Asimismo, el grupo de los torturadores, “*an unseen group of men*” (Kane, 2001, p. 116) que responde a las caprichosas órdenes de Tinker, es presentado como un coro de “voces”.<sup>9</sup>

---

9] La recuperación de ciertos elementos y recursos del teatro antiguo, como el coro y la máscara, es una tendencia frecuente en el teatro expresionista. En algunos casos, la introducción

En este punto, Kane apela a los estímulos sonoros, articulados con los efectos visuales de la iluminación y la expresión corporal, a fin de subrayar la estilización de la violencia y los puntos climáticos de la acción. A medida que esas voces se pronuncian, profiriendo ruidos onomatopéyicos o palabras sueltas que, en total consonancia con el minimalismo verbal y el estilo telegráfico de la pieza, funcionan como profundos latigazos, los cuerpos de las víctimas se retuercen bajo el impacto de los golpes invisibles.

*Cleansed* es, sin duda, la obra más desopilante de Kane en lo que concierne a la configuración de los personajes. En su búsqueda desesperada del otro, estos atraviesan diversas metamorfosis, intercambian sus vestidos, sus roles, sus nombres e incluso sus cuerpos, lo que auspicia un juego de simulacros y desdoblamiento de la subjetividad que llega al límite de lo irrepresentable. Al respecto resulta especialmente significativo el ejemplo de Grace, la muchacha que ingresa voluntariamente a la universidad con la intención de reclamar las prendas íntimas de su hermano Graham, quien muere de una sobredosis de heroína en el primer cuadro de la obra. El deseo patológico de recuperar a su hermano muerto impulsa a Grace a usurpar el traje de Graham y a ocupar su lugar en el nosocomio. La confusión identitaria se intensifica cuando este reaparece en escena y la muchacha comienza a imitar sus gestos como si persiguiera su propia imagen en un espejo. El hecho de que nadie más pueda verlo indica que su insólita “resurrección” no es otra cosa que la materialización escénica de las alucinaciones de Grace, cuya visión subjetiva se diferencia claramente de la del resto de los personajes. Aun cuando Graham sea tan sólo una presencia fantasmagórica, producto de la mente desequilibrada de Grace, el reencuentro entre ambos personajes es recreado a través de una secuencia de vívidos y voluptuosos movimientos que culminan en la unión sexual. A partir de este suceso, Graham acompañará a su hermana como una sombra hasta el final de la pieza, imagen que sintetiza visualmente esa incapacidad de Grace de distinguir los límites que la separan del otro, en este caso, del objeto de su pasión. Finalmente, como parte del castigo a sus fantasías incestuosas, la muchacha es sometida a una traumática cirugía de cambio de sexo, en virtud de la cual concreta su deseo de transformar su cuerpo “*So it looked like it feels. Graham outside like Graham inside*” (Kane, 2001, p. 126). Así, en un acto de oscura crueldad, Tinker destruye a Grace para ayudarla a revivir a Graham, ya no imaginaria sino físicamente.

La pareja Grace-Graham encarna uno de los temas centrales de la obra: el amor actúa en *Cleansed* como una fuerza extrema y poderosa que conduce a

---

del coro como medio expresivo responde, según de Brugger (1959), al “deseo de aproximarse a lo ctónico o también a las exteriorizaciones dionisíacas de la existencia” (p. 52).

“the loss of self” (Kane, citado en Saunders, 2002, p. 93), pero también como una forma de desafío y autoafirmación frente a un sistema basado en la aniquilación de las relaciones humanas. En este sentido, el silencioso grito final de Carl, el joven homosexual que es brutalmente mutilado y castrado por Tinker, expresa, de manera elocuente, esa desposesión del yo, el horror del sujeto extrañado de sí mismo, y anticipa el giro que, a partir de esta pieza, tomará la dramaturgia de la autora en un intento por recrear estas mismas problemáticas a través de nuevas formas experimentales, ya no basadas en la imagen visual explícita, sino en un minucioso trabajo con la palabra poética.

Por cuestiones de espacio, solo haremos una breve referencia a la última pieza de Kane, *4.48 Psychosis* (1999), que puede ser leída, en sus claras filiaciones con el expresionismo, como la puesta en escena del tumulto interior de una conciencia, abismada por la enfermedad, que, en diálogo consigo misma o con esas otras voces de la locura, testimonia balbuceante su pronta desaparición. Se trata de un gran monólogo habitado en el que las fronteras entre el yo y el mundo exterior, entre la realidad y la imaginación, se vuelven inestables al punto de desvanecerse y, en consecuencia, ya no es posible precisar quién o quiénes hablan. Kane suprime deliberadamente el *dramatis personae* y toda indicación que permita determinar cuántos personajes intervienen en escena. Es más, cabe preguntarse si, en el caso de *4.48 Psychosis*, todavía es posible hablar de “personaje” en sentido tradicional, pues este, despojado de antemano de todo rasgo específico que contribuya a individualizarlo y a autentificar su pertenencia a la realidad socio-histórica, se presenta aquí como una “encrucijada de palabras” (Ryngaert, 2001, p. 170), palabras de orígenes diversos que no hacen más que acentuar la fractura entre sujeto y lenguaje. La estructura fragmentaria del texto, construido a partir del montaje y reelaboración de diversos materiales discursivos que se yuxtaponen al ritmo del fluir errático de la conciencia, intensifica el efecto de indiscernibilidad entre las diferentes voces, al tiempo que busca recrear la disforia, el desorden mental anticipado por el título de la obra. La ruptura de la sintaxis, el retorno al balbuceo y a un lenguaje preverbal, el énfasis lírico y la descomposición del diálogo dramático son algunos de los recursos que permiten vincular la última pieza de Kane al drama expresionista, cuyos autores encontraron en el monólogo, un “medio insuperable para dar a conocer la realidad reflejada en el alma” (de Brugger, 1959, p. 51) y penetrar en las zonas más profundas del subconsciente. El soliloquio constituye, además, la típica expresión del solipsismo del sujeto, de su aislamiento espiritual, en un mundo de creencias destrozadas, donde ni la ciencia ni la religión poseen la facultad de curar la angustia existencial del yo. Como es propio del personaje expresionista, la

subjetividad desplegada en *4.48 Psychosis*, que “plantea percepciones, vías, conceptos alternativos a los aceptados por la doxa compartida en la experiencia objetivista”, se caracteriza por su intensidad desbordante, por su desequilibrio (Dubatti, 2009, p. 127). El último drama de Kane ofrece, pues, el doloroso espectáculo de un alma desgarrada y explora la lucha interna de un ser incapaz de adaptarse a las reglas de funcionamiento de una sociedad conformista e hipócrita que, desde la particular visión del sujeto, es la que realmente se ha vuelto desquiciada.

A través de este sucinto recorrido por la producción de Sarah Kane hemos intentado dar cuenta de la evolución que experimenta la dramaturgia de la autora, estrechamente ligada a un trabajo de experimentación formal que retoma y profundiza algunas de las innovaciones procedimentales introducidas por el teatro expresionista. Si bien es importante señalar que la obra de Kane recupera el legado de diversas manifestaciones de la tradición teatral europea (las vanguardias históricas, el teatro de la crueldad artaudiano, el existencialismo y la dramaturgia de Samuel Beckett, por mencionar sólo algunas de sus principales influencias), el repliegue solipsista que se aprecia en su teatro, cuya acción se traslada paulatinamente al escenario de la mente del sujeto, indudablemente es deudor de la poética subjetivista del expresionismo. Por otra parte, si a comienzos del siglo XX el drama expresionista se convirtió en portavoz del grito desesperado del hombre moderno, convulsionado por las situación histórica, un grito que reclamaba la necesidad de un cambio social y, al mismo tiempo, afirmaba la utopía de una Nueva Humanidad, también el teatro de la dramaturga británica, con su trágica visión de la crueldad y la fragilidad del ser humano, debe entenderse como un intenso llamado de atención. Con su estética de la catástrofe y de la brutalidad, Kane no se limita a constatar que no hay salida posible para un mundo en crisis. Por el contrario, su apuesta vital al arte, a la transformación del sufrimiento en hecho artístico, apunta a denunciar el horror con la esperanza de reconquistar una vida más auténtica y humana en el contexto de una sociedad capitalista cada vez más despiadada, violenta y vacía de sentido.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abirached, Robert. (1994). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: ADE.
- de Brugger, Ilse. (1959). *El teatro alemán expresionista*. Buenos Aires: La Mandrágora.
- De la Guardia, Alfredo. (1947). *El teatro contemporáneo*. Buenos Aires: Shapire.
- De Vos, Lauren. (2011). *Cruelty and Desire in the Modern Theater: Antonin Artaud, Sarah Kane, and Samuel Beckett*. London: Lexington Books.
- Dubatti, Jorge. (2009) *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas* Buenos Aires: Colihue.
- Innes, Christopher. (2002). *Modern British drama. The Twentieth Century*. Cambridge: University Press.
- Gravier, Maurice. (1967). “Los héroes del drama expresionista”, en JACQUOT, Jean y colaboradores (1967). *El teatro moderno*. Buenos Aires: Eudeba. Págs. 116-130.
- Greig, David. (2001). “Introduction”. En KANE, Sarah. *Complete plays*. London: Paperback.
- Kane, Sarah (2001). *Complete plays*. London: Paperback.
- Russell Brown, John (ed.). (1997). *The Oxford Illustrated History of The Theatre*. New York: Oxford University Press.
- Ryngaert, Jean-Pierre. (2011). “Personaje (crisis del)”, en SARRAZAC, Jean Pierre, dir. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Trad. de Víctor Viviescas. México, Paso de Gato, pp. 167-172.
- Saunders, Graham. (2002). *‘Love me or kill me’ Sarah Kane and the theatre of extremes*. New York: Manchester University Press.
- (2009) *About Kane: The Playwright and The Work*. London: Faber & Faber.
- Sierz, Aleks. (2001). *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. London: Paperback.
- - - (comp). (2012). *Modern British Playwriting: The 1990s*. London: Methuen drama.
- Urban, Ken. (2001). “An ethic of catastrophe. The theatre of Sarah Kane”, en PAJ: *A Journal of Performance and Art*. PAJ 69. Volumen 23, pp. 36-46).

## EL INTERTEXTO POPULAR COMO DISPOSITIVO CREADOR EN LA PRIMERA ETAPA DE RODUCCIÓN KARTUNIANA: CÓMIC, TANGO, CUMBIA

**Resumen:** Una peculiaridad que define la poética kartuniana consiste en la indagación y experimentación sobre elementos de la cultura popular, como dispositivos a partir de los cuales se efectúa la creación dramática. Luego de su etapa militante (producida en los años '70 e inédita), Mauricio Kartun (San Martín, Pcia. de Buenos Aires, 1946), irrumpe en la escena porteña con su primer texto publicado en 1983, *Chau Misterix*, y estrenado en el marco del teatro independiente en 1980. Participa luego, en 1982 y en 1983, del segundo y del tercer ciclo de Teatro Abierto, primero con *La casita de los viejos* y, al año siguiente, con *Cumbia morena cumbia*. Proponemos entonces revisar esta primera etapa del recorrido poético de Kartun en vinculación con el empleo de ciertos elementos pertenecientes a la cultura popular: la historieta en *Chau Misterix*, la alusión al tango en *La casita de los viejos* y el funcionamiento de la cumbia en *Cumbia Morena Cumbia*. Nos preguntamos, asimismo, cómo se relacionan entre sí y con el contexto de producción estas primeras piezas y por qué podrían ser englobadas como eslabones de un primer ciclo dramático del autor, dentro de la genealogía total de su obra que se extiende hasta la actualidad.

**Palabras clave:** Mauricio Kartun – Dictadura - *Chau Misterix* – *La casita de los viejos* – *Cumbia morena cumbia*.

**Abstract:** An important characteristic of Kartun's theater consists in the experimentation and inquiry about popular culture in order to produce dramatic creation. In this paper, it proposes analysis the first period of production of this author, after their militant years, especially, *Chau Misterix*, premiered in 1980 and publicized for the first time in 1983; and *La casita de los Viejo's* and *Cumbia morena cumbia*, both premiered and publicized in 1982 and 1983, respectively, in the second and third cycles of Open Theatre. In each text mentioned, it will analysis use of the comic and music (tango and cumbia) like devices of creation, and the relationship between these plays and their particular context of

production.

**Key-words:** Mauricio Kartun – Dictatorship - *Chau Misterix* – *La casita de los viejos* – *Cumbia morena cumbia*.

## Introducción

El actualmente reconocido dramaturgo y director teatral argentino Mauricio Kartun (San Martín, Pcia. de Buenos Aires, 1946), posee una prolífica y extensa carrera teatral que se remonta a los años '70, período en el que ingresa al quehacer artístico de la mano de la militancia y la política. Asociado ideológicamente a la denominada “izquierda nacional”, del lado del socialismo y del peronismo de izquierda, Kartun se forma artística y políticamente de manera autodidacta y experiencial, y cumple diversos roles dentro del quehacer teatral: escritura, actuación, dirección. Durante aquellos años incorpora una serie de elementos que resultan determinantes para su poética posterior, como el uso irreverente del humor, aprendido en la línea propuesta por Augusto Boal durante su exilio político en la Argentina; o la concepción de un teatro nacional y popular, que se vincula con las técnicas de teatro popular (“teatro tren”, por ejemplo) ejecutadas como parte del grupo Machete dirigido por Augusto Boal, pero también con su intervención como miembro del grupo Cumpa en la cátedra de Historia Nacional y Popular a cargo de Horacio González, en la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Buenos Aires, desde donde se acerca sobre todo al revisionismo histórico. Los primeros textos teatrales escritos por Kartun pertenecen, entonces, a esta etapa militante. Sin embargo, al momento de planificar la edición de sus obras, el autor decide deliberadamente no publicarlos. Evidentemente, la preeminencia de lo político por sobre lo estético, desde una mirada un tanto utópica de juventud, determinó esa exclusión.

Por lo tanto, lo que denominamos primera etapa de producción kartuniana comienza en 1980 con el estreno de *Chau Misterix*, el primer texto que Kartun publica en 1983. Esta etapa está constituida además por otras dos obras breves, estrenadas ambas en el marco de Teatro Abierto: *La casita de los viejos* de 1982 y *Cumbia morena cumbia* de 1983, publicadas por primera vez de manera conjunta en 1985. Se trata de un ciclo al que Dubatti denomina “trilogía de San Andrés” (Dubatti 2014), cuya unidad está determinada por una serie de elementos, entre los que se destacan las indagaciones sobre el tiempo y la memoria a partir del trabajo con el pasado autobiográfico del autor, puntualmente, la época de su niñez en los años '50, en el barrio de San Andrés, en General San Martín, provincia de Buenos Aires. Además, se trata

de un grupo de textos que derivan de la experiencia del taller de dramaturgia dictado por Ricardo Monti, al que asiste Kartun, y a partir del cual incorpora procedimientos de escritura muy distintos a los que practicaba durante la etapa militante.

En esta oportunidad nos interesa detenernos en el empleo de ciertos elementos populares que Kartun utiliza como dispositivos de creación y que permiten leer y comprender dichas obras y, por ende, dicho período de producción, a la luz de otros géneros no teatrales: el cómic, el tango y la cumbia. Podríamos argüir que una marca central de esta primera etapa está constituida por la elección de otros tipos de textos no teatrales, de circulación popular, como puntos de partida para la creación estética. El caso más evidente es el de *Chau Misterix*<sup>10</sup>. Sin embargo, tanto en *La casita de los viejos* como en *Cumbia morena cumbia* puede identificarse el uso de este mismo recurso como dispositivo de creación, que se repite, incluso, con la estructura de la novela de piratas en *Pericones*, en 1987.

### **Primer peldaño: *Chau Misterix* y la historieta como elemento detonador**

*Chau Misterix* refiere al abandono de la infancia, una suerte de *bildungsroman* teatral, un relato de aprendizaje. Misterix es precisamente el símbolo de esa infancia: el héroe central de una historieta popular que el niño protagonista del drama, Rubén, consume y a través del cual concibe el mundo. Es su horizonte de expectativa y, a la vez, su válvula de escape. Como Emma Bovary con las novelas rosas o el Quijote con las de caballería, o como la sirvienta de *300 millones* de Roberto Arlt, el consumo lector determina el modo en que el personaje se vincula con el mundo exterior. Tal como en *300 millones*, el expresionismo es el procedimiento por medio del cual el universo de lo leído se incorpora a los hechos que se desenvuelven en la trama de la obra. Ahí subyace, tal vez, su concepción política: en la preeminencia de la imaginación como rechazo hacia una realidad de la que se rehúye.

El personaje de Misterix fue creado en Italia en 1947, por el dibujante Paul Campani y el guionista Alberto Ongaro, que vino a la Argentina contratado por la editorial Abril y, junto con él, trajo a su personaje. Campani nunca viajó, pero enviaba desde Italia los guiones. Gociol y Rosemberg caracterizan la época de Misterix bajo la dupla Campani-Ongaro, a partir de una retórica profética y solemne: “Todo en el personaje suena grandilocuente y no hay

---

10] Se estrenó el 4 de agosto de 1980 en el Auditorio Buenos Aires, con dirección de Carlos Catalano, asistencia de Tito Drago, escenografía de Tito Egurza y con las actuaciones de Carlos de Matteis, Susana Delgado, Antonio Bax y Cecilia Labour.

nada que pueda desviar al héroe de su destino natural de defensor del bien” (Gociol y Rosemberg, 2003: 341). Este es el tono que se percibe en la obra de Kartun, es decir, en la composición que Rubén hace de sí mismo como Misterix en los momentos en los que su realidad se ve atravesada por la lupa del cómic.

Gran parte de lo que podríamos llamar la “educación sentimental” de la infancia de Kartun está determinada por el consumo de historietas de distribución popular, entre las que se destaca Misterix. Así, para crear al personaje de Rubén, su modo de pensar y hasta su forma de interactuar y hablar, el empleo de la historieta, cuyas peculiaridades seguramente estaban almacenadas en su memoria, resulta fundamental.<sup>11</sup>

### **Segunda estación: *La casita de los viejos*, la inversión teatral del tango**

*La casita de los viejos*, estrenada en septiembre de 1982, en el Teatro Margarita Xirgu, bajo la dirección de Agustín Alezzo<sup>12</sup>, es una pieza breve -a diferencia de los tres actos de *Chau Misterix*-, en la que reaparece el personaje de Rubén (protagonista de su obra anterior) en forma duplicada: de niño y de adulto. No sólo coincide el nombre del personaje sino también sus particularidades: “Rubencito, un chico de diez años, muy delgado y con anteojos. Retraído. Tenso” (1993: 89), atraviesa su infancia durante la década del ’50, en un barrio del Gran Buenos Aires. Todas estas características coinciden con aspectos autobiográficos de la infancia del propio autor y se relacionan, a su vez, con la propuesta de Ricardo Monti de indagar en las imágenes personales como procedimiento de escritura dramática. Aunque dentro del texto no se haga mención puntualmente al famoso tango “*La casita de mis viejos*” (la cursiva es nuestra), es evidente que desde el título la pieza juega con la emblemática canción escrita por Enrique Cadícamo en 1932 y con música de Juan Carlos Cobián. Para 1982, ya existían múltiples versiones de ese tango, por lo que la popularidad de esta canción es insoslayable. Dice el tango: “Barrio

---

11] Hemos analizado esta pieza teatral con mayor detenimiento en “El expresionismo como opción política: *Chau Misterix*, de Mauricio Kartun (1980)”, ponencia presentada en las IX Jornadas Nacionales y IV Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral, organizadas por AINCRIT y desarrolladas entre el 10 y el 14 de mayo de 2017 en CABA. Las actas de dicho evento se encuentran actualmente en prensa.

12] Ficha técnica del estreno. Elenco: Rubén: Aníbal Morixe. Rubencito: Elbio Fernández, Darío Paniagua. Porota: Claudia Plotquin. Pocha: Gabriela Giardino. Rosa: Sara Krell. Madre: Chany Mallo. Padre: Alfredo Iglesias, Miguel Moyano. Música: Rodolfo Mederos. Escenografía y vestuario: Arq. Gastón Breyer. Asistente de dirección: Cora Roca, Jean Pier Noher. Dirección: Agustín Alezzo.

tranquilo de mi ayer, / como un triste atardecer, / a tu esquina vuelvo viejo... / Vuelvo más viejo, / la vida me ha cambiado [...] Vuelvo vencido a la casita de mis viejos, / cada cosa es un recuerdo que se agita en mi memoria [...]” (Cadícamo, 1932). Esa es, básicamente, la trama de la pieza teatral pero con la particularidad de que ese regreso de Rubén produce una yuxtaposición temporal por medio de la cual pasado y presente se confunden, dando lugar a un entrecruzamiento que corporifica los recuerdos de Rubén. De esta manera, reaparece el recurso expresionista empleado en su obra precedente, no ya para dar cuerpo a los deseos frustrados en la realidad, a las fantasías reprimidas o imposibles de concretar en el “común mundo compartido” (Dubatti, 2009), sino como evocación de un pasado que se intenta apresar, asir, pero al que es imposible modificar.

Podríamos pensar que la letra del tango evocado produce la imagen que da pie a la escritura de la pieza -de ahí la idea de “dispositivo de creación”-, en el sentido de que resume la trama esencial del texto que consiste en el regreso de un hombre ya mayor, abatido y derrotado -“vencido” diría el tango-, a la casa de su infancia. Un regreso que resulta ineludible y reiterado, pues se produce una y otra vez, y en el que solo Rubén es susceptible al paso del tiempo, ya que su pasado -los objetos de esa casa, los muebles, el resto de la familia- permanece inalterable e inmutable, por lo que podría deducirse que probablemente todo acontezca en realidad en la cabeza del personaje. De hecho, su padre ya está muerto y, pese a eso, ambos progenitores lo siguen tratando como a un niño. Lo interesante, en este caso, del uso del tango, consiste en que Kartun produce el efecto contrario al de la canción, pues la casa de la infancia termina siendo un espacio hostil, que castiga al sujeto y lo reprime. No es un lugar de ensueño, un espacio de protección al que volver en busca de cobijo. O, mejor dicho, el personaje regresa con esa intención, comandado por el destino pues no puede evitar ese retorno, pero siempre descubre la imposibilidad de hallar ahí la contención deseada. Por supuesto, este aspecto puede ser leído en clave política, sobre todo teniendo en cuenta la pertenencia de esta pieza al segundo ciclo de Teatro Abierto. La casa y la figura paterna como metáforas de un Estado que en lugar de proteger; coarta, tortura y desaparece cuerpos.<sup>13</sup>

---

13] Hemos analizado esta pieza con mayor detenimiento en el *Workshop Teatro, Política y Representación*. Los estudios teatrales en el contexto actual, desarrollado el 10 de junio de 2017 en la ciudad de Mar del Plata. Una extensión de esa ponencia titulada *En busca del tiempo perdido: experimentaciones con el tiempo y la memoria en “La casita de los viejos”, de Mauricio Kartun (1982)*, se encuentra actualmente en prensa en la *Revista del Celehis*, a publicarse en noviembre de este año (2017), en un *dossier* enteramente dedicado a los estudios teatrales.

## Último piso: *Cumbia morena cumbia*, entre el realismo y el grotesco

En 1983, Kartun vuelve a formar parte de un ciclo de Teatro Abierto, esta vez, con su obra *Cumbia morena cumbia*. La pieza, dedicada “A San Andrés, mi barrio” (Kartun 1985: 149), se desenvuelve concretamente en el Club Tres de Febrero, es decir, el mismo sitio de encuentro vecinal en el que se celebraban los carnavales de *Chau Misterix*. Como se advierte desde el título, la vinculación con las dos obras precedentes se da también por medio del tratamiento de lo popular, en este caso, la música. Vale aclarar que en *Chau Misterix* la música ocupa también un lugar central. Kartun enumera todos los hits populares de la década del '50, lo que, de alguna manera, constituye una suerte de banda sonora de la pieza.

En *Cumbia morena cumbia* lo musical y lo sonoro tienen un lugar emblemático en el sentido último de la obra, en especial en su primera edición. La obra, que se publicó por primera vez junto con *La casita de los viejos* en 1985, se estrenó en octubre de 1983, en la sala Margarita Xirgu, con Ulises Dumont en el rol de Willy y Mario Alarcón en el papel de Rulo. Se trata de una puesta de dirección conjunta entre Héctor Kohan, Néstor Sabatini, Raúl Serrano y Alfredo Semma, y con Claudia Weiner como asistente de dirección. Como en las dos obras precedentes, Kartun efectúa en las distintas ediciones un trabajo de reescritura que resulta llamativo. En este caso, la primera diferencia tiene que ver con la presencia, en esta versión inaugural, de una serie de personajes secundarios denominados “colados”. En la ficha técnica de la primera edición figuran los nombres de quienes los interpretaron, dato que desaparece en las ediciones posteriores.<sup>14</sup> La versión de 1985 resulta, además, más extensa, pues del mismo modo que como ocurría en *Chau Misterix*, los textos en las reescrituras tienden a condensarse y a volverse más poéticos, en especial aquellos incluidos en las didascalias. Sin embargo, en el caso de *Cumbia morena cumbia*, hay varios cambios por fuera de las didascalias, que revelan en la primera versión un tratamiento más explícito en la búsqueda de un referente político, al menos por alusión, por alegoría, que desaparece en las versiones posteriores.

Con respecto a la condensación poética señalada, resulta iluminador comparar un ejemplo concreto. Lo que en 1985 aparece como: “Durante toda la pieza se escuchará en forma ininterrumpida un viejo y rayado disco de cum-

---

14] Luis Aldai, Daniel Alvaredo, Leonardo Amigo, Marcelo Buscossi, Sergio Campos, Rolando Candino, Mauricio Daywil, Ricardo Flazer, Eduardo García, Diana Kamen, Daniel Luppó, Marisa Montova, Evaristo Miranda, Mirta Morro, Mónica Núñez, Carlos Parrilla, Miguel Vignollo, Sergio Rasso, Anahí Slotmivick, Néstor Stivel, Daniel Viola, Adriana Turzi, Jorge Válido, Carlos Cortez, Irene Manirola, Marcelo Wainsten. (Kartun 1985: 150).

bia de los años 60'. Sobre esta música suben luces" (151); en 1993 se reescribe de la siguiente manera: "Chirria una músicaailable de los 60'. Sube una luz mustia" (1993: 105). Como se ve, lo que Kartun va retrabajando y las herramientas que va adquiriendo se inclinan hacia una búsqueda poética de mayor condensación, es decir, se va perfilando una escritura más metafórica, que se aleja de lo estrictamente descriptivo, puntual y esquemático de las primeras versiones. A su vez, esa música intermitente determina el anacrónico anclaje temporal de los personajes y produce un efecto contrario a lo que se ve. La cumbia, a pesar de que el disco esté rayado y que las canciones chirrien, revela un marco festivo, mientras que la trama de la pieza resulta desoladora. Como ocurría con *La casita de los viejos*, ese otro texto no teatral en conexión con el cual se construye la historia que se escenifica, no siempre acompaña armónicamente sino que puede funcionar como contradicción, modificando el sentido último de la pieza. Su uso no es simplemente decorativo, ilustrativo, sino que posee un significado en sí mismo.

Otro dato de interés con respecto a esta didascalia inicial tiene que ver con la construcción antagonica del dúo protagonista: "Willy ha engordado mucho. El saco no le cierra, y el pantalón abrocha bajo su barriga abultada. Rulo, en cambio, está mucho más flaco. Las ropas le sobran como a un espantapájaros" (Kartun 1993: 105). Aunque en la obra predomine un matiz realista, con una densidad trágica importante, esta presentación antagonica de los personajes recuerda trabajos posteriores en los que Kartun va a incursionar en el dúo desde una estética asociada a lo circense. En *El Niño Argentino* (2006) o en *Terrenal* (2014), por ejemplo, aunque los personajes protagonicos no sean dos payasos, la dinámica del dúo, en lo que refiere sobre todo a la construcción escénica del vínculo, responde a procedimientos propios del *clown* y de la clásica oposición entre el payaso blanco y el agosto.<sup>15</sup> Podríamos pensar que ese interés que Kartun desarrolla en especial en su etapa de madurez, aparece en germen en esta iniciática didascalia de uno de sus primeros textos dramáticos, en el que se vislumbra cierta inclinación hacia la tensión que produce, escénicamente, el encuentro de los contrarios.

La confusión temporal de los protagonistas demuestra la reiteración infructuosa de una monótona espera que se torna desesperada, desesperante. Mientras Rulo se muere poco a poco, Willy niega esa dramática realidad; mientras el tiempo afuera parece avanzar, adentro de la pista de baile del club, estos dos sujetos están detenidos en el tiempo. Ese mismo club que rebalsaba de gente en los festejos de carnaval en *Chau Misterix* (años '50), en la actuali-

---

15] Para una explicación detallada acerca de las particularidades de los tipos de payasos mencionados, remito a Seibel 2005.

dad (plena Dictadura) muestra su contracara más triste, la desolación y el vacío: “Rulo: ¡Veinte años que las estamos esperando...! ¿Justo ahora van a llegar?” (Kartun 1993: 111).

Con respecto a esa tensión afuera/adentro, interior/exterior, que mencionamos más arriba, si bien se conserva en todas las versiones, pareciera estar de manera deliberada más remarcada en la primera publicación de 1985, donde se hace hincapié en la presencia de un exterior amenazante:

Willy: Qué cosa... hoy estaba seguro que venían... (Ambos perciben un sonido que desde hace unos instantes llega desde afuera en suave crescendo. Dos redoblantes y un bombo que marcan monótona, obsesivamente un amenazador ritmo de murga. Se miran.)

Rulo: Colado... (Se sienta de golpe. Mira la banderola.)

Willy: (para sí) Colado... (A Rulo). Tapate los oídos... Te hacés ideas raras... después a la noche soñás cosas... (Rulo niega. Esperan en silencio. Tensos. Sin mirarse. El sonido crece. Tras unos segundos, cesa. Willy respira profundo. Rulo se tapa la cara con un gesto de angustia).

Rulo: Ves lo que te digo...

Willy: ¡Nada veo... nada veo! ¡Qué voy a ver desde aquí adentro...! (...)

Willy: ¡Seguí pensando, nomás...! ¡Seguí pensando que te va a caer fenómeno!

Rulo: ¡Te lo dije...! No me gusta... están pasando cosas... te lo vengo diciendo... Willy, hermano, por qué no nos vamos...

Willy: (nervioso) ¡Hermanos son los huevos! ¡Lo único que faltaba! ¡¿Otra vez con lo mismo...?! ¡Será posible, señor, tanto pesimismo! ¡Pasan cosas! ¡Pasan cosas...! ¡¿Dónde no pasan cosas...?! ¡Mientras no se metan con vos...! Todo se arregla... dale tiempo... (Kartun 1985: 154).

Todo este fragmento que enfatiza la existencia de un afuera amenazante y que permite una lectura directa en vinculación con el contexto de la dictadura, se suprime en la versión de 1993. La idea del “pensar” como un camino hacia la perdición, aparecía ya en *La casita de los viejos*, donde la culpa de Rubén residía, precisamente, en esa manía suya de pensar, tal como se lo advierte su padre y razón por la cual lo castiga. A través del parlamento de Willy, de manera muy coherente en relación con lo que sucedía en la obra precedente, podría pensarse que se está cuestionando la indiferencia cívica, la ceguera social, la preocupación por los intereses individuales por sobre el bien común, aspectos que, de alguna manera, propician y facilitan el accionar del gobierno de facto. Si bien no hay una mirada condenatoria sobre estos

individuos, de hecho son dos pobres marginados que a duras penas logran sobrevivir, esa noción de responsabilidad civil, de connivencia para con el accionar de la dictadura, se deja entrever muy claramente y se asocia en relación directa con la existencia de ese afuera amenazante y de esos personajes secundarios, los colados, que no aparecen en las versiones posteriores. Esto se agudiza un poco más adelante:

Willy: [...] Somos muy chicos todavía para entender ciertas cosas... [...] (Comienza a escucharse nuevamente el sonido de la murga [...]. Willy finge ignorarlo.) ¿Qué nos importa a nosotros lo que hacen ahí afuera? [...] Nosotros Pilatos. Como los monos, nosotros... ¿viste los monos...? (Se tapa alternativamente la boca, las orejas, los ojos. Escucha alarmado el sonido que crece. Mira hacia arriba. Habla más fuerte para tapar los sonidos.) Si quieren venir... adelante nomás... ahora, nosotros, cerobola, ¿no Rulito...? [...] (Hay ruidos de peleas. Gritos. A la murga se le suman más redoblantes, más bombos.) ¡¿Qué sabemos nosotros lo que pasa ahí afuera...?! Desde aquí no se ve nada... la banderola es chiquita... afuera está oscuro... (Más cerca aún gritos, exclamaciones, presencia viva de lucha. Willy debe hablar muy fuerte ya, a los gritos.) [...] ¿qué sabemos nosotros lo que hace ahí afuera...? ¿vimos algo nosotros alguna vez...? [...] Nosotros no sabemos nada... [...] (El sonido llega a su pico más alto, cesa de pronto. Algunos gritos aislados y un alarido largo, desgarrador. El llanto de un pibe que reclama por su papá. [...]). (Kartun 1985: 158).

Como se advierte con elocuencia a partir de la cita precedente, suprimida en su totalidad en las ediciones posteriores a la de 1985, las referencias a Poncio Pilatos, el personaje que en los evangelios aparece como responsable de la crucifixión de Jesús, al no intervenir en la decisión tomada por la muchedumbre (el símbolo de lavarse las manos queda asociado históricamente al hecho de no hacerse cargo de algo, a la indiferencia ante el sufrimiento del prójimo); así como los gestos de los monos que no ven, no escuchan y no hablan, dan cuenta de manera explícita de la ceguera y negación ante una realidad exterior que se vuelve cada vez más opresiva y alarmante, más ruidosa, más imposible de no percibir. Los alaridos de la didascalía final no dejan lugar a dudas acerca del referente. El no entender, el considerarse muy chicos para eso -cuando los dos hombres expresamente manifiestan tener cuarenta años de edad-, revela una incapacidad para asumir responsabilidades. Rulo y Willy, personajes que están como suspendidos en el tiempo, no actúan, no accionan, pues se quedaron anclados en una eterna adolescencia que no les permite ma-

durar ni asumir su realidad y tomar decisiones al respecto. De acuerdo con lo descrito, la obra, que ya de por sí resulta apesadumbrada y pesimista con la presencia infructuosa de estos dos hombres en estado de abandono, y con la enfermedad avanzada -un cáncer que nunca se nombra, pero que se alude- de Rulo, que lo conduce a toda una serie de acciones escatológicas (vómitos, orina, diarrea), resulta aún más pesimista en la versión inaugural que en las posteriores.

Por último, resta añadir que la pesadumbre, el pesimismo y el trágico desenlace final, poseen sin embargo momentos que rozan lo grotesco, pues en determinados fragmentos las situaciones se tornan tragicómicas, lo que permite una conexión con esa descripción inicial que hicimos sobre los personajes como dos payasos antagónicos: el gordo y el flaco. Detengámonos en el intento forzado de Willy, que se vuelve violento, de vivir una fiesta en plena agonía de su compañero:

Willy: ¡Cuarenta años, carajo! Venga esa oreja... ¿Te pensaste que me había olvidado? (Le manotea la oreja. Rulo se resiste, le saca la mano. Willy le da una patada feroz en pleno vientre. Rulo se arquea sin respiración. Willy lo toma de la oreja y lo arrastra por el piso hacia el mostrador. Quejidos ahogados de Rulo. Cantando cada tirón.) ¡Uno, dos, tres, cuatro...! Te la voy a dejar de trapo, Rulito... ¡La costumbre es la costumbre...! (Comienza a escucharse la murga que irá creciendo lentamente, tanto en volumen, como en cantidad de instrumentos, sonidos, voces y gritos [...]) Arranca de algún lado varios elementos de cotillón: un largo acordeón de papel, dos gorritos y un pito, al que hace sonar.) ¡Alegría...! ¡Una fiesta sorpresa... un asalto... lo tenía pensado desde hace tiempo! (Lo apoya contra el mostrador. Rulo se mantiene a duras penas. Comienza a manotear para librarse de Willy. Este lo abomba con un terrible cachetazo. De la boca de Rulo cae una larga baba sanguinolenta. Le pone un gorrito a Rulo, se pone el otro) [...] Días más, días menos, no te iba a dejar sin fiestita (Rulo se le cae encima. Lo abraza. Willy lo empuja con tremenda violencia. La espalda de Rulo golpea contra el mostrador. Abre la boca enorme de la que escapa un quejido. Ata los brazos de Rulo a la barra del mostrador, con el acordeón de cotillón. A Rulo se le aflojan las rodillas. Caen. Queda colgado, con los brazos extendidos. Crucificado.) ¡El regalo te lo debo...! Pensé en un long play de la Charanga... ¿elegí bien...? ¡Te conozco los gustos! [...]

Rulo (semiinconsciente, balbucea). Hijo de puta... hijo de puta... (No lo deja terminar la frase. Le mete por la fuerza el pito en la boca. Rulo comienza a pitar como una alarma. Su cabeza cae a un lado. Sigue pitando). (Kartun 1985: 159).

Esta escena, que tampoco aparece en las versiones posteriores a 1985, reproduce la violencia exterior en el interior del recinto en el que se hallan los personajes. El pesimismo de Rulo sumado a su deseo de salir, de ver qué hay afuera, de tratar de aprovechar lo poco que le queda de vida, son elementos que conducen a Willy, en su afán de reprimirlos, hacia una violencia inusitada. Ahora bien, la torpeza del personaje convaleciente, la ridícula propuesta del festejo de cumpleaños y el cotillón de papel de escasa calidad -Kartun diría “berreta”-, convierten en tragicómica toda esta escena que en 1985 finaliza con una amenaza de próximo incendio mientras Willy dice frases como “¡Te pusiste contento vos también...! ¡Te dimos un alegrón...! [...] ¡Me cago de risa! [...] ¡Me mato de la risa... esto se incendia en cualquier momento!” (Kartun 1985: 159-160). La atmósfera es asfixiante, no sólo por el humo del incendio, de ese “infierno” en el que quedan inmersos los personajes, sino más precisamente por la angustia contenida que produce, como en el grotesco, esa tensión irresuelta entre la risa y el llanto. Willy aparece, así, como un personaje que no puede asumir su realidad y que, inevitablemente, recuerda el final de Stefano (Discépolo, 1928).

En 1993, el final no es tan trágico aunque sí es apesadumbrado y reproduce el hecho de que el personaje no asuma la realidad, concretamente, la muerte de su compañero. La tensión tragicómica se mantiene, como lo evidencia este ejemplo en el que Rulo moviliza a Willy, lo saca por primera vez de su cama y lo hace bailar cumbia: “Rulo (Emocionado, convencido.) ¡Va la cumbia...! ¡Quiero bailar! ¡Arriba! ¡Arriba...! (Le extiende los brazos. Willy, riendo a carcajadas, lo destapa y alzándolo como un muñeco lo hace bailar por toda la pista. Las piernas colgando. El cuerpo se pierde entre la ropa. Un cadáver que ríe.)” (Kartun 1993: 111). La expresión final “un cadáver que ríe”, resume, poéticamente, la tensión que venimos describiendo. El personaje parece un muñeco, por lo que pierde las peculiaridades humanas. Es por eso que, tal como lo explica Bergson, puede provocar risa, pues para el filósofo lo cómico es aquel aspecto de la persona que le hace asemejarse a una cosa: el movimiento sin vida, el mecanismo puro, el automatismo (2009). Sin embargo, de acuerdo con la perspectiva de Bergson, para reírnos debemos sentir cierta indiferencia o distancia con respecto a lo que vemos, pues la emoción impide la emergencia de la risa. En este sentido es que surge la noción de grotesco, asociada al humorismo pirandelliano, para describir y comprender mejor el efecto final de la obra de Kartun. En el ensayo *El humorismo Pirandello* define este concepto como el “sentimiento de lo contrario”, incorporando dos elementos que resultan fundamentales: la reflexión y el escepticismo (Pirandello 1968: 154-206). El humorista -dice Pirandello- siempre ve el cuerpo y su

sombra. No sólo se ríe. También ve el lado serio y doloroso. Hay una suerte de desdoblamiento, producto de la reflexión activa, que evidencia la perturbación que provocan las imágenes creadas y permite la experimentación del sentimiento de lo contrario. Hay un desacuerdo entre la vida real y el ideal humano, cuyo efecto principal es la perplejidad entre el llanto y la risa (Pirandello 1968).

### **Final del recorrido**

Las tres obras que configuran la primera etapa de producción kartuniana poseen una serie de elementos en común que, por un lado, le otorgan unidad al período productivo y, por otro, evidencian ciertas marcas que determinarán el sello propio de la estética de Kartun en su etapa de madurez. Los textos trabajados, cuyos estrenos pertenecen a los primeros años de la década del ochenta, son resultado de la experiencia en el taller de dramaturgia de Ricardo Monti, donde Kartun explora sobre la memoria y las imágenes personales como procedimiento de escritura dramática. Así, el barrio, la infancia y todas las imágenes en torno a ese universo recreado, reaparecerán de manera evidente en los textos del período. Ahora bien, en las tres piezas analizadas puede vislumbrarse la presencia destacada de un género no teatral de carácter popular que, de una u otra manera, en forma más o menos contundente, determina la trama escenificada. En general, la música es un elemento sustancial en los tres textos, pero en *La casita de los viejos* y en *Cumbia morena cumbia*, su presencia resulta emblemática y funciona en ambos casos como expresión de contrasentido. Es decir, en *La casita de los viejos*, el famoso tango resume la trama de la obra pero revertida, pues el retorno del sujeto protagónico a la casa de la niñez revela la existencia de un espacio que no cobija, ni contiene ni protege, sino todo lo contrario. Del mismo modo, en *Cumbia morena cumbia*, el sonido intermitente de la música festiva y popular de los años '60 resulta contradictorio frente a una trama oscura, una realidad negada y un afuera amenazante. En ningún momento los personajes pueden bailar y disfrutar de esa música. Cuando intentan hacerlo, el movimiento resulta violento y la cercanía de la muerte se hace más evidente y exaspera la tensión dramática. Por último, en *Chau Misterix*, aunque la música es un elemento central para la configuración de la estampa de época de una familia de clase media baja en un barrio del Gran Buenos Aires, el género no teatral y de procedencia popular más determinante para crear la obra es el cómic, puntualmente, los personajes de la historieta *Misterix*: su forma de hablar, de concebir el mundo, de luchar contra sus enemigos.

Kartun, de esta forma, produce su teatro haciendo uso de elementos de la

cultura popular no solo como marcas para generar una imagen de época y de clase, sino también como estrategia para crear sus obras a partir de un componente detonador que funciona como dispositivo de creación. En esta primera etapa, con la que efectúa un quiebre notable con respecto al teatro militante del período precedente -lo que no implica un abandono de su posicionamiento ideológico-, el foco está puesto en las indagaciones sobre el tiempo y la memoria a partir de la experimentación con un género no teatral de carácter popular, que determina la creación de las obras y configura su sentido.

## BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes primarias

- Kartun, M. (1983). “Chau Misterix” en Díaz, Gabriel; Kartun, Mauricio; Pogoriles, Eduardo y Winer, Víctor, *4 Autores. Teatro. Con el otro. Chau Misterix. Agonía para soñadores*. Buena presencia. Buenos Aires: Talleres EDIGRAF S.A. Prólogo de Ricardo Monti.
- (1985). “La casita de los viejos” y “Cumbia morena cumbia” en V.V.A.A., *8 Autores. Teatro*. Buenos Aires: Autores.
- (1987). *Pericones*. Buenos Aires: Teatro Municipal General San Martín. Volumen 19 de la colección de obras representadas en el TMGSM. Entrevista inicial de Analía Roffo, “El autor” (9-15).
- (1989). *Chau Misterix*. Buenos Aires: Torres Agüero editor. Prólogo de Helena García de la Mata.
- (1993). *Teatro. Chau Misterix, La casita de los viejos, Cumbia morena cumbia, Pericones, El partener, Salto al cielo*. Buenos Aires: Corregidor. Estudio preliminar de Osvaldo Pellettieri: “Mauricio Kartun: Entre el realismo y el neosainete” (pp. 11-33). Entrevista final a cargo de Jorge Dubatti: “El teatro de M. Kartun: Identidad y utopía”. (pp. 279-286).
- (2000). “La casita de los viejos” en *Dramática Latinoamericana de Teatro CELCIT N°10*. Buenos Aires: CELCIT. Disponible en: <https://www.celcit.org.ar/publicaciones/dla/numero/pagina22/>
- (2006). *Chau Misterix, El partener, La Madonnita, La suerte de la fea*. Buenos Aires: Losada.
- (2010). “La casita de los viejos” en Proaño Gómez, Lola y Geirola, Gustavo (Comps.), *Antología de Teatro Latinoamericano (1950-2007). Tomo I*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro. Presentación del autor a cargo de Jorge Dubatti (pp. 195-199). pp. 201-214. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/264804636/Antologia-Teatro-Latinoamericano-I>
- (2011). *Chau Misterix, Como un puñal en las carnes, La suerte de la fea*. Buenos Aires: Colihue.
- (2014). *Chau Misterix*. Buenos Aires, Corregidor. Prólogo de Jorge Dubatti: “Chau Misterix y la ‘trilogía de San Andrés’” (pp. 23-39).
- (2015). “La casita de los viejos” en Proaño Gómez, Lola y Geirola, Gustavo (Comps.), *Antología de Teatro Latinoamericano (1950-2007). Tomo I. Argentina*. Buenos Aires: CELCIT. Presentación del autor a cargo de Jorge Dubatti (pp. 230-256). Disponible en: <https://www.celcit.org.ar/publicaciones/typ/22/022/>
- (2016a). “La casita de los viejos” en V.V.A.A. (2016): *Teatro Abierto 1982*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Argentores (pp. 391-404).
- (2016b). “Cumbia morena cumbia” en V.V.A.A. (2016): *Teatro Abierto 1983*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Argentores (209-218).

## **Bibliografía teórico-crítica de referencia**

- Bergson, H. (2009). *La risa. Ensayo sobre el significado de lo cómico*. Buenos Aires: Losada.
- Dubatti, J. (2014). “*Chau Misterix y la trilogía de San Andrés*” en Kartun, Mauricio (2014): *Chau Misterix*. Buenos Aires: Corregidor (pp. 29-39).
- Gociol, J. y Rosemberg, D. (2003). *La historieta argentina. Una historia*. Buenos Aires: De La Flor.
- Roffo, A. (1987). “El autor”, en *Pericones*. Buenos Aires: Teatro Municipal General San Martín. Volumen 19 de la colección de obras representadas en el TMGSM (pp. 9-15).
- Sasturain, J. (2008). “Misterix, el hombre más fuerte” en *Página/12*. Lunes 24 de noviembre de 2008. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-115527-2008-11-24.html>
- Seibel, B. (2005). *Historia del circo*. Buenos Aires: del Sol.

## La teatralidad en la vanguardia argentina

**Resumen:** En esta ponencia nos interesa revisar algunas producciones narrativas y poéticas de la vanguardia argentina donde la teatralidad parece ser una condición de esos textos que experimentan con el modelo genérico.

Leopoldo Marechal, Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Roberto Mariani, son algunos de los escritores que ajustan el sistema de representación que el género narrativo le proporciona a una suerte de doble representación. En este sentido, la “escena” es la forma que se diseña como una de las huellas de esa noción de lo teatral y que se torna dispositivo de estas producciones ya que funda una noción de tiempo que define lo eterno en el instante. Se trata de una representación que se construye en un encadenamiento que la transforma en parte de un todo pero que, al mismo tiempo, le otorga cierta autonomía. En el resplandor de cada escena se equilibra con una zona de oscuridad, con un vacío que no es el reposo preparatorio para la próxima sino la huella de la discontinuidad, la efectuación de la nada. En esta suerte de montaje transversal, cada escena, en estas producciones, aparece como un estallido, despliega y contrae una multiplicidad.

**Palabras clave:** vanguardia - escena - teatralidad – representación - experimento.

**Abstract:** In this paper we are interested in reviewing some narrative and poetic productions of the Argentine avant-garde where theatricality seems to be a condition of those texts that experiment with the generic model

Leopoldo Marechal, Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Roberto Mariani, are some of the writers who adjust the system of representation that the narrative genre provides to a sort of double representation. In this sense, the “scene” is the form that is designed as one of the traces of this notion of theatrical and which becomes the device of these productions since it founds a notion of time that defines the eternal in the moment. It is a representation that is constructed in a chain that transforms it in part of a whole but at the same time gives it some autonomy. In the

brightness of each scene is balanced with an area of darkness, with a void that is not the preparatory rest for the next but the footprint of discontinuity, the realization of nothingness. In this sort of transverse montage, each scene, in these productions, appears like a burst, unfolds and contracts a multiplicity.

**Key-words:** avant-garde – scene – theatricality – representation - experiment.

Leopoldo Marechal, Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Roberto Mariani, Roberto Arlt, César Tiempo son algunos de los escritores de la vanguardia argentina que experimentan con la porosidad de la representación. Si una de las cuestiones de la vanguardia implica la relación arte/vida, el experimento de la representación tendrá esa doble condición. Estos escritores no sólo escribirán obras de teatro sino que explorarán las zonas de la teatralidad en otras formas genéricas.

Hal Foster lee la relación del arte de la vanguardia con la vida casi como una contradicción. Para Foster, el objetivo de los artistas de vanguardia “no es ni una negación abstracta del arte, ni una reconciliación romántica con la vida, sino un continuo examen de las convenciones de ambos”<sup>16</sup>.

## 1. Vanguardia y experimento

Merleau Ponty sostiene que las vanguardias reponen ese sentido absoluto de la percepción como experiencia y retoman la premisa del empirismo: cuando se habla de un objeto real se está hablando, en verdad, de la percepción del objeto.<sup>17</sup> Para Merleau Ponty, en la modernidad, el valor de la percepción como conocimiento queda resguardado por el arte. Pensar las vanguardias como una forma nueva de percepción -según Merleau Ponty- parece dar

---

16] Agrega Foster “Así más que falsa, circular y si no afirmativa, en el mejor de los casos la práctica vanguardista es contradictoria móvil, cuando no diabólica” Cfr. Foster, Hal, 1996. 18

17] Señala Merleau Ponty en una de sus conferencias sobre el tema de 1948: “uno de los méritos del arte y del pensamiento modernos (con esto entiendo el arte y el pensamiento desde hace cincuenta o setenta años) es hacernos redescubrir este mundo donde vivimos pero que siempre estamos tentados de olvidar”. Más adelante agrega: “Mientras que la ciencia y la filosofía de las ciencias abrían así la puerta a una exploración del mundo percibido, la pintura, la poesía y la filosofía entraban resueltamente en el dominio que les era así reconocido y nos daban de las cosas, del espacio, de los animales y hasta del hombre visto desde afuera, tal y como aparece en el campo de nuestra percepción, una visión muy nueva y muy característica de nuestro tiempo” Cfr. Merleau - Ponty, M. 1993, pp. 9-14.

sentido a una definición particular de experiencia pura. Percibir es entonces, redefinir lo real a partir de experimentos que se resuelven en técnicas y procedimientos artísticos. Esa búsqueda de la experiencia pura que se torna experimento de los sentidos, redefine, a partir de los materiales y las construcciones artísticas, la experiencia estética.

Las vanguardias impugnan el sentido lógico, unívoco de la experiencia del artista y del receptor como sujetos de arte así como la constitución del objeto artístico como tal. Se propulsa un nuevo lugar de la institución artística para, según define Peter Bürger, reconducir el arte a una nueva praxis vital.

Adorno ha fundado su definición del arte moderno en la utópica búsqueda de “lo nuevo” como un concepto que sostiene la idea del experimento para construir experiencia: “La necesidad de correr riesgos se actualiza en lo experimental, cuya esencia es un manejo consciente de los materiales en contra de la idea de un proceso organizado inconscientemente, idea que ha llegado al arte desde la ciencia” señala. Reconoce que esta exploración de posibilidades que el experimento permite puede rebajar la obra de arte.<sup>18</sup>

La noción de experimento artístico articula una relación particular entre los materiales y los objetivos de una obra de arte. El concepto de construcción-composición para el Renacimiento- va de la mano con la posibilidad de experimentar.

Se trata de encontrar un nuevo sentido a los espacios artísticos, de cuestionar los materiales con los que el arte debe trabajar, en definitiva, de rebatir las leyes, reglas y preceptos que ubican al arte en un lugar de la sociedad. La experimentación es, sin duda, el dispositivo que permite la búsqueda de lo nuevo. Experimentar implica, entonces, abandonar la continuidad y la repetición, dejar de lado la experiencia histórica, las formas emergentes de la tradición y seleccionar otras formas, otros materiales. El experimento con las formas de la percepción deviene estrategias de representación que diseñan acontecimientos de teatralidad.

## **2. Representación y teatralidad**

Entendemos la teatralidad como un fenómeno singular que excede la tradición del teatro y que, como la define Barthes, es “espesor de signos y sensaciones” (Barthes R. 2003,54), una especie de percepción ecuménica que es también ilusión perfecta y marca del artificio. Pero creemos que la teatra-

---

18] Para Adorno, éste sería uno de los peligros de la noción de experimento en el arte. Su crítica se funda en que el experimento lleva a cierta cristalización de la obra de arte en tipos y especies. La consecuencia señala es “la vejez del arte nuevo”. Cfr. Adorno, T, 1993, 57.

alidad es sobre todo acontecimiento. El Aión en la superficie: puro acontecimiento, pura eternidad del instante, efectuación del acontecimiento, el presente más pequeño de un instante puro, que no cesa de subdividirse al decir de Deleuze. (Deleuze, 2006, 50-51)

El actor representa en ese acontecimiento señala, Deleuze, pero lo que representa es siempre todavía futuro y ya pasado permanece en el instante para interpretar algo que se adelanta y se arrasa, se espera y se recuerda. El actor es el acontecimiento puro en la superficie. Los escritores de la vanguardia crean acontecimientos en la vida y en el arte y se transforman en actores de esos acontecimientos.

En este sentido, Dubatti señala “Llamamos acontecimiento teatral a la singularidad”, y reconoce en esa singularidad tres momentos de constitución del teatro en teatro: el acontecimiento convivial, el acontecimiento poético o de lenguaje y el acontecimiento de constitución del espacio del espectador. “En el convivio no sólo resplandece el aura de los actores: también la del público y los técnicos” nos aclara Dubatti y define así lo atributos de esa comunidad que existe solamente en el acontecimiento. La vanguardia (su nombre lo certifica) busca siempre una comunidad utópica. (Dubatti J., 2007, 136) Sus intervenciones son siempre efectos de esa búsqueda que es una flecha en el tiempo. Señala Jean Luc Nancy “La comunidad es lo que tiene lugar siempre a través del otro y para el otro. No es el espacio de los “*mí mismos*” -sujetos y sustancias en el fondo inmortales- sino aquel de los yoes, que son siempre otros (o bien no son nada).” (Nancy, J.L., 2000 ,54)

La teatralidad implica siempre la mirada del otro. Los acontecimientos que los vanguardistas formulan intentan quebrar la experiencia ajena del mundo, redefinir las condiciones del arte en la vida y viceversa.

La teatralidad tiene, para ellos, cierta efectuación por exceso de la representación, entendida esta efectuación como una paradoja ya que representar tiene una marca doble: “representar es sustituir a un ausente, darle presencia y confirmar la ausencia”, nos dice Corinne Enaudeau.<sup>19</sup>

El experimento de la vanguardia se afina en esa paradoja de la representación que tiene una densidad interpretativa, decíamos, en la mirada de un tercero. De ahí que las estrategias en la vida y en el arte resulten formas de teatralidad que provocan acontecimiento.

---

19] “La representación solo se presenta a sí misma, se presenta representando la cosa, la eclipsa y la suplanta, duplica su ausencia. Decepción de haber dejado la presa por la sombra, o incluso júbilo por haber ganado con el cambio: el arte supera a la naturaleza, la completa y la realiza” Cfr. Enaudeau, Corinne, 2000, 45.

En este sentido, la “escena” es la forma que se diseña, como una de las huellas de esa noción de lo teatral, y que se torna dispositivo ya que funda una noción de tiempo que define lo eterno en el instante. Se trata de una representación que se construye en un encadenamiento que la transforma en parte de un todo pero que, al mismo tiempo, le otorga cierta autonomía. En el resplandor de cada escena se equilibra con una zona de oscuridad, con un vacío que no es el reposo preparatorio para la próxima sino la huella de la discontinuidad, la efectuación de la nada. En esta suerte de montaje transversal, cada escena en la vida y en la literatura de nuestros vanguardistas aparece como un estallido que despliega y contrae una multiplicidad.

### **I Escena 1: El Recienvenido que se hace personaje**

En *Papeles de Recienvenido*, Macedonio declara su momento de convertirse en Autor. Construye una ficción de origen. “La popularidad y la autobiografía o la confesión biográfica son las dos oportunidades más logradas de ocultarse, al par de la fiel fotografía” ironiza al respecto. Se trata de una ficción impertinente: la del relato de su falso comienzo de autor. Nos cuenta cómo sale de la Abogacía y entra a la Literatura. Sin embargo, escribe y publica desde los últimos años del siglo XIX. Esta ficción de autor de los años veinte es el dispositivo que define la arquitectura filosófica y literaria de su obra y de su vida y, al mismo tiempo, exhibe en ese gesto teatral las condiciones burguesas de la figura de autor.

El anuncio de su famosa entrada en la literatura le permite, en *Papeles de Recienvenido*, designar en la primera persona la invención de un sujeto inocente, sin experiencia en la gran ciudad, ajeno a los ritos sociales y las marcas de lo cotidiano con sus papeles informes en donde fotografías escriturarias muestran sus múltiples y excluyentes poses biográficas. En una franja muy delgada entre la identificación con el autor y la autonomía de personaje, Macedonio construye a Recienvenido y le otorga una conducta y una visión de mundo absolutamente distanciada de las convenciones sociales y las marcas de identificación. El Recienvenido -más tarde el Bobo de Buenos Aires- es la condensación ficcional de ese “contradispositivo” del pensamiento macedoniano.<sup>20</sup> Mediante el absurdo, logra un personaje que se acerca a las zonas me-

---

20] Usamos el término “contradispositivo” en el sentido que Agamben le otorga. El filósofo italiano relee el término foucaultiano “dispositivo” entendido como cualquier elemento que tenga la capacidad de “capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes”. La noción de sujeto se constituye, para Agamben, a partir de la vinculación entre los seres vivientes y los dispositivos. Como acción frente a este modo determinado propone la profanación como contradisposi-

nos valoradas de lo humano: la ignorancia, la estupidez, la incongruencia.<sup>21</sup>

Al mismo tiempo, en la vida, va perfilando un personaje que cultiva la inexistencia y el absurdo.

En la introducción a una de las ediciones de *Museo*, su hijo Adolfo declara “Creo que mi padre ha sido la persona más natural y sinceramente “diferente” que habré conocido”. Esa diferenciación que lo distinguía es singularidad por la prescindencia, la economía de lo humano, la eficacia de sus gestos de personaje en la vida, para adelgazar su presencia cada vez más hacia la inexistencia. Más adelante, en el mismo texto, Adolfo de Obieta detalla esa singular perspectiva del mundo y de sí mismo: “Sentía a la humanidad asfixiada entre innúmeras cosas innecesarias o sobrevividas, y reglas retorcidas y deidades agónicas, e innumerable ausencia de cosas necesarias y fe verdadera”. (Fernández, M., 1993, XXIII)

No podemos dejar de pensar en la independencia de Macedonio con respecto a la máscara de autor y a los registros sociales de esa máscara. La prescindencia de estos códigos llega a ser tan extrema que adelgaza su corporeidad al punto de que, para algunos, Macedonio es un personaje inexistente. ¿No será ésta, acaso, la pretensión última de ese hombre que intentaba dilucidar el mundo en un cuarto de pensión?<sup>22</sup>

Basta sólo leer el libro de Germán García *Hablan de Macedonio*, para conocer las múltiples anécdotas que lo muestran siempre como un “personaje” en el sentido performativo. Una actuación premeditada que descoloca al espectador ya que la marca de su teatralidad está definida tanto en la obra (Un autor que siempre está a contramano, un Recienvenido) cuanto en la vida. Transcribimos como ejemplo alguna de las peculiaridades que Federico Gui-

---

tivo que restituye aquello que había sido separado o dividido. Cfr. Agamben, G. 2005, pp.9 - 16

21] Existe abundante bibliografía sobre la estupidez humana: Desde *Elogio de la locura* (o necedad, o estulticia, según el traductor), de Erasmo de Rotterdam y las referencias en *Crítica de la Razón Pura*, Inmanuel Kant, diferentes pensadores han reflexionado sobre este “atributo” humano. Robert Musil en 1937 pronuncia su conferencia *Sobre la estupidez* en la Federación Austríaca del Trabajo, después de la publicación de los dos primeros volúmenes de su novela *El hombre sin atributos*. Es una de sus escasísimas apariciones en público.

“¿Qué es realmente la estupidez? ¿Quién es realmente estúpido?” Se pregunta Musil y ataca el “lugar común”. Siete años antes de esta conferencia, Robert Musil había escrito ya: “Si la estupidez no se pareciera tan perfectamente al progreso, al talento, o al mejoramiento, nadie querría ser estúpido”. En este momento Macedonio, decide no teorizar sino actuar ficcionalmente la estupidez en ese personaje autobiográfico que es el Recienvenido. (Cfr. Musil, R., 1974, 54).

22] El libro de Germán García está plagado de anécdotas y testimonios sobre el modo de vida de Macedonio en las pensiones, o estancias deshabitadas de Adrogué.

lermo Pedrido le cuenta a Germán García: “El siempre, cuando tenía una entrevista, no sé por qué extraña causa (supongo que era una de sus tantas diabluras) tardaba, tardaba en aparecer. Había una cortina hasta abajo (a un costado) y se le oía arrastrar los pies y parecía que iba a aparecer y no aparecía, se alejaba” (García, G. 1996, 40).

## **I Escena 2: la teatralidad de la poesía.**

En 1925, Girondo publica *Espantapájaros* con un paréntesis interesante “(al alcance de todos)”. Esta aclaración no es gratuita: Girondo lleva el libro a la calle. Más exactamente: hace construir una carroza con un muñeco de papel maché tirada por seis caballos, con cocheros y lacayo con librea, que pasea por la, entonces, angosta 9 de julio mientras bellas señoritas venden el libro en un local de la calle Florida. Ramón Gómez de la Serna describió el suceso en el libro *Retratos contemporáneos*: “Un enorme espantapájaros con chistera, monóculo, pipa, guantes blancos, alrededor del cual revoloteaban cuervos, se paseó por Buenos Aires en una carroza funeraria que normalmente transporta coronas de flores. De la Serna comentó el suceso como “el escándalo que merecía tan decisivo libro” La edición se agota en el día. (Gómez de La Serna, 1968, 202) En uno de sus *Membretes* Girondo declara: “Un libro debe construirse como un reloj y venderse como un salchichón” (146). Con un excelente sentido de marketing, prueba su axioma y lleva la poesía a la calle. En esto sentido, la teatralidad se hace acontecimiento en la vida. El efecto de marketing crea la escena de la literatura en la vida con tramoyas que quiebran la cotidianeidad.

Convengamos que el intento es democratizador aunque el libro no se aleja de los parámetros de experimentación de los anteriores. Muy por el contrario, ensaya estrategias más complejas, más sutiles. Un espantapájaros es un sujeto que no es, es un simulacro, una representación casi paródica del yo. Se rompe así la tradicional homologación entre la imagen social del poeta y la imagen textual.<sup>23</sup>

La metonímica figura del ojo que mira deja paso a un sujeto que se hace presencia en el texto porque se define justamente con predicados impertinentes: “Soy una patada, un cocktail, una transmigración”. Primer paso de un nuevo modo de viaje que dejará de lado las geografías físicas para armar itinerarios por la escritura. Este sujeto hecho de imprecisiones desandarará el

---

23] Walter Mignolo lee el momento de la vanguardia como el de la separación de la imagen social del poeta de la figura social. Encuentra procedimientos precisos para esa operatoria y ejemplifica con textos de Girondo y Huidobro Cfr. Mignolo, W.1982 .pp. 131-148.

camino de lo cotidiano, recorrerá los espacios de la burguesía y marcará los vacíos formalismos de los códigos. Una moral encorsetada, una sociedad con telarañas en los ojos. La clave está en el caligrama que abre el libro (“Subo las escaleras arriba/ bajo las escaleras abajo) Reconocerá sus límites que son los de todos (“yo no sé nada/nosotros no sabemos nada” 155). Es por eso que no dudará en ceder la voz. En uno de los textos, paradójicamente, es la abuela la que define las tanáticas maneras de la costumbre.

El ritmo, los espacios del silencio y la tensión hacia la nada; la experimentación con el límite y el no-lugar del poema, es decir, *En la masmédula* (1954), su giro final, la última pirueta del viajero empecinado. Destruir las formas lógicas del lenguaje, vaciar los aspectos más superficiales de la comunicabilidad del signo, abrir la carga de sentido del significante serán sus operatorias básicas. El sujeto está (es) el significante, existe en y por su existencia.

*En la masmédula* el poeta nos dice: no hay reglas que no se puedan destruir, por lo tanto, no hay formas de vida que no se puedan cambiar

Si en el libro anterior, *Persuasión de los días*, Girondo buscaba un ritmo, en éste apela a los sonidos puros. Girondo graba en un disco este libro. Ya enfermo se preocupa exhaustivamente por la edición fonográfica y, en su lecho de muerte, seguro del cuidado con que se ha llevado a cabo la última empresa, declara. “Entonces, valió la pena”. La última apuesta: la voz. La música del poema para que los significantes ejerzan todo su esplendor.

Oliverio Girondo busca su propia voz para los poemas de su último libro. El valor de este documento es tal que decidió a los sucesivos editores a no someter a la grabación original (realizada con los procedimientos vigentes en vida del poeta) a ningún sistema de limpieza o filtrado para no alterar el tono auténtico de la versión. Se trata de una voz cavernosa, casi gutural, lenta, que ejerce sobre el oyente la impronta de un ritual. Oliverio Girondo declama sus poemas: pone intensidad en las sílabas acentuadas, pronuncia lenta y enfáticamente, como si hubiese un punto, coma o cesura frente a cada palabra. Sabemos que la declamación es un arte escénico ya que se desarrolla frente a un público que observa y escucha, que participa siendo testigo ocular y auditivo del arte representado.<sup>24</sup> El poeta solo nos deja su voz y en ella resume ese

---

24] Utilizamos en forma indistinta recitación y declamación. Muchos autores han tratado de diferenciar *declamación* y *recitación*, aunque para los investigadores, en la actualidad ambos términos se utilizan como sinónimos. Estos autores hacen énfasis en que la recitación excluye el uso del gesto y mímica, concentrando todo su arte en la voz y su modulación, muy parecido a la lectura de poemas, solo que en la recitación se memoriza el poema y se carece de atri. El sentido teatral de ambas formas es lo que nos interesa en relación con el gesto de Girondo.

efecto de teatralidad que el arte de declamar requiere.<sup>25</sup> Se trata de un efecto que implica el sentido más profundo de la interpretación ya que el declamador inventa en la voz el espacio imaginario del poema y busca cautivar al espectador para que vibre con el sonido y significado de las palabras. En el caso de *En la más medula*, como señalábamos antes, sólo hay sonidos, significantes que despliegan un sentido nuevo. La propuesta utópica del libro se acentúa y el poeta nos da su voz para proponernos su experimento y recuperar el modo antiguo de la poesía en voz alta.

### I Escena 3: la comunidad del Presidente

La última escena que describimos en esta ponencia es colectiva y reúne a un grupo de escritores del grupo Martín Fierro que realiza dos experiencias simultáneas que tienen el marco del experimento en la vida y en la literatura. Se trata de ejercicios performativos que exasperan la mirada de un tercero, que se instituye público, como en los casos anteriores. La diferencia es que esta escena es comunitaria y el acontecimiento depende de todos y cada uno de sus integrantes. De esta manera, el convivium es acontecimiento en la efectucción de sus actores que representan en la vida y en la literatura.

”Macedonio Presidente” es un slogan que invade las calles de Buenos Aires y, al mismo tiempo, un juego de intervención en lo real, una novela colectiva frustrada o perdida, un relato múltiple de muchas voces de esa novela extraviada. Enrique Fernández Latour en su libro *Macedonio Fernández, Candidato a Presidente*, recuerda aquel proyecto de los años veinte que intentó probar la conocida hipótesis de Macedonio Fernández: es más fácil ser Presidente que tener un kiosco (o una farmacia, según algunas versiones). Fernández Latour completa la alusión de Borges a ese episodio: “Macedonio enriqueció pronto ese recurso (propaganda): Me escribía: ‘Hay que ejecutar la propaganda; yo la he perfeccionado dándole alusión pasional, para que intrigue y para que no parezca propaganda, así: Macedonio busca a Casilda la Cubana. Teléfono: 3729-Rivadavia.’”<sup>26</sup> (Fernández Latour, E., 1980,18)

---

25] Según el *Diccionario* de María Moliner. “Declamar” es ‘decir artísticamente una composición literaria en prosa o en verso; particularmente, decir su parte los actores en una representación teatral. “Declamación” es acción y arte de declamar. “Declamatorio: [aplicado al estilo, el lenguaje, el tono, etc.] Ampuloso o grandilocuente, de afectada solemnidad o grandeza.”

26] Completamos la cita: “Me meto al bolsillo cada mañana una docena de papelitos cuadrados con eso escrito con lápiz azul o colorado“. Más adelante agrega: “Copio esas frases de una página de cuaderno escolar llena de leyendas que proponía para ser utilizadas en la difusión de su nombre. En ciertos sitios “olvidaba” también, con su firma en las guardas, libros de su biblioteca, generalmente excelentes. Confiaba en la eficacia de esos recursos, sobre todo en

La Novela del Presidente es un proyecto colectivo en el que participaron, entre otros, Fernández Latour, Borges y Marechal. Reunidos en los infinitos cuartos de pensión discutían y escribían esa novela fantástica, definitivamente perdida, que narraba el complot contra el relato del Estado pero que además, actuaba otro complot: aquel contra la idea de autor único, omnipotente. En La comunidad inconfesable, Blanchot -leyendo a Bataille- piensa la comunidad desde dos modos principales: encuentro en la escritura y lugar de los amantes. Para Blanchot, estos modos definen y complementan el sentido de la experiencia interior. La “pluralidad de otros” es condición del principio de incompletitud que constituye al hombre. La teatralidad de esta escena doble (en la vida y en la literatura) de los martinfierristas se funda en esos dos modos y ejerce su potestad utópica.

La teatralidad de la vanguardia tiene, en este trabajo, tres escenas. Podríamos exhibir varias más, pero nos impide el marco de la ponencia. Como señalamos, las tres escenas fundan su teatralidad en el acontecimiento tanto en la vida cuanto en el arte y definen las tres instancias de ese acontecimiento que señala Jorge Dubatti: el convivium, el lenguaje y el espacio del espectador. De esta manera, en la teatralidad de la vanguardia hay una marca de comunidad utópica fundada en un principio de solidaridad que León Rozitchner, en su análisis del concepto de “comunidad” llamó “la significación ética de la afectividad”.

---

las tiras de papel: ‘Yo creo que es más poderoso mi procedimiento de propaganda que toda la reclame de grandes diarios, porque así intriga y es conversado entre amigos y además parece absolutamente desinteresado, lo que hace circular el papelito’.

No obstante ese juicio sobre los diarios, los amigos periodistas fuimos puestos a contribución. Teníamos la consigna de aprovechar cuanta oportunidad se presentara para hablar o hacer hablar de él. Apreciaba hasta la mención de su nombre en una frase incidental, Llevaba la cuenta”. (1980: 17-23).

## BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. (1983). *Teoría estética*, Buenos Aires: Hyspamérica.
- Agamben, G. (2005). “O que é um dispositivo” en *Outra travessia*, N5, Santa Catarna, setembro.
- Barthes, R. (2003). *El teatro de Baudelaire*. En: *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral,
- Blanchot, M. (1992.) *La comunidad inconfesable*, México: Ed. Vuelta.
- Del Corro, G. (1976), *Los límites del signo* Bs. As. : Fernando García Cambeiro.
- Deleuze, G. (2007) *Lógica del sentido*, Traducción de Miguel Morey Edición Electrónica de [www.philosophia.cl/](http://www.philosophia.cl/) Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
- Dubatti, Jorge. (2007). *Filosofía del teatro 1: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Enaudeau, C. (2000) *Paradoja de la representación*, Buenos Aires: Paidós.
- Fernández, Macedonio (1993). *Museo de la Novela de la Eterna*, Colección Archivos, edición crítica de Ana Camblong y Adolfo de Obieta, Madrid: Archivos ALLCA XX University Paris X- UNESCO\_FCE.
- (2004). *Papeles de Recienvenido y continuación de la nada*, OC, Vol. IV, Buenos Aires: Corregidor.
- Fernández Latour, E. (1980) *Macedonio Fernández Candidato a Presidente y otros escritos*, Buenos Aires, Agón.
- Foster, H. (1996). *El retorno de lo real*, Cambridge: Utt.
- García, Germán, (1996). *Hablan de Macedonio*, Buenos Aires: Atuel
- Girondo, O. (1993). *Obras de Oliverio Girondo* (5° Ed.) Bs. As.: Losada.
- Gómez de La SERNA (1968) *Retratos contemporáneos*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *El mundo de la percepción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mignolo, W. “La figura del poeta en la lírica de vanguardia” en *Revista Iberoamericana*. Nros. 118-119 (enero-junio) 1982 .pp. 131-148.
- Musil, R. (1974). *Sobre la estupidez*, Barcelona: Tusquets. Mignolo, Walter (1982) “La figura del poeta en la lírica de vanguardia” *Revista Iberoamericana*. Nros. 118-119 (enero-junio). Pittsburgh: Univ.
- Nancy, Jean-Luc (2000) *La comunidad inoperante*, Santiago de Chile: Arcis.
- Rozitchner, León (1963), *Persona y Comunidad*, Buenos Aires: EUDEBA.

## Narrativas en formación

**Resumen:** Actor/actriz, director/a tienen un saber pero el/la espectador/a ven y saben algo que aquellos no. El convivio, la comunidad en el acontecimiento teatral se encuentra en un “entre”, en el medio de asociaciones o disociaciones con respecto al espectáculo que son diferentes de una relación causa/efecto. Esa comunidad va creando una instancia de narración, otra, en disenso, una manera de sentir diferente que no es ni viene de la unilateralidad de la relación mensaje/receptor sino de la vivencia autónoma de lo que se presenta. De este modo el pensamiento se pone en juego pues lo dado está en juego nuevamente. Una nueva sensorialidad, el disenso, reconfigura lo posible.

La visión y el lugar para mirar se complementan, la mirada de quien asiste a un lugar en el que algo es puesto para ser visto. Retornamos al principio, sostener la mirada frente a otro: ¿Un *agón* sostenido en el deseo de poder? El texto que presentamos está inscripto en lo que llamamos narrativa de expectación; es acerca de la obra *Hush*, creación del grupo EstoCada VEP durante el programa Formación de Espectadores en Río Negro. En su programa decía: “SE NECESITAN ESPECTADORES/AS”

**Palabras claves:** saber teatral - espectador/a – narración – disenso

**Abstract:** Actor/actress has a knowledge but the spectator sees and knows something that the first hasn't. The convivium, the community in the theatrical event is in the middle, between associations or dissociations respect to the spectacle that are different from the relation cause/effect. The community is creating an instance of narration, another one on dissent, a kind of different feeling not coming from unilateralism of the relation message/receiver but autonomous experience about something that is offered. In this way thought plays itself because what is given is played again. A new sensoriality, the dissent reconfigures the possible.

The vision and the place to look complement each other, the gaze of one who attends a place where something is put to be seen. We return to the beginning, holding our gaze in front of another: An agon sustained in the desire for power? The text we present is inscribed in what we call the

expectation narrative; it is about the play *Hush*, creation of the group EstoCada VEP during the Program of Spectators in Río Negro. Its program said: SPECTATORS NEEDED”.

**Key-words:** theatrical knowledge- spectator - narration dissent.

El hecho parecería ser, si es que en mi situación uno puede hablar de hechos, no sólo que tendré que hablar de cosas de las que no puedo hablar, sino también, lo que es aún más interesante, sino también que yo, lo que es si es posible aún más interesante, que tendré que, olvídenlo, no importa. En *El Innombrable* de Samuel Beckett (1966:20)

Actor/actriz, director/a tienen un saber pero el/la espectador/a ven y saben algo que aquellos no. El convivio, la comunidad en el acontecimiento teatral se encuentran en un “entre”, en el medio de asociaciones o disociaciones con respecto al espectáculo que son diferentes de una relación causa/efecto. Esa comunidad va creando una instancia de narración, otra, en disenso, una manera de sentir diferente que no es ni viene de la unilateralidad de la relación mensaje/receptor sino de la vivencia autónoma de lo que se presenta.

En ocasiones la intensidad de expectación marca un olvido involuntario de las coordinadas cotidianas, una abstracción del mundo inmediato y una concentración excluyente en el acontecimiento poético. (Dubatti, 2007:139)

De este modo el pensamiento se pone en juego pues lo dado está en juego nuevamente. Una nueva sensorialidad, el disenso, reconfigura lo posible.

La visión y el lugar para mirar se complementan, la mirada de quien asiste a un lugar en el que algo es puesto para ser visto. Retornamos al principio, sostener la mirada frente a otro: ¿Un agón sostenido en el deseo de poder? El texto que presentamos está inscripto en lo que llamamos narrativa de expectación, una praxis en este sitio del mirador; es acerca de la obra “*Hush*”, creación de EstoCada VEP durante el programa Formación de Espectadores (tres funciones) en Río Negro. En su programa decía: “SE NECESITAN ESPECTADORES/AS”.

***Hush. Silencio*** (20 de octubre de 2016) <sup>27</sup>

Me engañan. Hay trucos. Aunque creo que a la tarde mi percepción está más

---

27] Esta experiencia de expectación surgió a partir de la puesta en escena de *Hush* durante el mes de octubre de 2016 en el Espacio Pueblarte de la ciudad de Cipolletti, Río Negro en el marco del Programa Formación de Espectadores del Instituto Nacional del Teatro.

despierta.

Pero el trazo es uno solo para esta espectadora *ab horrore*: el dios de la máscara y aún de la mascarada, Dioniso se hace presente en cada espectáculo:

El lenguaje de la obra (*Las Bacantes* de Eurípides) refiere con frecuencia notable a la experiencia visual y musical en el escenario y enfatiza que tanto el homenaje como la comprensión del dios son esencialmente actos teatrales, una exploración de la naturaleza de la ilusión, transformación y del símbolo. Si los tebanos van a recibir al dios sin desastre, deben aceptar una transformación del ser ordinario a través del vestuario, y responder a la música, danza y la liberación emocional que Dioniso ofrece [...] La transformación física comunica al rey de una manera que no logra el discurso racional. El sonido, el gesto, el símbolo expresan [...] (la traducción es nuestra) (Foley, 1980:108)

Qué buena ocasión: veo la obra por tercera vez. La primera fue hace tres meses, la segunda hoy a la mañana y ahora es la tercera. Escribo mientras sucede. En convivio, en rebeldía, condición necesaria para la acción. La desobediencia.

Me río del mismo chiste. Lo que parecía no es, para entrar en la lógica de la obra que no es teatro y de inmediato hay delante de nosotros un cuerpo alargado y acostado a un metro del suelo. Un panel permite ver solamente la cabeza y los pies que se mueven. Un no lugar: no es adelante, no es atrás, no son dos cuerpos que veo pero hay dos detrás.

El actor Javier Santanera hace movimientos de Tai chi chuán, casi identifico la forma “acariciar la crin del caballo”. Titubeo.

¿No eran de papel los papeles usados como objetos en la primera puesta? Ahora son de tela impresa. Tengo la sensación de una mayor unidad en los objetos, una mayor cohesión. ¿Sintaxis de una obra? Quizás pueda ordenar las imágenes después de un tiempo de expectación.

Papeles, telas ¿a quién veo entre estos?

En realidad, las relaciones organizan esos objetos, les dan vida y significación: son elecciones teóricas-aun cuando fuesen inconscientes- cuya historia y crítica piden ser desarrolladas. (Didi-Huberman, 2015:101)

Percibo un ritmo más rápido o más sostenido y en ese mismo momento aparecen, aparentan, hacen fantasma<sup>28</sup>, el Gordo y el Flaco<sup>29</sup>. Pestaño. ¿Me dor-

---

28] Relacionamos con el verbo griego *faino*: traer a la luz en sentido físico. Del diccionario griego-inglés Liddell-Scott Jones. On line.

29] “Laurel y Hardy”, dúo formado por el actor estadounidense Oliver Hardy (el Gordo) y el actor británico Stan Laurel (el Flaco). Su carrera como pareja de cómicos se inició en el cine

mí? ¿Habrà alguna actividad cerebral que medie entre esta realidad creada y mi cansancio?

Una moneda salta y gira y se pierde de la mirada de uno de los personajes. Los objetos hacen drama, provocan, se instalan, y esperan que les respondan los actores. Bah, estoy esperando que ellos hablen, parece.

A oscuras, durante la funci3n escribí algo irreproducibile, oraciones y letras encimadas, escribí en estado de adormecimiento. Ademàs el tiempo dejó de existir para mí y ya estoy esperando “el ruido del carro”. Distorsiones de la realidad. El ruido llama a la distorsi3n. Como ese dios de la tragedia que llama al ritual, aquel Dioniso que convocaba a sus celebrantes con un ologygé, un grito que se da antes del sacrificio...

Y ahora tengo delante una caja de magos que un personaje ata y desata. Se muestran las cajas, una caja rota, incluso ¿cuàndo se rompió? y la mirada me llevó hacia uno de los lados en un panel, a una tela con una pipa pintada. *Le Pipe* pero esto no es una pipa. Ya lo sé. Pero se parece bastante a...

*La trahison des images* es un óleo sobre lienzo que mide 62,2 cm de alto por 81 cm. de ancho. Sobre un fondo verde difuminado, Magritte ha dibujado una pipa con tan sorprendente veracidad, que mirada de lejos parece confundirse con una pipa real. Justo debajo del dibujo de la pipa podemos leer una frase escrita con letras claras de caligrafía de colegial nítidas que dice: Ceci n’est pas une pipe. El cuadro consigue inmediatamente su prop3sito de sorprendernos y sembrar esa peculiar inquietud que siempre alientan los rompecabezas, adivinanzas y paradojas: “Si eso no es una pipa, despu3s del esfuerzo que ha hecho el pintor por reproducir hasta en sus m3s m3nimos detalles una pipa ¿qué es si no?”. (Bocado, 2000:159)

Claro, est3 pintada. Me trae la imagen de un ciclorama, una especie de rodillo muy grande que ponían los griegos antiguos en escena para cambiar vistas panorámicas pintadas. Sí, ya sé, eso no est3, el grupo no pensó ni por un segundo en los griegos. Pero hay movimientos que cambian la escena observada. No son muebles, no son objetos. Hay paneles móviles, muy móviles. Los personajes los manejan de acuerdo a la necesidad de sus juegos escénicos, provocan “cortes” en la mirada y las dimensiones de la escena cambian. Esta se achica, se agranda, adquiere profundidad, desvíos, puertas cerradas y otras abiertas. En algunos momentos parecen convertirse en el pestañeo que regula la luz, el contacto de los ojos con la realidad.

Los movimientos, entradas y salidas, la rapidez de los personajes jugando me llaman a la risa, me río. Pero no hay risas entre espectadores. Silencio sureño.

---

mudo, en 1920.

Me atrevo a mirarlos: ojos clavados en la escena. Están como máscaras, fijas sus pieles, fijos sus ojos. Mirada tensa. Miro la escena lentamente. Sorpresa: ¡el director mira desde arriba! Allá, por encima de la escena hay una especie de balconcito escondido de la luz pero que genera la iluminación, los ruidos.

“La culpa es del director” habían dicho al comienzo los primeros personajes ¿o eran los actores? Era en el primer nivel de ficción. Nos estamos refiriendo a la meta-teatralidad en esta obra. Una de cuyas formas es el desarrollo de una obra dentro de otra. Los personajes-actores que nos recibieron en la entrada de la sala, en realidad los no-actores conversaron sobre su trabajo sentados, de cara a los/las espectadores/as y a la orden de un director, un no-director cuya voz estaba en off, enmudecieron y entraron a una escena más profunda, con otros vestuarios y comenzando una serie de acciones que nos fueron seduciendo.

Solo despierto cuando aparece un revólver en escena. Pero no veo a los actores, veo a otros dos jugando (recuerdo inmediato de otra obra representada en Cicolletti: ¿Podés silbar? <sup>30</sup> en la que dos personajes, dos niños juegan a que se hacen como personajes, una manera de actuar: silbar, jugar, correr, imaginar, hasta volar). “Esto no es” dice la banderita que sale en el disparo. Esto no es. *To be or not to be? It is not.*

Estamos ahora frente a una caja brillante, pero no era esa caja rota que veo ahora. ¿O que no vi?

Todo se toca, todos existen porque se tocan, los objetos. Hay sentidos que van sobre ellos claramente: oído, mirada y el más obscuro: tocar, sin él no estarían vivos, presentes.

La memoria ya es tentada. Y de inmediato, antes y al final se presentan Vladimir y Estragón<sup>31</sup> Chaplin <sup>32</sup>, magos, los tres chiflados, y algún dibujito: el Coyote, el Correcaminos <sup>33</sup>, ¡los dálmatas enamorados! <sup>34</sup>

---

30] Ficha técnico-artística de ¿Podés silbar? Adaptación: Jorge Onofri. Actúan: Jorge Onofri, Dardo Sánchez. Escenografía: Silvina Vega. Realización de títeres: Silvina Vega. Asistencia técnica: Liliana Godoy. Asistencia de dirección: Liliana Godoy. Puesta en escena: Jorge Onofri. Dirección: Jorge Onofri. Grupo: Atacados por el arte de Cicolletti, Río Negro.

31] Personajes de *Esperando a Godot* de Samuel Beckett.

32] Charles Chaplin (1889-1977), actor y director de cine inglés que alcanzó la fama durante la época del cine mudo.

33] El Coyote y el Correcaminos son los personajes de una serie estadounidense de dibujos animados creada en el año de 1949 por el animador Chuck Jones para Warner Brothers. Chuck Jones se inspiró para crear a estos personajes en un libro de Mark Twain, titulado *Roughin It*, en el que Twain denotaba que los coyotes hambrientos podrían cazar un correcaminos.

34] *101 dálmatas*, o *La noche de las narices frías*, en México, es el decimoséptimo largometraje

Y claro, la música de jazz que se escucha devino romance...nostalgia <sup>35</sup>, el lugar en donde no estoy, un no lugar.

Soy engañada. No veo lo que es. Veo lo que no es permanentemente. No es eso. Tres veces no. ¿También vale definir por el no?

¿Bacanal? ¿Celebración de Baco-Dioniso? ¿Esto se produce cuando la *ópsis*, el espectáculo (*Poética*, v.1450b:17) y la trama son una sola, no la misma pero se entretajan? ¿Estamos frente a la tan citada metáfora, el traslado, el corrimiento de las imágenes: una me lleva a otra que es anterior y devienen en presente!

Sin tiempo. En la puesta lo han roto y puesto en un sonido. Sin espacio, lo mueven de un panel a otro. Los personajes, aunque no resuenan, actúan, son puro *éthos*, deciden, accionan (*Poética*, v. 1450:8) se adueñaron del aquí y ahora, de lo extra-cotidiano, dejando la palabra afuera, escaparon de la narración invasora de una escena.

### Corpografías (me identifico) Mañana del 20 de octubre

El almacén de la esquina del teatro está cerrado. No habrá agua para los artistas. Entro a la sala y el director que marca el fin del ensayo dice: "...todo fue rápido".

¿Qué escucho antes de esta función?

Se me vino la palabra horóscopo. Es griego: *hóras skópein* <sup>36</sup>. ¿Mirar todo? Veo todo claramente y no hay nada. No se cuenta nada. Hasta que entiendo y pesco: hay una obra dentro de la otra. Ese era el traslado. Desde afuera, la historia, la situación se va hacia adentro. Ni siquiera porque la vemos más: un no lugar. Desde el diálogo en primer plano a la profundidad escénica (literal) de la mudez. Desde la *ópsis* a... "escrito sobre nuestros cuerpos" dice Javier Santanera en una conversación breve antes de la función.

¿Cómo es esa identificación? Aún no comenzó la función. ¿Escrito en su cuer-

---

animado de Walt Disney Pictures. Dirigida por Clyde Geronimi, Hamilton Luske y Wolfgang Reitherman, producida por Walt Disney y basada en la historia inglesa de Dodie Smith, la película fue producida por Walt Disney Productions y lanzada en los Estados Unidos en 1961. Remake en 1996 y 2000.

35] Es interesante la etimología de la palabra nostalgia: del griego: *nóstos ou hó*: vuelta a la patria, regreso; llegada, viaje, camino, salida, probabilidades de regreso.- *álgos eos tó*: dolor, pena, tristeza, etc. (Ídem nota 2)

36] Del griego: *hóra, as, hé*: división, espacio, período de tiempo; apogeo; época del año, etc. -*skopéo*: observar, mirar, espiar, acechar, espiar; considerar, examinar, reconocer, reflexionar; indagar, averiguar; preguntar; preparar, etc. (Ídem nota 2)

po? Pero si les explicaba que solamente escribo...desde mí mirada, en mi cuerpo, claro. Aún no entré a la platea.

Están ensayando. ¡Silencio! Hush. Me ubiqué en la silla y ellos están allá, en escena, bajo la luz, a la mirada íntima e impúdica del director: “Vamos con la coreografía”.

Voz del director: “Baile, uno, dos, tres, cuatro... ¡mirada!”

esto

no

es

tea-

tro

Comienza la función, otra. Ser presas.

Me siento en una silla hacia la derecha, sola, silla blanca, en una zona donde la luz de sala aún está encendida. Entre la luz de escena y la de sala. En un entre una realidad y la realidad, otra. ¿Un no lugar? En tránsito. A media luz, contagiada por la escena. Hay cambios. Tengo la sensación de mayor tamaño de mi cuerpo. Creo que soy vista. Peligro, ¿podría ser cazada? ¿Y si se ve que estoy escribiendo garabatos? Me percibo en esa imagen de una humana sentada golpeando, grabando permanentemente sobre un papel en blanco...Esto no es escribir. Esto no es teatro. Debo mirar. Comienzan.

Uno de los personajes hace una pregunta al público que en otra función nadie contestó. Alguien entre los espectadores contesta. Disfrute. Risas de ambos lados. Pero las media-luces se apagan y sólo quedan las de escena. (Estoy salvada. No me ven y ahora sí los espero.)

Los primeros personajes pasan a una segunda escena interna. Se han cambiado. Hubo una gran bocina para dar la voz al comienzo en algo así como una meta escena. Lo doble, lo paralelo se ve claramente. Cambian de paso. Suena una música. Las luces cambiaron, los cuerpos se ven brillantes y ya estoy dispuesta a que imperiosamente comiencen a actuar.

Pero hay una necesidad primera entonces: el hambre que aparece en dos personajes que miran los zapatos del otro como la presa a cazar.

Dos sujetos implicados en un acto de magia ¿o de engaño? Alguien le hace creer a otro que la presencia puede ser manejada con un gesto. Tres implicados: el mago, el objeto, el que cree. Tengo la sensación de que los trucos se van aceitando ¿deslizando? Una realidad se ha ido agrandando o mejor dicho, ha sido agrandada y es entonces que noticiero y música en un volumen muy alto nos invaden. Los papeles se convirtieron en telas, en tramas y aparecen cada

vez más grandes. Lo que dice un periódico está escrito, es verdad. No es un objeto, es una verdad confirmada por el medio, en este caso una máquina de imprimir llena de colores y sonidos distorsionados, como voces...va fabricando...verdades. Claramente veo un carro de supermercado lleno de colores y brillos que fabrica... ¡verdades!

Pausa, intervalo para que los personajes-actores se alimenten. Y vuelven a obligar a espectadores/as a participar, a comer juntos. Y nos comemos las sobras...de un cumpleaños. ¿De un ritual? Cuando finaliza, los paneles son “tirados” hacia adelante por un personaje, como si se nos vinieran encima. Nuevamente me conecto con el deslizamiento, se mueve, todo se mueve, todo cambia de lugar a los fines de quien maneja ¿la realidad? ¿la no-realidad?

¿Qué se mueve cuando se desliza un objeto que es un no-lugar? En mi caso viene una imagen de barco fragmentado y gigante que no es. ¿El deseo es lo que no es?

La ausencia presente: imágenes de *Esperando a Godot*: dos tipos esperando... el hambre presente, el dios, mejor dicho, lo sospechado: god. Repetición ad *infinitum* y un dedo que señala un no-lugar *ad-infinitum*. Detrás de él, se van a un espacio a oscuras que se los traga. Aunque vuelvan como menos se los espera: dispuestos a repetir entrando y saliendo de no-lugares. Y ahora también desobedecen, se han metido en el espacio de la expectación, como si hubieran atravesado un espejo para “devolvernos” después de hacernos trabajar en lo que habíamos sido convocados:

“Se necesitan espectadores...”

Pero la experiencia parecer llegar a su fin: la escena se desplaza y las luces se encienden, la realidad nos toca con las manos de los actores y ahora sí ellos creen que hay despidos: estamos “despedidos/as”.

Sin duda, el recurso a la meta-teatralidad se confirma en otra de sus formas: reflexionar sobre lo que es la teatralidad misma. Silencio. Hush es un no-ver, una no-espera, que cuenta representación de representación. Claro está: no es verdad lo que sucede en ella, pero me dejo llevar por la no verdad.

En el programa de la obra decía:

“Hush! El diario que cambia y crece”:

Director y actores niegan también que esto sea teatro

**AFIRMAN QUE ESTO NO SERIA UN PROGRAMA**

**NO ELENCO:**

No actor 1.....Pablo Aguirre

No actor 2.....Javier Santanera  
No dramaturgia...Aguirre/Santanera/Donato  
No iluminación/No sonido/No vestuario/No música/  
No escenografía ni utilería/No coreografía/No Nada/  
No dirección ni Puesta en escena...Pablo Donato.

Hush! & EstoCadaVEP Co.

SE NECESITAN ESPECTADORES/AS

Con conocimientos para

REIR, LLORAR Y APLAUDIR

Requisito indispensable

BUENA PRESENCIA (No excluyente)

## BIBLIOGRAFÍA

- Augé, M. (2000) *Los “no lugares” espacios del anonimato*. Barcelona, España. Gedisa editores.
- Becket, Samuel (1966) *El innombrable*. Ed. Lumen: Barcelona. Ed. Digital: 2007.
- Bocardo, E. (2000) *La trahison des images*. En *Thémata*. Revista de Filosofía. N°12. pp. 150-174. Universidad de Sevilla.
- Didi, Huberman, G. (2015) *Ante el tiempo*. C.A.B.A. Adriana Hidalgo Editora.
- Dubatti, J. (2007) *Filosofía del teatro1. Convivio, experiencia, subjetividad*. Bs. As.: Atuel.
- Foley, H. (1980). “The masque of Dionysus”, in *Transactions of the American Philological Association* 110, pp. 107-133.
- Rancière, R, (2010) *El espectador emancipado*. Buenos Aires. Manantial.
- Valenzuela, J. L. (2016) *Entrando impunemente en obras ajenas*. Instituto Nacional de Teatro.

### ***La nona y Esperando la carroza: Madres de familia***

**Resumen:** El artículo compara dos textos de gran popularidad en la historia teatral argentina, repuestos innumeradas veces y trasladados al cine. Sus caracteres han cuestionado a través del humor negro y absurdo la conducta de la clase media nativa, con la figura materna de protagonista, y la hipocresía y perversidad de sus descendientes en relación a ella, que pone al descubierto los instintos más primarios.

**Palabras clave:** grotesco – familia – madre - clase media

**Abstract:** This article compares two very popular plays in the Argentine theatre history performed in countless times and also adapted as films. Its characters have questioned the Argentine middle class lifestyle through black humor and absurdity. With the mother as the main character, hypocrisy, perversity as well as basic instincts are shown by her descendents through their attitudes towards her.

**Key-words:** grotesque – family – mother - middle class

El cotejo entre *Esperando la carroza* y *La nona* es casi obvio, y sin embargo no registra antecedentes críticos que conozcamos, quizás debido a la evidencia: una crítica cinematográfica de Horacio Garcete lo hace entre sendas versiones de largometraje, *La nona* de Héctor Olivera (1979) y *Esperando la carroza* de Alejandro Doria (1985). Suerte de comedia negra de costumbres, la obra de Jacobo Langsner (en adelante ELC) data de 1962; el neogrotesco de Roberto Cossa (LN) fecha su estreno en 1977; ELC se estrenó en Montevideo, donde es oriundo Langsner, el 12 de octubre de 1962, por la Comedia Nacional Uruguay y dirección de Sergio Otermín. La versión argentina se produce en 1974 en el *Teatro del Centro* de Buenos Aires, dirigida por Villanueva Cosse. Carlos Gorostiza dirige LN en el teatro *Lasalle* el 12 de agosto de 1977. Suficientemente conocidas para redundar en su composición formal, en nuestra ponencia nos atenderemos estrictamente a determinados aspectos de estas piezas, que tientan al comparatismo a partir del excluyente protagonismo de

la figura materna, la cual, sin embargo, aparece poco en escena y a cambio es el tema obsesivo de conversación y encuentro personal y el resorte definitorio para la destrucción física (LN) o el desgaste moral (ELC) de los descendientes. Nos proponemos analizar la contracara de la Madre del Tango, la verdadera relación de la familia con ella, las miserias desembozadas de la clase media en el living de su convivencia y la grotesca sociedad que simbolizan una vez abierto el juego, contradictorio entre sí y a su vez confluyente, de eliminar a la mujer fundadora del hogar o encontrarla (deseando perderla) en medio de la reyerta dominical.

### Breve rememoración del grotesco

No nos detendremos demasiado en el subgénero teatral de ambos artefactos verbales, ya que muchos críticos se han explayado en el concepto de neogrotesco; para contextualizar la teoría necesaria mencionaremos sólo a algunos textos fundamentales. Osvaldo Pellettieri ubica a ELC en la fase *intuitiva* o *ingenua* -siguiendo la periodización original de Fowler- del *realismo reflexivo*, *hiperrealista* por la intensificación del principio constructivo del encuentro personal, transgresión del melodrama y concepción objetivista o comunicacional (2003, 251-2)<sup>37</sup>; la segunda ya pertenece a la fase *canónica* o de intercambio de procedimientos, la incorporación de ingredientes que proceden de otros subgéneros, el sainete y el grotesco criollos, el absurdo, el expresionismo, el vodevil, “resemantización de artificios que terminan significando una premisa social” (253). Sobrevuela en ambos casos la herencia del sainete en el instructivo del grotesco discepoliano, exacto reverso del modelo pura fiesta de Vacarezza. Ya no prima la diversión, el entretenimiento, la variedad, sino que “se organiza alrededor de otro principio constructivo: la caricatura patética” (Pellettieri 2008, 178), o “del mimetismo jocoso o pintoresco a la manifestación de una contradicción social y una perturbación interna, de lo

---

37] La concepción objetivista (o comunicacional) pertenece al lenguaje de De Marinis (2005), “puesta al día del mito de la comunicación entre los actores y los espectadores. (Así) los significados circularían de un polo a otro de la relación teatral, de la misma forma que una carta o una encomienda viajan intactas del buzón del punto de partida al de llegada (89). De Marinis descrea de la praxis absoluta de este principio: “intercambio neutro y aséptico de mensajes- significados entre la escena y la sala, una simple ‘transmisión de conocimientos’” (90) También existen la posición nihilista o deconstructivista, “división radical y totalmente imprevisible entre la visión del actor y la del espectador” (90) y finalmente, la relativista, a la que adscribe el autor, donde la diferencia entre los significados de los enunciadorees y su recepción no es unívoca ni unilateral “Para el espectador jamás se trata de *encontrarlos* o *reconocerlos* en el espectáculo sino de construirlos en cooperación con éste, y en primer lugar, con el actor” (92). La periodización de Fowler en 1971, pp. 201-231.

externo y tipificado a la interioridad y la deformación” (Tossi 2010). La clase media descendiente del melting pot y sus achaques intransferibles, ya no en el “conventillo abuenado” sino en el living familiar. En palabras de Trastoy, una narrativa que muestra “la creciente deshumanización de la sociedad, la preocupación por la identidad personal, el crescendo de las tensiones psicológicas, la distorsión alcanzada por ciertos fenómenos sociales y la consecuente ritualización de la violencia” (1987, 99-100). “El grotesco, por la presencia simultánea de lo cómico y lo trágico, impide al receptor situarse en cualquiera de los terrenos seguros de la tragedia y la comedia y llorar o reír sin trabas, por el contrario, la risa sería ahogada por la angustia o el dolor y sonreirá mientras llora”, dice Cinelli. Y citando a Kayser (sin nombrarlo): “El grotesco destruye de orientación en el mundo: las órdenes de la naturaleza, la categoría del objeto, el concepto de personalidad, el orden histórico, la coherencia lingüística, las leyes físicas, las leyes estéticas (lo bello – lo feo; lo cómico –lo trágico) para fundirlas y confundirlas en formas que se fusionan”.<sup>38</sup>

Pellettieri intenta el distanciamiento del grotesco discepoliano del grottesco italiano, en especial, Pirandello: “el motor de la acción aparentemente sentimental, ha sido transgredido por Discépolo. Como en el *grottesco*, el triángulo sentimental sujeto-objeto del deseo-opositor, es sólo un medio para probar ciertas tesis relativistas del autor: la simulación en la lucha por la vida, la imposibilidad de comunicarse con los demás y de cambiar su realidad vital” (1988, 58). La muerte en escena y el suicidio sí tienden un puente con la fuente pirandelliana, en un contexto distinto donde el realismo lo pone en duda el personaje casi metafísico de la nona.<sup>39</sup> La comicidad de LN está teñida de los

---

38] Sólo a fin de enriquecer el concepto, mencionamos la historia del *grotesco* procedente de otras artes representativas. Karl Rosenkranz en su *Estética de lo feo* (1853) es el primero en elaborar una fenomenología desde la descripción de lo incorrecto y lo repugnante, y sus gradaciones -lo horrendo, lo insulto, lo nauseabundo, lo criminal, lo demoníaco- hasta celebrar la *caricatura*, “que puede convertir lo repugnante en ridículo y en su deformación se vuelve bella gracias al humorismo que lo exagera hasta lo fantástico” (Eco, 2013: 279). Ya Víctor Hugo en su prefacio al drama *Cromwell* (1827) reivindica la estética de lo *grotesco*, “lo deforme y repelente transportado con verdad y poesía al dominio del arte” (Eco: 280); antes Schlegel (1800) llamaba grotesco a la destrucción del orden habitual del mundo, “con la libre excentricidad de las imágenes”, y Jean Paul (1804) hablará de lo grotesco como *humor destructivo* (Eco: íd.). El clásico Kayser (1964): “confesarse con el diablo”, apostrofa, y sostiene que si hay un género, sería la *tragicomedia*, “la mezcla centrífuga de lo heterogéneo, la fuerza explosiva de lo paradójico, que son ridículos y al mismo tiempo producen horror (60) o hacer reír cuando debiéramos llorar, la “sonrisa infernal” (67) y la demolición del orden existente. “Se intenta quitar al lector la seguridad que le inspira su imagen del mundo y la protección que le ofrecen la tradición y la comunidad humana” (70). Claro que estos conceptos se semantizan para el caso de LN y no para la temprana ELC.

39] Algunos elementos que podemos aplicar a LN y se heredan del “sistema popular del gro-

efectos del absurdo; la de ELC por el patetismo de los personajes, que producen la risa grotesca, *por no llorar*, de Susana, al cerrar la trama.

### Cara y cruz de la Gran Madre

“La nona no es un ser vivo, realista. Y cuando me preguntaban a mí decía la verdad, que no sabía. Yo la escribí sin ninguna pretensión de generar ni un arquetipo ni una metáfora.... la gente hablaba sobre qué era la nona. Salían las cosas más disparatadas, pero nadie decía que era la abuela. La muerte, la inflación, el imperialismo; nadie decía la abuela. Yo, al final, inventé que era la muerte”, dice Cossa en retrospectiva, y “las interpretaciones eran de lo más pintorescas; para unos, en voz alta, era la inflación; para otros, en voz baja, era la dictadura”.<sup>40</sup> Langsner es *todavía* un dramaturgo uruguayo cuando el primer estreno y su desembarco porteño data de 1974, pero siendo rioplatense su lectura de la clase media se resitúa en ambos márgenes. La *atemporalidad* de LN, por contraste, más permite libremente la reconsideración perfectamente *actual* en 1977, tal cual lo reflejaron las exégesis que un símbolo tan amplificable habilita. ELC, en cuanto a tiempo representado, sucede en unas horas, las de la ausencia de Mamá Cora; LN dura un tiempo indeterminado, meses o años. *Comedia*: todo termina *irónicamente* bien pero nadie volverá a ser el mismo a pesar del poco lapso trascurrido (ELC). *Tragedia*: el desarrollo de una decadencia mortal que como tal no se extiende en un solo día (LN). Si una es la fotografía de la familia en la proverbial raviolada dominical, costumbre heredada de la estirpe itálica trasplantada en los años de apogeo adquisitivo y axiológico -sus valores los comparte el país-, la otra es la bitácora o álbum de desarrollo temporal desde el inicio de su debacle al

---

tesco criollo: los personajes están perdiendo de manera acelerada su contacto entre sí y con el mundo” Y cierra con una cita de Raymond Williams y su “expresionismo subjetivo,” es decir, “La dramatización del aislamiento y de la vulnerabilidad: el grito del individuo extraviado en un mundo sin sentido” (66). La óptica de Viñas (1969) sobre el grotesco como interiorización del sainete, expresión del fracaso social del *gringo* y del proyecto liberal, se puede aplicar parcialmente: el puestero Spadone y su familia se derrumban lentamente por influjo directo de ese ser *alienígena* que compone la vieja italiana. De Marco et al (1974) aciertan cuando afirman que el sainete y el grotesco (su continuación trágica) se vinculan a la formación y la cultura de la clase media porteña y su “conciencia generadora” (140), que por su ambición económica puede “llevar el odio hasta el asesinato” (202), convertir a la madre en bruja (192) y “el objetivo del hogar armónico en una utopía” (142). Los matrimonios de ELC ya accedieron a un nivel social estable y actúa entre ellos la envidia y el resentimiento de los propietarios.

40] Reportajes de Enrique Arrosagaray en el diario *Perfil* (28/6/98) y de Pedro Lipcovich en *Página/12*, junio de 2004.

total autoaniquilamiento.<sup>41</sup>

No hablamos de la madre ideal (*idealizada*) como la entienden los valores de la clase (numéricamente) dominante, si bien en ambas obras militan las *madres* fieles a ese rol. Elvira, Susana, Emilia (ELC) y María (LN) están fijadas en el arquetipo, matizado en María pero por necesidad vende pulóveres al comenzar a desbarrancarse la familia en la que el hombre cumple la misión de proveedor material. La protagonista omnipresente presencial de LN, y ausente y a la vez todo el tiempo aludida de ELC, es la *nona*, o sea, la que *ha sido* madre y ahora ocupa otro lugar o, mejor dicho, *sólo* ocupa lugar. Con sus diferencias: la nona “nunca laboró” (LN, 40) y ni siquiera percibe jubilación, pero Mamá Cora “atendía la mercería” y, “cocinaba, zurcía, tejía, bordaba y seguramente jodía, y jamás se le oyó una queja” (ELC, 21), como viuda paradigmática a cargo de hijos en edad escolar. Claro que hoy vejeta y se convirtió en un estorbo, un obstáculo, y su idealidad quedó definitivamente en el pasado.

Gustav Jung ha observado la bipolaridad del significado de la Madre como arquetipo:

Lo «maternal»: por antonomasia, la mágica autoridad de lo femenino; la sabiduría y la altura espiritual más allá del intelecto; lo bondadoso, protector, sustentador, lo que da crecimiento, fertilidad y alimento; el lugar de la transformación mágica, del renacer; el instinto o impulso que ayuda; lo secreto, escondido, lo tenebroso, el abismo, el mundo de los

---

41] Cuando se presenta en la Argentina era famosa la serie televisiva *Los Campanelli* (desde 1969), celebración de la familia de la *middle class* cuya puesta, los domingos al mediodía, concluía en el almuerzo con pastas amasadas por la madre del clan, coincidiendo a su vez con los almuerzos dominicales de rigurosos spaghetti o raviolos que reunía, del otro lado de la pantalla, a los espectadores. Las discusiones entre hijos y cuñados se zanjaban con el ríspico disciplinador del *pater* Adolfo Linvel, a la cabecera de la mesa y en el brindis final: “no hay nada más lindo que la familia *united*”. “Las razones de este (clásico) habrá que buscarlas por el lado de la identificación de buena parte del público con esa familia italiana, patriarcal, conservadora y visceralmente sana” (Hermida/Satas, 1999: 83) ELC arriba cuando debuta en la tv *La familia Falcón*, de la que es su completo reverso. No sabemos si Langsner tuvo una lejana inspiración en la telecomedia de Hugo Moser (1962), aunque esta familia paradigmática en la que terminan siempre “todos juntitos, como cantan *Los Cinco Latinos* desde la inconfundible cortina musical” (Hermida/Satas, 46) superando los malos tragos y las polémicas eventuales entre padres y hermanos, carece de lugar para los *abuelos*. La matriz familiar se relaciona no obstante con ELC: cuatro hermanos y dos hijos políticos. El “padre trabajador” (Pedro Quartucci) reina junto a la “madre abnegada” (Elina Colomer), lo que a su vez remite a LN, lo mismo que “el tío solterón” (Roberto Escalada). Como se advierte, las familias clasemedieras modelo, de segura repercusión en términos de *rating*, unen las dos puntas del camino, lejos de su retransmisión teatral.

muertos, lo que devora, seduce y envenena, lo angustioso e inevitable.<sup>42</sup>

Una figura maternal que desmiente el imaginario social idealizado para ejercer un poder, por acción u omisión -en ELC lo único que hace es desaparecer y eso desata la crisis entre los hijos- y a su vez demostrar la fragilidad, perversión e inferioridad, sobre todo, de los personajes masculinos, muy acentuado en el caso de Langsner. En LN, se desdice al sujeto femenino construido desde el discurso patriarcal, *la madre del tango*, que sublima en el amor a los hijos sus propios deseos, “la que se entrega como víctima propiciatoria en el altar de la familia, la que todo lo entiende y todo lo perdona; se descubre en el espejo de estos sujetos, como un monstruo cargado de egoísmo, indiferente a todo y a todos, distinta” (Sanz). Se ingresa en el territorio mítico de Cronos, pero mujer, filicida y devoradora de sus propios hijos. Se parodia desde la primera participación de Chicho, que recita poéticamente la entelequia transida de homenaje, siendo el más activo en la proposición de formas de perder a la nona, transferírsela a otro y finalmente eliminarla.

Nonita...la cabeza blanca como paredón iluminado por la luna. Y esas arrugas que son surcos que traza el arado del tiempo. ¿Se acuerda cuando me llevaba a pasear a la plaza? Un niño que descubría el mundo agarrado a la pollera de su abuela. Nonita... el niño aquel se hizo hombre y la abuela es un rostro dulce que lo mira desde el marco de una pañoleta negra (LN, 2013: 33).<sup>43</sup>

---

42] Jung, Carl Gustav, 2002: vol. 9, 73. María de los Ángeles Sanz hace hincapié en el aspecto negativo de la *sombra*, el aspecto inconsciente de la personalidad, rasgos que el yo consciente no reconoce como propios. “Como la cola del saurio, representa la parte animal que permanece en nosotros. La *sombra* puede estar simbolizada por una imagen demoníaca, una bruja, una mujer anciana y fea. Una mujer que representa el lado oscuro de la vida, y a la que debemos aprender a incorporar a nuestra conciencia, porque como Jung también afirma, negar o reprimir la sombra es inútil, y de hacerlo sólo comprometeríamos nuestra salud mental” (2007: IV, 7). Es la instancia más abismal de la personalidad, nuestro alter ego o hermano tenebroso. Palabras de Eric Neuman (1970: 15): “es el otro lado, la expresión de la propia imperfección y terrenalidad, o sea lo negativo no coincidente con los valores absolutos. Lo corpóreo en oposición a lo absoluto y eterno de un alma que no pertenece a este mundo”. La sombra se mostraría simbólicamente a través de representaciones como los monstruos y demonios, la serpiente, el dragón, y existe una sombra de carácter individual como una sombra colectiva.

43] Trastoy reconoce la apropiación o hipotexto del sainete mediante *Don Chicho*, de Alberto Novión (1933), precisamente en Chicho: ambos se asemejan en la carencia de límites morales “y en la descarada hipocresía de cada uno de sus actos”, comprobada en la rudeza con que trata a su padre inválido cuando está solo, pero parece considerado ante la presencia de extraños. Incluso reduce al anciano a la condición de mendigo, como el Chicho de Cossa explota del mismo modo al desdichado Francesco, octogenario kioskerito italiano del barrio a la postre

Una obra explicaría la otra, a fuerza de anticiparla. *ELC*: la anciana-fundadora que creen muerta es la ocasión del (re)encuentro personal traumático de los miembros de la gran familia y su *resurrección* una nueva oportunidad de seguir la simulación. *LN*: la anciana-fundadora, con la cual sus familiares urden formas infructuosas de eliminarla, y creen (o quieren creer) al principio que estaría etariamente *muriendo*, es la única que los sobrevive. El ilusionismo del 60 termina en el genocidio del 70 en sentido estricto: la *gens* de *La nona* se desbarata por completo. Ya no hay *trapos al sol* o *calzón quitado*, para mencionar una obra representativa de principios del decenio (*Hablemos a calzón quitado*, de Guillermo Gentile: 1970) -como sí lo habrá progresivamente en *ELC*- ejercicio depuratorio verbal, catártico, sino liso y llano arrasamiento.

El absurdo de *La nona* estriba en que es un ser cuasi pasivo, excepto en la burlimia; no hace nada sino comer y esquivar la muerte, pero siendo inmortal o no *matable*, el destrozo completo que genera no puede más que deberse a quienes intentan asesinarla y logran, al revés, matarse. En ese sentido representa el consumismo, la tentación libidinal de la clase media barrial, si bien se trata de trabajadores de feria (“pobres pero decentes”: *LN*, 48), de una extracción lindante al clan inmigrante del grotesco, como que ya se agotó la etapa áurea (los años 60), si la hubo, o fuese parte del imaginario. Carmelo tañe la nota nostálgica: “¡Yo, Carmelo Spadone! Respetado por todos los puesteros del mercado. ¡Me admiraban! ¡Un maestro! Así me dijeron una vez” (*LN*, 81). Lo que está en juego, sin embargo, ya no es tanto la frustración del tano o el turco, al que traicionan sus sueños (o sus ambiciones), o sus hijos que como primera generación de nativos tiene otros horizontes. Es a su modo una *continuación* de las historias clausuradas por Armando Discépolo, como si el tano, convertido en *tana*, ya viejo y despojado de su lucidez debido a una incierta senilidad bien que ambigua, esperara ser mantenido por la familia que logró

---

también víctima de la voracidad de la vieja. La nona, como Carmelo Salandra (*He visto a Dios* de Francisco Defilippis Novoa, 1930) y Mustafá (Armando Discépolo y R. J. de Rosa, 1921), conserva el idiolecto cocoliche propio del primer aluvión migratorio, pero no tiene problemas comunicacionales con su entorno, ya que de su boca sólo salen solicitudes de alimento. Martita, la nieta prostituida, que presumiblemente muere de un mal venéreo en el hospital, se asimila a las *milongueritas* del tango (1987: 101). Agreguemos que la vieja, en su incierta astucia, parece saber sobre Marta lo que demás preferían no saber: “Cuesta chica...que iba e venía” (104) y al mismo tiempo ignora su nombre a pesar de ser su nieta, y no se inmuta ante la lista de sus familiares muertos, por Chicho (104-5). Pellettieri (2013: 17) cita un reportaje a Cossa en el diario *La Opinión* (11/5/1980): “El año pasado fui a ver *Don Chicho* y me encontré con que había puntos de contacto con *La nona*. Juro que yo no conocía esa obra. Como vengo de una familia de actores, me la habrán contado mis tíos, o habré oído hablar de ella, o quedó ‘en el aire’”.

y que va a traicionarlo (traicionarla), pues ocupa apenas un lugar improductivo. *La nona* es el último sainete o su torsión final. Excluyendo a la nona misma, entre los demás se distribuyen los arquetipos del modelo para brillar por última vez y morir en escena. La madre-esposa resignada, la tía estéril, el hermano vago, el padre quejoso, la hija de doble vida, el kiosquero rapaz, son releídos hacia *dentro* de la serie literaria como clichés de una remanencia superada, y hacia *fuera*, en el aspecto referencial, como rémoras *sociales* en un mundo que los ha dejado atrás. De ahí que los exterminie el miembro más viejo de la familia, puesto de relieve para incitarles los instintos matricidas.<sup>44</sup>

### ***En familia. Viejos y nuevos monstruos***

La dialéctica del *conventillo*: la reunión de inconciliables que se perpetrará no en el patio coral sino en el living y, eventualmente, la cocina, *no-lugar* clase-mediero y espacio dilecto del teatro del 60. A *La nona* no hay cómo perderla, porque volverá, y será todo su clan el que se irá extraviando. Como dijimos, *Esperando* anticipa a *La nona*. La abuela se perdió y la familia se encuentra, pero la reaparición de aquella restablece la mendacidad, la convivencia forzada, el engaño mutuo. Comedia negra *grotesca* que ratifica la farsa social y advierte, nos hace reír de nosotros cuando debiéramos llorar, como lo afirma claramente Susana en la frase final. Década y media después la mentira, las inclinaciones perversas, simplemente destruyen sin retorno. Tragedia *grotesca*, la risa se ha vuelto demasiado incómoda, y el que no muere o murió, se retiró del núcleo, y queda la nona, impasible e invencible, reinando sola sobre el living. Las criaturas de ELC se acusan de abandono de persona cuando esa persona nunca les ha importado; las de *La nona* parecen turnarse para abandonarla (matarla, y en cada intento muere una como en el juego de la silla. Langsner denuncia la hipocresía; Cossa habla del crimen.

*La nona* se come a su familia; la anciana desconocida, ausente de *ELC* facilita que los integrantes se *coman* entre sí, pero no mortalmente sino *moralmente* quedan heridos, guardando el arma más filosa para la próxima ocasión. Se observan distinciones intraclase: como todos se victimizan, acusan de ricos

---

44] Gabriela Fiora induce una interpretación política a partir del *discurso gastronómico* del personaje. La nona es insaciable como el fascismo encaramado en el poder de la década en que debuta la obra, ambos “toman (comen) todo lo que se les concede”, y en tal contexto, con el primer intento deliberado de implantación del neoliberalismo, Cossa “podría intentar desmitificar tanto a la tiranía como a los sectores sociales que se esforzaban por no reconocer la profunda “devoración” nacional” (2011, 36). El plano inclinado sobre el que derrapan los integrantes del clan mientras resisten a la capacidad tanática de la anciana profetiza-simboliza el colapso de la clase social más afectada por la economía del ajuste en ciernes.

(*menos pobres*) a los demás. Síntesis del *medio pelo*, se reclutan los recién ascendidos, los *nouveaux riches* (Antonio y Nora, “ellos tienen sirvienta” ELC: 19), los estancados (Jorge y Susana, “nosotros somos pobres”, si bien no lo son exactamente, 31), los “clase media baja” (Sergio y Elvira, ELC: 13) y la hermana pobre *real* (Emilia). Muy importante, diferenciarse, entablar distancias, lucir o engolosinarse en el conquistado reposicionamiento social, y su contracara, la esposa rica que se acuesta con el pariente perdedor.<sup>45</sup> Carmelo recuerda la posición de reconocimiento que tuvo en el momento del plano inclinado; los Musicardi hijos de Cora se han estratificado en relación al éxito económico pero ninguno quiere *reconocerse* a la hora de encargarse de la madre. Y el desesperado culto de las apariencias: Jorge es el hermano más débil, que hospeda a Mamá Cora y, padre reciente, no sabe cómo manejar su nueva situación, a la que fue obligado por su parentela, y teme el juicio público. “Ustedes quisieron que tuviera una familia. Ahora tengo una familia. Estoy desesperado. No es que no sea feliz, pero no puedo más” (ELC, 41). Y cuando suponen que Mamá Cora se mató por desamor: “¿Qué va a pensar la gente? Yo también me mato. No pasa de hoy. No soportaré que la gente piense...” (78). Racismo, violencia verbal, competencia sorda y victimización: los achaques de la pequeña burguesía consolidada que los Spadone, en una etapa *anterior* de la misma historia (argentina) a pesar de la ambigüedad temporal, no pueden sostener, preocupados por alimentar, y luego matar, a la nona.

Los Spadone de *LN* no son pobres *aún*, pero resbalan en el declive social y el verdulero-*pater* mantiene a todos; la única que aporta es Martita, la hija, que *descenderá* a prostituta, hasta morir en un hospital. Chicho, contra su voluntad, deambulará por changas no calificadas (más bien eso pretende su hermano) mientras se hipoteca la “vieja casona”, se vende el televisor, la mesa. Está *fehada* como obra en una etapa de transición y crisis, en tanto la familia, antes centrada en la autoridad masculina exclusiva proveedora, como le gustaba promover a la dictadura en 1977, se desmiembra. Aquí, María vende pulóveres y, viuda, vuelve a su provincia, lo impensado para los interlocutores de ELC, entre los cuales las mujeres no trabajan. Es que en breve la pareja-tipo deberá salir por un salario, y la abuela irá al geriátrico. Cierra con esto que Chicho, el bohemio, presunto artista se suicide, extinta ya, o inútil, cualquier chance de trabajo formal o informal y sin quién lo

---

45] La más reaccionaria (e ignorante) del grupo, Elvira, se sincera en las peores expresiones posibles, risibles por su torpeza, y estremecedoras por su sentido: “Gracias a Dios que me eduqué en una casa católica, apostólica y *románica*” (*sic*, 67), “Estás hablando como una comunista judeo-masónica” (74) “Cada cual carga con su cruz *gamada*” (*Sic*, la esvástica, 76) “Los muertos son de dominio público, como las bibliotecas y los parques” (89) “¿Por qué no se quedarán en sus países estos comunistas muertos de hambre?” (94).

abastezca. El ruido del disparo, en la extraescena, precede a la última imagen, de la anciana mondando su pan en un living vacío hasta de mobiliario. El conventillo se trasladó al living de la casona, y se interiorizó en una sola familia autodestructiva según el recuerdo del relato discepoliano.

### **Conclusiones: sátira costumbrista y sainete del absurdo**

En el nuevo contexto de *La nona*, conviven dos órdenes dramáticos, puesto que la abuela es un personaje *teatralista*, desnaturalizado o filiable con el teatro del absurdo, mientras Carmelo se emparenta al temperamento de la tradición grotesca. La denominación *neogrotesco* responde a la continuidad de un esquema al cual nunca deja de remitir la ficción dramática nacional, pero Pellettieri afirma que tal subgénero no existe (2008: 199) y califica a las obras de Cossa de *tragicomedias* “puesto que no fusionan lo trágico y lo cómico sino que lo alternan. La fusión no sería posible porque ella termina con la tesis realista”. Nos permitimos discutirlo al menos para el caso presente, donde lo trágico y lo cómico se concretizan de manera indistinguible y la *tesis realista se con-funde* en la convivencia de órdenes distintos -teatralismo, absurdo, grotesco-. Según lo hemos descrito, *La nona* bien podría postularse una maquinaria *expresionista*. Una textualidad simbólica que admite múltiples interpretaciones, desde la social, atinente a la visión de la familia, a la psicológica como retroversión del matriarcado, a la política o la dictadura introyectada y naturalizada en una microsociedad distópica.

Dijimos *comedia negra de costumbres* para referirnos a *Esperando*, sin intenciones de generar una controversia categorial; la ausencia de una tragicidad irreversible, excepto la histeria en el motor de la acción -el extravío de la anciana- y su feliz recuperación, expande las cuentas impagas, las heridas internas de la familia que tapujaba la consanguinidad, ahora abiertas en el *huit clos* de la existencia obligada. Revisión oscura del costumbrismo, el elemento grotesco parpadea en la caricatura social, en la risa ambigua sobre seres patéticos que no son definitivamente malvados pero obran con desaprensión, egoísmo y revancha; producen repulsa detrás de lo gracioso de sus encuentros personales. Que la puesta, tanto la original como sus reposiciones, instale a un actor masculino en el rol de la Nona (Pepe Soriano) para simbolizar la *suprasedualidad* de este inclasificable sujeto, y en el film *ELC* (dirección de Alejandro Doria), el papel de Mamá Cora lo encarne también un hombre (Antonio Gasalla), dándole más texto en sus apariciones esperpénticas, profundiza esa imposibilidad de identificación que incrementa la comicidad angustiada, la risa melancólica. En el film *La nona* ésta se marcha de la casa donde murieron todos sus parientes y es *adoptada* por otra familia, reprodu-

ciendo, como un virus antropomórfico, la devastación.

Como todo examen comparativo, lo convergente y lo arbitrario cohabitan: pareciera que la *Mater Familias* es el único dispositivo dramático común de obras separadas en el tiempo y la concepción estética; sí están en ambas el imperio del *ideologema* del *cambalache*, o del vale todo, y la *semántica de la queja* (Pellettieri 2008, 189-90), la crítica a la clase media y sus miserias que van de lo hipócrita a lo criminal. La Mamma es un ser negativo en LN, pero en ELC podría ser positivo, al desnudar las acusaciones recíprocas y ocultas de una familia desavenida. *La nona* es metarreal, Doña Cora está ausente. El retorno de lo reprimido, en fin, mediante un sujeto que rompe las coordenadas de lo previsible y pone al descubierto lo peor de nosotros. <sup>46</sup>

---

46] Recordemos que Daniel Dalmaroni dedica *Los opas (otro drama burgués)* a Roberto Cossa, y se trata de la confabulación de tres hermanos contra la vida de la madre, insoportable porque nunca muere, contraviniendo los proyectos de los parricidas. Por su parte, Cossa asocia a LN con el absurdo al ser interrogado: “La realidad argentina ayuda mucho al absurdo. Tiene algo de país irreal o de ciudadanos irreales con una irrealidad sobre el país. A mí me duele, pero también me divierte”. Diálogo con el periodista Luis Vidal Giorgi.

## BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes primarias

Cossa, R. (2013) *La nona*. Buenos Aires: Corregidor.

Langsner, J. (2011) *Esperando la carroza*. Buenos Aires: Colihue.

### Fuentes secundarias

De Marinis, M. (2005). *En busca del actor y el espectador. Comprender el teatro, 2*. Buenos Aires: Galerna.

Eco, U. (2013). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Debolsillo.

Fowler, A. (1971). "The life and the death of literary forms". *New Literary History*, II, 2 (winter): 201-231.

Hermida, L. M. y Satas, V. (1999) TVManía. *Programas inolvidables de la televisión argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.

Jung, C. (2002). "Los aspectos psicológicos del arquetipo de la madre". *Obras completas. Vol. 9. Los arquetipos y el inconsciente colectivo*. Madrid: Trotta.

Kayser, W. (1964) *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires: Nova.

Marco, Susana; Posadas, Abel; Speroni, Marta; Vignolo, Griselda (1974). *Teoría del género chico criollo*. Buenos Aires: Eudeba.

Neuman, E. (1970) *Psicología Profunda y Nueva Ética*. Buenos Aires: Fabril.

Pellettieri, O. (2003). "*Historia del teatro argentino en Buenos Aires*". Volumen IV. La segunda modernidad (1949-1976). Buenos Aires: Galerna/ UBA.

----- (2008) *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Buenos Aires: Galerna.

----- (2013) "La nona: un texto paródico". En Cossa, R. *La nona*. Ob. cit., 11-20.

Trastoy, B. (1987). "Nuevas tendencias en el teatro argentino: el neogrotesco". *Espacio de crítica e investigación teatral*, 3, 99-105.

Viñas, D. (1969) "Armando Discépolo: grotesco, inmigración y fracaso". Obras escogidas. *Buenos Aires: Jorge Álvarez, VII- LXVI*.

### Recursos electrónicos

Arrosagaray, E. (1998, 28 de junio). "Reportaje a Roberto Cossa". Diario Perfil, Consultado el 5 de enero de 2014 en [www.muchomaslenguayliteratura.blogspot.com](http://www.muchomaslenguayliteratura.blogspot.com).

Cinelli, Daniel (2016). "El grotesco criollo". Consultado el 14 de junio de 2017 en [www.yumpu.com](http://www.yumpu.com).

Fiora, G. L. (2011) *El show debía continuar*. Buenos Aires: Universidad de Buenos

- Aires/ Facultad de Ciencias Sociales. Consultado el 7 de enero de 2014 en <http://comunicacion.sociales.uba.ar>.
- Garcete, H. (2008, 22 de junio). “Lo primero es la familia”. Radar. Consultado el 5 de enero de 2014 en [www.pagina12.com.ar](http://www.pagina12.com.ar).
- Lipovich, Pedro (2004, junio): “Roberto Cossa” Página/12. Consultado el 7 de enero de 2014 en [www.audiovideotecaba.gov.ar](http://www.audiovideotecaba.gov.ar).
- Sanz, M. de los Á. (2007, noviembre). “Lo monstruoso en el teatro argentino. La figura de la madre”. Revista Afuera, II (3). Consultado el 12 de enero de 2014 en [www.revistaafuera.com](http://www.revistaafuera.com).
- Tossi, M. (2010). “Grotesco y resistencia estética: el teatro de Oscar R. Quiroga”. Revista Espéculo (Universidad Complutense). Consultado el 14 de junio de 2017 en <http://pendientedemigracion.ucm.es>.
- Vidal Giorgi, L. “Con el dramaturgo Roberto Cossa”. Consultado el 12 de enero 2014 en [www.socioespectacular.com.uy](http://www.socioespectacular.com.uy).

## ***Jodelet* de Paul Scarron. Un ejemplo más de la reescritura francesa de la comedia española del Siglo de Oro**

**Resumen:** En 1643 se estrena en Francia *Jodelet ou le maître valet* de Paul Scarron. La comedia está basada en la obra de Francisco de Rojas Zorrilla *Donde hay agravios no hay celos, amo-criado*, estrenada en España pocos años antes.

El teatro español del Siglo de Oro sirvió de fuente de inspiración a muchas obras que a lo largo del siglo XVII se representaron en el país galo siendo justamente Rojas Zorrilla uno de los autores más reescrito.

En este trabajo realizo un análisis comparativo entre ambos textos teniendo en cuenta aspectos formales como métrica y estructura, y otras cuestiones tales como la configuración de los personajes y la representación estamental.

El análisis permitirá determinar continuidades y diferencias entre ambas comedias que pertenecen a dos modelos de teatro clásico muy disímiles y en distintos momentos de su evolución, uno en su apogeo (el español) y otro en proceso de configuración y consolidación.

**Palabras clave:** Comedia- reescritura- honor- honra

**Abstract:** In 1643 *Jodelet or le maître valet* of Paul Scarron is premiered in France. The comedy is based on the work of Francisco de Rojas Zorrilla *Where there are grievances there is no jealousy, master-servant*, premiered in Spain a few years before.

The Spanish theater of the Golden Age was the source of inspiration for many works that throughout the seventeenth century were represented in the Gallic country being just Rojas Zorrilla one of the most rewritten authors.

In this work I make a comparative analysis between both texts taking into account formal aspects such as metrics and structure, and other issues such as the configuration of the characters and the representation status.

The analysis will allow us to determine continuities and differences between the two comedies belonging to two very different classical theater

models and at different moments of their evolution, one in its heyday (Spanish) and the other in the process of configuration and consolidation.

**Key-words:** Comedy - re-writing - honor

Durante el siglo XVII, pese a la profunda crisis económica y social que vivía, España fue objeto de admiración para el país galo ejerciendo una fascinación innegable sobre la nobleza francesa que imitó y adaptó vestuario, danzas, juegos, artículos del aseo y adorno personal, especialidades culinarias, formas de tratamiento, etc.<sup>47</sup> Junto a esta moda superficial y frívola, el mundo intelectual y literario se preocupó por el estudio y difusión de la lengua y las letras del Siglo de Oro cuya influencia será profunda y duradera, y contribuirá al esplendor de la literatura clásica francesa.

Sin embargo, el conocimiento directo de la comedia áurea en Francia es escaso, la transferencia de uno a otro teatro hay que situarla en la imitación literaria. Para los autores franceses, a pesar de ser casi contemporáneos, imitar a Lope, Rojas o Calderón es como imitar a los antiguos. Repitiendo palabras de Christophe Couderc (2000):

El conocimiento del teatro español es ante todo en Francia un conocimiento libresco, fruto de la impregnación que le debe todo a la lectura, y casi nada a la observación directa de la representación efectiva, aunque esos lectores son poetas, así como profesionales de la escena, es decir, escritores capaces de ver la representación a partir del texto [...] si no había un público para el teatro español en Francia, existía un lectorado (p. 327).

El período de realización de esta imitación se inicia en 1629 con la adaptación de Jean de Rotrou de una comedia de Lope poco conocida, *La sortija del olvido*, y culmina hacia 1685, con un claro predominio en las dos décadas que van de 1640 a 1660. En una primera etapa, que podría caracterizarse como de transición y experimentación, se adaptan comedias tragicómicas y/o pastoriles. A lo largo de las décadas de 1630 y 1640 el teatro francés evoluciona rápidamente y se produce una tendencia a marginar la tragicomedia

---

47] Las bodas entre personajes de la nobleza española y francesa (Ana de Austria y Luis XIII, Felipe IV e Isabel de Borbón, y años más tarde María de Austria y Luis XIV) hacen que la Corte francesa se llene de españoles y “españolizados. Además tanto Ana de Austria como María de Austria fomentan la representación de obras teatrales españolas en los escenarios cortesanos.

en favor de una clara distinción entre tragedia y comedia. Progresivamente la influencia española en la vertiente cómica es la única en prosperar en los escenarios franceses.

La citada evolución en la dramaturgia francesa convierte a la tragedia en la obra maestra del teatro regular y capta toda la atención de los teóricos de la época <sup>48</sup>. Su éxito tiraniza los demás géneros dramáticos que deberán someterse a sus reglas que serán estrictamente observadas a partir de 1640 <sup>49</sup>: la división en cinco actos, la composición en verso, la regla de las unidades (tiempo, espacio, acción a las que habría que agregar la unidad de tono que si bien nunca fue definida como una norma en sí, adquiere una importancia fundamental a partir del momento en que se busca purificar la escena teatral haciendo una estricta división entre lo trágico y lo cómico). La comedia de enredo calderoniana con su intriga enredada, la fuerte simetría en la construcción de los personajes, los juegos de identidad y confusiones varias, será finalmente la única en prosperar en los escenarios franceses <sup>50</sup>.

Tanto la novela como el teatro español serán tema de interés para los autores franceses. En algunos casos tomarán la trama y cambiarán el género, como en *Le Cid* de Pierre Corneille <sup>51</sup>, en otros se conserva el género como en el *Roman Comique* <sup>52</sup> de Scarron donde se advierte clara influencia cervantina. En las reescrituras teatrales a veces se sigue fielmente el texto original y en otras ocasiones se toma sólo alguna escena, personaje o parte de la trama.

*Jodelet le Maître valet* escrita por Paul Scarron es una reescritura de *Donde*

---

48] Antes del *Art poétique* de Boileau, los teóricos y dramaturgos escriben obras de capital importancia sobre la tragedia entre las que podemos destacar *L'art de la tragédie* (1572) de Jean de la Taille en que se desarrolla la teoría de las tres unidades, se rechaza la introducción de personajes alegóricos en escena y se exige que el inicio de la acción trágica se encuentre lo más cercano.

49] En el periodo 1660-1680, momento raciniano por excelencia, se alcanza la utilización perfecta de las reglas del teatro regular. Esto no quiere decir que no existan excepciones; en Molière, por ejemplo, encontramos piezas totalmente anticlásicas que hoy son admiradas como obras maestra. Otra fue la suerte de *Don Juan* y de *Tartufo* en su época; su relativa irregularidad contrasta, por ejemplo, con la regularidad de *El Misántropo*.

50] En esta etapa inicial se adaptarán comedias tragicómicas y pastoriles. A lo largo de las décadas de 1630 y 1640 a causa de la evolución que sufre el modelo dramático francés se margina la tragicomedia en favor de la diferenciación clara entre comedia y tragedia, desapareciendo la posibilidad de un género híbrido.

51] Basada en el *Poema de Mio Cid*.

52] Las cuatro novelas cortas introducidas en *Le roman comique* (obra en la que se deja ver claramente la huella de Cervantes), las cinco *Nouvelles tragiques* y otras dos obras inacabadas se inspiran directamente en textos españoles de la época, entre los autores preferidos de Scarron se encuentran Alonso de Castillo Solórzano y María de Zayas.

*hay agravios no hay celos*, y amo-criado y será la primera obra de Francisco de Rojas Zorrilla imitada en Francia. Scarron domina perfectamente el idioma español, admira a sus autores, difundiendo en su país la obra de muchos de ellos.<sup>53</sup>

Jodelet es una pieza de juventud, la primera de su autor, estrenada en 1643 y publicada en 1645 -Toussainc Quinet, París-, Scarron volverá a publicarla con ligeros retoques en 1659 bajo el título de Jodelet duelliste. Se habló en su tiempo de él como “translateur” del original español por la fidelidad que guarda con la obra que había sido estrenada en El Pardo el 29 de enero de 1637 y publicada en Madrid en la Primera parte de las Comedias de don Francisco de Rojas, en 1640.

Rojas es considerado por la crítica trasgresor en muchos aspectos, esta obra sin embargo, no presenta quiebres notables respecto del canon teatral español de la época. Felipe Pedraza Jiménez (2000) la cataloga como “comedia pundonorosa” en la que:

La acción dominante tiene como protagonistas a nobles caballeros desinteresados, generosos, preocupados hasta el disparate por sus compromisos sociales, por la imagen que proyectan en cada momento sobre la sociedad y ante sí mismos. El honor se convierte en guía de sus actos [...], las exageradas consideraciones sobre el protocolo conducen a los personajes a un callejón sin salida, [...] gastan el tiempo en artificiosos silogismos que inclinan alternativamente hacia un lado u otro por razones tan agudas, sutiles y quebradizas que hay que cogerlas con pinzas para no cortarse (p. 199).

Desde el punto formal se advierten diferencias estructurales que responden a modelos dramáticos diferentes: la obra española se compone de tres jornadas, no está dividida en escenas; la francesa, en cambio, consta de cinco actos divididos en escenas<sup>54</sup>. En cuanto a la métrica, Rojas recurre a la polimetría

---

53] La huella de Cervantes por ejemplo se deja ver con claridad en su *Roman comique*, y sus obras teatrales se inspiran ampliamente en la de sus contemporáneos españoles. Adapta también *La traición busca el castigo* (en colaboración con Coello y Vélez de Guevara) y *No hay amigo para amigo* que dan origen junto a *No hay peor sordo* de Tirso de Molina a *Les trois Dorotheés*, ou le *Jodelet souffleté* (1645) que volverá a publicar con ligeros retoques en 1659 bajo el nombre de Jodelet duelliste; *Obligados y ofendidos*, y *gorrón de salamanca* bajo el título *L'écolier de Salamanque*, ou les *Ennemis généreux*. La obra que cierra el ciclo de la adaptación de Rojas es la versión que hace Thomas Corneille en 1652, *Dom Bertran de Cigarral*, inspirada en *Entre bobos anda el juego*.

54] Los Actos 1º y 2º corresponden a la Jornada Primera, el 3º Acto a la Jornada Segunda, y

característica del teatro aurisecular con un claro predominio del verso octosilábico, en tanto que en la obra francesa predomina el habitual alejandrino francés al que el autor da vitalidad y dinamismo con parlamentos breves, rápidos e incluso haciendo que en un verso existan réplica y contrarréplica.

Scarron hizo gala en sus obras de una singular capacidad para los géneros burlescos, arremetiendo contra las modas estéticas de la época (sobre todo el preciosismo) y satirizando la sociedad de su tiempo; sin embargo no toma una obra de Rojas burlesca, satírica o transgresora sino una de las piezas que puede catalogarse claramente como comedia de enredo o de capa y espada con las características propias del género en ese momento de su evolución (Arellano, 1988, 1990).

Los personajes son los mismos en ambas piezas: algunos conservan su nombre español: don Juan de Alvarado será dom Juan d'Alvarade, don Fernando de Rojas será dom Fernand de Rochas y la criada Beatriz será Béatrix; otros cambian de nombre: la dama doña Inés será Isabelle de Rochas, doña Ana será Lucrèce, Don Lope será dom Louis y Bernardo será Étienne. Mención especial merece el caso del “gracioso” (criado de don Juan), no sólo cambiará de Sancho a Jodelet sino que dará título a la versión francesa. Su nombre es el de un popular actor especializado en papeles cómicos llamado Julien Bedeau para el que varios autores (entre ellos el propio Scarron), teniendo en cuenta las peculiaridades de su físico y su cuerpo (Cosnier, 1962), y el éxito de que gozaba, escribieron comedias pensando en él como protagonista.

La reescritura de Scarron sigue de manera fiel la obra de Rojas, los parlamentos se respetan y, en general, también se respeta el orden de estos parlamentos. Hay modificaciones comprensibles como, por ejemplo, la eliminación en la escena 1 del 1º Acto de la alabanza a España: en la obra de Rojas se dice: “Y después de aquella hazaña/ que España observa triunfante/ que nos dio el señor Infante/ dos licencias para España” (v. 117- 120), en tanto que en la pieza francesa se habla de la licencia pero desaparecen las palabras de alabanza: “*Lorsque avec bon congé du Cardinal Infant,/ et lettres de faveur nous partîmes de Flandre*” (v. 70-71). Algo semejante sucede más adelante cuando don Lope dice: “Obedecile, y apenas/ el aparato festivo/ del pimpollo Baltasar...”<sup>55</sup> (v. 875-877), en tanto que don Louis expresa en la obra francesa: “*Vous vous souvenez bien des Fêtes de Burgos,/ pour le premier enfant qu'eût la grande Isabelle,*” (v.568- 569), no se cambia el lugar de la acción pero se la ubi-

---

el 4º y 5º Acto a la Jornada Tercera.

55] Hace referencia a Baltasar Carlos de Austria (17/10/1629- 9/10/1646), hijo de Felipe IV e Isabel de Valois, bautizado el 4/11/1629).

ca antes de la contienda entre Carlos I y Francisco I que llevó a la enemistad entre ambas naciones. No le hubiese agradado al público francés alabar a sus históricos enemigos.

A mi entender la mayor diferencia entre ambas piezas estriba en el tratamiento del honor. La comedia de Rojas sufrió a lo largo de sus numerosas ediciones en España cambios en el título; el nombre original era *Donde hay agravios no hay celos*, que dejaba en segundo término el sentimiento personal frente a la defensa del honor; cuando se le agrega: “*yo amo criado*”, se pone énfasis en la teatralidad del segundo grado de la comedia, el galán que se finge criado y el gracioso en el rol del señor <sup>56</sup>, generando el foco humorístico de la pieza. Scarron quita la primera parte del título reemplazándola justamente por el nombre de quien resulta el eje de comicidad más fuerte eliminando la referencia al honor.

El autor recurre además a otras estrategias para potenciar el humor y disminuir la carga de seriedad que la obra original conlleva. Por razones de espacio sólo haré referencia a cuatro aspectos que ejemplifican claramente lo expuesto:

1. Reducción y modificación de las escenas que hacen referencia a la defensa del honor.

Cuando don Lope conversa con su criado acerca de los hechos impropios que ha cometido, el criado lo hace reflexionar; en Rojas la escena dura 65 versos (1221- 1286), en tanto que en Scarron se limita a 8 (III, 9, v. 731- 738).

Cuando doña Ana se presenta ante don Fernando buscando su protección y le cuenta sus desventuras, la dama declama uno de los parlamentos más hermosos de la obra (I, v. 722- 815). Como es habitual en la comedia española se recurre al endecasílabo por tratarse de una situación que reviste gravedad, se utiliza un lenguaje elevado, bellas imágenes y el humor se encuentra totalmente ausente. En la obra francesa, en cambio, don Fernand, que encarnaría el rol de guardián del honor, rompe la tensión dramática con interrupciones que generan comicidad: “*Vous lisez les Romans, et je vous en révère,/ ma sotté d’Isabeau n’a jamais lu Roman,/ quant est de moi j’estime Amadis grandement*” (II, 7, v. 450- 452), aparte de ser un comentario desubicado, hay que pensar en la posible relación con la figura de las “*précieuses*” objeto de mordaces burlas por parte del autor, y considerar además que hace referencia a las novelas de caballerías, tan criticadas por Cervantes (al que el autor conocía) y ya fuera de moda. Un poco más adelante, hay otro comentario semejante: “*ces*

---

56] Francisco Pedraza hace referencia a este cambio en la nota a pie de página número 3 el artículo “*Donde hay agravios no hay celos: un éxito olvidado*”.

vers sont de Mairet, je les sais bien par coeur, ils sont très à propos, et d'un très bon auteur,/ toujours d'un bon auteur la lecture profite,/ et savoir bien des vers est chose de mérite" (463- 466). Esta reflexión metaliteraria además de dar cuenta del aprecio de Scarron por Mairet <sup>57</sup> quita tensión dramática a la escena, no son comentarios para hacer cuando una dama desesperada cuenta que ha sido ultrajada por quien además asesinó a su hermano.

2. Desaparición o notable reducción de las disquisiciones filosóficas. Los personajes nobles de la obra de Rojas filosofan acerca del honor o del amor con bellos parlamentos de influencia culterana. En Scarron esa carga desaparece; por ejemplo cuando doña Inés reflexiona a raíz de sus sentimientos encontrados defiende el amor natural a cualquier condicionamiento social (II, 1352-1434), en *Jodelet* se reducen los versos del soliloquio que solo hacen referencia a una situación personal. (III, 4, 817- 843).

Al final de la segunda Jornada, la situación de tensión y el posible duelo se cierra con apartes de los cinco personajes de la nobleza: "Don Lope: Deme mi valor esfuerzo./Don Fernando: Consejo me den mis canas./ Doña Inés: Deme mi pasión remedio./ Doña Ana: Deme cordura mi ofensa. /Don Juan: Denme venganza los cielos" (v. 2161- 2165). Hay cierta gravedad en los parlamentos porque cada uno de los personajes atraviesa una situación difícil. En Scarron, en cambio, hay un solo aparte, el de don Juan, que cierra la escena y exclama pensando en el criado disfrazado: "*J'ai bien peur que nous le trouvions ivre*" (III, 20, v. 1218), teniendo en cuenta el contexto y la conducta de Jodelet no podemos atribuirle otro sentido que humorístico.

En la segunda jornada, a pedido de Sancho disfrazado de señor, el primer galán conversa con la dama en su nombre. En un bellissimo diálogo discuten acerca de si es mejor decir o callar un dolor (1678-1775). Jodelet también le pide al galán que hable por él porque "*j'entends encore moins ce discours-ci que l'autre*" (III, 9, 945) pero el diálogo solo se propone y una didascalía indica: "*Don Juan e Isabelle se parlant bas*" <sup>58</sup> (III, 9).

Un último aspecto que quiero destacar es el soliloquio del gracioso presente en las dos obras (Jornada Tercera, v. 2317- 2370, y Acto 4 escena 2). En ambas se relativiza la lógica de los duelos (tan connatural a los caballeros en defensa de su honor), pero en tanto que en Rojas, si bien tiene aspectos hu-

---

57] En la célebre discusión literaria de la época conocida como "la querelle du Cid" originada tras el estreno de la obra de Pierre Corneille (enero de 1637), Scarron intervino activamente, tornándose uno de los mayores detractores de la tragicomedia, y apoyando las ideas del poeta Mairet.

58] Scarron fue un férreo crítico del lenguaje preciosista, de allí que no asombre la inexistencia de un diálogo de tales características.

morísticos y representa una transgresión genérica (no hay soliloquios serios de criados porque son los señores quienes expresan pensamientos y sentimientos elevados), no podemos dejar de compartir los argumentos de quien ostenta una lógica muy cercana al sentido común, en tanto que en Scarron prima lo humorístico en una clara parodia de los monólogos de Rodrigue en *Le Cid* de Corneille.

3) Alteración en de la configuración de algunos personajes. Don Fernando si bien no tiene peso en la acción dramática de la comedia española, hacia su figura confluyen las trayectorias de las dos parejas, representa una suerte de “conciencia superior de lo que está en juego” (Couderc, 2000: p.340), comenta y reflexiona mucho acerca del honor y su doble compromiso ante el yerno y el sobrino, además de verse obligado “como noble y como anciano” (I, v. 911) a defender a la dama que invoca su protección. Couderc sostiene que en la obra de Scarron se advierte “un movimiento que [...] hace que pasemos de un personaje funcional, bisagra en el dispositivo dramático a un personaje mero vehículo de la risa” (2000, p.341); hace notar además que para la dramaturgia francesa la importancia en la acción es lo que confiere dignidad al personaje, don Fernand, al que se quita carga reflexiva y representación estamental, no es importante para la acción por lo que puede tornarse absurdo.

En cuanto al personaje del criado también se producen variaciones. En primer término, atengámonos al título de la comedia; como he dicho solo se respeta la segunda parte del título español y además se agrega el nombre del personaje <sup>59</sup>. El autor optó por colocar su nombre en el título y considero que no solo para atraer al público que conocía y gustaba del cómico, sino porque Scarron quiso enfatizar lo humorístico colocando a este personaje en el centro de la escena. Jodelet es, sin duda, el personaje de más peso en la obra. Su descripción física y sus conductas poco decorosas son más detalladamente expuestas que en la obra de Rojas y se remarcan aún más.

Resulta pertinente analizar la importancia de este personaje en correlato con la de don Juan. Su presencia es cuantitativamente más notable en la comedia francesa donde la figura del primer galán se opaca un tanto ante la vertiente cómica de la obra. Don Juan es en ambas piezas un personaje digno, prototipo de los caballeros del teatro aurisecular, pero de algún modo pierde peso

---

59] Cabe acotar que en el caso de la prolífica comedia aurisecular se ha dicho que el gran protagonista es la sociedad española de la época; no encontramos grandes caracteres y no poseen sus personajes hondura psicológica, el figurón no es un carácter sino un tipo. Los nombres de la comedias son en su gran mayoría dichos (*Entre bobos anda el juego*, *El perro del hortelano*, etc.), sentencias (*Abre el ojo*, *El mejor alcalde, el rey*, etc.), a lo sumo un cargo (*El alcalde de Zalamea*) pero no un nombre como ocurre en otros teatros (*Otello*, *Hamlet*, *Le Cid*, *Fedra*, etc.)

en escena porque se reducen sus intervenciones y sus parlamentos floridos. El lenguaje en Rojas no es un mero objeto de decoración ajeno al personaje sino parte constitutiva y definitoria de su esencia. Hemos visto que los diálogos de don Fernando/don Fernand no son exactamente iguales; se incorporan elementos humorísticos y se modifica su figura de guardián del honor. Don Juan no utiliza en ninguna de las dos comedias un lenguaje indecoroso, como así tampoco ninguna de las dos damas, pero reitero que Scarron reduce el tamaño y la belleza formal de sus parlamentos y les quita profundidad filosófica. No desaparece la alusión a los grandes temas de la comedia áurea (el honor y el amor) pero se prioriza la búsqueda de comicidad.

4) Aspectos paródicos. Para terminar cabe destacar el aspecto paródico de la obra de Scarron en la que, como expresa Couderc (2000, p. 338), *Le Cid* de Corneille aflora en toda la comedia. Cabe recordar que el tema de la obra española se adapta perfectamente a esta parodia porque *Le Cid* está plagado de disquisiciones y monólogos en los que los personajes (en especial Rodrigue y Chimène<sup>60</sup>) se debaten entre el amor y el honor familiar ultrajado, como sucede en la comedia de Rojas.

Muchos ejemplos más se podrían dar cotejando escena por escena ambas obras, sin embargo, lo expuesto permite concluir que si bien Jodelet es una reescritura de *Donde hay agravios no hay celos, y amo criado* que guarda con el texto original una notable fidelidad, Scarron no traduce literalmente, ni tampoco libremente; da su propia impronta al texto transformando una comedia pundonorosa en una obra que prioriza los elementos de la comedia de enredo, y potencia los efectos cómicos, satíricos y burlescos propios de su genio creador. Merced a la obra de Scarron el género satírico–burlesco experimentó un auge insospechado en los escenarios franceses de la época, y su autor se convirtió en una de las plumas más brillantes e incisivas de la Francia del siglo XVII.

---

60] Hay un uso paródico que es necesario destacar, citemos como ejemplo los monólogos expresados por los criados (Acto I, escena 7, y Acto III, escena 3) en los que se recurre a la *stance* (semejante a la estancia española) en clara alusión a sendos parlamentos de Rodrigue y Chimène a los que se parodia.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, I. (1988). “Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada” en *La comedia de capa y espada*. Cuadernos de Teatro Clásico n° 1. Madrid: Compañía Nacional de teatro Clásico. 27-49.
- (1990). *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos.
- Corneille, P. (1948). *Le Cid*. Paris: Classiques Larousse.
- Cosnier, C. (1962). “Jodelet, un acteur de XVII<sup>e</sup> siècle devenu un type” en *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, LXII. 329-352.
- Couderc, CH. (2000). “Recepción y adaptación de Rojas Zorrilla en Francia (siglo XVII): algunos ejemplos” en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*. Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha. 323-348.
- Pedraza Jiménez, F. (2000). “Francisco de Rojas Zorrilla, poeta cómico” en *Toledo: entre Calderón y Rojas*. Universidad de Castilla-La Mancha. 195-216.
- (2007). “*Donde hay agravios no hay celos: un éxito olvidado*” en *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo n° 1*, ISSN: 1911-0804. 155-185.
- Rojas Zorrilla, F. de (1952). *Donde hay agravios no hay celos, y amo criado en Comedias escogidas*, ordenadas en Colección por don Ramón Mesonero Romanos. Madrid: BAE. 1-26.
- Scarron, P. (2015). *Jodelet ou le maître valet, en Théâtre classique*, publicado por Gwénola, Ernest y Paul Fièvre, versión on line.

## De la geología a los relieves: el mapa humorístico argentino según Méndez Calzada

**Resumen:** Identificado como miembro de la revista cultural *Nosotros* y como crítico teatral, Enrique Méndez Calzada reveló, a través de “El humorismo en la literatura argentina” (1927), una primera aproximación sistemática al humor como tradición local, así como la distinción interna entre convenciones altas y bajas. En este sentido, el teatro popular y las obras vanguardistas son extremos que merecieron sospechas a los fines de obtener un mapa estético deseable.

**Palabras clave:** Humorismo – distinción – escritor profesional – teatro popular

**Abstract:** Identified as a member of the *Nosotros* cultural magazine and as theatre critic, Enrique Méndez Calzada revealed, through his “El humorismo en la literatura argentina” (1927), a first systematic approach to humor as local tradition, as well as the internal distinction between high and low conventions. In this sense, popular theatre and vanguardist pieces are extremes that deserved suspicion in order to get a desirable aesthetic map.

**Key-words:** Humorism – distinction – professional writer – popular theatre

### La primera travesía

Enrique Méndez Calzada (1898-1940) publicó un artículo-ensayo denominado “El humorismo en la literatura argentina” en un número especial de *Nosotros* -la revista de Roberto Giusti y Alfredo Bianchi- aparecido en agosto-septiembre de 1927. Atendiendo al espíritu de esa edición aniversario, que celebraba los 20 años de la salida de la revista, todos los artículos armaban mapas de la producción local en diversas disciplinas artísticas<sup>61</sup>. La nota pe-

---

61] Ejemplos de otras colaboraciones de ese número son: Alfredo Bianchi: “25 años de Teatro

culiar del de Méndez Calzada era que él no se dedicaba a una disciplina, sino a un enfoque que las atravesaba a todas: el humorismo. La transversalidad de esta categoría resulta, a simple vista, parangonable a la de la inserción múltiple de los escritores profesionales en el mercado literario, teatral y periodístico.

Con origen en una conferencia dictada en Rosario ese mismo año de la publicación en *Nosotros* (Pagés Larraya, 1962), “El humorismo en la literatura argentina” resulta un estudio fundacional de esta tradición estética en el medio local. Precisamente por esa primicia debe considerarse cuáles son las vetas geológicas que explora, qué objetos hace relumbrar, qué sobresale y qué destaca, así como qué zonas permanecen sumergidas.

En este marco, quedaron delineados los siguientes ejes problemáticos: a) la alternativa de una definición teórica o histórica del humorismo; b) la actitud frente al referente pirandelliano (a través del ensayo casi homónimo, “L´Umorismo”, originalmente aparecido en 1908); c) el corpus del humorismo nacional; d) los enfoques de la definición y el corpus nacional a la luz de los criterios comparatistas de estudios del humor.

#### **a. La alternativa entre una definición teórica o histórica del humorismo**

Méndez Calzada diagnostica un auge de producción y de consumo del humorismo a escala global que exige poner el foco en el concepto, al que aborda con una fórmula felicísima: “el humorismo -vaya una definición más- es una resignación bajo protesta” (1962, p.12).

La felicidad de la fórmula recalca tanto en su extrema brevedad como en la combinación paradójica de actitudes opuestas y se inclina a presentar el fenómeno bajo sus aspectos éticos y filosóficos, como una “actitud espiritual”:

[...] ¿Y qué duda cabe de que la actitud humorística es la única actitud racional -estaba por decir la única honrada, la única decente- ante un mundo regido por la imbecilidad, por el error, por la ignorancia, por la superstición, por la rutina, por la iniquidad y por la injusticia, por el azar? (Méndez Calzada, 1962, p.12)

Esta orientación, que podría sugerir una tendencia a la generalidad ahistórica revela, sin embargo, que es un producto del racionalismo moderno, sos-

---

Nacional”; Guillermo de Torre, “Veinte años de literatura española”; Álvaro Melián Lafinur, “La crítica en la Argentina en los últimos veinte años”; Atilio Chiápori, “Nuestro ambiente artístico y las modernas evoluciones técnicas” y Julio Noé, “La poesía argentina moderna”.

tenido tanto sobre la crisis del positivismo como sobre el retorno del “espiritualismo” y un conjunto de tendencias estéticas que abandonan las garantías del Realismo:

[...] se me antoja que, en su raíz profunda, son idénticas las causas que explican la boga actual de las escuelas filosóficas de orientación idealista o espiritualista, la difusión de esa cosa un poco vaga -vale decir, alemana-, y que se llama expresionismo, la epidemia de ultraísmos, superrealismos, dadaísmos y creacionismos que todavía hace víctimas y, en fin, el auge del humorismo (1962, p. 11)

Para Méndez Calzada, así, el humorismo es una posición ética y estética que se instala con entidad propia al lado de los movimientos modernizadores y de vanguardia. Representan a una “gran legión de desalentados [que] reniega de la ciencia y de la filosofía positivas, fruto del ‘estúpido siglo XIX’, abomina de la literatura realista o simplemente naturalista, se aparta con desdén de toda forma artística de imitación pura y simple” (1962, p.10).

Más que proponerse impulsado por las fuerzas radicalmente innovadoras de las vanguardias, Méndez Calzada prefiere instalar el humorismo como un fenómeno de larga data que se alimenta de la más estricta actualidad respecto de las convulsiones de la época pero se sitúa en paralelo, sin nutrirse de la experimentación radical de aquellas.

### **a. La actitud frente al referente pirandelliano**

La exposición que Luigi Pirandello había preparado en 1908 para acceder a una cátedra del Istituto Superiore di Magistero de Roma se publicó como “El humorismo” en ese mismo año y continuó generando polémicas que se tradujeron en una segunda edición de 1920, que es la definitiva y la que suele consultarse actualmente. En el campo intelectual local, el escritor italiano era una de las visitas extranjeras más celebradas y versionadas en lo que a la producción teatral respecta <sup>62</sup>. Era ineludible, desde este punto de vista, que Méndez Calzada activara la categoría circulante de “humorismo” para llamar la atención de su auditorio y de sus lectores. Habría que detenerse a observar qué parentescos se confirman en el interior de la propuesta.

La mayor familiaridad entre los dos ensayos reside en la necesidad de situar

---

62] La fama de Pirandello en Buenos Aires se remonta al estreno local, en 1922, de *Seis personajes en busca de un autor*. Para destacar, en este caso, la sincronía con el ensayo de Méndez Calzada la visita del autor italiano producido en 1927.

el fenómeno del humorismo y proyectarlo a una tradición consistente en el tiempo. La estructura del escrito por Pirandello se constituye de forma tal de comenzar problematizando los alcances del concepto para proceder a un recorrido histórico plurinacional y demostrar, por ambas vías de la teoría y de la diacronía, que no tienen razón quienes sostienen que “es un fenómeno exclusivamente moderno y casi una prerrogativa de los pueblos anglo germánicos” (1956, p.1024). Por su parte, la indagación en la línea diacrónica es el propósito por excelencia de Méndez Calzada, referido fundamentalmente a nuestro sistema literario y teatral, tal como se tratará en c).

Deteniéndonos ahora en las aristas conceptuales que se organizan detrás del término “humorismo”, es decir, detrás del vínculo más visible que podía trazarse entre ambos autores, se aprecia que las diferencias se agudizan y que las similitudes son parciales. Pirandello no nutrió de su definición canónica del humorismo al ensayo de Méndez Calzada; es decir, no hay nada relativo al “sentimiento de lo contrario” en el texto del argentino que explore esa integración ambivalente del *reír con miserando*; sí, en cambio, hay coincidencias en el énfasis puesto en el humorismo como gesto crítico de la experiencia moderna, ya que, según Pirandello (1956):

Todo humorista verdadero no solamente es poeta, sino que también es crítico, pero -¡cuidado!- un crítico *sui generis*, un crítico fantástico; y digo fantástico, no solamente en el sentido de extravagante o caprichoso, sino también en el sentido estético de la palabra... (p. 1060-61)

No obstante, hay un plus que está sugiriendo Pirandello cuando habla de fantasía en su sentido etimológico que emparenta *fantasía-fantástico-fantasma* y que conduce a incorporar la subjetividad estética. Méndez Calzada, más que a la “cualidad de la expresión” (Pirandello *dixit*) del humor, está atento a la capacidad del humorismo de una resignación bajo protesta en la que exista una “racionalidad ética” como arma de rebelión contra ciertos aspectos irracionales del mundo contemporáneo y contra los “enemigos del arte”, y que permita constituir una posición restrictiva de legitimidad. En este último sentido Méndez Calzada parece ofrecer otras fuentes. La reflexividad del arte y el arte como ejercicio de la reflexión son premisas que Méndez Calzada puede haber apropiado de un autor anterior, el decadentista Oscar Wilde, a quien cita y da relevancia <sup>63</sup>. Pirandello vierte una dosis de compromiso

---

63] Hay una clara alusión al prefacio a *El retrato de Dorian Gray* en la metáfora de Calibán asomado a un espejo en el que no se reconoce, en la que Wilde cifra una de las expresiones de la autorreferencialidad del decadentismo. Entre las lecturas afines a la teorías tributarias del

afectivo y ontológico que Wilde, cultor de las paradojas de las superficies profundas, no había querido prestar a su actitud autorreflexiva.

En lo que al ejercicio de la razón crítica respecta, no bastaría con remitirse al corpus que el crítico Méndez Calzada analiza, sino también a su concepción humorística como práctica, en la ficción y especialmente en la tarea de crítica teatral. Las “crónicas teatrales”, como se llamaban en esa época, que aparecen recopiladas en *El hombre que silba y aplaude*, dan cuenta de las posibilidades de que el humor como herramienta de la crítica sea llevado hasta una franca creación de ficción. Rehuyendo los formatos genéricos de los textos periodísticos de la reseña de espectáculos, Méndez Calzada adopta fórmulas compositivas de carta a un amigo, crónicas de moda, o de textos dramáticos; así, un conciliábulo de autores y de actores dramáticos clásicos e indiscutibles fallan culpabilidad para Ricardo Hicken, quien había estrenado con total impunidad su obra *Entre polleras*, y es sentenciado “a asistir por toda la eternidad, en calidad de espectador, a la representación de sus propias obras” (1927a, p. 99), o la crítica de *La fiesta del corazón*, de Armando Mook, que tiene la estructura dramática y los tópicos de *Seis personajes en busca de autor*, y cuya mimetización con el discurso dramático y la parodia justifica Méndez Calzada en los siguientes términos:

Pirandello está de moda; Pirandello triunfa; Pirandello se impone; Pirandello es el hombre del día. Su genio es proclamado a los cuatro vientos por todos los grandes críticos teatrales, empezando por el honorable Mussolini. En París, sus obras se representan simultáneamente en varios teatros, y cada representación ocasiona aglomeraciones, tumultos, sínopes, el delirio; análoga cosa ocurre en Londres, en Nueva York, en Budapest, en Berlín [...] En cuanto a Buenos Aires, nada se diga; en esta ilustre y populosa ciudad, Pirandello ha conquistado el puesto de ‘autor bien’, desbancando así a Oscar Wilde, que ya estaba bastante gastado. (1927<sup>a</sup>, p.161)

La medida del éxito de Pirandello actúa en Méndez Calzada como indicador de la necesidad de tomar distancia estética; el reconocimiento queda encerrado en la anterior ficción crítica, aunque sea uno de los objetivos de la parodia del crítico argentino, mientras en la ensayística no ficcional se exhibe con franqueza el repudio. Efectivamente, la fuente teórica más cuestionada en “El humorismo en la literatura argentina” es, precisamente, el autor de *Seis*

---

decadentismo, debe mencionarse el volumen de ensayos del suizo Paul Stapfer, *Humour et humoristes*, abiertamente citado en el prefacio a *El hombre que silba y aplaude* (1927b, p. 29)

*personajes...*, cuando se vale de nuestro pionero local del humor, el médico Eduardo Wilde, para asegurar que el humor es producto inglés, en contra de los esfuerzos de Pirandello a quien presenta en un ejercicio comparativo desventajoso e injurioso respecto de su propio ensayo:

El Sr. Pirandello -hombre sumamente diestro en la dialéctica y difícilmente superable en el manejo del sofisma, del que ha hecho un medio de vida-, escribió hace algunos años un libro mucho más tupido de citas que esta disertación -y ya es decir- con el objeto de probar que el humorismo no es un producto anglosajón [...] No satisfecho con haber alumbrado ese fatigoso volumen -que ya constituye una razón para poner en duda la verdad de la tesis sustentada [...] pues es difícil que un humorista celebrado, en un país verdaderamente educado en materia humorística publique un libro tan poco ameno-, el Sr. Pirandello se trasladó hace poco tiempo a este país, con el objeto, entre otros, de leer en un teatro de Buenos Aires sus capítulos sustanciales. El intento, dicho sea al pasar, tuvo un éxito menos que mediano. [...] la circunstancia de haber figurado en el número de aquellas personas es lo que me permite no desconfiar de que algún día se me pensione como expedicionario al desierto. ... (1962, p.17)

### **c) El mapa del humorismo nacional como canon**

El recorrido que hace Méndez Calzada por nuestra producción local de humorismo se justifica hacia atrás por la actualidad del fenómeno, como en general puede asegurarse de las excursiones al pasado. El crítico asegura que “En mayor o menor medida, casi todas las más recientes manifestaciones artísticas tienen carácter humorístico” (1962, p. 12). Por este motivo, los antecedentes trazan una línea con bases sólidas en la tradición, pero esa línea se espesa y se expande, abigarrada y multitudinaria, en el catálogo de nombres y textos que dispone para el siglo XX.

Los nombres elegidos de la tradición fundada en el siglo anterior son de la Generación del 80, reconociendo implícitamente que allí se origina una modernización literaria en nuestro país y ligando por lo tanto el humor a esa variable; Eduardo Wilde y Eugenio Cambaceres son destacados; en enumeración más apretada, Miguel Cané y Lucio Mansilla. El resto de las figuras son de cambio de siglo y suman a una nómina que totaliza unos 60 nombres propios. El catálogo de estos nombres puede considerarse el aporte más notable del mapa humorístico, ya que las coordenadas organizativas no lograron poner a “cada paisano en su pueblo” sino, por el contrario, en muchos casos

los hicieron perder vínculos con formaciones o tendencias con las que se suele asociar:

- Coordinada de las tipologías textuales y ramas artísticas: algunos autores fueron agrupados según produjeran o se especializaran en algunos géneros específicos como el cuento, el aforismo, la crónica de viajes y la crítica. Como género nuevo o remozado, menciona el pastiche o imitación literaria. La poesía y el teatro en algunos casos constituyeron un criterio aglutinante para asociar autores, mientras que la narrativa, masiva y dispersa, no se explicitó en todos los casos;
- Menos específico pero más curioso es el criterio de agrupamiento por extracción de los autores, que los identifica con subculturas o guetos no asimilables al campo literario-artístico nacional: por un lado los “hombres de estudio”, esto es médicos que escribieron textos humorísticos; por otro, “escritores inmigrantes”, cuya extranjería parece haber determinado afinidades que no se aclaran.

Respecto de lo no catalogado, brillan por su ausencia los criterios de agrupamiento que deben su identidad al medio y que precisamente, son los que mayor aporte cuantitativo han hecho al humorismo argentino y mundial: el medio periodístico y el medio teatral. Respecto del primero, lo notable es que muchos nombres propios tienen su esfera de acción y toman sus opciones estéticas precisamente por pertenecer a las empresas gráficas. Dos casos ejemplares son los de Luis Pardo (Luis García), que “sigue siendo nuestro primer poeta festivo y acreditado semanalmente” y de *Last Reason*, “escritor que realiza el tipo del humorista popular, común en el periodismo norteamericano” (1962, p. 28). Del primero, los guiños que remiten a Caras y Caretas, de cuyo staff fue Pardo el secretario de redacción (“festivo” y “semanalmente”), nombran y disimulan simultáneamente la condición de humorista periodístico.

La actividad teatral y dramática, siendo el fenómeno de masividad equiparable al de los medios gráficos en la época, recibe -provocativamente- un escasísimo desarrollo, que se reduce a los siguientes rescates: “En el teatro, si se descuentan las comedias de Laferrère, las de Cencela y Gache, el sainete *Mateo* y algunos otros de Armando Discépolo y tal vez *El distinguido ciudadano* de Saldías, son muy escasas las manifestaciones humorísticas dignas de tomarse en consideración” (1962, p. 30).

La dificultad de descubrir estas coordenadas implica ir contra el orden del artículo, que no reconoce más que individuos; identifica humoristas, pero no las condiciones generales de la producción de humorismo. Llamativo es el caso de los autores ligados a la experimentación de vanguardia del grupo *Martín*

*Fierro*: están todos mencionados (Girondo, Macedonio Fernández, Córdova Iturburu; con la ausencia notable de Borges), pero no se destaca la revista. Es más: Méndez Calzada considera que no hay revistas especializadas en humor en nuestro país.

En estas condiciones, las pretensiones del mapa se reducen a las listas puntuales de un canon. El mapa está salpicado de nombres, pero no de regiones. No obstante, el diseño está trazado sobre las superficies y Méndez Calzada ofrece la oportunidad de rellenar los intersticios, que no son tales sino nada más y nada menos que los continentes de la literatura y el teatro populares.

#### **d) Los enfoques de la definición y el corpus nacional a la luz de los criterios comparatistas de estudios del humor**

*Il n'ý a pas d'humour, il n'ý a que des humoristes* – dice el señor Baldensperger.

Y Croce se apresura a concluir:

La cuestión queda así agotada.

¿Agotada?...

L. Pirandello, *El humorismo* (1956, p.1049)

Cuando Pirandello escribe su ensayo sobre el humorismo, está candente la discusión comparatista acerca de los rasgos idiosincrásicos del fenómeno, que solían asociarse a trayectorias históricas nacionales, principalmente la inglesa y, disputando ese monopolio, la meridional. El otro polo de la discusión reside en la teoría comparatista del humor, que encuentra que el término mismo ofrece las mayores aporías en su teorización, lo que defiende aún en la actualidad Jean Marc Moura, cuando se inclina por la posición de que el humor es indefinible (2012). No obstante, el comparatismo logra introducir todos los apartados de su agenda de estudio, lo que demuestra que en alguna perspectiva material de las prácticas culturales se encuentran los criterios para abordar estas problemáticas, o en algunos casos para eludirlos. En este último sentido resulta interesante ver si existe alguna sintonía entre los planteos comparatistas internacionales y los criterios que fundamentan, implícitamente, las negaciones de Méndez Calzada.

Para remitir a la discusión histórica y a su pervivencia en la teoría comparatista del humor actual, enfrentaremos dos afirmaciones; la primera, del mismo Pirandello, donde el humorismo aparece falseado y degradado por el periodismo, frente a lo que los humoristas “verdaderos” han cambiado su identificación estética:

El periodismo, cierto periodismo, se ha apoderado de la palabra, la ha adoptado, esforzándose por hacer réir, más o menos groseramente, a toda costa, y la ha divulgado en este falso sentido” [...] Y más de uno, para no pasar por bufón, para que no se le confunda con uno de los cien mil humoristas de guardarropía, ha querido prescindir de la palabra gastada, entregada al vulgo, y adoptar otra: *ironismo*, *ironista* (1956, p. 917)

La segunda afirmación corresponde a Moura quien, preocupado por la dispersión del estudio del humor en múltiples sistemas extraliterarios de análisis, propone un nuevo emplazamiento del término en la constelación de “la estética de la risa”, pero con una inscripción menos vaga, que no lo incluya en la lista de sinónimos de “cómico” o “risueño”, sino en una parcela semántica que reponga la definición de humor de Harold Nicolson: la risa privada de una persona individual, más precisamente de un individuo civilizado <sup>64</sup>.

En los dos casos, la definición misma opera un mecanismo de distinción, en el sentido bourdieano (2012) de auto-diferenciación formal y estética en el interior de la jerarquía de valores del sistema artístico, que afecta la definición del término y los alcances de la aplicación en el universo textual <sup>65</sup>. Si hablamos de humor, y en esta dirección camina también Méndez Calzada, no cuenta la producción directa de la risa, se evita la contaminación, importan más los nombres propios que los medios masivos que propician los géneros y los textos. Para estos últimos fenómenos está la noción de lo cómico, como lo reconoce el crítico argentino al referirse a Fray Mocho, o a Félix Lima, quien “entre todas las categorías de la comicidad la que maneja es la más modesta: es la que podríamos llamar del ‘desatino idiomático’ [...] está en la naturaleza humana [...] que riamos de la ignorancia de los otros, como está en ella -Bergson es quien lo anota- que riamos cuando alguien tiene la desgracia de tropezar y dar con su cuerpo en tierra.” (1962, 23)

El humor mismo y su tradición elitista es la coartada para reivindicar el cri-

---

64] “Replacer l’humour dans la constellation de l’esthétique du rire consiste d’abord à cesser d’employer le terme au sens général actuel, qui en fait un simple synonyme de ‘comique’, ‘drole’, ‘risible’. Il importe de marquer la distance de l’humour à l’égard de certaines formes de rire. L’humour répondrait plutôt au sourire de l’homme civilisé: *the private laughter of the developed individual*”. ... (Moura, 2012)

65] Cf. Las reflexiones de Belén Hernández González acerca de la historia del humor que hace el autor italiano en su ensayo: “Pirandello advierte que esta ha sido siempre un arte de excepción y así lanza la semilla de una historia de la literatura escogida, que no se clasifica por nacionalidades, épocas ni géneros, sino por la descomposición crítica propia del humorismo.” (1995, p. 236)

terio extractivo puntual, pero no los circuitos y los medios. El más castigado es el teatro y, para quien -como Méndez Calzada- no asume las tradiciones del nacionalismo cultural del Centenario, las poéticas de las gauchescas teatral y literaria.

### **Sumergidos y emergentes**

Méndez Calzada tiene fuertes deudas con pensadores y críticos del siglo XIX y se alimenta de la remanencia del decadentismo en nuestro campo intelectual, como lo demuestran las alusiones a Wilde y Stapfer. No obstante, otorga vitalidad y actualidad al humorismo amparándose, paradójicamente, de los índices cuantitativos de la producción y el consumo literario y artístico. Aunque no tan paradójicamente: necesita de los índices de la popularidad para instalar sus criterios de selección legitimante.

Sin embargo, sus observaciones abren caminos. “El humorismo en la literatura argentina” ocupa un lugar de relevancia en la serie de ensayos interpretativos en la materia en nuestro medio local que proseguirán la tradición selectiva en el análisis del humor, frente a la serie que prosperará a cargo de periodistas que retomarán el fenómeno desde la defensa del espacio de producción al que pertenecen y de la propiedad sobre los contenidos y sus géneros.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bourdieu, Pierre (2012). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Buenos Aires: Taurus.
- Hernández González, Belén (1995). “L’Umorismo de Pirandello. Una poética de tradición cervantina”. *Anuario de Estudios Filológicos* (Extremadura), vol. 18, pp. 227-237
- Méndez Calzada, Enrique (1927a). *El hombre que silba y aplaude. Crónicas teatrales*. Buenos Aires: Editorial Latina.
- (agosto-septiembre 1927b). “El humorismo en la literatura argentina”. *Nosotros*, a. XXI, t. 57, (219-220), , pp. 111-144.
- (1962). *El humorismo en la literatura argentina*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras/ Instituto de Literatura Argentina. Col. Documentos de la crítica argentina, (2), pp. 1-42.
- Moura, Jean Marc (2012). “Poétique comparée de l’humour”. En Alain Vaillant (ed.), *Esthétique du rire* (pp. 309-325). Nanterre: Presses Universitaires de Paris Nanterre.
- Pirandello, Luigi (1956). “El humorismo”. En *Obras escogidas*. Madrid: Aguilar.

“No me pregunten quién soy, ni me pidan que siga siendo el mismo”<sup>66</sup>.

**Deslizamientos ontológicos en la metáfora  
del viaje que *Bacantes* traza**

**Resumen:** Este artículo analizará la metáfora del viaje que se encuentra inscrita en el Prólogo a *Bacantes*, y que a su vez es una búsqueda de la identidad y el reconocimiento. El viaje es de carácter teleológico porque en cada uno de los casos en que lo analizaremos tendrá un objetivo claro. De parte de Dioniso, establecer su culto en la ciudad; de parte de los otros protagonistas, reafirmar la presencia del dios y su culto, castigo mediante. Viajar es desplazarse de un punto a otro y la linealidad de la idea aparecerá en varios tramos de nuestro trabajo, ya sea en el periplo de Dioniso y sus fieles frigias, ya en la ida a la montaña de todo aquel que abandona la ciudad como centro de la vida civilizada. El viaje en sentido metafórico apunta al corazón de la subjetividad. Es el desplazamiento en el orden del ser el que se registrará a lo largo del tejido narrativo, en un gesto que implicará una misma operación: dejar de ser lo que se era para, en el corazón de la mutabilidad insistente que caracteriza al dionisismo, alcanzar otro estatuto de ser.

**Palabras clave:** Dioniso - viaje - identidad – reconocimiento - culto

**Abstract:** This article will analyze the metaphor of the journey that is inscribed in the Prologue to *Bacchantes*, and that in turn is a search for identity and recognition. The journey is of a teleological nature because in each of the cases in which we analyze it will have a clear objective. On the part of Dionysus, establish his cult in the city; on the part of the other protagonists, to reaffirm the presence of the god and its cult, punishment by means of. To travel is to move from one point to another and the linearity of the idea will appear in several sections of our work, either in the journey of Dionysus and his faithful Phrygia, or in the trip to the mountain of anyone who leaves the city as a center of civilized life. The journey in the metaphorical sense points to the heart of subjectivity.

---

66] Citado por Miller, J. E., *La pasión de Michel Foucault*, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1996, p. 221.

It is the displacement in the order of the being that will be recorded along the narrative fabric, in a gesture that will imply the same operation: to stop being what it was for, at the heart of the insistent mutability that characterizes Dionysism, reach another status of being.

**Key-words:** Dionysus - journey - identity - recognition - worship

“Como se imaginan que me tomaría tantas molestias y podría gozar tanto escribiendo, que sería tan tenaz e implacable, si no estuviera preparando -de modo bastante febril- un laberinto donde aventurarme, donde cambiar de objetivo, donde abrirle pasajes subterráneos de modo de alejarlo de sí mismo y hallarle proyecciones que sean epítome y deformación de su jornada, donde pueda perderme a mí mismo y mostrarme por fin a ojos que jamás tendré que volver a ver” (Miller, 1996, p. 221) <sup>67</sup>

## Introducción

La entrada de Dioniso a Tebas, la ciudad de su madre y de sus familiares se produce en el marco de la búsqueda de reconocimiento del dios que llega a la tierra de Sémele para honrar su nombre a partir de las injurias de sus tías, las que nunca deberían haber dudado de la relación entre su madre, la bella Cadmea, y Zeus, el padre de todos los hombres y todos los dioses. Desafiando el honor de Sémele, Ágave y sus hermanas han hecho circular la versión de que no ha sido verdadero el amor entre ambos, lo cual implica el desconocimiento de Dioniso como hijo del Egídifero.

El periplo por su reconocimiento, inscrito en una **metáfora del viaje**, quizás sea, antropológicamente, el mismo recorrido que cada hombre realiza en busca de su propia identidad y reconocimiento. Quizás ese dios más próximo que el lejano y distante Señor que reina en Delfos, al que se refiere L. Gernet, no sólo implique la familiaridad entre el dios y sus seguidores en el marco del ritual que los acoge (Gernet, 1981) <sup>68</sup>, sino también el rasgo identitario que lo convierte en un dios casi humano.

## 1. Una divinidad evidente para los mortales

En este marco de consideraciones, intentaremos leer los desplazamientos on-

---

67] A propósito del *Trofonius* de Nietzsche.

68] El autor contrapone en el capítulo I la lejanía apolínea frente a la proximidad dionisiaca, inscrita fundamentalmente en las características de familiaridad y convivialidad que el propio ritual despliega en la comunión hombre-dios

tológicos que se producen en el Prólogo, que, como sabemos, es el momento en que se le brinda al espectador los antecedentes de la historia que se desplegará teatralmente. La tragedia nos ofrece partes que se recitan desde el escenario, a cargo de los personajes, y partes que desde la *orchestra* son cantadas por el coro cuando los personajes abandonan la escena y es entonces, precisamente, la voz del coro la que llena el espectáculo. Entre las partes recitadas se halla el prólogo que, anterior a la entrada del coro, está a cargo del propio Dioniso, anunciando su decisión:

Llego a esta tierra de los tebanos, yo, el hijo de Zeus, Dioniso, al que dio a luz la hija de Cadmo, Semele, obligada a parir por el fuego relampagueante. Después de haber cambiado la forma divina por la mortal, me presento ante la fuente de Dirce y el agua del Ismeno (*Bacantes*, 1-5).

He aquí seguramente la más radical transformación identitaria de todas las que analizaremos. Vayamos por parte y contextualicemos los versos. Dioniso ha llegado a Tebas y dos elementos aluden precisamente a la entrada de la ciudad, la fuente de Dirce y el río Ismeno, elementos constitutivos de donde puede deducirse la escenografía, completada seguramente con el sepulcro de Semele, las ruinas de su morada y el frente del palacio de Tebas. Cuando la pieza se estrena, el director es el autor, como en el caso de las Grandes Dionisiacas, pero al ser representada en los distintos burgos del Ática, la figura del director y la del autor cambian (Andrade, 2003, p. 76)<sup>69</sup>.

Dioniso ha elegido tensar al máximo esa familiaridad y cercanía a la que aludiéramos, convertido en un simple mortal, a partir del primer trastocamiento o deslizamiento identitario. Entendemos por ello un dejar de ser lo que se era para devenir otra cosa, en una paradójal transformación que pone a la identidad preservada en jaque y vuelve ambigua toda entidad ontológica. Lejos de la ficción de la permanencia identitaria, Dioniso ofrece una subversión de las formas clausuradas y fijas que constituye, por otra parte, la clave interpretativa de su despliegue epifánico.

Y si la ciudad de los tebanos intenta, por cólera, traer a las bacantes desde la montaña con la fuerza de las armas, yo combatiré comandándolas. Por eso tomé el aspecto mortal y cambié mi figura por la de un varón (*Bacantes*, 50-54).

---

69] Nota 6.

Dioniso toma la figura de un varón para cumplir con la función masculina de dirigir el combate con sus aliadas y con ello perpetra una primera subversión radical, intersectando los *topoi* que, de no ser así, jamás resultarían permeables. Tal como sostiene Vernant:

Único dios griego dotado de un poder de maya, de magia, está más allá de todas las formas, escapa a todas las definiciones, reviste todos los aspectos sin dejarse encerrar en ninguno. A la manera de un ilusionista, juega con las apariencias, mezcla las fronteras entre lo fantástico y lo real. Ubicuo, no está nunca allí donde está, sino que se halla siempre presente a la vez aquí, en otro lado y en ninguna parte (2001, p. 70).

Pensado desde la metáfora del viaje, Dioniso inicia una especie de tránsito, de transporte de una condición a otra, de un reino a otro, de un espacio ontológico a otro; territorios que pierden su cristalización habitual para volverse permeables y con ello acercar la divinidad a la esfera humana. Al hacerse un dios patente, provoca la humanización de lo divino, fracturando la distinción identitaria entre los distintos planos de ser:

Y es que, hasta en el mundo de los dioses olímpicos en el que ha sido admitido, Dioniso encarna, según la bella fórmula de Louis Gernet, la figura de lo Otro. Su papel no consiste en confirmar o confortar, sacralizándolo, el orden humano y social. Dioniso pone en entredicho este orden; lo hace estallar revelando con su presencia otro aspecto de lo sagrado, ya no regular, estable y definido, sino extraño, inasible y desconcertante (Vernant, 2001, 69-70).

La extranjería ontológica radica precisamente en esa dificultad para ser asido identitariamente. Dioniso se asimila, de alguna forma, al no ser y a su peligrosa imposibilidad de ser capturado en una forma estable y definitiva. La verdadera subversión es siempre ontológica porque lo que pone en entredicho es el ser mismo de lo real en su conjunto. La impermeabilidad de razas o mundos es el principio de inteligibilidad del orden cósmico y Dioniso lo desafía permanentemente (Gernet, 1981, p. 15).

Es en el marco de la metáfora del viaje que Dioniso se ha vuelto una divinidad evidente para los hombres, recorriendo tierras ricas en oro, planicies inundadas por el sol, territorios de duros inviernos, ciudades de bellas torres, donde se mezclan griegos y bárbaros: “llegué en primer término a esta ciudad de entre las de los helenos, después de haber celebrado allá mis coros y

establecido mis ceremonias, para volverme una divinidad evidente para los mortales” (*Bacantes*, 20-23).

Si bien el recorrido resulta, a primera vista, un tránsito de corte topológico, desplegando marcas que se identifican con los espacios geográficos que implica un periplo, la verdadera dimensión del viaje es de matriz ontológica porque lo que se transforma es el ser mismo de la divinidad a partir de sus posibilidades de transformación identitaria, en el marco del temido pasaje del ser al no ser. Dioniso deja de ser un dios para convertirse en un hombre, “evidente para los mortales”. Sabemos que, por detrás de la apariencia, la divinidad respalda con su *esse* los juegos de transformación, pero el desafío narrativo implica la conversión de Dioniso en un semejante a los mortales: volverse evidente es, al mismo tiempo, convertirse en un semejante.

## 2. Perdida la razón por mis golpes

La segunda subversión ontológica impacta en el colectivo de mujeres, acompañantes habituales del dios y piezas claves de la gesta que Dioniso emprende en aras de su reconocimiento. Si en el apartado anterior, el plano de lo divino dialogaba con el plano humano en el juego del trastocamiento efectuado por Dioniso, el menadismo pone en relación otra diada estatutaria de lo real: el plano humano y el animal. Se da una especie de animalización en las mujeres tebanas a partir de la locura enviada por el dios en el momento más álgido de la manía:

Así pues, yo las aguijoné con la locura, haciéndolas salir de sus casas. Ahora habitan la montaña, perdida la razón por mis golpes. Las obligué a ponerse la vestimenta de mis orgías y saqué enloquecidas de sus viviendas a cuantas mujeres había, la descendencia femenina entera de los cadmeos. Junto con las hijas de Cadmo están sentadas sobre piedras, bajo los verdes pinos (*Bacantes*, 32-38).

Comencemos por la metáfora del viaje que vuelve a ofrecer más de una valencia. En primer lugar, el viaje implica un cambio de escenario, un tránsito de un espacio a otro, de la casa a la montaña, del dentro al afuera, del interior al cielo abierto, representado por los pinos y las piedras, rústicos asientos una vez que se ha abandonado la seguridad del *oikos*.

En segundo lugar, el viaje que implica el cambio de atuendo como marca identitaria del nuevo estatuto de ser. No se trata simplemente de un cambio de hábito, sino más bien, de la entrada en un registro otro, en un nuevo dejar

de ser lo que se era para ingresar en un orden altero, subversivo y desafiante. En tercer lugar, emparentado estructuralmente con los anteriores, el definitivo viaje a la *manía* extática como estado excepcional, sostenido por la pertenencia a la *orgía* como núcleo de la experiencia misteriosa. Se trata de un camino al interior de una ceremonia religiosa, en la cual los fieles deben ser iniciados y obligados a callar lo que allí han aprendido. Basta ubicar el término *mystérion* en el campo lexical del verbo *múo*, “cerrar la boca”, para comprender la excepcionalidad del fenómeno cáltico. Las mujeres cadmeas han desplazado ontológicamente su *esse* para devenir otras; una extraña foraneidad que las vuelve extranjeras en su propia tierra-*oikos*. Extrañas como el extraño extranjero, extranjero por extraño (Detienne, 1986b) <sup>70</sup> que las ha agujoneado e invitado a un viaje existencial del cual ya no se retorna sin modificaciones. Tal como sostiene Vernant:

El menadismo es asunto de mujeres. En su paroxismo contiene dos aspectos opuestos. A los fieles, en comunión feliz con el dios, les aporta la alegría sobrenatural de una evasión momentánea hacia el mundo de la edad de oro, donde todas las criaturas vivientes se encuentran fraternalmente mezcladas. Mas para aquellas mujeres y ciudades que rechazan al dios y a las que él castiga a fin de someterlas, la manía desemboca en el horror y la locura de las más atroces ignominias (2001, 71).

Nueva marca inscrita en la metáfora del viaje: la promesa de un retorno a la edad de oro, de plena fusión con lo divino, implica una mezcla de planos porque a la fusión del plano divino con el humano, se suma la unión del plano humano con el salvaje, dibujado por la nueva identidad de las mujeres como fieras. Definitivamente el *kosmos* parece haber perdido su principio de inteligibilidad, garantizado por la certeza de la división de planos estatutarios de lo real.

El colectivo femenino retorna desde otro andarivel. Ha llegado la hora de sus otras acompañantes con quienes precisamente ha iniciado su viaje desde tierras extrañas:

Pero, vosotras que abandonasteis el Tmolo, fortaleza de Lidia, mujeres de mi tíaso a las que traje desde los bárbaros como compañeras de mí viaje y de mis descansos, alzad vuestros tamboriles nacionales del estado de

---

70) La obra está enteramente dedicada a rastrear las marcas de la foraneidad ontológica de Dioniso.

los frigios, invento mío y de la madre Rhea y, marchando alrededor del palacio real de Penteo, hacedlos resonar, para que la ciudad de Cadmo vea (*Bacantes*, 55-61).

Del monte de Lidia a Tebas, las mujeres lo acompañan y sostienen su epifanía tebana. También ellas deben hacer notar su presencia álitera, alzando sus tamboriles, obra conjunta del dios y de la madre Rhea-Cibeles (Colombani, 2016)<sup>71</sup>, y anunciando con su acción la entrada del coro a escena. En efecto, la *párodo*, canto a lo largo del camino, se aproxima y la entrada del coro para instalarse en la *orchêstra* es inminente. Es el mismo coro el que reivindica a las mujeres frigias cuando las celebra en la Estrofa 1: “Venid, bacantes, venid, bacantes, que traéis de vuelta a Bromio, dios hijo de un dios, a Dioniso, desde las montañas frigias hasta las anchas rutas de la Hélade, a Bromio” (*Bacantes*, 83-85).

Nueva imagen del viaje que siempre va más allá de un mero tránsito geográfico para convertirse en un periplo existencial, en un despliegue de las múltiples posibilidades de ser que los distintos planos de lo real pueden ofrecer en su multifacética existencia. En este caso parecen ser las mujeres frigias las que han traído a Bromio, el Bramador. Más allá de quién condujo a quién, es innegable la consustancialidad de Dioniso y el elemento femenino y la mutua inscripción en la metáfora del viaje que estamos recorriendo.

La tragedia traza, en primera instancia, la menadización del colectivo femenino como elemento operador del reconocimiento de la presencia del dios en Tebas. En él no hay distancia entre griegas y bárbaras, rompiendo y mezclando las fronteras entre lo griego y lo no griego, con la misma carga de amenaza del pasaje del ser al no ser. La clave es siempre la misma: lo escurridizo que resulta el principio de inteligibilidad que separa las fronteras que impone los límites que aseguran los órdenes de lo real.

La menadización iguala, rompe las disimetrías, homogeneiza y, en esa operación, fractura la tranquila trabazón entre las palabras y las cosas (Foucault, 1964)<sup>72</sup>. Coincidimos con Vernant cuando se refiere al fenómeno en términos

---

71] En la *Teogonía* de Hesíodo, Rhea es la esposa de Cronos, hijos de Gea y Urano; juntos inician el segundo dispositivo familiar, de la que descenderán los Olímpicos, anterior a la definitiva pareja que consolidan Zeus y Rea. Por sincretismo religioso se asocia a Rhea con la diosa Cibeles, madre de los dioses del Oriente Medio.

72] Michel Foucault sostiene que toda configuración epocal articula una cierta manera de ver y nombrar el mundo. La trabazón entre lo se ve y los nombres con que se nombra aquello que se ve constituye una forma de saber histórico y por ende deviniente y siempre en perspectiva. Un saber es así una forma de ordenar aquello que sobre la superficie aparece para ser conocido

de des-posesión de sí: “Las fronteras entre ambos se mezclan y desaparecen en una proximidad en la que el hombre se encuentra desterrado de su existencia cotidiana, de su vida ordinaria, desprendido de sí mismo, transportado a un lugar lejano” (2001, p. 70).

Toda des-territorialización como pérdida de un *topos* en su doble acepción de ámbito y condición, supone siempre una des-sujeción, que redundará en una nueva configuración ontológica, en una des-posición de uno mismo para devenir otro.

No será la única operación que se dé en el marco de los deslizamientos que intentamos recorrer. Sólo por el momento son las mujeres las que se convierten en bacantes; más tarde la pieza ofrecerá otras transformaciones, otros trastocamientos, otros viajes hacia una foránea extranjería.

### 3. Hice resonar con mi grito ritual a Tebas

En el marco de los pasajes que la pieza refiere, la menadización recae sobre la propia Tebas. Ha llegado la hora de castigar a la ciudad impía y, con ello, la operación de la conversión en bacante es inminente. Dioniso arrasa todo a su paso, sin hacer distinciones entre los diferentes estatutos de ser: “Hice resonar con mi grito ritual a Tebas, vistiéndolo su piel de corzo y poniéndole en la mano el tirso, dardo cubierto de hiedra antes que al resto de la tierra helénica” (*Bacantes*, 24-27).

La conversión vuelve a pasar, en primera instancia, por una cuestión de hábito. No se trata de un cambio de vestimenta en sentido decorativo, aleatorio u ornamental. El hábito es eficaz en tanto productor de efectos; la piel de corzo, propia de la ménade y de Dioniso, es el elemento instituyente de la conversión. La misma eficacia realizadora está dada por el tirso que porta la ciudad-bacante. Se trata de una especie de cetro, de vara recubierta por hiedra y pámpano que tiene una piña insertada en la parte superior. Son las condiciones de posibilidad ontológica del desplazamiento identitario. Son objetos investidos por un *esse* que posibilita la nueva realidad subjetiva.

La metáfora “dardo cubierto de hiedra” alude a la intrínseca duplicidad del dios, a su identidad bifronte, el dios risueño, asociado a los elementos verdes de la naturaleza y el dios feroz que se manifiesta en el culto a través del *spargmós* y el

Tebas sufre la misma manía de todo aquello que se niega a tributar los honores que el dios exige. La locura se hace expansiva, avanza epidémicamente

---

y para ser nombrado.

como una mancha derramada y no distingue entre mujeres, hombres o ciudades. Una vez más la locura opera como un elemento homogeneizante, igualando, no solamente a los seres, más allá de sus sexos, sus edades o posiciones sociales, sino también a elementos heterogéneos como lo es una ciudad.

Se produce la humanización de Tebas y, a partir de allí, su feminización y la consecuente menadización a partir de la impiedad. Triple movimiento a través del cual Tebas deja de ser lo que era para deslizarse hacia otra realidad.

Tebas-mujer, Tebas nodriza, Tebas-bacante. La feminización de la trama narrativa se despliega y abraza distintos segmentos de lo real. El elemento femenino sostiene como tópico dominante el drama, siendo las protagonistas privilegiadas las ménades y su madre. Tías, madre y thíases constituyen las marcas visibles de un colectivo que incorpora en su seno una ciudad como integrante de su comunidad de pertenencia: “Oh Tebas, nodriza de Semele, corónate de hiedra. Cúbrete, cúbrete de verde convulvo abundante en frutos, cae en trance con guirnaldas de encina y abeto y ciñe tus vestimentas de piel de corzo moteada con vellones blancos trenzados. Purifícate con la vara del violento tirso” (*Bacantes*, 105-113).

Tierra femenina y convertida ontológicamente en bacante con todas las marcas que “realizan” a las seguidoras del dios <sup>73</sup>. La hiedra, los frutos, las guirnaldas de encina y abeto, las vestimentas de piel de corzo, los vellones trenzados, constituyen las marcas de lo femenino, del adorno de las seguidoras de Dioniso. La procesión de mujeres acoge a la ciudad como elemento heterogéneo, travestida en bacante y la incorpora a su seno, otorgándole la misma naturaleza ambigua de todo lo que el dios roza en su itinerancia y vagabundeo nomádico; por ello la ciudad cae en trance. Se hace extensivo el comentario de Vernant a la ciudad cuando afirma, “Cuando las Ménades de su thiasse, enloquecido el espíritu, se entregan al frenesí del trance, el dios toma posesión de ellas, se instala en ellas para someterlas y guiarlas a su voluntad” (2001, p. 70).

## Conclusiones

Así como el elemento femenino sostiene como tópico de referencia el drama, el elemento humano también soporta el peso del tejido narrativo ya que constantemente se delinea el espacio humano como *topos* del deslizamiento:

---

73] Insistimos en el valor de realización del ritual a partir de las connotaciones del verbo *kraino*, realizar acabadamente, realizar por completo. Como la palabra mágico religiosa, pronunciada por un maestro de *alétheia*, como el *logos theokrantos*, el atuendo “realiza” y con ello transforma lo real en su conjunto. Cf. Detienne, (1986, pp. 59-86).

Dioniso aparece como hombre, la ciudad se humaniza, Tiresias y Cadmo reivindican su condición de bacantes y el colectivo femenino en su conjunto se muestra en toda su humanidad. Así, podemos concluir que se produce un predominio de lo femenino y de lo humano por sobre lo masculino y lo divino, sabiendo, no obstante, que el final de la pieza reivindica lo divino en todo su esplendor y honor.

La metáfora del viaje ha operado vigorosamente sosteniendo el juego de los deslizamientos. El viaje es de carácter teleológico porque en cada uno de los casos en que lo hemos analizado ha tenido un objetivo claro. De parte de Dioniso, establecer su culto en la ciudad; de parte de los otros protagonistas, reafirmar la presencia del dios y su culto, castigo mediante. Más allá de los contextos particulares en que el viaje se produce, es siempre Dioniso el que se halla al final del camino.

Viajar es desplazarse de un punto a otro y la linealidad de la idea ha aparecido en varios tramos de nuestro trabajo, ya sea en el periplo de Dioniso y sus fieles frigias, ya en la ida a la montaña de todo aquel que abandona la ciudad como centro de la vida civilizada. El viaje en sentido metafórico apunta al corazón de la subjetividad. Es el desplazamiento en el orden del ser que se ha registrado a lo largo del tejido narrativo, en un gesto que ha implicado una misma operación: dejar de ser lo que se era para, en el corazón de la mutabilidad insistente que caracteriza al dionisismo, alcanzar otro estatuto de ser.

Incluso la idea del viaje no cesa en el recorte que hemos efectuado. El mismo Dioniso lo anuncia: “Después de haber arreglado los asuntos de aquí, llevaré mis pasos a otra tierra continuando mi epifanía” (*Bacantes*, 48-50).

Nítidamente el viaje está en el corazón de la epifanía dionisiaca. Viaje ritual donde se juega, ni más ni menos, que la reafirmación de la propia identidad como dios.

## BIBLIOGRAFÍA

- Colli, G. (1994). *El nacimiento de la filosofía*. Barcelona: Tusquets.
- Colombani, M. C (2016). *Hesíodo: Discurso y Linaje. Una aproximación arqueológica*. Mar del Plata: Editorial de la Universidad de Mar del Plata.
- Miller, J. E. (1996). *La pasión de Michel Foucault*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
- Detienne, M. (1986). *Los maestros de verdad en la Grecia Arcaica*. Madrid: Taurus.
- (1986 b). *Dioniso a cielo abierto*. Barcelona: Gedisa.
- Foucault, M. (1964). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.
- Gernet, L. (1981). *Antropología de la Grecia Antigua*. Madrid: Taurus.
- Hesíodo (2000). *Obras y fragmentos*. Madrid: Gredos.
- Eurípides (2003) *Bacantes*. Traducción, estudio preliminar y notas de Nora Andrade. Buenos Aires: Biblos.
- Vernant, J.-P. (2001). *Mito y religión en la Grecia Antigua*. Barcelona: Ariel.

## Los rastros de violencia en el personaje mítico de *Medea* y en *La Alimaña* de Patricia Suárez

**Resumen:** Tres personajes femeninos: Medea, la Nodriza y Creúsa, son los que interactúan en los distintos monólogos que conforman la pieza *La Alimaña* (2014) de Patricia Suárez. En esta obra inédita, la autora argentina resignifica el tema de la violencia de la tragedia griega de Eurípides a partir de la nominación monstruosa de su protagonista con la que titula la obra y con la que a su vez se halla definida, tanto por el colectivo social como por sí misma: “Medea no llegará a ser la esposa vieja, la alimaña, la desposeída”. Los personajes masculinos, apenas aludidos en la obra de Suárez, ejercen violencia sobre la heroína y entonces presente de la trama y pasado mítico confluyen en esta Medea moderna, humanamente trágica en su condición de marginada, de desesperada, y en los rastros de violencia que finalmente perpetra por su acto filicida.

El asunto serio recortado en las fragmentaciones del mito y los tintes paródicos acentuados preponderantemente en el personaje de la Nodriza, logran fraguar una pieza teatral que juega sobre varios planos a la vez, presentando una mezcla intrincada de estilos y, por tanto, de modos de comunicar.

**Palabras clave:** violencia – *Medea* – Eurípides – *Alimaña* - Suárez

**Abstract:** Three female characters: Medea, the Nurse and Creusa, are the ones who interact in the different monologues that form the play *La Alimaña* (2014) by Patricia Suárez. In this unpublished work, the Argentinian writer redefines the topic of violence of the Euripides Greek tragedy as from the monstrous nomination of its protagonist with which she titles the work, and with which, in turn, she finds the social collective as well as herself defined: “Medea will not become the old wife, the pest, the dispossessed”. The male characters, barely mentioned in Suárez’s work, exert violence over the heroine and then, mythical present and past converge in this modern Medea, humanly tragic in her condition of excluded, desperate and in the traces of violence that she finally perpetrates by her filicidal act.

The serious issue, cut in the myth fragmentations, and the parodic touch

predominately stressed in the Nurse character, manage to conceive a theatrical play that works over several levels at the same time, showing an intricate mixture of styles, and so, of ways to communicate.

**Key-words:** violence – Medea – Eurípides – Alimaña - Suárez

## Introducción

Tres personajes femeninos: Medea, la Nodriza y Créusa y, sus respectivos monólogos, tanto como las preguntas retóricas, las declaraciones, los oratorios, conforman *La Alimaña*, obra breve de la autora argentina, Patricia Suárez.<sup>74</sup>

---

74] Patricia Suarez nació en Rosario en 1969. Es dramaturga y narradora, así como escritora de libros para niños. Se desempeña en talleres de escritura. Es colaboradora del diario Clarín (revista Mujer/ Ñ/ Cultura/ Genios) y distintos medios gráficos y on line. Como dramaturga escribió la trilogía *Las polacas*. Recibió el premio Scrittura de la Differenza por su obra *Edgardo practica, Cósima hace magia* en Nápoles, Italia, en 2005 y ese mismo año recibió el Segundo premio del Sexto Concurso de obras inéditas del INT por *El tapadito*, montada en 2006 por Hugo Urquijo y nominada a Mejor Obra Argentina por los Premio Ace. Algunas de sus obras fueron representadas en el extranjero como *La rosa Mística* en el Proyecto Padre, del Teatro San Martín de Caracas, de la mano de Gustavo Ott (2009), *Disparos por Amor* dirigida por Jorge Cassino en Madrid (2010) y *La engañifa*, espectáculo de Marta Monzón basado en *Las Polacas*, en La Paz, Bolivia, en 2011; también en 2011 la puesta de la obra para niños *Aventuras de Don Quijote* dirigida por Hugo Medrano en el Gala Theatre de Washington DC y en 2014 en Teatro Mirador de Madrid, RUDOLF, dirigida por Cristina Rota; las lecturas de las obras: *Herr Klement* en la Radio Polaca Nacional (2010), *La chica serbia* (2011), Chiclana, Cádiz; *Casamentera* (2012) en la State University de Ohio; *Rudolf* (2012) Madrid, España y *La huelga de las escobas* (2012) en co- autoría con M. Ogando y R. Aramburu, en el Teatro Stabile di Genova . En 2011 recibió el I Premio Latinoamericano Argentores por su obra *Natalina*. Fue coordinadora en el Teatro Nacional Cervantes junto a Adriana Tursi en el Ciclo de Teatro Semimontado *AUTORAS ARGENTINAS*. El musical *Las Polacas* fue puesto en escena en el Galatheatre de Washington DC en 2015, los mismo que *Las nuevas aventuras de Don Quijote*, bajo la dirección de Hugo Medrano. Acaban de estrenarse las obras *Solamente una vez* dirigida por Carlos Cordera en La Paz, Bolivia y *El puerto de los cristales rotos* en el Teatro Avante de Miami, dirigida por Mario Ernesto Sánchez. Escribió los guiones de la serie *Historias de un café* (2006, TV Pública), los textos para el programa infantil *Gogo mi avioncito* (2006, TV Pública). La serie *No quiero que me quieran* (en pre producción, 2012) y *Mundo Curvy* (en pre producción, 2016). Como narradora publicó los libros *Perdida en el momento* (Premio Clarín de Novela 2003), *Un fragmento de la vida de Irene S.* (Colihue, 2004) y los libros de cuentos *Rata Paseandera* (Bajo la Luna Nueva, 1998), y *Esta no es mi noche* (Alfaguara, 2005). En 2007 recibió el Primer Premio Cosecha EÑE de la revista homónima por su relato *Anna Magnani*. Publicó en 2008 la nouvelle *Album de polaroids* por la editorial LA FABRICA, de Madrid y la novela *Causa y efecto* en la editorial Punto y Aparte de Madrid y en 2010 la novela *LUCY* por Plaza y Janés, Argentina. En 2011 publicó en la Editorial Homo Sapiens la nouvelle *La cosa más amarga*. En 2011 recibió el Premio San Luis Libro por su libro de cuentos *Brindar con extraños* y en 2012 por *El Árbol de Limón* Premio Relatos Cortos de Cádiz, otorgado por la Ciudad de

Tres personajes femeninos que enuncian sobre sí y declaran sobre los otros las expresiones de violencia en sus más amplias manifestaciones.

El mito y la historia han estado entrelazados desde sus orígenes. Tal como ya lo ha afirmado Moreau respecto de la polifonía mítica: “*Il n’y a pas une signification du mythe, mais des significations*” (Moreau, 1994, p.16). Por su parte, René Girard señala cierta tipología en relación con la violencia colectiva de algunos mitos:

*There are myths in which collective violence plays its role explicitly and is represented as the violence of the entire community. There are myths in which collective violence plays a marginal role and is represented as the violence of a subgroup. There are myths in which violence becomes the violence of a single villain, but traces of its former collective nature may remain. Finally, there are myths in which violence is not represented at all and seems to play no role (Burkert, Girard, and Smith, 1987, pp. 102,103).*

Cuando enunciamos el personaje de Medea, asumimos el entorno mítico, de una manera total o fragmentaria. Elizabeth Frenzel afirma que: “el nombre llega a definir esencialmente el tema literario, esto es, el nombre deviene en la significación del tema en sí y muestra o desarrolla los motivos que lo componen” (Frenzel, 1963, p.28). Pero no es éste el caso de la *Alimaña* o, mejor aún, lo es parcialmente, pues desde su titulación poco podemos atisbar respecto del conocido mito griego. La autora argentina enclava el epígrafe a modo de definición aclaratoria acerca del vocablo *Alimaña* y lo hace desde dos perspectivas: la animal y la humana. Ambas se hallan imbricadas en el personaje protagónico de esta obra, ya que de este modo aparece designada, tanto por el colectivo social como por sí misma.<sup>75</sup> A modo de ejemplo: en la voz de Nina, la Nodrizza: “La alimaña la llaman en este país de porquería” (p.2), en la voz de Creúsa, por un lado: “la alimaña, la mujer demente” (p.6) y por otro lado:

---

Cádiz, España. Publicó los libros para niños *Habla el Lobo, Ratonés de Cuento, Amor Dragón, Habla la Madrastra, Pollito Matón, El Príncipe Durazno, Boris Orbis y la Vieja de la Calle 24, y Hugo el Pavo Real*. También escribe teatro para niños y su obra *Igor* sobre el ayudante de Viktor Frankenstein anda siempre de gira por las escuelas. Actualmente es colaboradora del diario Clarín y suele publicar cuentos en las revistas *Billiken* y *Genios*.

75] Los rasgos de animalidad de *Medea* ya han sido trabajados en Delbueno, M.S “La problemática de las mujeres filicidas: las reescrituras de *Medea* de Eurípides en dos *Medeas* argentinas y el diálogo intertextual con *Médée Kali* de Laurent Gaudé”, en “El palimpsesto del mito de *Medea* en el teatro francés contemporáneo: *Médée Kali* de Laurent Gaudé” y en “La monstruosidad de la petrificación: el *quiasma* mítico de *Medea* de Eurípides en *Médée Kali* de Laurent Gaudé”.

“por mí perdonaría a la Alimaña, aunque la temo”(p.7), como en la voz de la protagonista: “Medea no llegará a ser la esposa vieja, la alimaña, la desposeída” (p.6) y a posteriori: “lástima, mísera de mí, pobre alimaña”(p.8).<sup>76</sup>

### **Medea de Eurípides en *La Alimaña* de Patricia Suárez**

Desde el marco de los estudios de recepción tanto en el mundo occidental como en el oriental, el mito en el que se inserta este personaje ha variado de la tragedia a la parodia, del mimo al melodrama y del poema épico a la poesía recitada a través de más de cientos de piezas desde Eurípides hasta la actualidad. En la totalidad de estas manifestaciones no hay tiempo o espacio en los que Medea tenga cabida, pues aparece inserta en una sociedad a la que no puede adecuarse.

Los estudios de recepción se fundamentan en la reciprocidad y bidireccionalidad entre culturas, textos y contextos que involucran al lector en la apropiación de la obra entendida como reelaboración de las fuentes desde el presente. Cada época en Argentina recepciona de manera diferente este mismo mito ya que presente y pasado están implicados, pues la cultura griega sigue teniendo vigencia en la cultura argentina. El estudio de la recepción clásica no sólo analiza y compara los aspectos lingüísticos, teatrales y contextuales del pasado grecolatino, sino que apunta a conocer mejor la cultura en la que se inscribe la obra actual. En este sentido, sostiene De Pourcq: “*The word [...] `reception` refers to the act of receiving. The focus is no longer on the lasting influence of the ancient source but on the different meanings, functions and forces an ancient element acquires at the moments of reception*” (De Pourcq, 2012, p. 221).

Los diferentes monólogos de la pieza argentina permiten percibir el juego de espejos entre dos imágenes, o mejor dicho, entre dos Medeas: la que sus adversarios construyen, principalmente la joven Creúsa y, la de su propio entorno, es decir: su esposo y la nodriza. Este juego pone de manifiesto el proceso de construcción del “otro” como ontológicamente diferente, y de la alteridad como algo insuperable que además ha permitido y aún permite justificar la violencia. Medea es la extranjera: “que llega a un país transportando su cultura como un blindaje y su violencia final, como una prueba de superioridad” (Bédard, 12 de mayo de 2017).

Abre la pieza argentina el monólogo de la Nodriza, al igual que la euripídea, pero en el caso particular de Suárez, muy lejos han quedado las lamenta-

---

76] Suárez (2014) (inérita). Todas las citas han sido extraídas de esta obra brindada generosamente por su autora.

ciones respecto del arribo de los argonautas a la tierra de Cólquide (vv.1-49) pues el tono paródico se acentúa en torno a los zapatos (Ferragamo, Vivier) regalados por la madre de Medea, la antigua Señora cuando era Reina, en el contexto posterior de la guerra de 1953.<sup>77</sup> Además la avaricia de su preciada posesión, los zapatos, como si tratara de un vellocino en sus manos y no en manos de los míticos argonautas, deja entrever, solapadamente y con grotesca ironía, que ya ha sido decretada la expulsión de ambas, conocida desde el mito: “Si me tengo que ir corriendo de este país ingrato atrás de mi señora, ¡me voy a llevar todas las cosas que son mías! Y las únicas cosas mías son mis zapatos.” (p. 1). De esta manera: “la unión de drama y comedia, de lo serio y lo paródico, es utilizada para poner en escena los mitos” (Seibel, 2002, p. 15). En esta pieza, Suárez retoma el mito del personaje Medea en pequeñas fragmentaciones que desde el pasado aparecen apenas aludidas en el presente de la acción. Tal es el caso de la aparición de la mujer Medea como una sombra en la voz de la Nodriza (p. 2) que nos retrotrae a los inicios de la tragedia eurípídea de los versos 24 a 30. La enunciación de su estado actual podría insertarse en la degradación monstruosa-animal: “No come, se pasea descalza como una pantera” (p. 2), o bien: “Mi señora aúlla de dolor y culpa al destino” (p. 3).

De la misma manera que relata el estado anímico de su señora, la nodriza alude brevemente al racconto del primer crimen perpetrado por Medea en la persona de su hermano y al que no sólo hace referencia desde la brutalidad del lenguaje sino que además justifica la violencia de dicho crimen: “No era un buen hombre el hermano de la señora; hacerlo pedazos era lo menos que se merecía [...] Todo, todo, todo el crimen lo hizo por el señor que hoy se le casa con otra” (p. 2).

La violencia está ligada a las “técnicas de agresión” que se disponen a través de tres tipos de “armas”: la anulación o frustración por la Mirada ( mirar al otro es desorganizarlo, inmovilizarlo en su desorden, es decir,” mantenerlo en el ser mismo de la nulidad”), la amenaza de muerte o el chantaje) y “el arte de la agresión verbal (Crespi, 2014, p. 23).

En el espacio trágico, el vocablo violencia atraviesa la generalidad de las alocuciones de los personajes de la autora argentina, en particular, en la voz de la Nodriza.

---

77] De entre las reescrituras en el mundo occidental es la escritora alemana Christa Wolf en su obra: *Medea. Stimmen* quien incorpora el personaje de la madre de Medea y le asigna el nombre de Idía, de acuerdo con una de las vertientes míticas. Por otra parte, aparece su alusión en la voz de la Nodriza en la obra argentina: Medea de Héctor Schujman: “Tu vida costó la vida de tu madre” (Schujman, 2011, p.17).

Pasado y presente empiezan a entrelazarse. Desde el presente de la acción, Medea se ha transformado en una onerosa carga para Jasón, en una anomalía. En otros tiempos, en la misma ciudad griega, la mujer ha sido dadora de magia benéfica. Sin embargo, en el presente de la trama, yace su condena. Aquel exilio anterior consolida una imagen degradatoria en la voz de la Nodriz: “Y después nos fuimos como ratas de la Cólquide” (p.2) y, en consonancia con la degradación de este exilio, la autora argentina lo transfiere miméticamente a la imagen de los niños a través de la información del Pedagogo: “los niños no se los queda el señor. El suegro no quiere a los pichones de vándalos, los delincuentes, dice” (p.3).

La fragmentación del mito igualmente aparece en la voz de la protagonista al definirse: “Yo soy la hija de la Luna/ Ahora me faltan el respeto, pero yo soy Medea, la Señora. /Porque soy extranjera y no tengo derechos, dicen/Y el perro de verdad de esta historia se casa con otra” (p.4).<sup>78</sup>

En el marco de la tragedia griega como en la argentina, la acción cobra sentido en la oposición de los personajes. En ambas obras el argonauta, en tiempo pasado se ha fraguado como héroe y, en tiempo presente, aspira a gobernante supremo frente a una descalificación bipartita: por parte de Creúsa y por parte de Medea cuya pasión por Jasón es insanamente trágica. En la pieza de Suárez hallamos una imagen ambivalente de la nueva esposa pues por un lado, constata su belleza juvenil y, por otro lado, de inmediato, hallamos la violencia de su animalización, no por causa propia, sino por la obediencia ante el imperativo paterno. En la voz de Medea: “Se casa con una señorita finísima, una princesa, una carne de res de este reino que el padre subasta al mejor postor” (p.5).

De la misma manera, la imagen que porta Jasón frente a la nueva esposa es muy similar a la que nos ha manifestado anteriormente Medea, pues está imbuida en rastros de violencia en lo que respecta a su comportamiento, su ethos: “La mala bestia de mi futuro marido... ese bruto de Jasón, ese soldado de mala muerte...La belleza que era yo y me inmolan a esa bestia” (p.7).<sup>79</sup>

---

78] Chevalier (1995:818) Respecto de esta designación peyorativa, el perro simbólicamente: “posee conocimiento tanto del más allá como del más acá de la vida humana que hace que a menudo sea presentado como un héroe civilizador, casi siempre señor o conquistador del fuego, e igualmente como antepasado mítico, lo que enriquece su simbolismo con una significación sexual. [...] Antepasado mítico, el perro se distingue a menudo en las manchas de la luna, lo que hace que, a semejanza de otros animales, tales como el conejo, el zorro, etc., se lo considere como un antepasado y un héroe libidinoso. [...] En extremo Oriente aparece como un animal impuro y despreciable.”

79] En este sentido, el imperativo paterno en esta imagen nos retrotrae al mito griego de la guerra de Troya en la que el rey Agamenón inmola a su hija mayor, la princesa Ifigenia, a fin

La violencia aparece como un desborde, una fuerza extrema, excesiva, inseparable de lo humano, en la que el furor, el padecimiento, la desesperación, la locura, los celos, la marginalidad se encuentran involucrados. La mayor de todas las violencias en la obra argentina empieza a perfilarse. Medea pergeña el plan de violencia enarbolada en su propia causa, a partir de la dupla: culpa y castigo. Dos personajes: Medea y Jasón existen como hacedores de violencia tanto propia como ajena. Cada uno conlleva en sí mismo su propia dosis de violencia, la que recaerá finalmente, al igual que en la versión mítica, sobre Creúsa, víctima violentada por los designios paternos. Tomamos conocimiento de violencias intrafamiliares -desde golpes físicos hasta regicidios- y estructuras violentas como la pelea por el poder, la violencia entre hombres y mujeres, entre padres e hijos, amos y esclavos, pero también entre hombres y dioses. Más aún, desde los combates deportivos y las cacerías, y los rituales de muchas festividades y cultos, más que otra cosa fueron conocidos muy bien como formas ritualizadas de violencia.

Medea sufre la injusticia por el abandono y la traición a la que la ha confinado Jasón, se ha convertido en una deshonra ante la comunidad con la consecuente pérdida de sus derechos de ciudadanía. Jasón y su ansia de poder, otra de las manifestaciones de la violencia, no le permiten colegir que la caída de Medea, su oprobio, se equipara a su propio derrumbe y le significará el fin de la posibilidad de un reinado fraudulento. El hombre será destruido por su propia incapacidad intelectual para comprender el camino por el que lo conducen sus actos.

Desde la trama vengativa de la extranjera y, en clara alusión eurípídea, aparece la referencia a los dones ofrendados por una mujer a otra, por una princesa a otra desde dos perspectivas: la simulada (δόξα) y la verdadera (ἀλήθεια). Desde la primera aparece como prenda de paz, aunque desde la segunda se conformará como prenda de castigo y de violencia contestataria: “está el manto este de finísimos hilos de telarañas rojas y perlas” (p.7) por un lado, en concomitancia con la imagen de la caza, la celada en la que de inmediato caerá la joven griega, y, por otro lado, en concomitancia con el baile de la tarántula (p.5), baile que revive Medea y que le recuerda el ascenso y el descenso de su *status* social cuando era la Señora y no la Alimaña.

Muy lejos estamos de la presencia de la esfera divina en el terreno de lo humano. En la pieza de Suárez la mujer netamente humana desconoce a sus hijos como propios: “Dos hijos le di; son suyos, su simiente. / Tienen la insolencia y la miseria de su padre [...] los míos hubieran brillado más fuerte que el

---

de obtener los vientos favorables que lo llevarán a la conquista de Ilión.

sol” (p.5). En la nocturnidad ha perpetrado el crimen, sin la dubitación que caracteriza a la protagonista euripídea en los versos 1040-1081. En la voz de la nodriza:

A los dos, no tuvo piedad con ninguno de los dos [...] Así metida en lo mío, no oí a la Señora pasar a degüello a sus hijos. Los dos pobrecitos, pajaritos de esta historia. No duró cinco minutos la matanza. Los dos pequeñitos de la tragedia. Y ella me dijo: “Ahí, los tenés, Nina. Llevá al padre sus hijos para que me los entierre con decoro (p.7).

La consecuencia del acto filicida, como sumatoria de todas las violencias, consta de un cierto grado de violencia en el lenguaje ya que la nodriza homologa a los pequeños a una animalidad no degradada por causa de su inocencia. Sin embargo, ésta describe el acto ejecutorio de su señora con claro salvajismo si lo consideramos desde la enunciación de la violencia. Igualmente violenta nos resulta la enunciación materna en referencia a los cadáveres de sus hijos.

### **A modo de conclusión**

Desde los estudios de recepción literaria, el ente teratológico de la tragedia griega deviene en ser trágico y, por ello, hondamente humano en la pieza de Suárez. Los rastros de la violencia percibidos en la obra euripídea han sido captados por la autora argentina que los ha anclado en la enunciación de tres mujeres, tres monólogos, tres realidades disímiles, dotadas de voz. En cada uno de estos personajes podemos percibir la violencia en el sufrimiento y en la desesperación, la violencia por el temor que infunde especialmente el personaje de Medea sobre los otros, la aporía de los acontecimientos por venir que desencadenará en la mayor de las violencias: el filicidio. La teatralidad bifrente de Suárez logra entrecruzar el asunto serio, míticamente conocido, desde un lenguaje inusual en clave paródica.

## BIBLIOGRAFÍA

- Eurípides. (1938) *Medea*. The text edited with introduction and commentary by Page, D.L. Oxford: Clarendon Press.
- Eurípide. (1976). *Le Cyclope – Alceste – Médée – Les Héraclides*. Tome (1). Texte établi et traduit par Méridier, L. Paris: Les Belles Lettres.
- Eurípide. (1994). *Cyclops – Alcestis – Medea*. Edited and translated by Kovacs, D. Cambridge, Mass: Loeb Classical Library, Harvard University Press.
- Eurípides. (1995). *Tragedias Medea-Hipólito-Andrómaca*. Introducción, traducción y notas de Medina González, A. y López Férez, J.A. Buenos Aires: Planeta D'Agostini.
- - - - - (2000). *Tragedias Alcestes-Medea-Los Heraclidas-Hipólito-Andrómaca-Hécuba*. Introducción de García Gual, C. Madrid: Gredos.
- Suárez, P. (2014) *La Alimaña*. Inédita.

### Bibliografía crítica:

- Bédard, J. Conferencia: “Donner l’hospitalité à l’étranger... même lorsque cet étranger est en soi-même” (Brindar hospitalidad al extranjero... aun cuando este extranjero está en sí mismo). Universidad Nacional de La Plata, 12 de mayo 2017 durante las Jornadas Nacionales de Literatura francesa y francófona.
- Burkert, W., and Girard, R. and Smith, J.Z. (1987). *Violent Origins. Ritual Killing and Cultural Formation*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Crespi, M.” Fantasmas de la violencia. Notas sobre un tema de Roland Barthes” en Zubieta, A. M. (compiladora) (2014) *Mapas de la violencia. Filosofía, teoría literaria, arte y literatura*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur.
- Chevalier, A. y Gheerbrant, A. (1995). *Diccionario de los símbolos*. Herder: Barcelona.
- Delbueno, M.S (2014) “La problemática de las mujeres filicidas: las reescrituras de *Medea* de Eurípides en dos *Medeas* argentinas y el diálogo intertextual con *Médée Kali* de Laurent Gaudé”. Publicada en Memoria Académica, el repositorio institucional de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.996/te.996.pdf>. Publicada en Sedici: <http://hdl.handle.net/10915/39434>.
- - - - - “El palimpsesto del mito de Medea en el teatro francés contemporáneo: *Médée Kali* de Laurent Gaudé”. Publicación digital bilingüe en la revista francesa *Trans-Revue de littérature générale et comparée*, número 17 “Au-delà”, de l’Université Sorbonne Nouvelle (2) con referato, ISSN électronique: 1778-3887, publicada en formato digital en: <http://trans.revues.org/921#ext.2014>.
- - - - - “La monstruosidad de la petrificación: el *quiasma* mítico de *Medea* de Eurípides en *Médée Kali* de Laurent Gaudé” en V Jornadas de Reflexión Monstruos y Monstruosidades. UBA, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 30 y 31 de octubre y 1º de noviembre de 2014. Publicada en 2016 en Actas de Jornadas en

la Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, pp.119 a 125.

<http://genero.institutos.filo.uba.ar/sites/genero.institutos.filo.uba.ar/files/monstruos%20y%20monstruosidades-.pdf>

De Pourcq, M. “Classical Reception Studies: Reconceptualizing the Study of the Classical Tradition”, *The International Journal of the Humanities* 9.4, 2012.

Frenzel, E. (1963) *Stoffe der Weltliteratur*. Stuttgart: Kröner.

Hardwick, L. (2003). *Reception Studies*. Oxford: Oxford University Press.

Moreau, A. (1994) *Le mythe de Jasón et Médée. Le va-un- pied et la sorcière*. Paris: Les Belles Lettres.

Seibel, B. (2002). *Historia del teatro argentino .Desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

## Jacinto Benavente: los judíos y una acusación de plagio

**Resumen:** Lola Membrives estrenó en 1950, en el Teatro Comedia de Barcelona, una obra nueva de su autor preferido, el Premio Nobel de Literatura Jacinto Benavente. La pieza en cuestión, titulada *Mater Imperatrix*, parecía deliberadamente escrita para el lucimiento de la actriz. Ahora bien, esa tardía y singular obra benaventina, que sitúa su acción en el ámbito de un grupo humano de etnia judía, pudiera no haber sido original de Don Jacinto. De hecho, Eutiquio Aragonés, escritor español radicado en Argentina desde 1945, acusará a Benavente de haber plagiado con *Mater Imperatrix* un drama propio, *Saturna*, obra que fue grabada en 1947 en Buenos Aires para la Discoteca Teatral Aragonés-Récamié. El texto se publicó en Buenos Aires, en 1963, por el propio autor, dentro del tomo segundo de sus proyectadas *Obras Completas*, y ya en la portada el título aparecía acompañado de la leyenda “Otra obra que plagió Benavente”. ¿Fue realmente así? Es lo que intentamos responder comparando ambos textos.

**Palabras clave:** Jacinto Benavente - judíos - Eutiquio Aragonés - dramaturgia - plagio

**Abstract:** Lola Membrives premiered in 1950, at Teatro Comedia in Barcelona, a new play by her favorite author, Nobel Prize winner in Literature Jacinto Benavente. The piece in question, *Mater Imperatrix*, seemed deliberately written for the actress's talent. However, that late and singular Benaventan work, which situates the action within group of Jewish ethnicity, may not have been an original work by Don Jacinto. In fact, Eutiquio Aragonés, a Spanish writer based in Argentina since 1945, accused Benavente of having plagiarized with *Mater Imperatrix* one of his former plays, *Saturna*. This play was recorded in 1947 in Buenos Aires for the Discoteca Teatral Aragonés-Récamié. The text was published in Buenos Aires in 1963 by the author himself. Edited in the second volume of his Complete Works and, already on the cover of this volume, the title appeared followed by the following phrase: “Another work plagiarized by Benavente.” Was it really like this? This issue is what we try to answer by comparing both texts.

**Key-words:** Jacinto Benavente – Jews – Eutiquio Aragonés – playwriting  
- plagiarism

El 29 de noviembre de 1950 la compañía de Lola Membrives estrena en el Teatro Comedia de Barcelona una obra nueva de su autor preferido, el Premio Nobel de Literatura Jacinto Benavente. La pieza en cuestión, titulada *Mater Imperatrix*, parecía deliberadamente escrita para el lucimiento de la actriz, como sucediera pocos años antes con *Titania* y *La infanzona*, dos piezas que la Membrives estrenaría en su ciudad, Buenos Aires, y con presencia de Benavente, que no había vuelto a salir de España desde antes de la Guerra Civil (Diago, 2017). La obra en cuestión, que tuvo buena acogida de prensa y público, presenta un rasgo absolutamente singular: los personajes protagónicos son de raza judía. No es, desde luego, la única vez que esto sucede. Ya diez años antes, Benavente nos muestra en *La última carta* un personaje de esta índole, Isaac, nombre que no casualmente repite en la obra de la que nos ocupamos. Seguramente exagera Gonzalo Álvarez Chillida cuando afirma que Benavente pasó de hacer comedias antijudías hasta 1941, fecha del estreno de la última carta, “a hacer un verdadero canto al pueblo hebreo, su religión y su moralidad, a la par que una denuncia del genocidio nazi en *Mater Imperatrix* (1950)” (Álvarez Chillida, 418). Y digo que exagera porque, en realidad, el tema judío nunca fue del interés de nuestro dramaturgo. Sí es cierto que en *La última carta*, una obra “confusa, plomiza y anticuada”, al decir de Víctor García Ruiz y Gregorio Torres Nerea (2003), Benavente nos muestra “un siniestro judío sin patria, blanco de comentarios antisemitas”, pero hemos de tener muy presente el año de composición, 1941, en plena Guerra Mundial, con los nazis adueñándose de Europa, y el lugar de escritura, la España de Franco, la misma que se había constituido en una dictadura fascista gracias a la ayuda de Hitler que permitió el triunfo de los militares alzados contra la República. Esa España con la que Benavente trató de congraciarse escribiendo obras claramente genuflexas, como *Aves y pájaros* (1940) o *El abuelo* (1941) (Diago, 2007). Sin embargo, en 1950 el espantajo de la conspiración judeomasónica, tan utilizado por el franquismo, ha quedado atrás. Pese a la censura, las noticias sobre el Holocausto, aun sin imágenes, van penetrando en la opinión pública. Y Benavente, aun con recelos, supo hacerse eco de ello. Así, en *Mater Imperatrix*, cuya acción transcurre “en una villa de una estación de invierno extranjera”, nos encontramos con una acomodada familia hebrea, los Levyson, que al presente está conformada por la matriarca, Débora, y sus hijos Isaac, pianista de gran renombre, pero persona físicamente endeble, e Isabel, a la sazón casada con Samuel, también

judío e hijo de Ezequiel, hombre de negocios que ha servido y sigue sirviendo a la familia Levyson; ahora bien, en una de las primeras réplicas, la propia Débora afirma que ha sido madre de muchos hijos, “que unos han muerto, otros han desaparecido”, quedándole en el momento de la acción tres supervivientes: los referidos Isaac e Isabel, y un tal José, que sólo es mencionado aquí y que no tiene participación alguna en la trama, entre otras cosas porque se halla en la nueva Israel, esa nueva patria que ilusiona a José, pero a la que Débora no le tiene total confianza porque los que han ido allí “han llevado ideas de todas parte, pero se han olvidado de Dios. Aquello será un comunismo de capitalistas, con remiendos de Ford y de Carlos Marx”.<sup>80</sup>

Al comienzo de la acción vemos cómo Ezequiel, apoyado por su nuera Isabel, intenta convencer a Débora Levyson de que invierta dinero en la compra de unos terrenos:

ISABEL.

Yo creo que te conviene mucho. Por lo mismo que esta vez se trata de una finca. Ya sabes que siempre se nos ha tildado de que sólo queremos dinero contante y sonante, que puede escabullirse en cualquier momento. Nos culpan de que no arraigamos en ninguna parte, y por eso huimos de emplear el dinero en fincas.

DÉBORA.

¿Y es culpa nuestra que hayamos podido arraigar, como ellos dicen, en ninguna parte? ¿Hemos estado nunca seguros, ni en nuestras vidas ni en nuestros bienes? En donde creíamos estar más seguros, ya lo hemos visto. ¿Bienes raíces? Ni nombre propio hemos podido tener nunca. Nuestros nombres, nuestros apellidos, hemos tenido que acomodarlos siempre a los países por donde hemos pasado, para no ver caras extrañas al pronunciarlos. Y en todas partes igual. En los países que se dicen más tolerantes, en los más revolucionarios, en los más liberales... Con decir que de todos los países por donde he pasado (¡y por dónde no habré pasado en estos años!), sólo en el que menos podía pensarse, el que hemos oído ponderar siempre como país intolerante y fanático, ha sido en donde no he visto nunca una cara de espanto al oír mi nombre, ni nadie ha dejado de saludarme al saber lo que era, ni nadie me ha molestado por mi religión ni por mi raza... En España. Casi un año he vivido en ella, y ha sido el único lugar del mundo en el que no he sido sospechosa de espionaje, ni me he asentido vigilada por la Policía, ni nadie me ha

---

80] Todas las citas de Jacinto Benavente, *Mater Imperatrix*, lo serán de la edición de *Obras Completas*, tomo IX.

molestado para nada. Así va el mundo...

Esta imagen positiva de España en su trato con los judíos durante la Segunda Guerra Mundial y la inmediata posguerra fue parte de una campaña orquestada por el gobierno franquista para obtener algún rédito político internacional (Álvarez Chillida). Aunque no deja de ser cierto que un buen número de judíos, preferentemente de origen sefardí, consiguió visado de tránsito (Estados Unidos solía ser el destino final, como es el caso de esta familia) o de residencia en las posesiones españolas del Norte de África. Aunque Benavente no sólo se permite poner a España como ejemplo de tolerancia a los ojos de Débora, sino que, ya de paso, le infunde una sentimentalidad cristiana. Así cuando Débora se lamenta del fracaso de su pueblo en Alemania, porque “llegó el fatuo y lo arrasó todo”, el autor pone en su boca estas palabras harto elocuentes:

DÉBORA.

¡Ay de los que creen que sólo se puede edificar con destruir, los que quieren hacer un mundo nuevo con borrar toda la historia del mundo!... Todo es necesario en la vida. Hay que agregar, no disgregar; fundir lo heterogéneo... No abrir el puño que amenaza, ni la mano que aparta. Abrir los brazos a todo y a todos, como los abrió a la cruz aquel Profeta nuestro, que si no pudimos creer que fuera Dios, debimos aclamarle y seguirle siempre, porque era nuestro, muy nuestro... Si acaso, cuanto hemos padecido en la tierra ha sido justo castigo de no habernos cobijado en aquellos brazos abiertos, ya fueran de hombre, ya fueran de Dios.

Un discurso que llama la atención de su compadre Ezequiel, quien advierte que es la primera vez que la ve desfallecer en su fe. Pero qué va, la mujer dominante surge de inmediato y dispuesta a todo:

DÉBORA.

Pasará pronto. Aún tengo que luchar y vencer. Tengo que salvar a mi hijo de la muerte y de la vida. Esa mujer no me lo roba, ni le roba a su arte ni a mi raza. Soy de mi raza y soy madre.

EZEQUIEL.

“¡Mater Imperatrix!” Así le llamaba siempre su esposo, mi señor inolvidable.

DÉBORA.

Es verdad, así me llamaba, y ése ha sido mi lema: ¡Madre Emperatriz!  
¡Como nuestra raza!

En estas réplicas Benavente no sólo justifica el título de la obra, sino que nos pone en alerta sobre el conflicto que se desarrollará en adelante: la lucha sin cuartel entre esta mujer de raza y esa otra, gentil, Elsa, que se ha casado con su hijo Isaac y de la que Débora sospecha que no es trigo limpio. Su nuera es estadounidense, no pertenece a su raza ni a su religión, está divorciada, tiene una hija cuya paternidad está en cuestión, parece que ha tenido otros amantes, entre los cuales se contaría el esposo de su hija Isabel, Samuel, un judío que tras refugiarse en Austria, fue apresado por los nazis y pasó por diversos campos de concentración, donde sufrió “torturas, ignominias, todo el dolor y todos los horrores de sentirse un harapo de la Humanidad entre hombres”, hasta que consiguió escapar y marchó a los Estados Unidos, donde ya estaba su padre, Ezequiel, que había conseguido una posición acomodada gracias al primer marido de Elsa, que, si bien no es judío, “está muy relacionado con la banca y el comercio hebreos”.

No vamos a entrar en detallar las peripecias del conflicto, que son muchas y enrevesadas. Digamos, por resumir, que al final Débora no tiene otra que claudicar y aceptar a su nuera, y a la hija de esta, que sabe positivamente que no es su nieta, pero todo lo hace por la salud, el arte y la felicidad de su delicado hijo Isaac. Así se lo da a entender a Hertz, un amigo y confidente de la familia:

HERTZ.

¿Ha pedido usted perdón? ¿Se ha humillado ante esa mujer?

DÉBORA.

Nunca me he sentido más fuerte. Me he vencido a mí misma.

HERTZ.

Nunca ha sido usted más madre emperatriz.

DÉBORA.

Cuando me muera, sobre la piedra de mi sepultura no quiero otra inscripción.

HERTZ.

“Mater Imperaterix”

DÉBORA.

No; emperatriz, no. Serían vanidades que al morir deben quedar enterradas más hondo que nuestro cuerpo que ha deshacerse en cenizas...  
Una sola palabra...

HERTZ.

“Mater”

DÉBORA.

Esa sí... ¡Madre!... Pero en ... hebreo.

Así concluye este texto tardío de Benavente que, aunque él no llegaría a saberlo, pues falleció mucho antes, traería cola, y polémica. Y es que la obra pudiera no haber sido original de Don Jacinto. De hecho, Eutiquio Aragonés, escritor español radicado en Argentina desde 1945, acusará sin empacho a Benavente de haber plagiado con *Mater Imperatrix* un drama propio, *Saturna*, obra datada al parecer en 1945 y que fue grabada en 1947 en Buenos Aires para la Discoteca Teatral Aragonés-Récamier. El texto se publicó en Buenos Aires, en 1963, por el propio autor, dentro del tomo segundo de sus proyectadas *Obras Completas*, y ya en la portada el título aparecía acompañado de la leyenda “Otra obra que plagió Benavente”. ¿Fue realmente así? ¿Copió Benavente a este autor? Según Aragonés la obra le fue remitida por él a Lola Membrives en 1949. Pero fue desechada por la compañía, como se puede ver en la carta de Juan Reforzo, fechada el 2 de agosto de 1949, que el propio autor publica en su libro (Aragonés, 245). El empresario no quiso la obra, pero hete aquí que unos meses más tarde, en noviembre de 1950, Lola Membrives estrenaba en Barcelona *Mater Imperatrix*, una obra con temática y planteamientos similares a *Saturna*. La cosa no podía estar más clara: Benavente le había plagiado. Algo que irrita como es lógico a Aragonés, pero que no le extraña, toda vez que Benavente, como es sabido desde que Ramón Pérez de Ayala lo denunció en su libro *Las máscaras* (1917-1919), asegura Aragonés, tiene varios plagios evidentes en su extensa producción, y resalta los tres más notorios: *Volpone o el zorro*, de Ben Johnson, que es la matriz de Los intereses creados; *Misteri de dolor*, de Adrià Gual, estrenada en Barcelona en 1904, que es la base de la célebre *La malquerida*; y, por supuesto, la *Saturna*, del propio Aragonés, de la que se nutre Benavente para componer

su *Mater Imperatrix*. Para nuestro hombre no caben dudas:

[...] una obra abarca todo un ciclo emocional, psicológico, intelectual del autor que la produce. Entiéndase claramente: un ciclo elaborado en sí mismo, dentro del autor. O sea que la obra se desprende del autor con estructura propia, natural y espiritualmente humana. Así, pues, el escritor resulta propiamente autor.

Por otra parte, el escritor que elabora la obra-plagio, a la vista del proceso emocional, psicológico e intelectual del auténtico creador, resulta siempre un saltador de la propiedad ajena, con mayor o menor fortuna para ocultar el fraude y eludir la ley. (Aragonés, 246-247)

Y el bueno de Aragonés casi como que se apena de haber nacido autor, y no confeccionador de obras teatrales, se duele de haber nacido y sostenerse poeta, genuinamente poeta, incorruptible. Nada que ver con ese Benavente que:

[...] incursionó en el ámbito de las Letras, durante su larga vida de triunfador, como el caso más hábil, más audaz y afortunado de la piratería teatral. Su temprana vocación al tinglado de la farsa, su mariposeo en las fullerías de la mascarada humana, su ágil curiosidad de idiomas, le convirtieron en el más atrayente y mimado importador de la escena a travez [sic] de la mitad de nuestro siglo. (Aragonés, 247).

¿Hasta qué punto y en qué sentido podemos considerar *Mater Imperatrix*, como deudora de *Saturna*? Dicho de otro modo, ¿copió Benavente esta obra en lo sustancial?, que es como define la Real Academia el concepto *plagio*. Porque coincidencias, las hay. No en la ambientación, desde luego, ni en el conjunto de los personajes, ni en las peripecias de las respectivas tramas, ni en lenguaje empleado, ni en los efectos climáticos, ni en el final de la acción. El texto de Aragonés no se centra en una adinerada familia judía; sus personajes son más bien un muestreo de gentes bohemias y desocupadas que pasan el tiempo de aquí para allá y de fiesta en fiesta. No hay traumas ni trágicos sucesos vividos en el pasado. Sólo juegos de ingenio en salones de gente bien. Pero sí hay una madre, posesiva y celosa, aunque no viuda. Y hay un hijo artista, poeta en este caso, y no músico; un hijo enfermizo y débil que acaba enamorándose de quien no debiera; es decir, de una persona no grata a los ojos maternos. Si bien en *Saturna* el rechazo nada tiene que ver con nacionalidad, raza o religión, aunque sí con la aparente vida ligera y licenciosa de la joven. Por otro lado, en Aragonés el enfrentamiento entre las mujeres ya

viene perfilado incluso en sus propios nombres: Saturna, la que devora a sus propios hijos, y Consuelo, la que acaricia el ensueño del poeta. Eso sí, el final de ambas obras es muy diferente. En la de Aragonés los jóvenes enamorados han abandonado el seno familiar y viven, o malviven, por su cuenta. Saturna irrumpe en el nidito de amor hecha un basilisco y se encara violentamente con Consuelo, quien llega a insinuar que hay algo de incestuoso en esa pasión de la madre por su hijo. La tensión del momento es tan brutal que el afligido y lánguido poeta, Víctor Eugenio, acaba desvaneciéndose fatal y definitivamente. Un final tan patético y truculento que está en el borde de devenir ridículo:

SATURNA.

Pero aún con toda la distancia infinita que nos separa, quiero avalorarte como mujer y a ti me acerco en plan de igualdad... ¡Sí, de mujer a mujer – ya que no de madre a madre-, para arrancarte de los brazos a este hombre que entre el deber y la orgía ha perdido el instinto!

*(Se apodera de Víctor y lo abraza y besa con ansiedad.)*

CONSUELO

*(Con terrible desprecio.)*

Estás loca... y tus palabras, tus acciones que carecen de la aureola de la maternidad, tienen un repugnante acento incestuoso...

SATURNA

*(De un zarpazo felino la sujeta por el hombro, la abofetea, la sacude con violencia lanzándola lejos de sí en humillante tambaleo. Con ademán trágico.)*

¡Ah, bruja prostituida en criminales conjuros! ¡Contra ti caiga el fuego de Satanás y te veas pronto envejecida y desfigurada por la peste, sin pan que llevarte a la boca y sin lágrimas donde lavar tus pecados!

*(Transición)*

¡Hijo... ya has oído todo eso! ¡Mide por ti mismo de qué cieno estará hecha esa mujer con quien aspiras urdir nido de amores!

CONSUELO

*(Reacciona llena de oído.)*

¡Nunca! ¡Nunca! ¡Llévate a tu hijo! ¡Le odio!... ¡Un hombre que contempla impávido cómo injurian y abofetean a su amada, es un miserable y pobre hombre, indigno de la belleza del amor!

VÍCTOR

*(Irguiéndose en un gesto desesperado.)*

¡Madre! ¡Consuelo... por caridad!

*(Se acerca a ella con temblor febril. Ella le rechaza insolente.)*

CONSUELO.

¡Já, já, já, já!... ¡Quita pobre juguete de Saturna, que ella te aniquile y te devore!... ¡Já, já, já, já!...

SATURNA

*(Acoge a Víctor, que está a punto de sufrir un colapso, le abraza, le estruja contra su pecho.)*

¡Hijo de mi alma!... ¡Sí, con tu madre siempre!... Y tú, hiena, puedes reírte de mí; de él puedes reírte con esa risa estúpida que me proporciona el mayor placer de mi vida, porque esa risa de ave siniestra enfría las entrañas de mi hijo y lo reintegra al cálido regazo maternal.

*(Víctor con un solo estremecimiento, queda moribundo en los brazos de su madre. Ella le lleva casi en vilo hasta el diván.)*

CONSUELO

*(Gritando desde el balcón.)*

¡Socorro! ¡Socorro!...

SATURNA

¡Cobarde!... ¡Qué hubieras hecho tú sola con él!

CONSUELO

¡Socorro, socorro que se muere!...

SATURNA

*(Se arrodilla ante él y le observa con desasosiego. Víctor se estremece en leve estertor agónico y rueda por la alfombra. Saturna se inclina sobre su cara, intenta inútilmente alzar su cuerpo que yace ya sin vida.)*

¡Ah...!

En fin..., ¿con estos datos podemos dar validez a la acusación de plagio? Pues quizá sí, pero de modo inverso, porque leyendo una crítica de *Mater*

*Imperatrix* a raíz del estreno de la obra en Madrid, firmada por *Interino* y publicada en el ABC el 31 de enero de 1951, nos enteramos de que, en realidad, Benavente se plagió a sí mismo:

El tema, las situaciones y aun los caracteres de *Mater Imperatrix* tienen un precedente puntual en la propia cosecha benaventina: *Más fuerte que el amor*. Singular experimento este devolver a tratar un tema propio; de “recrear, corrigiendo levemente el dibujo y empeñando en las rectificaciones del antiguo perfil la posterior experiencia. Habrán transcurrido cuarenta o cuarenta y cinco años desde el estreno de *Más fuerte que el amor*. Pues bien, el “autor dramático” no tiene nada que rectificar. Es el “escritor” el que trae, sobre el antiguo cañamazo, ese airecillo sutil, que revuelve y proyecta sobre la comedia las más punzantes y directas alusiones a la vida actual. Todo el fondo permanece inalterable. El “autor” continúa dignamente ligado a su noble postura anterior, y en ella instala, otra vez, el soberbio aparato dramático de un canto a la maternidad limpia, delicada y bellamente compuesta. Se necesita un pulso muy seguro para equilibrar las características de intimidad y silencio que acompañan a un sacrificio, con la demanda “dramática” que exige -de un personaje como Débora Levysón- pasión y violencia.

Con esta información, desde luego, uno no tiene más remedio que relativizar la acusación de plagio. Si Benavente se copió a sí mismo, entonces la cosa ya no es tan grave, ¿verdad? En todo caso, nuestra labor como filólogos nos conduce sin remedio a la comprobación. Así que buscamos *Más fuerte que el amor*<sup>81</sup> y la leemos en busca de las posibles coincidencias. Pero cuesta encontrarlas. Quizá el crítico del ABC recordara mal aquel estreno realizado por María Guerrero en el Teatro Español el 22 de febrero de 1906. Así que, picado por la curiosidad, me puse a leer lo que dijeron los críticos de la época<sup>82</sup> respecto a la obra. Y cuál no sería mi sorpresa al descubrir que la mayoría de las reseñas señalaba, como un rasgo positivo, que Benavente había basado su obra en *Los espectros*, de Ibsen, también conocida como *Los aparecidos*, pero eso sí, mejorando algunos aspectos, perfilando los personajes, atemperando las situaciones. Así, Manuel Bueno, en *El Heraldo de Madrid* 23 de febrero de 1906, nos dice:

---

81] La encontramos en el Tomo XIII de las *Obras Completas* de Jacinto Benavente, junto a las *Cigarras hormigas*, Madrid 1906.

82] Se puede consultar fácil en: Miguel Ángel Lera Rodríguez-Morón: *Jacinto Benavente y la crítica de su tiempo (1894-1914)* Tesis Doctoral, Universidad de Alcalá de Henares 2006, dos volúmenes.

En *Los espectros*, Ibsen hace que una muchacha, cortejada y amada por Osvaldo, lo repudie y huya de él, buscando el amor fuerte, no la caricia enfermiza.

El ilustre autor de *Los malhechores del bien*, que a ratos es un moralista, ha querido exhortar a las mujeres a que no abandonen al débil, y yo siento profunda y efusiva simpatía por esta conclusión moral, que a muchos les parecerá un poco fuera de la realidad. Lo fácil y trillado hubiera sido sostener la tesis contraria: la que proclama la victoria de los fuertes a ultranza. Desde Calicles a Max Stirner y desde Hobbes a Nietzsche, esa filosofía se viene sosteniendo con una insolencia que a veces parece un poco cruel.

Y una misteriosa comentarista, Miss-Teriosa, se explaya en *La Correspondencia Militar* de 23 de febrero de 1906, en estos términos:

El éxito grande y por demás lisonjero, ha sancionado la última producción dramática de Jacinto Benavente presentada con el título *Más fuerte que el amor*.

Es esta una derivación o faceta del problema planteado por Ibsen en *Los aparecidos*. Benavente no ha plagiado en modo alguno la obra del escritor noruego. Su labor en el drama estrenado anoche, arranca del mismo origen pero con tendencia distinta.

Existe el mismo procedimiento, la eterna manifestación del egoísmo maternal que convierte la juventud, la belleza y la vida en guiñapo inmundo para el entretenimiento de la brutalidad consciente y del zarpazo vengativo del degenerado y del idiota. Existe la batalla cruel del atavismo de raza con la ideal aspiración para el amor y para la dicha, resultando vencida la abnegación hermosa por el implacable monstruo que destila el germen de todas las decadencias.

Pero el arte supremo y la excepcional cultura de Jacinto Benavente, dan una novísima forma para el planteamiento del problema; y todos los elementos que componen lo que ha dado en llamarse el “gran mundo”, aparecen en el drama estrenado ayer, como en picota de maravilloso relieve artístico donde se exhiben todas las maldades que llevan el sello de la distinción y...de la injusticia.

Sin necesidad de contar el argumento de la obra, suficientemente desflorado, encontramos en ella la familia de los Talaveras, cuyo vástago es hermano gemelo del Osvaldo de Ibsen, explotando la desgracia de Carmen, la hija del arruinado suicida, a la que se le pide el sacrificio más grande que puede exigirse a la mujer, invocando la teoría de que el moderno cinturón de castidad o preservativo contra los espasmos de la

probable pasión adúltera, es orgullo de raza.

Y también el anónimo crítico de El Día (23 de febrero de 1906) destacará ese indicador de excelencia particular de Benavente:

El éxito de Benavente fue grande, indiscutible, entusiástico.

Desde S. M. El Rey que honró con su presencia el espectáculo, y llamó a su palco al autor para felicitarle, hasta el último espectador del paraíso, todos aplaudieron y ovacionaron a Jacinto Benavente.

Pero no fue este solo el que anoche obtuvo un triunfo memorable, a la par que el triunfo grandioso del autor hay que consignar el obtenido por Fernando Mendoza en el papel de Carlos, un Osvaldo mucho más natural y humano que el de Ibsen.

## Conclusión

Es evidente que cada época, cada sociedad, cada momento histórico, e inclusive cada género artístico, puede tener un concepto diferente de plagio. En el Renacimiento, por ejemplo, lo que contaba era la *Imitatio*, la imitación, siguiendo el viejo refrán “Allégate a buenos y serás uno de ellos”. El Barroco no la abandonó, pero introdujo la *Inventio*, la invención, que a partir del siglo XIX y con el triunfo del liberalismo y el positivismo se convertiría casi en dogma, de tal manera que la originalidad se transformaría en inexcusable. Es por ese entonces, precisamente, cuando nacen las sociedades de autores en muchos de nuestros países para asegurar la paternidad y los derechos pertinentes a la creación. Sin embargo, el teatro, desde los clásicos griegos, siempre ha problematizado esta cuestión. De modo que cada texto, de algún modo, casi siempre es un palimpsesto. Y a Benavente le sobraba conocimiento y cultura, como para no ignorarlo. Por eso no es extraño que en *Más fuerte que el amor* se permitiera un guiño humorístico al respecto:

### PRINCESA

No hay por qué reírse; la telepatía es indudable; hay fenómenos comprobados.

### TOTÓ

A mí no me ha pasado nada de eso; lo que sí me sucede es oír alguna vez algo, una historia, una noticia o unas palabras insignificantes, y recordar y decir: yo he oído esto en alguna parte y con las mismas palabras.

LEOPOLDO

Eso sí; es muy frecuente.

MARQUÉS DE. MORALEDA

Sobre todo en el teatro.

## BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Chillida, Gonzalo (2002): *El antisemitismo en España: la imagen del judío 1812-2002*, Madrid, Marcial Pons, Ediciones de Historia.
- Aragónés, Eutiquio (1963): *Obras Completas*, tomo segundo, Renacimiento Teatral, Buenos Aires.
- Diago, Nel (2007): “Esperando a Crispín: el viaje de Jacinto Benavente a Buenos Aires que nunca tuvo lugar”, en *Huellas escénicas*. Osvaldo Pellettieri (ed.), Buenos Aires, Galerna, pp. 83-91.
- (2017): “*Titania y La Infanzona. Los estrenos porteños de Jacinto Benavente*”, en *Teatro Hispánico y su puesta en escena. Estudios en Homenaje a Josep Lluís Sirera Turó*, José Luis Canet, Marta Haro, John London y Biel Sanano, eds. Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2ª Edición, pp. 149-162.
- García Ruiz, Víctor y Torres Nerea, Gregorio (2003): *Historia y antología del teatro español de posguerra*, Ed. Fundamentos, Madrid.

## Dictadura y “vuelos de la muerte” en *El Señor Laforgue* (1982-1983) de Eduardo Pavlovsky: intratextualidad y metáfora haitiana en la recuperación del teatro macropolítico de choque

*El Señor Laforgue*, de Eduardo Pavlovsky, figura entre las primeras obras dramáticas argentinas en las que se representan los “vuelos de la muerte” (Verbitsky, 1995) y los desaparecidos, no concluida aún la dictadura de las Fuerzas Armadas y el “Proceso de Reorganización Nacional”. El texto forma parte del corpus que llamamos “el teatro de los muertos”.<sup>83</sup>

Escrita en Buenos Aires durante el primer semestre de 1982 (Pavlovsky había regresado del exilio en 1980), y publicada en julio de ese mismo año (por Ediciones Búsqueda),<sup>84</sup> *El Señor Laforgue* comienza a circular como libro poco tiempo después de la derrota en la Guerra de Malvinas.<sup>85</sup> Subió a escena en el Teatro Olimpia (Sarmiento 777) el 20 de mayo de 1983, ya en la transición entre dictadura y democracia, con modificaciones en el título y agregado de un subtítulo: “*El Señor Laforgue*” (*La transformación*)<sup>86</sup>, bajo la dirección de Agustín Alezzo. Luego pasó al Teatro Payró.<sup>87</sup> Pavlovsky integró el elenco (personaje protagónico: Capitán<sup>88</sup> Juan Carlos Open / Sr. Laforgue), junto a Chany Mallo (Pichona Open), Adolfo Yanelli (Calvet), Chunchuna Villafañe (Sra. Rosa de Laforgue), Santiago Garrido (Inspector), Sara Krell (Doña

---

83] Venimos desarrollando este concepto en diversos trabajos (véanse, entre otros, Dubatti 2003 y 2014).

84] Sello independiente que publicó buena parte de la obra de Pavlovsky, años después cambia su nombre por Búsqueda de Ayllú. En la edición de *El Señor Laforgue* se declara como dirección de la editorial una casilla de correo en Buenos Aires e impresión en los Talleres Gráficos SLOAR, Lanús Oeste, Provincia de Buenos Aires.

85] En 1989 el mismo texto fue reeditado en España junto a *Cámara lenta, Pablo y Potestad* (Madrid, Fundamentos). Pavlovsky lo incluyó, sin cambios, en su *Teatro Completo II* (Atuel, 1998a). Fue traducido al italiano por Ana Cecilia Prenz y editado en 1998b.

86] Obsérvense el agregado de las comillas al nombre, que toma distancia de la realidad del personaje y sugiere que se trata de un “alias”, así como del subtítulo.

87] En el Olimpia se presentó dos meses, luego tres más en el Payró.

88] Obsérvese este otro agregado en el programa de mano, ausente en el texto de 1982: se explicita que Juan Carlos Open es “Capitán”.

Sara), Alejandro Maci (Martín Laforgue), Erika Schmid (Enfermera), Claudia Plotquin (sic en el programa de mano, debería decir Plotkin: Mariana Laforgue), Roberto Caminos (Enfermero 2º), Roberto Marchetti (Enfermero 1º) y Jacques Arndt (Oficial).<sup>89</sup>

Tras reconstruir instancias de la génesis y la escritura de *El Señor Laforgue* a partir de metatextos y testimonios del dramaturgo, y definir el estatus del único texto dramático conservado,<sup>90</sup> nuestra ponencia se propone analizar su recuperación, con variaciones innovadoras, de las estructuras y la concepción del teatro macropolítico de choque, que Pavlovsky había practicado en los setenta y debió interrumpir por la censura, el intento de secuestro y el exilio (Dubatti, 2004). Nos detendremos en dos procedimientos constructivos de su poética: el múltiple vínculo intratextual con *El señor Galíndez*; la mediación de la metáfora haitiana en el intertexto de *Papa Doc y los Tontons Macoutes*. La verdad sobre Haití, de Bernard Diederich y Al Burt (1972).

### Génesis y escritura

En el breve prólogo a la edición de 1982 Pavlovsky refiere cómo conoció en Madrid, durante el exilio, a “un poeta haitiano que me contó los horrores de su patria y de la bárbara represión de Duvalier” (5). Luego, cómo tomó contacto con el libro *Papa Doc y los Tontons Macoutes*, de Bernard Diederich y Al Burt, con prefacio de Graham Greene, editado en Barcelona por Aymá Sociedad Anónima, en 1972. Pavlovsky agradece a Shasha Altaraz por “su asesoramiento sobre la historia de Haití” (5).

Tanto el poeta haitiano como el libro me produjeron una tremenda impresión. De esa honda impresión surge esta obra de teatro. Es mi respuesta estética. Esta obra trata sobre la represión de ‘Papa Doc’ en Haití durante el lapso que media entre los años 1958-1959. (5).

En 1982, cuando todavía está vigente el régimen *de facto* que censuró uno

---

89] En el programa de mano la ficha técnica del espectáculo, entre otros rubros, incluye los siguientes datos: Escenografía, iluminación y vestuario de Héctor Calmet; Banda de sonido y montaje: Luis Corazza; Efectos y musicalización electrónica: Julio Viera; Maquillaje: Hugo Grandi; Asesoramiento coreográfico: Freddy Romero; Experto en pelea: Roberto Landers; Asistencia de dirección de Ernesto Claudio. “Agradecemos a la colaboración de los actores Miguel Moyano, Ángela Ragno, Estelvio Suárez Arfen (voces en off). Nuestro agradecimiento a Mene Arnó - Diego Flesca”.

90] Todas las citas se hacen por la edición de 1982.

de sus espectáculos (*Telarañas*, 1977) y quiso secuestrarlo con un grupo paramilitar (marzo de 1978)<sup>91</sup>, Pavlovsky no declara otras variables que puso en juego en la escritura de *El Señor Laforgue*, acaso como forma de autopre-servarse. Ya concluida la dictadura, el dramaturgo las explicitará en nuevos metatextos y testimonios. En 1994 entrevistamos al artista en *La ética del cuerpo* y nos reveló que el origen de la historia de Juan Carlos Open provenía de una experiencia personal, en el desexilio, en torno de los llamados “vuelos de la muerte”:

[Para la escritura de *El señor Laforgue*] también funcionó en mí lo vivencial. En 1980 vine del exilio y un amigo mío, con quien había estudiado medicina y con quien habíamos compartido muchos años la carrera juntos, porque además era psicoterapeuta, me invitó a almorzar. Era dueño de un laboratorio médico en esos momentos. Hasta ese día, yo no tenía la menor idea de escribir una obra de teatro, después de *Cámara lenta*. Mi amigo había sido Ministro de Onganía en una provincia. Estábamos almorzando y, de pronto, pasó una persona con guardapolvos blanco. ‘¿Ves ese médico que pasó por ahí?’, me dice mi amigo. ‘Lo tuve que internar porque empezó a delirar. Se encargaba de anestesiarse a los prisioneros políticos que arrojaban desde los aviones al río. Él les daba la anestesia para que fueran arrojados sin tanto sufrimiento. Tuvo un brote psicótico y comenzó a delirar. Y en su delirio empezó a relatar las anécdotas de los aviones, comenzó a decir que era de la Marina y que arrojaban prisioneros al Río de la Plata’. Mi amigo me explicó que, muy impresionado por esto, lo había medicado y había resuelto emplearlo en su laboratorio. ‘Claro, él tiene hijos y nadie le daba empleo’. Se había convertido en una bomba. Era un represor que deliraba la represión. Yo esto lo viví casi como una fábula. Yo sabía borrosamente que tiraban presos políticos por los aviones. Pero allí me enteré de golpe, de forma brutal. Me impresionó también la forma desinteresada en que mi amigo había ayudado a este ‘pobre hombre’ porque tenía hijos. Me parecía que tenía el horror al lado, tanto en lo relativo a lo anecdótico del avión como a la forma del relato sobre lo del avión. En ningún momento hubo de parte de mi amigo una crítica a la desaparición de la gente o en cuanto a esta monstruosa forma de tirar gente al río. Este fue el núcleo de *Laforgue*, el coágulo vivencial, emocional. La imagen de los cadáveres que llegan flotando a las islas. (1994: 98-99).

Poco tiempo después, en el artículo “El señor Laforgue” (*Página/12*, 4 de marzo de 1995, reeditado en *Micropolítica de la resistencia*, 1999: 115-116),

---

91] Véase al respecto el relato del mismo Pavlovsky en *La ética del cuerpo* (1994: 67-79).

Pavlovsky ofrece otro testimonio coincidente, donde agrega otros detalles:

Cuando volví del exilio llegué a conocer un médico de la Marina que había sido el encargado de anestesiar a los prisioneros de la ESMA –de arrojarlos desde los aviones Electra de la Armada al Río de la Plata-. En el año 1978 hizo un brote psicótico comenzando a delirar entonces sus tremendas verdades y atrocidades. La Armada lo sacó de circulación, lo medicaron psiquiátricamente y lo emplearon como administrativo en un laboratorio medicinal. Yo lo conocí en el laboratorio cuando ya la fuerza de su delirio se había domesticado en libido burocrática. Tuve la ocasión de observarlo trabajar y confieso que era difícil imaginar que detrás de ese buen empleado administrativo se escondía un monstruoso médico cómplice de la represión. (1999: 115).

A continuación Pavlovsky establece explícitamente la conexión entre su obra y aquella experiencia:

*El señor Laforgue* [...] trataba sobre este tipo de represión. La historia de un aviador que arrojaba prisioneros desde su avión, previa anestesia. En la obra, un prisionero se salvaba llegando a las costas de un país vecino, relatando todo el episodio represivo con lujos y detalles. Entonces la Marina le ofrecía al aviador inculpada la posibilidad de cambiarle su identidad y enviarlo a Filadelfia, con una ‘nueva familia’, para evitar la problemática de la denuncia. (1999: 115).

Recuerda finalmente que muchos espectadores, en 1983, salían de ver la función de su pieza y se referían a:

lo inviable de este tipo de represión. Algunos se negaban a aceptar un dispositivo tan cruel como posible. Hoy, el capitán de corbeta Scilingo confiesa una realidad que supera la crueldad de la ficción en mi obra. *El señor Laforgue* o *El señor Galíndez* son siempre la vuelta terrorífica de lo reprimido. Pero tengamos bien en cuenta que Rolón, Pernía y Scilingo no representan sólo historias pasadas de la represión sino la confirmación de que esos dispositivos represores siguen intactos, como libres está hoy los torturadores que utilizaron estos malévolos instrumentos. Forman parte hoy del aparato represor que funcionará si las condiciones de futuros estallidos sociales lo exigieran. *El Señor Galíndez* y *El Señor Laforgue*<sup>92</sup> siguen vivos e intactos. Es bueno saberlo para no sorprender-

---

92] En bastardilla en la edición, pero se refiere tanto a los textos como a los personajes.

se. (1999: 116).

“Un represor que deliraba la represión”; “la vuelta terrorífica de lo reprimido”. La historia del aviador Capitán Juan Carlos Open toma las directrices principales del relato del médico. El mismo Pavlovsky lo afirma en *La ética del cuerpo*: “Allí tenía una anécdota real de la Argentina, y de una forma específica de la represión. Esta anécdota fue el esqueleto o columna vertebral de la obra” (1994: 99).

También en *La ética del cuerpo* Pavlovsky señala que el contacto con la historia del médico represor fue anterior al conocimiento y la lectura del libro de Diederich y Burt: “Cuando le cuento [a Shasha Altaraz] la anécdota [del médico represor] y lo que quiero escribir, me dice que eso también ocurría en Haití, que por qué no consultaba el libro” (1994: 99). El estímulo prioritario en la génesis de la obra fue, entonces, el episodio del médico, y a posteriori, como consecuencia del deseo de escribir sobre este caso real de la Argentina, surgió el interés por estudiar la historia de Duvalier en Haití. Es clave señalar que en el artículo “El Señor Laforgue” de *Página/12* (1999: 115-116) Pavlovsky ya ni siquiera menciona el referente haitiano.

En conclusión, la historia del médico fue “el esqueleto o columna vertebral de la obra” (1994: 99), y recurrir a la historia haitiana, como veremos enseguida, fue un procedimiento de enmascaramiento metafórico con fines de autoprotección.

### **Texto dramático pre-escénico**

En todas las ediciones (1982, 1989, 1998) se reproduce el mismo texto dramático pre-escénico.<sup>93</sup> Esta separación de la escritura respecto del trabajo del actor y la escena parece reencontrar a Pavlovsky con el ejercicio de la dramaturgia de autor (o de gabinete, al margen e independiente de la actividad escénica). Por esto mismo en 1994 Pavlovsky plantea un reparo al texto:

La obra era interesante pero estaba demasiado armada, es una obra fría, muy calculada para mi forma de creación... Creo que el mismo hecho de tener una narrativa particular a través del relato de mi amigo conspiró contra la obra. Porque mi teatro se basa más bien en trozos de fragmentos de diálogos imprecisos, en situaciones inciertas, que van surgiendo a través de la escritura, mientras que allí tenía una anécdota real de la

---

93] Para la clasificación de los textos dramáticos según su relación con la escena, Dubatti: 2013.

Argentina, y de una forma específica de la represión. Esta anécdota fue el esqueleto o columna vertebral de la obra. (1994: 99).

De allí la doble reflexión que propone en la “Introducción” (1982: 7) y a la que define como “la propuesta Estética [sic, con mayúscula] de *El Sr. Lafor-gue*” (7).

Por un lado, expone la necesidad de “un cambio de estilo” en la progresión del texto y en su implícita matriz de representación: “Comienza con un estilo semirealista y a medida que la obra se desarrolla, las escenas deben llegar al ‘realismo exasperante’” (7). Recordemos al respecto que en 1967, en “Algunos conceptos sobre el teatro de vanguardia” (metatexto central de su dramaturgia inicial), Pavlovsky expresa su desconfianza frente al concepto de “teatro del absurdo” y prefiere el “realismo exasperado”<sup>94</sup>:

Entiendo como extraña la denominación de ‘teatro del absurdo’, porque ha sido en general mal interpretada, aun para aquellos que aceptaban la línea de ruptura de este tipo de teatro. Tal vez de todas las denominaciones que se han encargado de definirlo, hay una que pareciera ser la que más capta el sentido pluridimensional del mismo; me refiero a la definición que da F. M. Lorda Alaiz, señalándolo como teatro del ‘realismo exasperado’. (1967: 5).

En 1982 Pavlovsky considera este “realismo exasperante” el único procedimiento capaz de expresar la “obviedad del horror”, naturalizado o trivializado en la cotidianeidad:

La idea sería la de multiplicar dramáticamente el horror. La obviedad del horror tiene que ser llevada hasta el extremo límite posible de lo dramático. En última instancia, la realidad siempre es más fantástica que todo lo posible de imaginar. Potenciar dramáticamente la interiorización de la violencia como obvia, como cotidiana. (1982: 7)

Por otro, sugiere a los artistas que llevarán a escena la obra que incidan en ella reescribiéndola desde la actuación y la escena:

Si bien la obra es un texto ya escrito y terminado, el director y los acto-

---

94] Obsérvese la diferencia entre “realismo exasperado” (1967) y “realismo exasperante” (1982).

res son los encargados de multiplicar la propuesta del autor, y multiplicar es, en última instancia, deformar la propuesta inicial. Encontrar los múltiples sentidos ocultos del texto. Lo que el autor no sabe y los actores y directores deben descubrir durante los ensayos. Las acciones y movimientos deben encontrarse en las improvisaciones. Cada grupo debe descubrir sus propios movimientos. Cada ideología tiene movimientos precisos. Se debe Re-inventar y Re-crear lo escrito. Pluridimensionalizarlo. (1982: 7)

En 1982 Pavlovsky sugiere ya su concepto de “estética de la multiplicidad”, que ya está plenamente presente en la praxis de su obra siguiente a *El señor Laforgue*: Potestad (estrenada en 1985), y que desarrollará teóricamente *in extenso* años después (Pavlovsky, 1993; Pavlovsky, Kesselman, De Brasi, 1996). La “estética de la multiplicidad” es una síntesis de saberes anteriores: la experiencia de la postvanguardia en los sesenta, la frecuentación investigativa del teatro de Samuel Beckett, el trabajo con Alberto Ure en *Atendiendo al señor Sloane* y en *Telarañas*, el descubrimiento de la multiplicación dialéctica en el proceso creador a comienzos de los setenta y, especialmente, el protagonismo que adquiere la corporalidad en la dialéctica autor-actor. Es también una actualización del pensamiento de Pavlovsky de acuerdo a la complejidad de los nuevos tiempos, y al teatro que el propio Pavlovsky empieza a ver en Buenos Aires en los setenta y ochenta (especialmente el de Alberto Ure y Ricardo Bartís). En un texto publicado en el número de la revista *El Ojo Mocho* dedicado a Ricardo Bartís, más tarde reproducido en *Cancha con niebla* (Bartís, 2003: 122-123), Pavlovsky define la “estética de la multiplicidad” como un “teatro del devenir”. Destaquemos en ese artículo su concepto de “nuevos *ritornellos*”, que podemos relacionar con la apropiación actoral-directorial de los textos pre-escénicos que ya refiere en 1982.

### **Recuperación del teatro macropolítico de choque**

A diferencia de sus textos anteriores del período de exilio y primer desexilio (*Cerca, Cámara lenta, Tercero incluido*), en *El Señor Laforgue* Pavlovsky se corre del mundo micropolítico / privado / íntimo de la pareja o de la amistad entre un boxeador y su entrenador, para representar nuevamente la esfera macropolítica / pública / institucional. “*El Señor Laforgue* marca mi vuelta al teatro de tono político”, afirma (1994: 96); la obra surgió “del proyecto de hacer un teatro político de denuncia en ese momento final de la dictadura” (1994: 98). Como la Argentina está todavía en 1982 bajo régimen *de facto*, “en un momento todavía difícil políticamente para hablar de la represión” (1994:

98), Pavlovsky recurre a una metáfora, pero de referencialidad transparente y unívoca: el “Operativo Mar Abierto” de la dictadura de *François Duvalier* en Haití, que en la recepción situada en la Argentina genera la inmediata referencia a la represión, los desaparecidos y los “vuelos de la muerte” de la dictadura local. Pavlovsky regresa al teatro macropolítico de choque (cuyos exponentes corresponden al período 1970-1977: *La mueca*, *El Señor Galíndez y Telarañas*), pero levemente atemperado por la mediación metafórica.

Llamamos teatro macropolítico de choque (Dubatti, 2004) a una poética abstracta vinculada a la macropolítica del marxismo/socialismo/la izquierda, que recupera las estructuras basales del drama moderno (su matriz mimético-discursivo-expositiva, el efecto de contigüidad de los mundos poéticos con el régimen de experiencia de lo real, la exposición de un tesis) y los combina con procedimientos provenientes de la postvanguardia y otras poéticas modernizadoras (teatro épico, teatralismo, simbolismo, expresionismo). Esta poética de matriz realista y procedimientos cruzados realistas-desrealizadores, es puesta al servicio del discurso macropolítico del socialismo (la revolución marxista es el fundamento de valor, la lucha de clases, las grandes configuraciones ideológicas de la izquierda contra la subjetividad de derecha y capitalista, encarnada en el Estado *de facto*, cívico-dictatorial). El teatro establece un vínculo ancilar con el proyecto utópico-político del socialismo. La llamamos “de choque” porque el teatro reduce su nivel metafórico, literaliza la referencialidad de los mundos poéticos y diseña en forma directa, explícita, una nítida cartografía de amigo, enemigo, aliados potenciales y neutrales. Qué cuestiona: las estructuras del capitalismo, la derecha, la dictadura. Qué propone: los valores ideológicos del marxismo. Contra quién: en el caso argentino, contra la subjetividad de derecha encarnada en las fuerzas de la dictadura cívico-militar y la tortura como institución estatal represiva. Desde dónde: desde la utopía marxista. El teatro, en suma, como metáfora epistemológica de una concepción dialéctica del mundo y la historia, que persigue el enfrentamiento para propiciar síntesis superadoras hacia una mayor dignidad histórica del hombre y una incidencia directa en lo social.

En *El Señor Laforgue* se advierte, como en las obras de exilio y desexilio, el procedimiento del enmascaramiento metafórico –frecuente en años de la dictadura para evitar la censura, o la persecución-, pero al mismo tiempo la voluntad de habilitar, evidente y directamente, la complicidad de los receptores en la decodificación del referente nacional y coetáneo. Funciona así como el teatro histórico, caracterizado por una doble temporalidad: la de la ficción de base histórica y la del presente de la composición / publicación / representación. La historia como metáfora del tiempo presente o del pasado

cercano. Con acierto escribe Scipioni:

Es por eso que, en las entrevistas anteriores al estreno de la obra, tanto Pavlovsky como el director Alezzo subrayaron el marco histórico de la obra, la dictadura haitiana alrededor de 1958. Es decir, procuraron prevenir de antemano una posible intervención de la censura, contextualizando expresamente la obra en un ámbito que no fuera la Argentina de esos años. (2000: 207).

### Relaciones intratextuales: *El Señor Galíndez* y *El Señor Laforgue*

En *El Señor Laforgue* Pavlovsky manifiesta su proyecto de retomar la poética del teatro macropolítico de choque a través de la evidente operación de reescritura intratextual de *El Señor Galíndez* (texto canónico de dicha poética). La intratextualidad es “el proceso intertextual [que] opera sobre textos del mismo autor” (Martínez Fernández, 2001: 151). El mismo Pavlovsky asegura en *La ética del cuerpo* que en *El Señor Laforgue* “retomo de alguna manera *El Señor Galíndez*, desde el título y desde la perspectiva del represor” (1994: 96). *El señor Laforgue* guarda un múltiple vínculo intratextual con *El señor Galíndez*, ya manifiesto en el título, pero a la vez relevantes diferencias. Resumamos en el siguiente cuadro las principales acciones de la historia de *El Señor Laforgue*<sup>95</sup> y, en columna aparte, señalemos los trazos intratextuales, para luego detenernos en una política de la diferencia:

Estructura externa	Principales acciones de la historia	Intertexto con <i>El Señor Galíndez</i>
[1] “Escena de Juan Carlos y Doña Sara”	Espacio I. Juan Carlos (todavía sin apellido) acude a donde lo han citado, una habitación semirealista, neutra, de la que no se da detalle (no se la define: sabremos progresivamente que hay un ropero, una cama, una mesa con un teléfono, etc., pero no sabemos si es una	Doña Sara es personaje de <i>ESG</i> , también personal de limpieza. Es la que recibe a Eduardo, como en <i>ESL</i> a Juan Carlos. Los “muchachos” (9), en <i>ESL</i> sin nombres, recuerdan a Beto y Pepe, y Juan Carlos a Eduardo. “Distintas generaciones” (10). Doña Sara y Juan

95] Utilizaremos en el cuadro las siglas *ESG* y *ESL* para referirnos a las obras. Las citas de *El Señor Galíndez* se hacen por Pavlovsky, 1998: 153-185.

	<p>oficina, o una habitación de hospital, un lugar reservado, etc.).</p> <p>Encuentra a una compañera de trabajo, Doña Sara, que limpia el lugar. Se sorprende de que siga trabajando “en la casa” (9), es decir, para la “Institución” (término que se usa en la tabla de personajes, p. 8).</p> <p>Recuerdan el pasado en común. Doña Sara dice que a Juan Carlos lo llamaron para hablar con Barbot. Barbot quiere conocer más sobre su pasado. “Dice que los mejores no se equivocan y si se equivocan es para siempre” (p. 10)</p> <p>Juan Carlos y Doña Sara se tratan con mucho cariño, han construido en el trabajo un vínculo de afecto.</p>	<p>Carlos parecen recordar la noche de <i>ESG</i>. Pavlovsky busca generar la ilusión de un paralelismo y que el espectador se acuerde de <i>ESG</i>.</p> <p>A diferencia de <i>ESL</i>, Doña Sara trata a Eduardo con hostilidad y desconfianza.</p> <p>Como en <i>ESG</i>, no sabemos qué es ese lugar ni qué está pasando: no se entrega información, se coloca al espectador en una posición infrasciente.</p> <p>Hay una diferencia con <i>ESG</i>: Juan Carlos dice haberse visto “una sola vez” con Barbot (10), es decir, Barbot y Papá Doc son figuras públicas, a diferencia de Galíndez, a quien nadie ha tratado de manera directa.</p> <p>Otro rasgo común: uso de palabras generales o pronombres no referencializados: “aquí”, “ellos”, “la casa”, “el trabajo”, etc..</p>
<p>[2] “Escena de Juan Carlos hablando por teléfono”</p>	<p>Espacio I. Juan Carlos habla a su casa. Lo atiende personal de servicio. “Habla el señor” (12), dice. Pide hablar con su hijo y luego con la esposa.</p>	<p>Recuerda la escena de <i>ESG</i>: Beto habla por teléfono con su esposa y su hija (173-174).</p> <p>Juan Carlos tiene un status social más alto que Beto y Pepe.</p> <p>La presencia del teléfono recuerda los llamados de Galíndez.</p>

<p>[3] “Escena con la Enfermera”</p>	<p>Espacio I. La Enfermera llama a Juan Carlos por su apellido: Open.</p> <p>Tiene que hacerle a Juan Carlos unas preguntas de “rutina” (13).</p> <p>Suena el teléfono y piden por la Srta. Melnier. La Enfermera recibe instrucciones por teléfono, que Juan Carlos no oye.</p> <p>La Enfermera pregunta datos físicos, luego por operaciones y rasgos psicológicos. Juan Carlos se define como “un tipo triste” (15): “no le encuentro verdadero sentido a las cosas” (16).</p> <p>Juan Carlos se preocupa: “dónde van” estas preguntas, y ella no le contesta. “-Usted no sabía? –No, no sabía”. (16)</p> <p>Juan Carlos, seductor, le pregunta a la Enfermera si la volverá a ver: “No depende de mí” (17).</p>	<p>Nuevamente la imagen del teléfono, en este caso alguien (no sabemos quién, como Juan Carlos) que da instrucciones a la Enfermera, como en <i>ESG</i> los llamados de Galíndez a Beto, Pepe y Eduardo. Beto y Pepe dudan, se preguntan si el que llama es Galíndez.</p> <p>Se profundiza la infrasciencia: ni Juan Carlos ni el espectador entienden qué está pasando ni qué va a pasar. Se siente que todo lo que sucede y sucederá está digitado por una autoridad o autoridades que dan órdenes desde afuera, presentes en ausencia, como Galíndez.</p>
<p>[4] “Escena de Calvet y Juan Carlos”</p>	<p>Espacio I. Calvet dice que lo “mandaron” (17) a verlo a Juan Carlos. Este afirma no conocerlo. Cuando Juan Carlos quiere hablar por teléfono Calvet le adelanta: “No le van a contestar”, “Es la costumbre, no contestan cuando uno los llama” (17).</p>	

	<p>Juan Carlos pregunta: “¿quiénes son ellos?” “Ellos son ellos... no tengo mejor forma de llamarlos... los otros... ellos. Aquí todo es más simple... todo se divide por dos... los buenos y los malos, los duros y los blandos” (20).</p> <p>Juan Carlos dice no entender qué pasa ni quién es Calvet y éste le indica: “No se apresure que todo se va a aclarar” (21).</p> <p>Calvet afirma que está ahí porque “quieren que usted sepa... todo lo que yo sé [...] del avioncito”. “[Soy] uno de los que subieron a su avión el 3 de julio de 1958, uno de los cuatro que íbamos a bordo” (23).</p> <p>Juan Carlos pide por teléfono hablar con Bicard (24), la operadora le dice que espere el llamado.</p> <p>Calvet cuenta cómo trabajaba Juan Carlos, piloto, con un médico, para arrojar desde el avión prisioneros al mar. “[Usted era] un verdadero Tonton Macoute, un hombre moderno” (25). Refiere cómo logró sobrevivir, cómo salió una nota sobre los vuelos de la muerte en un diario europeo donde nombran a</p>	<p>Así como en <i>ESG</i> les mandan las prostitutas, a Juan Carlos le mandan a Calvet.</p> <p>Aparición de un personaje nuevo, que no está en <i>ESG</i>: el “muerto vivo” (26-27), la víctima de la acción de Juan Carlos que regresa y da testimonio.</p> <p>Variante original del teatro de los muertos. “Soy una reliquia... un testigo histórico... nadie se anima a matarme... en el fondo creo que me admiran” (29).</p> <p>Calvet dice “Yo no conozco personalmente a nadie, yo recibo órdenes y las cumpla. A Barbot lo vi una sola vez en mi vida” (27).</p> <p>Novedad: inversión de roles: “Al final usted y yo aquí juntos, como en el avioncito; allá mi vida dependía de usted; y ahora su vida depende de mí. ¡Qué gracioso!” (29) “¡Usted y yo estaremos ligados hasta nuestra muerte!” (29).</p> <p>El personaje del muerto-vivo padece amnesia retrógrada (29) y adquiere aristas colaboracionistas con sus verdugos (30).</p>
--	--	--

	<p>Open.</p> <p>Calvet: “Los otros 49 están muertos... pero yo... yo... estoy medio muerto... pertenezco a otra categoría... estoy y no estoy Barbot nos llama los fantasmas... los muertos vivos... los que no podrán ser vistos nunca a la luz del día” (26-27).</p> <p>Calvet explica por qué está ahí: “querían que por gentileza mía usted se enterara por qué lo habían mandado llamar... no quieren hablar con usted, hasta que no sepa por boca mía todo lo que yo sé...” (28).</p>	
<p>[5] “Escena del tratamiento”</p>	<p>Espacio I, pero metamorfoseado. Juan Carlos intenta hablar por teléfono. Abra la puerta y la cierra. “Un sonido intenso invade el escenario [...] todos los diálogos que siguen no se deben escuchar” (31) Llegan la Enfermera y dos hombres. Explican a Juan Carlos. Le dan un audífono. Transformación del espacio: el ropero es una pantalla de proyección y la cama es un sillón de dentista. “El cuarto se ve transformado en un lugar de experimentación, de laboratorio” (32). Imágenes de la vida de</p>	<p>Paralelo con escena de sonido intenso durante la inminencia de tortura en <i>ESG</i>.</p> <p>Paralelo con la transformación del espacio en cámara de tortura en <i>ESG</i>.</p>

	de Juan Carlos en la pantalla.	
[6] “Escena de Juan Carlos y Pichona”	<p>Espacio I metamorfoseado. Pichona visita a Juan Carlos. Le trae tarta pascualina con “vitaminas” para evitar los “eructos” (33). Se trata de una metáfora: a pesar del tratamiento, Juan Carlos sigue hablando de los vuelos de la muerte. No puede “digerir” lo que ha vivido: el “eructo” es productor del “regurgitar” de la memoria.</p> <p>Entra Doña Sara, que parece ver diariamente a Juan Carlos porque le dice a Pichona que la extraña y “siempre pregunta por usted” (35). Doña Sara demuestra conocer y comprender la ideología de Duvalier: explica que “estos eructos no son tan peligrosos, los peligrosos son los que hacen ECO AFUERA [sic, mayúscula]” (36).</p> <p>Doña Sara saca un torno y le afila los dientes. Juan Carlos parece un lobo. Contraste entre lo que Sara dice de Juan Carlos, que es un niño mimoso, y su aspecto de lobo feroz.</p> <p>Sara dice que deja solos a Juan Carlos y Pichona, pero no se va. La pareja tiene sexo mientras Sara</p>	<p>La intervención de Sara vuelve a recordar el paralelo Eduardo / Juan Carlos: “Desde el primer día que vino con los muchachos yo lo tuve que mimar” (38). Pero a partir de esta escena se ausenta la intratextualidad y el <i>ESL</i> se aparta de <i>ESG</i>, se profundiza lo nuevo desde una política de la diferencia: el intento de cambiar la personalidad, la memoria y la familia de Juan Carlos.</p>

	<p>Sara la observa.</p> <p>Juan Carlos queda solo con los nuevos dientes.</p>	
[7] “Escena simultánea”	<p>Espacio I, en paralelo con Espacio II.</p> <p>Metamorfosis de Juan Carlos en Jorge Laforgue, “un culturalista de la época de Charles Atlas” (39). Escena muda y en cámara rápida “cine rápido”, en la que intervienen “varias personas” (39).</p>	<p>Otra transformación, además de la del espacio. Recordemos el subtítulo del estreno en 1983: “La transformación”.</p>
[8] Escena de la medalla	<p>Espacio II, en paralelo con Espacio I. Inspector entrega a Pichona la Medalla del Heroísmo en reconocimiento a Juan Carlos.</p> <p>Han tenido problemas con Juan Carlos en el “traspaso de la información de los operativos” (41).</p> <p>Pichona observa que “todo el mundo habla del operativo Mar Abierto”.</p> <p>Inspector señala que es “una guerra sucia, llena de cadáveres sucios” (41).</p> <p>Someterán a Juan Carlos a “un tratamiento nuevo que usaban con los marines en Vietnam” (42).</p> <p>“La droga del olvido”, en pastillas. Juan Carlos se ha olvidado de todo: los operativos, el pasado y su propia familia. “El ya no es el” (43). Luego de la droga del olvido, “la ver-</p>	<p>La droga del olvido se complementa con la amnesia retrógrada de Calvet. Relación con la memoria del Flaco Ahumada en <i>ESG</i>.</p>

	<p>dadera transformación... la verdadera metamorfosis” que consiste en “por computadora le creamos una nueva personalidad... una nueva identidad” (43). Juan Carlos es ahora “Jorge Laforgue, profesor de cultura física con destino a Filadelfia, casado con Rosa Laforgue y padre de Mariana y de Martín Laforgue” (43).</p> <p>Pichona pide que la “arreglen” y le dan una pensión vitalicia de 2.000 dólares con reajuste trimestral (44).</p> <p>[se comunican ambos espacios]</p> <p>Aparece Juan Carlos ya transformado. Pichona, excitada, pide tener sexo con él, pero no se lo permiten y se retira.</p>	
<p>[9] “Escena del fracaso”</p>	<p>Espacio I. Laforgue recibe en su cumpleaños a su esposa Rosa y a su hijo Martín. Confundido, Laforgue empieza a repetir maquinalmente la información que le han inculcado. Para distraerlo de su brote, Martín pone música de Pink Floyd y lo invita a bailar como parte del festejo. Laforgue baila torpemente “como una mulata bailando el vudú”</p>	

	<p>(49). Está poseído (49). Laforgue se pone violento y quieren escapar, pero han cerrado la puerta. Laforgue dice que “El dolor es soportable más allá de lo posible” (50). Laforgue ataca a Martín, habla como Juan Carlos y lo obliga a decirle dónde están Guilbard y Larsen. Martín y Rosa se disculpan: “No conocemos a Barbot. Sólo de nombre [...] No entendemos nada de política” (51). “Pensamos que Duvalier es lo mejor para Haití. Pero no sabemos nada. ¡No queremos saber nada! ¡Nunca supimos nada! ¡No debemos saber nada!” (51).</p> <p>Juan Carlos dice que se quieren lavar las manos y “enchufarle el fardo” porque “tienen miedo a lo que puede venir”, “las represalias” (51).</p>	<p>Juan Carlos se revela contra sus jefes. Sospecha de sus superiores como sospechaban Beto y pepe del suicidio del Relación con el caso del Flaco Ahumada (165-166): preocupación de Beto y Pepe.</p>
<p>[10] “Escena del Inspector y Laforgue”</p>	<p>Espacio I. Inspector anuncia a Laforgue que en cuanto llegue la visa zarpa a Filadelfia. Laforgue pide más pesas.</p> <p>Inspector pregunta por la reunión de cumpleaños con la familia y Laforgue los acusa de burlarse de él. Laforgue amenaza con una pesa al Inspector para que baile. Este baila. Laforgue expresa</p>	

	<p>que tiene miedo y el Inspector lo arrulla. Sueña que viajan a Filadelfia con la familia y los arrojan del avión. Inspector le deja un frasco de vitaminas (la droga del olvido) para que no sueñe más. Laforgue, solo, se pone tres pastillas en la boca y hace pesas.</p>	
[11] “Escena de la despedida”	<p>Espacio I. Inspector anuncia a la familia Laforgue completa que ha llegado el día de la partida. Laforgue está como drogado. Laforgue camina rígido y a pasos cortos. Se ha tomado todo el frasco de pastillas. No pueden controlarlo físicamente. Laforgue no ha perdido la memoria porque grita “¡Al avión no!” (58). Salen al aeropuerto.</p> <p>El Inspector, ya solo, pone la radio. Voces de Duvalier, Voz de mujer periodista y Voz de campesino.</p>	
[12] “Escena de los aparecidos. Final”	<p>Espacio I. Desde afuera se oye el ruido del mar. Inspector y Calvet, quien trae como mensajero información de lo que sucede. Un temporal trae el mar a la ciudad y arrastra los cadáveres arrojados en él. La gente busca a sus familiares. Papa Doc se ha ido a la</p>	

	<p>Isla Tortuga con toda su familia. Barbot se ahorcó. La gente cava fosos para dar a los muertos “santa sepultura” (60). Con el ruido creciente del mar llegan gritos humanos. Rezan, lloran, bailan vudú y están contentos de haber encontrado los cuerpos. Las madres. El francés del avión. Barbot sepultado. Aparece Laforgue en medio de la gente: “Parece indignado. Clama venganza. Represalias. [...] Dice que tienen que encontrar a los culpables, que se haga justicia” (61). Los Tontons Macoutes no están, porque hay una final de béisbol. Muchas más gente escucha al “predicador” (62) Laforgue. Una ola gigante llena la sala de cadáveres. Calvet y el Inspector rezan el padre nuestro de Duvalier. Una voz en off dice: “Catecismo de la Revolución de Duvalier, Puerto Príncipe, Haití, 1962” (63). Silencio total. Luz sobre la multitud de cadáveres.</p>	
--	---	--

El título, el protagonismo del represor y la focalización de su problemática desde su propio ángulo de afecciones, el personaje de Doña Sara (que encarna la figura del testigo y la complicidad civil), la “institución” organizada

desde el poder estatal, las “transformaciones”<sup>96</sup>, la mediación del teléfono y la ausencia-presencia de las máximas autoridades, el uso de palabras generales que finalmente se desambiguan, son procedimientos constructivos que evidencian el proyecto de Pavlovsky de reenviar a *El Señor Galíndez* como filiación al teatro macropolítico de choque. Pero a partir de la Escena 6 *El Señor Laforgue* comienza a diferenciarse. Pavlovsky otorga una nueva dimensión a la parábola de Open/Laforgue: su transformación de colaborador en oponente del régimen, el proceso de resistencia a la metamorfosis que impulsa el poder y el advenimiento de otra transformación, del “hijo mimado de Barbot y de Papá Doc” (27) al “predicador” que reclama justicia y denuncia a los culpables (62). Aparece entonces una nueva figura en la dramaturgia pavlovskiana dentro de la galería de monstruos del colaboracionismo: la del arrepentido que denuncia. Reversión del microfascismo. Open deviene, de esta manera, en un instrumento solidario con la política de choque y adquiere una inesperada deriva positiva (en oposición a Calvet). Así como la parábola del joven Eduardo, en *El Señor Galíndez*, traza un relato de educación (cómo se hace torturador-ideólogo), a su manera la experiencia de Juan Carlos Open también encierra la figura de un aprendizaje, pero cambiado de signo, contrario al régimen. Es un aprendizaje, experiencia y descubrimiento de la resistencia, de manera consciente (51) e inconsciente (lo reprimido que se abre camino: 56 y 58; véase Glickman, 1984). Una diferencia fundamental es el devenir cómico-grotesco del personaje de Open a partir de su metamorfosis en fisicoculturista. Pero el gran cambio relevante es, por la vía de la naturaleza, la utopía marina de los “aparecidos” (59), variante de la falacia patética: la naturaleza, a través del huracán y el mar, encarna el sentimiento del hombre de recuperar a los muertos y desenmascarar a los asesinos. La naturaleza es el sujeto no-antropomórfico que hace justicia, en una suerte de animismo metafóricamente asociado al reclamo de las víctimas.

Entre los procedimientos desrealizantes cabe destacar el aluvión final de cadáveres, que guarda un vínculo intertextual con el teatro de Ionesco (*La lección, Amadeo*) y con el propio teatro de Pavlovsky (los muñecos arrojados en serie en el final de *El robot*). Pavlovsky otorga al intertexto/intratexto postvanguardista una funcionalidad política semejante a la concretada por el uruguayo Carlos Manuel Varela en su *Alfonso y Clotilde* (Dubatti, 1995).

Desde el punto de vista semántico, *El Señor Laforgue* coincide con *El Señor Galíndez* en la intencionalidad del teatro político de choque: denunciar las instituciones represivas del Estado dictatorial cívico-militar; denunciar

---

96] Pavlovsky y Jaime Kogan usan esta misma palabra “transformación” en su prólogo a *El Señor Galíndez* (1998: 155).

el horror de la represión ilegal; denunciar la complicidad civil y el horror naturalizado en la vida cotidiana por la población; denunciar una subjetividad represiva (microfascista) en la población que, como Doña Sara, porta, explícita y reproduce la ideología de las autoridades represoras; denunciar la “normalidad del monstruo”, es decir, la subjetividad del represor desde su propio ángulo de afecciones.

El carácter de choque de *El Señor Laforgue*, la transparencia de su metáfora haitiana, queda a la vista ante las dificultades del dramaturgo para encontrar director que llevara a escena la obra. Pavlovsky termina su escritura “de autor” en 1982 y cuando ofrece la pieza, descubre en varios directores miedo y resistencia a trabajar con *El señor Laforgue*.

No voy a nombrar a nadie pero te puedo decir que le di la obra a ocho directores. De esos ocho directores algunos me dijeron que la obra era muy mala; otros, que estaba loco; otros, que esperara dos años. Sorpresivamente, aparece Agustín Alezzo, que tiene poco que ver con mi teatro, y me dice: “Yo la hago”. Me impactó mucho. Creo que fue uno solo el que me dijo: “A mí tu teatro no me gusta nada”. David Amitín. Me aclaró: “A mí ninguna de tus obras me gusta y no creo que seas un buen autor teatral”. Fue muy rotundo. Pero muy sincero. Los demás bosquejaron dudas sobre el “momento”, otros me dijeron “No me animo”. (...) Agustín (Alezzo) se jugó en un momento todavía difícil políticamente para hablar de la represión. (1994: 96-98).

La mayoría de los directores a los que se la ofrecí temieron la idea de retomar en el escenario la línea de batalla cultural, porque *El señor Laforgue* aludía directamente a la represión militar argentina en 1982” (1994: 99).

### **Haití, una metáfora transparente**

Como ya señalamos en nuestra tesis doctoral (Dubatti, 2004), la lectura del ensayo *Papa Doc y los Tontons Macoutes. La verdad sobre Haití* de Diederich y Burt (1972) pone en evidencia que Pavlovsky no se basó centralmente en este texto para la escritura de *El señor Laforgue*: la historia de Open no proviene de allí. Según dijo Pavlovsky en *La ética del cuerpo*, Altaraz le habló de la existencia del libro de Diederich y Burt luego de que el dramaturgo le refiriera el relato que había escuchado al médico sobre los vuelos de la muerte (1994: 99). La contextualización de *El Señor Laforgue* en Haití entre 1958 y 1962 sólo fue originalmente una estrategia de enmascaramiento para atenuar

el impacto de choque que habría producido llevar a escena directamente esta historia ambientada en la Argentina. Es muy poco lo que toma Pavlovsky de Diederich y Burt: la represión de la dictadura y el horror de los crímenes, los nombres de Duvalier y Barbot (el resto los inventa), el vudú (pero cambiado de signo), el huracán. Transcribe o reelabora aislados pasajes del libro, por ejemplo, cuando cita el “Catecismo de la Revolución de Duvalier” (Pavlovsky, 1982: 62-63; Diederich-Burt, 1972: 280-281) o cuando le da la palabra al dictador:

Voz de Duvalier: Los que desean destruirme, desean destruir a la madre patria. Soy y represento un movimiento histórico de vuestro destino. Yo he aceptado de Dios el poder y por Dios tengo la intención de conservarlo siempre hasta organizar el país. En cuanto Presidente, no tengo enemigos ni puedo tenerlos. Un enemigo mío es un enemigo de la Nación, y a la Nación corresponde juzgarlo. (1982: 58),

que se corresponde con la cita de Diederich-Burt, 1972: 211, por supuesto, reescrita por Pavlovsky. Pero son vastas las diferencias. En el libro de Diederich y Burt no se habla de vuelos de la muerte, no hay “Operativo Mar Abierto”, ni referencia a los crímenes aéreos del 3 de julio de 1958. Pavlovsky produce ficción: mezcla las fechas, inventa nombres y episodios, hace con el ensayo su propio “ritornelo”, la multiplicación de la obra de Diederich y Burt no desde la literalidad sino desde sus afecciones, como años después hará con *Coriolano* de Shakespeare (Dubatti, 2004, tomo II: 289-305). “De eso se trata, de meterse por los intersticios y plasmar nuevas intensidades. Nuevas historias a inventar. Nuevas lógicas”, escribe Pavlovsky (2002: 39). En términos referenciales, Pavlovsky funda un tercer territorio que es y no es (al mismo tiempo, con la figura del tercero incluido) Haití y la Argentina.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bartís, R. (2003). *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Buenos Aires: Atuel.
- Diederich, B. y Burt, A. (1971). *Papa Doc y los Tontons Macoutes. La verdad sobre Haití*. Barcelona, España: Aymá Sociedad Anónima Editora.
- Dubatti, J. (1995). “Carlos Manuel Varela: intertexto absurdista y sociedad uruguaya en *Alfonso y Clotilde*”. En O. Pellettieri. (Comp.). *Teatro Latinoamericano de los 70*. Buenos Aires: Corregidor, 247-257.
- - - - - (2003). “La representación de los desaparecidos en el teatro de la Postdictadura”. Trabajo leído en el *Segundo Congreso de Salud Mental y Derechos Humanos*, Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo, noviembre.
- (2004). *Poéticas y política en el teatro de Eduardo Pavlovsky (1960-2003)*. Tesis doctoral presentada en la Universidad de Buenos Aires. Disponible en el Repositorio Digital de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1568>
- - - - - (2013). “Filosofía del Teatro, acontecimiento teatral: cambios en los conceptos de drama, dramaturgia, texto dramático, poética dramática y notación dramática”. En C. Figueroa Acevedo y A. Quintana Fuentealba. (Comps.). *V Congreso Internacional de Dramaturgia Hispanoamericana Actual*. Valparaíso, Chile: Universidad de Valparaíso, Facultad de Arquitectura, Carrera de Teatro, 31-66.
- (2014). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.
- Glickman, N. (1984). “Represión y violencia en *El señor Laforgue* de Eduardo Pavlovsky”. *Discurso Literario*, N° 2, 207-216.
- Martínez Fernández, J. E. (2001). *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*. Madrid, España: Cátedra.
- Pavlovsky, E. (1967). *Match y La cacería*. Buenos Aires: Ediciones La Luna. La primera obra en colaboración con Juan Carlos Herme. Prólogo de Pavlovsky: “Algunos conceptos sobre el teatro vanguardia” (5-12).
- (1982). *El señor Laforgue*. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda.
- - - - - (1989). *Cámara lenta, El señor Laforgue, Pablo, Potestad*. Madrid: Fundamentos.
- (1993). “Estética de la multiplicidad”. *Lo Grupal*, N° 10 (junio), 9-44.
- (1994). *La ética del cuerpo. Conversaciones con Jorge Dubatti*. Buenos Aires: Editorial Babilonia, Col. Los Libros de Babilonia, II, Serie Diálogos 1.
- (1998a). *Teatro completo II*. Buenos Aires: Atuel.
- (1998b). “Il signor Laforgue” (11-109). En G. Brandi. (Ed.). *Sensibilità e suscettibilità*. Firenze, Italia: Casa Editrice Es.Ip.So. Traducción al italiano de Ana Cecilia Prenz.
- (1999). *Micropolítica de la resistencia*. Buenos Aires: Eudeba/CISEG.

----- (2002). *Teatro completo IV*. Buenos Aires: Atuel.

Pavlovsky, E., Kesselman, H. y De Brasi, J. C. (1996). *Escenas multiplicidad (Estética y micropolítica)*. Concepción del Uruguay, Argentina: Ediciones Búsqueda de Ayllú.

Scipioni, E. P. (2000). *Torturadores, apropiadores y asesinos. El terrorismo de Estado en la obra dramática de Eduardo Pavlovsky*. Kassel, Alemania: Edition Reichenberger, Col. Problemata Iberoamericana, 18.

Verbitsky, Horacio. (1995). *El vuelo*. Buenos Aires: Planeta.

***Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo* de Osvaldo Buzzo  
y Néstor Zapata: el teatro como instrumento  
de “re-malvinización”**

**Resumen:** La Guerra de Malvinas (1982) marca un antes y un después en la sociedad argentina durante la última dictadura cívico-militar (1976-1983). Configurar una lectura histórica orgánica a 35 años de su acontecer resulta problemático debido a la enorme cantidad de perspectivas y ángulos posibles. El teatro ocupa un rol clave durante la Postdictadura -iniciada en 1983- ya que, como la memoria, forma parte de la cultura viviente. Pensar la guerra desde el teatro posibilita comprender desde un ángulo aún poco explorado las problemáticas de una memoria específica. En el presente artículo examinaremos el caso de *Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo*, espectáculo musical escrito por Osvaldo Buzzo y Néstor Zapata, con música de Litto Nebbia. A partir del marco de la Poética Comparada, analizaremos de qué manera se articulan procedimientos expresionistas y teatralistas en la configuración de un “vehículo de la memoria” que permita “re-malvinizar”, activar la memoria y traer al presente aquello de lo que no se habla.

**Palabras clave:** Teatología – dramaturgia – Postdictadura

**Abstract:** The Guerra de Malvinas (1982) represents a breaking point for the Argentinian society during the last civil-military dictatorship (1976-1983). Formulating an organic historical reading after 35 years it's still problematic because the enormous amount of perspectives and possible angles. The theatre plays a key role during the Postdictadura -initiated in 1983- , like memory, it's integrates the living culture. Thinking the war from the point of view from the theatre makes possible understand from an unusual angle some of the problematics of a specific memory. In the present article, we will examine the case *Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo*, musical show written by Osvaldo Buzzo and Néstor Zapata, with music penned by Litto Nebbia. Considering the frame proposed by the Poética Comparada, we will analyze how do the expresionist and theatralist procedures articulate in the configuration of a “vehículo de la memoria” that stimulates the spectator to “re-malvinizar”, activate the

memory and bring to the present those historical events that get silenced.

**Key-words:** Theatrology – play – Postdictatorship

Enmarcados en nuestra investigación <sup>97</sup>, los textos dramáticos argentinos producidos en los últimos 35 años son concebidos como potencia multiplicadora de lecturas del presente y del pasado reciente. Examinar la Postdictadura -iniciada en 1983- implica reflexionar sobre una etapa cultural novedosa para la Argentina. <sup>98</sup> El prefijo “post-” sugiere una doble lectura. Por un lado, “lo que viene después” de la dictadura. Por otro, lo que ocurre “como consecuencia de”. Los procesos de violencia institucional sistematizados por la dictadura cívico-militar (1976-1983) se encuentran presentes en la actualidad debido a que, como sugiere Giorgio Agamben en el caso de Auschwitz, no han dejado de acontecer (2000: 15). Estas marcas que atraviesan la Postdictadura son determinantes en la producción de una memoria colectiva que retoma los acontecimientos traumáticos del pasado reciente con el fin de garantizar que no se vuelvan a repetir.

La Guerra de Malvinas, ocurrida entre el 2 de abril y el 14 de junio de 1982, posee un valor significativo. De acuerdo con Rosana Guber, la guerra juega un rol determinante en la declinación del gobierno de facto: representa un punto de quiebre tanto para la Junta Militar como para la sociedad (2001: 126). A su vez, los resultados de la guerra, sus efectos y acontecimientos se mantienen vigentes, especialmente en cuanto a las pérdidas humanas y a los complejos procesos de reinserción sufridos por gran parte del cuerpo de combatientes, la mayoría cercanos a los veinte años (Lorenz, 2012). A pesar de haberse cumplido 35 años, aún resulta conflictivo configurar una lectura histórica orgánica de la guerra.

Teatro y memoria, como fenómenos de la cultura viviente, responden a coordenadas socioculturales específicas y se encuentran en constante fluctuación. Como “medio imaginístico específico” (Rozik, 2014: 13), el teatro construye metáforas epistemológicas (Eco, 1985) que permiten producir nuevas reflexiones sobre la historia reciente. Esto lo posiciona en la Postdictadura como un terreno rico para la concepción de *representaciones* que permiten

---

97] Beca Doctoral del CONICET “Representaciones de la Guerra de Malvinas (1982) y sus consecuencias socioculturales en el teatro argentino (1982-2017): poéticas dramáticas, historia y memoria”.

98] Sobre la noción de Postdictadura como período cultural, véase Jorge Dubatti, *Cien años de teatro argentino* (Biblos, 2012).

apropiarse de aquello que aparece como conflictivo (Chartier, 1992). El teatro puede así hablar de lo no “decible” (Mancuso, 2010: 226-227) debido a su potencial de “vehículo” que activa “los trabajos de la memoria” (Jelin, 2002: 37). Historizar los procesos de representación de la Guerra de Malvinas en el teatro argentino implica construir una historia específica que ofrezca un ángulo complementario para la historia reciente <sup>99</sup>.

En el presente artículo analizaremos Malvinas. *Canto al sentimiento de un pueblo* <sup>100</sup>, escrita por Osvaldo Buzzo <sup>101</sup> y Néstor Zapata <sup>102</sup>, con música de

---

99] Para un listado cronológico de las piezas teatrales que, de diferentes formas, proponen representaciones de la guerra, véase nuestro trabajo “La Guerra de Malvinas en el teatro, el teatro de la guerra: corpus cronológico de dramaturgia y espectáculos” (2017a).

100] Ficha artística y técnica: Elenco: Sara Lindberg (La Madre), Cecilia Vega (Soledad), Luis Machín (César), Héctor Molina (Marcelo), Daly López (Santiago) y Raúl Manfredini (Canto). Iluminación: Federico Zapata. Sonido: César Limonta y Claudio Amerise. Dirección de actores: Carlos Schwaderer. Fotografía: Enrique Fenizi. Escenografía: Carlos Coca. Producción ejecutiva: Jorge Copes. Dirección General: Néstor Zapata. Producción: Arteón.

101] Osvaldo “Tito” Buzzo (Máximo Paz, provincia de Santa Fe, 1956) es dramaturgo, director y guionista. Es Licenciado en Ciencias Políticas por la Universidad Nacional de Rosario. Entre su producción se destacan *Cantata del siglo* (1990), *Con el alma* (1998, junto a Néstor Zapata), *Sonata de la vida buena* (1999, junto a Zapata), *Madre Luz* (2001), *A los abuelos fundadores* (2008), *María de Alcorta* (2009), *La cantata del bicentenario* (2010, homenaje al General Manuel Belgrano y al bicentenario argentino), *Che*, bandoneón (2013), entre otras. Ha trabajado en televisión con diversos guiones y adaptaciones de sus propios materiales teatrales. Publicó numerosos textos, entre los que se destacan *La cantata del siglo* (Coral de los Arroyos, Máximo Paz, 1990), *Recuerdos de mi escuela* (Coral de los Arroyos, Máximo Paz, 1994) y *Sonata de la vida buena* (Fundación Ross, 2001). Recibió diversos premios y menciones.

102] Néstor Zapata (Rosario, provincia de Santa Fe, 1941) es dramaturgo, director, docente y guionista de cine y televisión. Es director artístico del grupo Arteón desde 1965 hasta el presente. Es profesor en la Universidad Nacional de Rosario. Desde 1966 hasta el día de la fecha, es director artístico de la Fundación Sur para la Integración Cultural Latinoamericana. Es fundador del Taller de Cine Arteón -primera escuela de cine de Rosario-. Entre 1973 y el 24 de marzo de 1976 es Director General de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de Rosario y dirige la Comedia Provincial Santafesina de teatro y la sala Evita (hoy Complejo Público Cultural Provincial Plataforma Lavardén). Entre 1985 y 1987 es Secretario de Cultura de la Provincia de Santa Fe. Entre los espectáculos que escribió se destacan *Sí, soy yo, desde aquí* (1966), *Bienvenido León de Francia* (1978, coautoría con María “Chiqui” González), *Evita: imágenes sensibles* (1998), *Con el alma* (1998, junto a Osvaldo Buzzo), *Sonata de la vida buena* (1999, junto a Buzzo), *Tupac: cenizas y memorias de América* (2009) y *Dante se va de gira* (2013). Recibió numerosos premios y menciones, entre ellos de Iberescena, Argentores y la Universidad Nacional de Rosario.

Litto Nebbia <sup>103</sup>. Mediante herramientas de la Poética Comparada <sup>104</sup> examinaremos cómo se combinan procedimientos teatralistas y expresionistas para configurar una poética fusionada.

### **Hablar de lo que se calla**

*Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo* <sup>105</sup> es una pieza de teatro musical, estrenada el 4 de agosto de 1992, en Rafaela, provincia de Santa Fe, a tan sólo unos días de cumplirse el décimo aniversario de la guerra. Al momento de estrenarse, los levantamientos “carapintadas” -Pascua de 1987, enero y diciembre de 1988, diciembre de 1990, protagonizados entre otros por Aldo Rico y Mohamed Alí Seineldín, que participaron de la guerra-, así como las leyes de Punto Final (1986) y Obediencia Debida (1987), son hechos recientes. A su vez, en 1990 el presidente Carlos Saúl Menem firma indultos a civiles y militares involucrados en el “Proceso de Reorganización Nacional”. A esto se suma también la presencia de una primera “desmalvinización” (Lorenz, 2012), proceso que muchos ex combatientes experimentan prácticamente desde el momento en que se produce el retorno de las islas. El contexto de escritura de la obra se encuentra marcado por la necesidad de recordar y cuestionar los silencios institucionales. Buzzo observa:

Malvinas para nosotros fue, es y será una causa nacional y militante. Hicimos a solo 10 años del acontecimiento esta obra de Homenaje a los combatientes y que tenía un solo objetivo que era ‘MALVINIZAR’ la discusión en barrios y escuelas, pues los enemigos intentaban desmalvinizar. Ese fue y es nuestro objetivo por encima del teatral. Era un disparador emotivo que luchaba contra el olvido, sin tomar definiciones muy cerradas. Otra cosa no podíamos hacer desde el hecho cultural...” <sup>106</sup>

---

103] Félix Francisco Nebbia Corbacho (Rosario, provincia de Santa Fe, 1948), mejor conocido como Litto Nebbia, es cantante, músico, compositor e intérprete. Integró Los Gatos, grupo pionero del rock nacional, donde coescribe el tema “La balsa” junto a Tanguito (José Alberto Iglesias). A partir de finales de 1970 comienza una prolífica carrera solista. Es fundador del sello Melopea. En 1979 se exilia en México, donde reside durante tres años. En 2015 recibe un Premio Konex. La música de Malvinas. *Canto al sentimiento de un pueblo* se encuentra editada (Melopea, 1992).

104] Sobre Poética Comparada, véanse Claudio Guillén (1985) y Jorge Dubatti (2009, 2012a, 2016).

105] En adelante nos referiremos al texto como *Malvinas*. Todas las citas se hacen por el original digitalizado facilitado por los autores, correspondiente a la versión de 1992. No incluye las partituras musicales.

106] Las referencias al testimonio de Buzzo corresponden a la entrevista que le hicimos, por

Al explicitar la obra que su acción transcurre a diez años de la guerra, la lectura histórica que los autores buscan generar se potencia.

Malvinas se articula en diez escenas y es concebida como texto escénico, escrito desde la escena. Se trata de una de las obras de mayor difusión dentro del corpus de Malvinas, ya que ha realizado más de 800 funciones desde su estreno, en base a distintas puestas, giras, versiones, etc. En 2007 es presentada una versión fílmica para la televisión rosarina. No obstante, al día de la escritura del presente trabajo, el texto continúa inédito.<sup>107</sup>

### Vivenciar las islas

*Malvinas* pone en escena los recuerdos de la madre de un combatiente. Ella repasa diversos momentos de la historia de su hijo César y sus amigos, jóvenes cuya vida fue / es atravesada por la Guerra de Malvinas. Ya han pasado diez años, pero las heridas no cicatrizan. La gran originalidad de la poética de la pieza consiste en que recuerdo y teatro van asimilados. El acto de la memoria y el acontecimiento teatral se identifican. A medida que la acción se sucede, se torna cada vez más ambiguo saber dónde comienza el recuerdo y dónde el relato teatral. De las diez escenas que posee la obra, la primera y la última funcionan como escenas “marco” que encierran a las demás y le otorgan un enlace semántico que remarca el carácter de rememoración.

Como el texto está inédito, describiremos brevemente la historia que despliega.

En la primer escena -llamada “La infancia”-, la Madre de César ingresa en el “escenario casi vacío” (1992: 1). Desde sus primeras palabras, a público, enfatiza sobre la necesidad de recordar. A continuación invoca a los personajes / actores. Ya presentados, se retoma el cruce entre recuerdo / relato: “Somos un pedazo de nuestra propia historia y se la queremos contar” (1)-.

En la segunda escena -“La adolescencia”-, los personajes recorren de forma silente recuerdos de la adolescencia. Repentinamente aparece la guerra mediante la irrupción de una voz en *off* y los comunicados de guerra primero y segundo (4).<sup>108</sup> César se ve arrastrado junto a dos de sus amigos, Marcelo

---

correo electrónico, el 4 de julio de 2017. La entrevista completa se encuentra disponible en nuestro archivo de investigación.

107] Nos encontramos actualmente trabajando en el armado de una primera antología temática específica sobre teatro y Guerra de Malvinas, a publicarse por Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini. *Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo* forma parte de esa publicación.

108] El primero reproduce una versión sintética del comunicado oficial N° 1 de la Junta Mi-

y Santiago, pero antes la madre cuenta un sueño de su hijo, en el que es un pájaro. La acción se traslada al campo de batalla en las islas.

En la tercera escena -“En Malvinas”-, César y Marcelo se encuentran esperando. Están posicionados en su pozo de zorro, pero todavía el enemigo no aparece. César comenta: “[d]icen que mañana empieza la guerra. Pero ayer también nos dijeron: mañana... y mañana... siempre mañana”. Marcelo y Santiago bromean, pero se revela un inesperado giro: César y Marcelo fallecen en el campo de batalla. Se produce una transición hacia Soledad y la madre reunidas con Santiago, que tiene fotos anteriores al viaje. Se transforma la espera de César y Marcelo, que siguen en las islas: esperan que los vayan “a buscar” (7). Los personajes comienzan a enumerar datos: “en la guerra murieron 746 argentinos”, “los heridos graves sumaron más de mil”, a lo que se agrega la mención a los suicidios (7). La muerte de Marcelo es presentada en escena mientras Soledad y la madre comentan que la información que se recibe habla de buenas condiciones para los combatientes. El locutor anuncia el comunicado sobre el hundimiento del ARA General Belgrano <sup>109</sup>.

En la cuarta escena -“El Belgrano”- La madre y Santiago exponen algunos datos sobre la tripulación y sus actividades, mientras César narra el seguimiento que hace el submarino nuclear inglés antes de atacar. <sup>110</sup> Se interpela directamente al público: “Por favor cierren los ojos un instante. Ahí dentro de ustedes, ahora, está el mar... negro... oscuro... el mar... siempre el mar...” (10). Se señala que allí fallecen 323 hombres.

La quinta escena -“Te estamos esperando, compañero”- transcurre en un plano metafísico, en el mundo de los muertos. <sup>111</sup> No obstante, los personajes sugieren que se trata de un territorio ubicado en las islas. Surge así la posibilidad de que César y Marcelo se encuentren en el Cementerio de Darwin junto a otros combatientes caídos. <sup>112</sup> César cuenta que discuten: “Marcelo por

---

litar, del 2 de abril. El segundo consiste en un fragmento del comunicado N° 11 del Estado Mayor Conjunto, fechado el 11 de mayo.

109] Se trata del comienzo del comunicado oficial N° 15 de la Junta Militar, aunque los datos consignados en el texto no coinciden plenamente -el comunicado afirma que fue a las 17 hs. y que la ubicación fue en el grado 55-.

110] El hundimiento del Belgrano por parte del HMS Conqueror es significativo debido a que funciona como punto de no retorno para las negociaciones diplomáticas que todavía se podían producir. El ataque ocurre fuera de la zona de exclusión, luego de un largo seguimiento por parte del Conqueror, que esperaba órdenes (Erlich, 2015).

111] Este aspecto de la poética la relaciona con el “teatro de los muertos”, no nos detendremos en él en esta ocasión (véase nuestro 2017b).

112] En base a diversos datos que se proporcionan a lo largo de la obra, es posible conjeturar que los personajes se encuentran hipotéticamente en la región de Pradera del Ganso y Puerto

ejemplo, él nunca piensa en volver. Él está seguro, convencido de que lo van a venir a buscar...”. Marcelo contesta: “¡Y claro que van a venir...! Claro que van a venir, César... Mirá si justamente ellos no van a venir” (11). Durante la escena recuerdan la adolescencia.

En la sexta escena -“Las cartas”-, Santiago, César y Marcelo rememoran. Se deslizan algunos datos sobre la vida cotidiana en las islas: los problemas de organización, la falta de recepción para los soldados, la necesidad de robar comida, la progresiva incomunicación (12-13).

La tensión de la espera lleva a que, en la séptima escena -“El regreso”-, César finalmente decida volver junto a sus seres queridos para despedirse. Las experiencias del retorno de Santiago -“cuando volví no conseguí trabajo. Me aconsejaban ‘tal vez en otra parte...’” (13) y la de los muertos se conectan. Se sugiere un nexo entre vida y memoria. César comenta que Soledad ya “no aparece más por acá (*Se señala la cabeza.*)” (13). César huye del espacio de los muertos en las islas. Su salida se produce al pasar del escenario a las plateas del teatro.

En la escena octava -“El amigo”-, César se reencuentra con Santiago, con quien se pone al corriente de proyectos que quedaron pendientes. La reunión queda marcada por las responsabilidades y la situación de los ex combatientes. César señala: “Claro que algo hicimos mal... Si no, no se entiende tanto desprecio... ¿Tanto olvido? Santiago, quiero saber, ¿realmente quién es el enemigo?”. Santiago contesta “no, a ese enemigo nunca lo vemos”. César retruca “y sin embargo, yo sé que está muy cerca, muy, muy cerca...” (16). Ante la imposibilidad de llevarse recuerdos y cosas, y debido a la necesidad de moverse porque lo “están buscando”, César expresa a público “[y]o sólo pido que no se olviden de mí ni de todos mis compañeros. Yo sólo necesito que de vez en cuando nos recuerden...” (16).

En la escena novena -“El amor, el desamor”-, se producen dos reencuentros. El primero marcado por la distancia que impone Soledad: “César, en todo este tiempo yo tuve que aprender... Aprender a vivir sola. ¿Podés entender eso...? Te tenés que ir... Tenés que volver, ¿no...? Entonces, andate. Andate. Pero esta vez necesito que sea para siempre... Para siempre... Entendés...”

---

Darwin, especialmente si se consideran los testimonios reunidos en *Partes de Guerra. Malvinas 1982*, compilado por Graciela Speranza y Fernando Cittadini (Edhasa, 2005), que pone el énfasis en testimonios de soldados posicionados en el zona.

El cementerio se encuentra cerca de Puerto Darwin. Allí se encuentran enterrados 231 combatientes, 123 se encuentran bajo la denominación de “Soldado argentino sólo conocido por Dios” (Esteban, 1999: 32-33).

(18). El segundo reencuentro es con La madre, pero antes de poder hablar, César es atrapado por una presencia que la música identifica como La Muerte, que resulta estar dividida en tres figuras siniestras. La madre desafía: “Quisiera encontrarte... Mirarte a los ojos... Escupirte la cara. ¡Ganarte! ¡Ganarte aunque sea una batalla! Mirame. Mirame, si ya no lloro. ¡Si hasta me río! Resentida. ¡Mediocre, al fin! ¡Devolveme al hijo! ¡Yo cambio mi vida por su vida!” (20). A pesar de los intentos de la madre, La Muerte / Las Muertes resultan implacables.

En la última escena -llamada simplemente “Escena final”-, la Madre describe la situación presente. Afirma “[b]ueno, así fueron las cosas... Soledad y Santiago vienen siempre. Me acompañan. Charlamos tanto. Todos me acompañan. Porque yo los pienso y los pienso. No me puedo olvidar. No me quiero olvidar los nombres de todos los chicos... De todos...” (21). Los actores / personajes comienzan a gritar los nombres de combatientes caídos, alternando con expresiones vinculadas a la memoria como potencia vital. La música y la luz comienzan a crecer más y más, al igual que las voces. Las luces se apagan, pero las voces siguen en la oscuridad hasta que la música las sobrepasa.

### **Expresionismo y teatralismo**

La micropoética de *Malvinas* examina tres ángulos de la guerra: la perspectiva de los sobrevivientes, la de los caídos y la de las familias de los caídos. Este último grupo ve a la guerra desde la distancia, pero la vivencia de una manera específica. Entre todos ellos se configura una mirada de conjunto sobre la guerra. Al marcar explícitamente el año en el que acontece la acción ya desde la primer didascalía (1), se redimensionan las relaciones entre pasado, presente y futuro. *Malvinas* toma distancia del realismo, pero la poética preserva la ilusión de contigüidad desde el punto de vista voluntario. Reclama al espectador que nunca pierda de vista el vínculo entre poética y mundo social. La especificidad de esta micropoética puede ser leída desde al menos dos grandes poéticas abstractas: el expresionismo y el teatralismo. Como ya señalamos, recordar y hacer teatro son funciones asimiladas en el texto, por lo que estas dos matrices se encuentran vinculadas íntimamente, con una poética fusionada como resultado.

Mauricio Tossi define el expresionismo como “una poética teatral que trabaja con la objetivación escénica de los contenidos de la conciencia (ánimicos, emocionales, imaginarios, memorialistas, oníricos, psicológicos, patológicos, etc.) y, por extensión, con la objetivación escénica de la visión subjetiva” (2015: 20). Tossi enumera algunos procedimientos canónicos: la neutralidad

del espacio; el contraste radical con la visión objetivista en base a yuxtaposiciones espaciales -sueño/realidad, vida/muerte, etc.-; la dinamización de las formas -por ejemplo mediante la puesta del personaje en camino, en proceso, a la manera del *Stationendrama*-; la disgregación de lo percibido y lo vivenciado; y, finalmente, la posibilidad de pensar un “espacio total complejo, caracterizado por la convergencia de lo diverso y lo contradictorio, que permite la coincidencia de lo externo y lo interno, de lo real y lo simbólico, con amplia fluidez entre sus límites” (20-21).

Estos procedimientos están presentes en la construcción de *Malvinas*. La escena objetiva los contenidos de la conciencia de la Madre, se torna espacio de la memoria. A partir del espacio escénico casi vacío se proyecta un universo poético pleno de elementos variados. Lo real y lo onírico se liminalizan. También la vida y la muerte. Los datos “fácticos” de la guerra -cantidad de muertos y heridos, comunicados, fechas, referencias específicas al contexto social, etc.- se encuentran enlazados con elementos poéticos, como la música de Litto Nebbia. Al mismo tiempo, los personajes de César y Marcelo -a su manera- continúan vivos, ya que sigue transcurriendo el tiempo para ellos. Marcelo comenta: “¿Quién dijo que los muertos no crecen? Bajo el sol y la lluvia, en el aire y el viento, sueltos y sin raíces, ¡siguen y siguen creciendo!” (7).

La obra configura un expresionismo de personaje, alrededor de la Madre. En la primer escena dice al público: “Si me parece verlos. (*Piensa, sonríte. Se inicia una vez más la ceremonia.*) Ahora los voy a llamar, para que los conozcan. No, no me hace mal. Yo siempre recuerdo y recuerdo. No me puedo olvidar. (*Pausa.*) Mentira, no me quiero olvidar” (1). Ella invoca a los personajes / actores y marca el inicio de la “ceremonia”: ritual teatral e invocación a los muertos. La Madre explicita las líneas de lectura en las escenas de marco. Contar / mostrar pone el acento sobre el valor catártico de la transmisión, ya sea para compartir la experiencia o para exteriorizar el dolor interno. Este no deja de estar presente ni de ser doloroso, pero se redimensiona en un marco de contención y celebración.

Esta exteriorización de lo subjetivo no transcurre sin ser problematizada. Aparecen en tensión los regímenes de percepción y de vivencia.<sup>113</sup> En ningún momento se explicitan estos interrogantes<sup>114</sup>, que conviven orgánicamente

---

113] Cabe preguntarse cómo se entrelazan en la interioridad de la Madre el mundo de los muertos y las islas. Hasta donde sabemos, ella no ha podido ver ninguno de esos ámbitos. ¿Son imaginados? ¿Le han transmitido la experiencia? ¿O el amor y la memoria generan una conexión y habilitan otras formas de conocimiento?

114] Se produce un intento de explicación durante el reencuentro entre César y Santiago, de-

en el universo poético y producen una tensión no resuelta que estimula al espectador a tomar un rol activo.

El trabajo sobre un “espacio total complejo” funciona como enlace entre expresionismo y teatralismo. Anne Ubersfeld define “teatralización” como la “[c]onstrucción sobre el escenario de un conjunto de signos que dicen: ‘estamos en el teatro’” (2002: 106). Patrice Pavis sugiere el término “autorreflexividad” y señala tres modos posibles de autorreferencia en una obra: la ficción, su construcción o su temática (2016: 48). John Gassner incorpora otro elemento: la búsqueda de “teatralizar de nuevo la escena” (1967: 126) por parte de los directores más destacados de teatralismo -Tairov, Meyerhold, Vakhtangov, Copeau-, quienes se oponen al naturalismo.

A partir de la autorreferencialidad y la toma de distancia del realismo, Jorge Dubatti sugiere dos campos procedimentales fundamentales para el efecto teatralista. Por un lado, aquél vinculado con “la autorreferencialidad (visual, auditiva, lingüística, etc.)”. Es decir, la puesta en evidencia del teatro como como convención -los “aparte”, dirigirse al público, hacer referencias al espacio teatral, explicitar las convenciones, etc.-. Esto ocurre tanto en el ángulo “dramático ficcional o representacional”. Por el otro, “el teatro dentro del teatro o metateatro: la inscripción de procedimientos teatrales en la ficción dramática” (2008: 1).

Encontramos elementos de ambos campos procedimentales en *Malvinas*, especialmente a partir de las invocaciones y de transiciones rápidas. De la misma manera, los parlamentos a público forman una parte central de la tensión entre teatralismo y expresionismo al tiempo que explicitan los ejes de lectura del espectáculo. Esto se logra también a través de la tensión ontológica de los propios personajes / actores, quienes son invocados por sus nombres de personaje en la primer escena, pero que en la última ingresan una vez más con la indicación “(*Van entrando todos los personajes, pero su actitud ahora es casi como actores.*)” (21). De esta manera, los actores pueden ser personajes definidos, pero al mismo tiempo cambiar de acuerdo a su invocación.<sup>115</sup>

Esta clase de conexiones / correlaciones constantes, producidas por el cruce de procedimientos teatralistas y expresionistas, junto al trabajo sobre referencias históricas, presentes mediante datos y nombres reales, conecta el

---

liberadamente interrumpido. Ante la presencia de su amigo muerto, Santiago no permite que su amigo explique cómo entiende lo que está ocurriendo (p. 16).

115] Es posible sintetizar todos estos elementos en el momento de ruptura que César genera al huir del mundo de los muertos en las islas. Su salto hacia donde está el público genera una ilusión de contigüidad no realista: el combatiente muerto vuelve a la vida al pasar al territorio de los espectadores.

universo poético con la vida cotidiana. El espectador es quien debe retomar todos estos elementos y establecer vínculos entre su realidad y el mundo poético que los actores despliegan.

*Malvinas* puede ser leída desde una u otra perspectiva: como memoria o como construcción. Pero se comprenden mejor sus procesos si se piensa ambas maneras en simultáneo. En esta tensión el texto concibe a la memoria como movimiento constante, conflictivo. Recordar es un aprendizaje doloroso, pero con un gran potencial lúdico. Recordar es mantener con vida. Para Buzzo y Zapata, preguntarse por Malvinas implica construir un teatro con una lectura personal, pero que no clausure sentido. Por el contrario, el objetivo es estimular al espectador a moverse a través de diversos modos de mirar la guerra para volver a hablar de lo que no se habla pero aún afecta la vida de las personas involucradas de una u otra manera. En eso consiste “re-malvinizar”: tomar conciencia, celebrar la vida de aquellos que ya no están como proyección del pasado hacia el presente y, especialmente, el futuro. Qué mejor manera que recurrir al ritual del teatro.

## BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos.
- Buzzo, O. y Zapata N., 1992. “Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo”. Texto inédito.
- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Dubatti, J. (2008). Teórico X para la Cátedra Historia del Teatro Universal, Carrera de Artes, FFyL, UBA. Unidad Poéticas de Modernización, formas del realismo en el siglo XX. Disponible en el blog de cátedra historiadelteatrouniversal. blogspot.com.ar
- (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.
- (2012a). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel.
- (2012b). *Cien años de Teatro Argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.
- (2016). *Teatro-Matriz, Teatro Liminal*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, R. (2017<sup>a</sup>). “La Guerra de Malvinas en el teatro, el teatro de la guerra: corpus cronológico de dramaturgia y espectáculos”, *Revista de Investigaciones en Artes del Espectáculo*, Universidad de Buenos Aires. En prensa.
- 2017b). “Introducción a *Malvinas. Canto al sentimiento de un pueblo*: entre el expresionismo, el teatralismo y la tragedia”, en Dubatti, Ricardo (Coord.) *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*, Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación. En prensa.
- Eco, U. (1985). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta Agostini.
- Erlich, U. (2015). *Malvinas, soberanía y vida cotidiana*, Villa María: EduVIM.
- Esteban, E. (1999). *Malvinas. Diario del regreso*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Gassner, J. (1967). *Teatro moderno*. México DF: Editorial Letras S.A.
- Guber, R. (2001). *¿Por qué Malvinas? De la causa nacional a la guerra absurda*. Buenos Aires: FCE.
- Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diversos. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Lorenz, F. (2012). *Las guerras por Malvinas*. Buenos Aires: Edhasa.
- (2014). *Todo lo que necesitás saber sobre Malvinas*. Buenos Aires: Paidós.
- Mancuso, H. (2010). *De lo decible. Entre semiótica y filosofía: Peirce, Gramsci, Wittgenstein*. Buenos Aires: Editorial SB.

- Pavis, P. (2016). “Autorreflexividad”, en *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México: Paso de Gato.
- Rozik, E. (2014). *Las raíces del teatro. Repensando el ritual y otras teorías del origen*. Buenos Aires: Editorial Colihue.
- Speranza, G. y Cittadini, F. 2005. *Partes de Guerra. Malvinas 1982*. Buenos Aires: Edhasa.
- Tossi, M. 2015. “Coordenadas dramáticas (o el esbozo de un estudio preliminar)”, en *Antología de teatro rionegrino en postdictadura*. Viedma: Universidad Nacional de Río Negro.
- Ubersfeld, A. (2002). *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires: Galerna.

## Para un enfoque sistémico del teatro comparado El aporte de las neurociencias

**Resumen:** Como su título indica este trabajo se propone considerar, desde un punto de vista sistémico, el teatro comparado, al mismo tiempo que se particulariza, dentro de lo que se menciona como subsistema biológico, el aporte de las neurociencias como más reciente horizonte a explorar, en el marco de perspectivas inter y transdisciplinarias.

**Palabras clave:** Teatro comparado - Modelo sistémico - Neurociencias

**Abstract:** The purpose of this work is to consider, from a systemic point of view, comparative theatre, at the same time that it is particularized (what is mentioned as a biological subsystem), the contribution of the neurosciences as more recent horizon to explore, within the framework of inter and transdisciplinary perspectives.

**Key-words:** Comparative theatre - Systemic model - Neurosciences

Con esta ponencia agradezco y respondo a la invitación recibida para participar en este congreso. Pero como no especialista en este tema no puedo dejar de preguntarme, ante todo, acerca del teatro comparado y aspectos que se vinculen con mis más recientes estudios. Elemental acceso al tema.

Ahora bien, en algunos trabajos en los que me ocupé de teatro expresé (aun cuando se considere una perogrullada) que, si de teatro se trata, debemos pensar en un producto complejo. En ocasiones, tuve que defender el concepto de “producto” frente a quienes lo consideraban demasiado ligado con aquello que produce la industria o, en términos más sencillos, a cualquier manufactura, aunque se convenga en referirse a la “producción teatral”. Y en ocasiones, en este caso, que se mencione únicamente el aspecto económico de una puesta.

Por otra parte, vengo ocupándome de la complejidad desde hace ya mucho tiempo y, más específicamente, acerca de cómo abordarla. Varios trabajos

pusieron de manifiesto mi adopción de un enfoque sistémico para esta perspectiva. Valga este preámbulo para reiterar y, a la vez precisar que los teatristas producen (y redundo) productos complejos para los cuales propuse dicho punto de vista.

Ahora bien, algo complejo posee componentes, una estructura, un contexto, etc.. De inmediato surgen entonces, para encarar el tema de teatro comparado, cuestiones tales como qué debo comparar, cómo son los productos teatrales que intento examinar (texto, puesta en escena, sala o ámbito de la representación, las personas implicadas, sean directores, actores, productores, espectadores, etc. etc.).

No quiero considerar aquí los problemas particulares referidos al análisis del texto, sino tomar por objeto de estudio la puesta en escena. Alguna vez enumeré, sin ánimo de ser exhaustivo, algunos de los componentes que intervienen en una puesta en escena. Viejos conocidos como algunos de los antes mencionados (directores, actores y actrices, productores, escenógrafos, iluminadores, etc.). Habiéndome ocupado siquiera superficialmente de estos temas, hoy, ante la sugerencia de participar en este congreso, me surgen algunas cuestiones y preguntas. Comparamos lo semejante y lo desemejante. Si mínimamente acordamos esto, podemos avanzar un poco.

¿Lo semejante y desemejante en cuanto a qué? Y bien, la respuesta se facilita con un poco de optimismo. Compararemos los componentes del producto teatral. Nada más simple, pero al mismo tiempo más complejo. Al respecto, suelo valerme de cuatro categorías (o también consideradas como subsistemas) para encarar mis análisis: [BEPC], aun reconociendo cuán reduccionista podría ser ajustarse acriticamente a ellas.

Veamos. Desde el punto de vista del subsistema [B] (biológico) podrían compararse las actividades, formación, poéticas, creencias de las personas que producen el hecho teatral. Y si de comparar se trata podríamos considerar, por ejemplo, las puestas en las que intervino un mismo director o distintos directores; y así siguiendo con todas las personas que creamos vinculadas con un producto teatral. No sería tarea fácil, pero no menos necesaria, ocuparse de los espectadores. ¿No es lo que normalmente hacemos -reconocernos como espectadores- cuando nos damos a la tarea de analizar una puesta? Quizá sí. Aquí se presenta un paso importante desde el punto de vista sistémico (y desde el orden con que procedemos al adoptarlo): para ese productor (o persona interviniente en la creación de un producto teatral), ¿qué relaciones pueden establecerse con los subsistemas [E], [P], [C]? Procediendo de este modo podríamos considerar cosas tan banales como preguntarnos si esas personas son de aquellas a las que no les importa ganar dinero, o si el beneficio económico

es central en su actividad en tanto teatrista. Lo mismo, ordenadamente, podríamos aplicarlo a los subsistemas restantes.

Por cierto que, para muchos de nosotros, el subsistema [C] podría ser el de mayor centralidad. No obstante, centrarnos en él, por natural que nos parezca, no es tan simple. Porque, ¿cuáles serían los componentes culturales de este subsistema que pretendemos comparar? El producto a considerar pertenece obviamente a dicho subsistema cultural. Entonces, ¿nos ocuparemos del texto?, ¿cuál, el del idioma original (sea cual sea) o el de una traducción?, ¿el modificado o resignificado por el director, por ejemplo? ¿Compararemos las poéticas?, ¿las del director, actores y actrices, escenógrafos, etc., etc.? ¿Confrontaremos las culturas de las distintas comunidades, provincias, países...?

Ahora bien, desde hace ya algunos años, y en la actualidad, mi preocupación fue y es doble: radica en el subsistema biológico y, además, en la relación de éste con el subsistema cultural. Dicho esto desde una consideración más restringida del enfoque sistémico propuesto, pero sin olvidar que quedan pendientes los otros dos, el económico [E] y el político [P]. Si de restricciones se trata, mis últimos trabajos abordan preferentemente el subsistema biológico a partir de las propuestas de la neuroestética... y algo más allá de este nuevo enfoque abierto por las neurociencias. Como señalara Jean- Pierre Changeux, se trata de “las bases neurales de la contemplación de la obra de arte y su creación” (Changeux, 2010). Estimo que esto puede abrir un horizonte ineludible aun respecto del teatro comparado, en relación con tres conceptos ya enunciados por Jauss cuando la neuroestética aún no se había “inventado”: la *aisthesis*, la *poiesis* y la *catharsis*. Allá por 1972 el autor planteaba:

Una historia de la experiencia estética, que aún no se ha escrito, debería descubrir la praxis productiva, receptiva y comunicativa del comportamiento estético en una tradición que, en buena medida, ha sido encubierta o ignorada. (Jauss, 2002: 45s).

### **Respecto de la mencionada praxis, explícitamente señalaba:**

*Poiesis*, entendida como ‘capacidad poética’, designa la experiencia estética fundamental de que el hombre, mediante la producción de arte, puede satisfacer su necesidad universal de encontrarse en el mundo como en casa, privando al mundo exterior de su esquivia extrañeza, haciéndolo obra propia, y obteniendo en esta actividad un saber que se distingue tanto del conocimiento conceptual de la ciencia como de la praxis instrumental del oficio mecánico. *Aisthesis* designa la experiencia estética fundamental de que una obra de arte puede renovar la percep-

ción de las cosas, embotada por la costumbre, de donde se sigue que el conocimiento intuitivo, en virtud de la *aisthesis*, se opone de nuevo con pleno derecho a la tradicional primacía del conocimiento conceptual. Finalmente, *catharsis* designa la experiencia estética fundamental de que el contemplador, en la recepción del arte, puede ser liberado de la parcialidad de los intereses vitales prácticos mediante la satisfacción estética y ser conducido asimismo hacia una identificación comunicativa u orientadora de la acción.”(Jauss, 2002: 43s).

Precisamente la consideración de la *aisthesis*, que emprendí antes de mi conocimiento del texto de Jauss y a partir, cronológicamente, de la propuesta de Baumgarten (tan lejos como mediados del siglo XVIII) guió mis intereses hacia el subsistema biológico. Lecturas posteriores me relacionaron con la neuroestética. Obviamente surge la pregunta acerca de cuáles serían los aportes, orientados por las neurociencias, respecto del teatro comparado. Un análisis de cómo fue concebida, y a partir de qué poética, la percepción de una puesta en relación con lo que percibirá, a su vez, el espectador, merece especial atención. En cuanto a la percepción propuse en un trabajo anterior (Fabiani, 2009) las investigaciones acerca de las neuronas espejo emprendidas por Marco Iacoboni. Ante todo ponía en relación el trabajo de Iacoboni con un texto señero en los estudios teatrales: la *Poética* de Aristóteles. Específicamente destacaba su concepto de *mimesis*. Como señalaba el filósofo: “imitar es connatural para los hombres desde la infancia [...], obtiene los primeros conocimientos por imitación [...] y [...] todos gozan con la imitación.” (Aristóteles, 1959: 42). Afirmación que el filósofo griego sustentaba sin tener conocimiento de la existencia de las neuronas. Por su parte, en relación con las neuronas espejo, Iacoboni mencionaba el caso de un famoso actor israelí para quien los neurocientíficos deberían haberle preguntado a los actores, quienes habrían presentado “que debe haber algo como estas células en el cerebro”. (Iacoboni, 2011: 250). En orden a lo que vengo considerando, cabe señalar la siguiente afirmación de este autor: “Nuestra tendencia a imitar parece estar intensamente presente al nacer y nunca declinar.” (Iacoboni, 2011: 53). O, como agrega más adelante: “La imitación es muy potente en la conformación del comportamiento humano.” (Iacoboni, 2011: 67).

¿Por qué considerar las neuronas espejo? Proponía en mi trabajo que introducir el tema de las neuronas espejo en relación con el teatro subrayaba la importancia que adquiere lo gestual en esta disciplina artística, su relación con la *mimesis*, las consecuencias respecto de la percepción, las emociones, el aprendizaje y la actuación. En un reciente congreso alguien me cuestionó el hecho de mencionar las neuronas espejo en relación con la violencia en los

medios de comunicación y su relación con conductas imitativas. Es verdad que estos cuestionamientos existen en tanto que los comportamientos no están absolutamente determinados. Pero con anterioridad poco o nada se sabía respecto de las neuronas espejo, campo de investigación de reciente data. De ahí que el enfoque mimético aparezca renovado. Concluyendo, la mimesis vuelve a la consideración desde el punto de vista teatral, sólo que ahora apoyada en las investigaciones en neurociencia.

Por cierto que este es solo un aspecto a considerar desde el punto de vista del subsistema biológico. La consideración de los procesos perceptivos en relación con los distintos sentidos implicados en el acto de expectación, en este caso teatral, abren nuevos caminos para ensayar comparaciones que enriquecerán sin duda el inagotable campo de investigación a futuro.

Como es manifiesto, y por trillado que parezca, a medida que ahondamos en cada subsistema la complejidad aumenta y, al mismo tiempo, también la necesidad de enfoques y colaboraciones inter y transdisciplinarias. Sobre todo, insisto, a partir de los más recientes aportes de las ciencias. Nada impide plantearlos. Más aún, diría, se impone la necesidad de proponerlo apuntando aún más lejos: a lo que denominó “somatoestética”. Sobre todo partiendo del motivador título del capítulo 11 del libro de Miguel Banasayag: “El cerebro no piensa, piensa todo el cuerpo.” (Benasayag, 2015: 185).

Así, pues, en relación con quienes manifiestan inquietudes ontológicas respecto del teatro, en lo expuesto se manifiesta, desde este punto de vista, que el producto teatral es complejo. Y a conciencia digo también que aparentemente pareciera que no haya nada nuevo en esto. Pero sí cabe recordar, para un punto de vista gnoseológico, la voz de mando que inspiró no sólo mis trabajos sino también fue mi pretensión para orientar las investigaciones teatrales emprendidas por el Grupo de Investigaciones Estéticas; como propusiera Edgar Morin: abordemos la complejidad.

Concluyo, entonces, (y no de manera dogmática, por supuesto) esta aproximación al teatro comparado como tarea: comparemos, pero sepamos en qué aspectos de esa complejidad vamos a detenernos para establecer las semejanzas y desemejanzas, sin olvidar la situación espacio-temporal histórica de aquello que comparamos.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles. 1959. *Poética*. B.A., Emecé Editores.
- Benasayag, Miguel, 2015. *El cerebro aumentado, el hombre disminuido*. B.A.: Paidós.
- Changeux, Jean-Pierre, 2010. *Sobre lo verdadero, lo bello y el bien. Un nuevo enfoque neuronal*. Buenos Aires, Katz Editores.
- Fabiani, Nicolás Luis. (2009) *La aisthesis*. Perspectiva de la estética en la formación de la persona. (En: AA.VV. *Anuario. Estética y Artes*. (N.L. Fabiani, coord.). Vol. I, año 1. Mar del Plata: Editorial Martín, ISBN 978-987-543-336-6; pp. 61-68
- (2011). Desafíos para el abordaje de la Estética. (En: “Anuario de Estética y Artes”. (N.L. Fabiani, coord.) Vol. III, Año 3. Mar del Plata: Editorial Martín)
- (2012). Acerca de una Filosofía del teatro. Estética y poéticas. Reflexiones en torno a Sartre (En: “Anuario de Estética y Artes”. (N.L. Fabiani, coord.) Vol. IV, Año 4. Mar del Plata: Imprenta del Plata)
- (2013). “Filosofía del teatro y neuroestética. Reflexiones desde los márgenes.” (En: Anuario de Estética y Artes. (N.L. Fabiani, coord.) Vol. V, Año 5. Mar del Plata: Ed. Martin-UNMdP. ISSN 2314-1883), pp. 130-142.
- (2015) “Estética y neuroestética. Lo biológico y lo cultural.” (En: Anuario de Estética y Artes. (N.L. Fabiani, coord.) Vol. VI, Año 6. Mar del Plata: Ed. Martin-UNMdP, 2015. ISSN 2314-1883), pp. 95-104.
- Iacoboni, Marco, (2011). *Las neuronas espejo. Empatía, neuropolítica, autismo, imitación o de cómo entendemos a los otros*. Madrid: Katz Editores.
- Jauss, Hans Robert, [1972] 2002. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós.
- Kandel, Eric R., (2013). *La era del inconsciente. La exploración del inconsciente en el arte, la mente y el cerebro*. Barcelona: Paidós.

***Henry V* de William Shakespeare:  
ambigüedad textual versus univocidad teatral y fílmica**

**Resumen:** En la temporada 2012, el teatro Shakespeare's Globe, en ese momento dirigido artísticamente por Dominic Dromgoole, propuso una temporada denominada "The Play's the thing" que supuso la representación de *Henry V*, *The taming of the shrew*, *Richard III*, *Twelfth Night*, *Hamlet* y *As you like it*. En el programa en que se presentaba la puesta de *Henry V* se lee: "For at least half a century, directors in the theatre and critics in the academy have regularly seen *Henry V* with bifocals" (Saccio, 2012, p. 6)<sup>116</sup>. Esta intrínseca inestabilidad del texto determina que toda puesta se presente consciente de su estatus teatral y del proceso de "actualización" que la misma supone. La presente comunicación indagará fundamentalmente en los modos cómo los diversos aspectos del drama (coros, parlamentos, arengas) apoyan su compleja multivocidad y aumentan la permanente inestabilidad y creatividad de las puestas que fluctúan entre la glorificación de la guerra o su más rotunda condena.

**Palabras clave:** ambigüedad – guerra – bifocalidad – épica – sátira

**Abstract:** During 2012 theatre season, Shakespeare's Globe, at that time in charge of Dominic Dromgoole proposed the cycle "The Play's the thing": *Henry V*, *The Taming of the Shrew*, *Richard III*, *Twelfth Night* and *As you like it* were represented. The *Henry V's* program said: "For at least half a century, directors in the theatre and critics in the academy have regularly seen *Henry V* with bifocals" (Saccio, 202, p. 6). This intrinsic instability of the text, characterized by its constitutive ambiguity means that every representation supposes a different actualization of the text. This paper seeks to study the ways in which the different elements of the play (chorus, proclamations, speeches) allow the multiple meanings and make grow the doubts about the drama's position on war.

**Key-words:** ambiguity – war – bifocal – satire - epic

---

116] Saccio, Peter (2012). "Connecting the Poles". En: *Henry V*. London: Shakespeare's Globe. p. 8.

Doble texto. Texto secreto. Glorificación de los valores heroicos, crítica de los mismos. Enunciados como los anteriores son los que atrajeron mi atención hacia *Enrique V*. Hace años que con la profesora María Inés Saravia de la UNLP, venimos estudiando las representaciones literarias de la violencia y particularmente, de su más extrema manifestación: la guerra, tanto en el teatro clásico como en la literatura y el teatro modernos. Tales inquietudes me llevaron a preguntarme cómo aparecía representada la guerra en la obra de William Shakespeare. No podía estar ausente de su teatro mucho menos cuando había dedicado todo un ciclo a las “historias”. Inmediatamente se me presentaron como centrales para el estudio, aún quizás más que *Coriolanus*, que no deja de ser en un aspecto el conflicto trágico de un soldado, *Troilo y Crésida* y *Enrique V*.

En las siempre discutidas y objetables dataciones de la escritura de los dramas de Shakespeare *Enrique V* habría sido compuesta entre 1596 y 1599 mientras que *Troilo y Crésida* dataría de los años 1600-05. Aparentemente presentaban visiones antagónicas e incompatibles que podrían deberse a un cambio de posición del pensamiento del dramaturgo acerca de la guerra: una primera lectura podría permitir que se pensara a *Troilo y Crésida* como una puesta en crisis de los valores épicos mientras que el *Enrique V* con la repetidamente antologizada introducción coral y el discurso de Agincourt representaría la exaltación de esos valores. Así, *Troilo y Crésida*, postergada en el canon shakespeariano durante muchos siglos y posiblemente sólo rescatada por el horizonte de expectativas posterior a las dos conflagraciones mundiales del siglo XX es una obra abiertamente antibélica cuya mirada deconstructiva *avant la lettre* habría determinado su exilio de los escenarios durante siglos. La posición actual frente a este extraño “drama problema” queda magníficamente resumida en el siguiente comentario de Linda Charnes:

El discurso des-idealizador del drama proporciona a los críticos un excelente salto desde donde iniciar sus críticas: ningún otro drama del corpus shakesperiano deconstruye su propio aparato ideológico de modo tan inmisericorde poniendo de manifiesto el comercio de las mujeres, la lógica cultural de las mercancías fetiches, la cosificación de los valores sociales, y las enfermedades y pérdidas de la Guerra. Partiendo de elementos clave del drama, los estudiosos han enfatizado tópicos tales como la “heteronormatividad” del motivo romántico del drama, la homosexualidad en la guerra, las representaciones del género y la clase en relación con la política cortesana isabelina, la identidad masculina y la profunda misoginia del patriarcado así como la crítica de las emergentes

El siglo XIX la incluyó dentro de la categoría de “obras problema” o “de tesis”, designación que compartió con dramas como *Medida por medida* y *A buen fin no hay mal principio* ( Featherston 2016). Fueron necesarias dos guerras mundiales para encontrar las condiciones de cuestionamiento de los valores bélicos que la comprensión de la obra requeriría. *Troilo y Crésida* es un descubrimiento teatral de la última parte del siglo XX. Desde hace 30 años es puesta en escena a menudo pese al costo de la puesta y el gran número de actores que requiere, en un renacimiento teatral que no es sino acompañante del creciente interés que ha despertado en la crítica literaria.

Si éste fue y es el estatuto de *Troilo y Crésida*, el *Enrique V* fue ubicado, durante siglos, en las antípodas: su más extendida lectura tanto por la crítica literaria como por los directores escénicos acentuaron la glorificación shakesperiana de triunfo de los valores heroicos y nacionalistas.

Gary Taylor, autor de la edición Oxford (1982) de *Enrique V* sentencia que quien no esté interesado por la guerra no leerá con gusto *Enrique V* pero quien sí lo esté encontrará que pocos aspectos de esta realidad humana escapan al escrutinio del isabelino. Resume en los siguientes términos su apreciación de este drama:

Sólo el *Enrique V* se dedica enteramente a dramatizar esta brutal, emocionante y lamentablemente persistente actividad humana de la guerra. En este sentido, al menos, la primera campaña francesa de Enrique V que termina con la sorprendente victoria inglesa de Agincourt trata de ser ejemplificadora de la naturaleza de la guerra (Taylor, 2008, p. I)<sup>118</sup>

---

117] *The play's de-idealizing discourse gave critics a nice jump start on their critiques: no other play in the corpus more relentlessly deconstructs its "own ideological apparatuses", exposing the traffic in women, the cultural logic of the commodity fetish, the reification of social values, and the diseases and wastefulness of war. Taking their cues from the play, scholars have productively emphasized topics such as the "heteronormativity" of the play's romance motive, the homoerotic of warfare, representation of gender and class in relation to Elizabethan court politics; masculine identity and the deep misogyny of patriarchy, and the critique of emergent capitalist market relations.* (Charnes, 2006,303).

118] *Henry V alone wholly dedicates itself to dramatizing this [the war] brutal, exhilarating and depressing persistent human activity. In that sense, at least, Henry V's first French campaign, culminating in the astonishing English victory at Agincourt, is clearly meant to be exemplary: of the nature of war* (Taylor , 2008,p.I)

Por su parte, T.W. Craig responsable de la edición Arden (Tercera serie) (1995) afirma que “con el final predeterminado, Shakespeare tiene que disponer los hechos históricos fundamentales que conduzcan hacia Agincourt” (Craik, 1995, p.7). Desde una perspectiva estructural descriptiva, podríamos señalar que cinco escenas enteras se le dedican a los preparativos de la Batalla de Agincourt aunque, a diferencia de *Henry IV, Primera Parte*, “no hay una efectiva representación de escenas bélicas en el *Enrique V*”<sup>119</sup> (Taylor, 2008, p. I) y las únicas escaramuzas que vemos representadas son el asedio a Har-nfleur y los escasamente heroicos sablazos de Pistol.

Las dos apreciaciones que citamos testimonian las escasas coincidencias que la crítica muestra en su valoración del drama, que posiblemente, como anticipábamos, fue estrenado en 1599 en el entonces recientemente inaugurado Globo. Taylor destaca la popularidad del drama durante los primeros días del verano del último año del siglo XVI, cuando se estrenó, argumentando que dicha notoriedad no era difícil de predecir para un drama escrito por el dramaturgo más popular del momento, presentado en un momento tan apropiado para los sucesos dramatizados, por la compañía más renombrada de la época.<sup>120</sup> Sin ser uno de los más populares y/o leídos del isabelino, reaparece en los teatros y, de un tiempo a esta parte, en las pantallas cinematográficas una y otra vez. En más de una oportunidad motivaciones que tienen estrecha relación con la experiencia bélica que está en el centro de sus problemáticas guían las nuevas puestas y las elecciones de escenas por parte de los directores. Es necesario admitir que no es sólo la guerra su temática sino también la legitimidad o no de quien sustenta la corona, problemática central para los hombres renacentistas y que Shakespeare viene asediando desde su primera tetralogía y vuelve a reaparecer con fuerza en *Ricardo II*, primer drama de la llamada segunda tetralogía (Tillyard, 1962). No han faltado en los años recientes lecturas que, siguiendo esta dirección interpretativa, insisten en leer

---

119] *En Henry IV*, Part 1, Blunt, Hotspur y otros mueren en escena. Cfr. Act V, Scene 4: *Shrewsbury: the battlefield*.

120] Cfr. Philip Edwards, quien, en “*Threshold of a Nation*” sostiene que el imperialismo triunfante nunca ha sido impopular en la nación inglesa y que la preocupación del drama con la “cuestión irlandesa” apeló a un público altamente consustanciado con esa problemática. Según Gary Taylor (1982) los versos 5.0-29-34 constituyen “*the only explicit extradramatic, incontestable reference to a contemporary event anywhere in the canon. The period of the play’s composition must have coincided almost exactly with a period of great national enthusiasm for an expansionist military adventure*” (Taylor, 1982, p.7). Por su parte, Joel Altman (1991) afirma que: “*it has long been recognized that Henry V is contemporary with the penultimate phase of the Elizabethan struggle to subdue Ireland*” y considera que: “*a more critical survey of the contemporary scene will help us to understand its ambivalent representation of both Henry V and his war*”(Altman, p. 8).

el drama como la articulación de un modo medieval, feudal de entender el poder hacia otras concepciones que sustentan la idea de que la realeza no se presenta como un *a priori* sino como un desprendimiento de sucesos exitosos en el ámbito de lo real (Hadfield, Lasa)<sup>121</sup>. No obstante, este tipo de lecturas pertenece más a la academia literaria que a la tradición dramática del texto. Asimismo, convendría recordar que su interpretación difiere mucho de acuerdo con que se lo considere aisladamente o se siga, sea en la lectura o en la representación, la idea de tetralogía defendida por Tillyard (Berry, 1981).

No quisiera dejar de hacer mención al hecho de que en lo “Prólogos” que acompañan los comienzos de los actos hay explícitas referencias meta-teatrales a las dificultades de adaptar acciones épicas a los estrechos límites del escenario. Señalada esta circunstancia, corresponde aclarar que es un aspecto de la obra que dejaremos de lado en esta comunicación.

Como modo de acercarnos a la problemática actual que genera la lectura/teatralización del drama podríamos traer a la memoria dos hechos relativamente cercanos que dan cuenta de la significación que la obra mantiene.

El primero de ellos. No es un dato menor recordar que, cuando en 1997 se reabre el “Shakespeare’s Globe”, iniciativa impulsada por el actor norteamericano Sam Wanamaker (1919-1993) la obra elegida, quizás debido las explícitas referencias al espacio teatral realizadas por el actor Prólogo fue el *Enrique V*. La puesta se abrió con la figura del Primer Prólogo encarnada por la actriz Zoë Wanamaker en clara actitud conmemorativa de los esfuerzos de su padre. La dirección de la puesta estaba a cargo de Richard Oliver y el papel de Prólogo, para el resto de la obra, y de Enrique V quedó en manos de Mark Rylance, quien sería hasta el 2005 el Director artístico del Globo. Sin descartar la relación entre las referencias metateatrales de los coros y la circunstancia celebrada, habría que reparar en que el programa de esta primera puesta en el Globo anunciaba la pieza en los siguientes términos:

La obra maestra de Shakespeare sobre las turbulencias de la guerra y las artes de la paz. Cuenta la romántica historia de la campaña de Henry para reconquistar las posesiones inglesas en Francia. Pero las ambiciones de este carismático rey son desafiadas por una hueste de vívidos per-

---

121] La preocupación por los basamentos legítimos del poder real y discusiones acerca de si ese origen debía ser la herencia, la primogenitura, la conquista o los pactos agitaba a los Isabelinos, fundamentalmente después del fallido compromiso de Elizabeth I con Alencon que avivó la posibilidad, al no tener la Reina un heredero legítimo, de tener un Rey francés (GURR. ,2005, p. 18)

Interesante destacar que este programa recupera, en 1997, algo que las producciones fílmicas y varias puestas teatrales del período de la posguerra habían silenciado: la profunda ambigüedad del héroe y de la obra: carismático rey que se debate entre las turbulencias de la guerra y las artes de la paz. Veremos que esta oposición señala uno de los más difíciles equilibrios del drama. En segundo lugar: héroe que se ve asediado por una multitud de personajes (y aquí podríamos enumerar no sólo al soldado Williams sino la sombra de Hotspur, las intrigas de los obispos, el recuerdo de su pasado de libertinaje), personajes que también quedan atravesados por el poder encantador del líder confrontado por las realidades atroces de la guerra.

Segundo hecho al que haremos referencia: en 2011, con libreto de John Orloff se estrenó un *thriller* político y drama pseudo-histórico, premiado en el Festival Internacional del Film en Toronto el 11 de septiembre de 2011, *Anonymous*. El libreto ficcionaliza la vida de Edward de Vere 17 Conde de Oxford, cortesano isabelino, dramaturgo e intelectual que sería el escritor fantasma de los dramas presentados a la compañía teatral bajo la máscara del pervertido, escasamente instruido, carente de imaginación actor Shakespeare. En el centro de esta ficcionalización cinematográfica de los enigmas que rodean a la figura histórica del autor Shakespeare aparece la presentación en el recientemente reinaugurado Globo del *Enrique V*. En este caso nos remontamos a la reinaguración del siglo XVII. Una vez más es Mark Rylance quien asume el papel de Prólogo y, mientras con admirable plasticidad desarrolla su mímica, el montaje cinematográfico permite asociar las palabras que apuntan y ensalzan la imaginación con las escenas bélicas aludidas. En éstas, si detenemos la cámara observaremos que una vez más las escenas de gloria y victoria militar se superponen a escenas en que se ven lisiados, desolación y muerte producto y precio de esa misma gloria.

Me he detenido en estas dos producciones porque considero que de algún modo recuperan la ambigüedad que caracteriza al drama, al texto y que muchas veces es difícil de captar tanto por la crítica como por las teatralizaciones.

A esta dificultad para mantener la ambigüedad textual se refería ya en 1919

---

122] El Programa anuncia la obra en los siguientes términos: “*Shakespeare’s masterpiece of turbulence of war and the arts of peace tells the romantic story of Henry’s campaign to recapture the English possessions in France. But the ambitions of this charismatic king are challenged by a host of vivid characters caught up in the real horrors of war. [...] This all male production aimed to recover the exact production values of the original one*”.(Henry V, 1997, 1)

Gerald Gould en el trabajo “A new reading of *Henry V*” con el que se inaugura una nueva línea crítica al insistir en el carácter irónico del drama. Su afirmación fue taxativa:

Ninguno de los dramas de Shakespeare ha sido tan completa y persistentemente malinterpretado como el *Enrique V*. El drama es irónico. (Gould, 1969, p. 83)

Este tipo de lectura ha sido sumamente difícil de mantener en las puestas que demuestran una oscilación entre la visión heroica (predominante en los momentos en que se requiere reforzar valores nacionalistas) y la presentación de un Enrique monstruo, indigno de Shakespeare que se acentúa en los tiempos post-bélicos.

La primera visión encuentra una de sus más cabales expresiones en la película que en el año 1943 tuvo como actor a Lawrence Olivier. La película, inglesa, reduce los 3000 versos a aproximadamente 1500 líneas. En el año 1943 el Ministerio de información contactó a Olivier, a la sazón cumpliendo sus deberes patrióticos como Subteniente de la *Fleet Air Arm Pilot* para que rodara una película que, en sus comienzos iba a ser la glorificación de unos ingenieros rusos y que terminó siendo el *Enrique V*. (Rosenthal, 2007). La película presenta un momento vívido la primera media hora en que una escena inicial presenta el mundo del Globo, la asistencia democrática de las distintas clases al teatro, la intención de mostrar una nación cohesionada. De esa primera media hora pasamos a una focalización bastante idealizada de la guerra en la que se nos muestra a un Enrique cuyos aspectos sombríos (ejecución de los prisioneros, ejecución de su antiguo amigo Bardolph, traición de los condes) son suprimidos. Sin embargo, esta visión de Enrique debe haber cumplido su cometido al levantar el ánimo de una audiencia que seguramente tenía parientes o había estado en contacto directo con la guerra.

En 1989, un Kenneth Branagh de 28 años presenta una nueva versión fílmica de *Enrique V*. Se anima a hacerlo en una producción costosa que se aventuró a filmar una obra de Shakespeare después de 15 años de retroceso al país de las obras condenadas. Es más el éxito comercial que supuso, posiblemente alentó lo que Rosenthal denomina “*the Shakespeare’s cinematic renaissance*” que en la visión de Rosenthal comienza con esta película (Rosenthal, 2007, p. 64). Pese a que algunos críticos han considerado que, a partir de la versión de Olivier todas las películas posteriores se han visto impedidas de desprenderse de ella, Kenneth Branagh presenta una versión diferente. La sangre se adueña de la pantalla y para destacar ciertas ambigüedades de Enrique

hace uso del *flash-back*. Por ejemplo, cuando recuerda la juventud de Enrique que Shakespeare ha presentado en el *Enrique IV*. Olivier, en su intención de acentuar el carácter patriótico omitía la escena, Branagh, tras presentar el *flash-back*, enfoca a un Enrique bañado en lágrimas que debe dar la orden de ajusticiar a uno de sus compañeros de correrías. Branagh se concentra en el costo humano de la guerra y para hacerlo no deja fuera ninguno de los tres grupos que Shakespeare ha manejado magistralmente en su drama: los líderes, que deben tomar decisiones estratégicas y en más de una oportunidad sacrificar sus propias inclinaciones (Exeter, Henry). El segundo grupo son los jóvenes oficiales (Fluellen, McMorris, etc.) que, de algún modo aligeran las tensiones entre la vida y la muerte con discusiones cómicas acerca de sus identidades galesas, irlandesas y / o escocesas) y finalmente el grupo de los soldados que incorpora a quienes medran con la guerra y a quienes requieren de sus líderes la reflexión profunda sobre su coste <sup>123</sup>. Los soldados de Branagh aparecen tan cansados de la guerra y hambrientos como los de *Sin novedad en el frente*, novela con la que, indudablemente Branagh dialoga.

Pese al realismo que esta puesta quiso imprimirle al drama shakesperiano, Branagh no reniega de los elementos ilusionistas sobre los que insiste el coro pero indudablemente, los reduce.

Tampoco elimina la última escena que muchos espectadores han criticado como anticlimática (Rosenthal 68).

La presencia de *Enrique V* en los escenarios de Inglaterra y del teatro an-

---

123] Los soldados que se presentan en el Acto IV no tienen tan claros los motivos. Se debaten entre la obediencia y la justicia de su participación. Bates considera que sería justo que sólo el Rey, que es quien ha declarado la guerra, estuviera en ella. De ese modo se ahorrarían muchas vidas de pobres. Henry, bajo su máscara de militar al servicio del viejo Thomas Erpingham insiste en que deben acompañar la causa real porque es justa. La respuesta de los soldados es categórica:

Williams:- Es más de lo que sabemos

Bates:- Sí, o más de lo que debiéramos averiguar. Porque ya sabemos bastante que somos súbditos del rey. Si la causa es errada, nuestra obediencia nos absuelve de la culpa.

Williams:- Pero si la causa no fuera buena, el propio Rey tendría una pesada cuenta que rendir, cuando todas estas piernas y brazos y cabezas cortadas en una batalla se unieran al final del día para gritar juntas: “Morimos en tal sitio, unos jurando, otros llorando por el médico, algunos por haber dejado a sus mujeres en la pobreza (Shakespeare, 200: 102). La negrita pertenece a la autora.

La primera respuesta del Rey resulta evasiva y compara la Guerra con una muerte accidental en medio de un viaje. Niega su responsabilidad de tener que responder por el modo particular en que fallece cada soldado. Más adelante, acude al argumento de la justicia divina y afirma que a través de la muerte en la guerra Dios castigaría a aquellos pillos que han evadido la muerte natural: “Aunque puedan escapar de los hombres no tienen alas con qué volar lejos de Dios. La guerra es su verdugo. La guerra es su venganza.” (Featherston, 2016)

glófono en general resulta constante. Sin embargo cada una de las representaciones nos remite a la dualidad que ya en 1977 destacaba Rabkin, mucho más cuando se enfoca la obra desde la perspectiva de la representación de la guerra. El texto y el arreglo estético de sus materiales da cuenta de la posición que se toma acerca de la violencia: el Coro, cuya función es siempre apelativa y exhortativa de la imaginación colaborativa del espectador, nos invita a imaginar ejércitos, caballos, actos heroicos pero en más de una oportunidad sus descripciones son contradichas por los hechos representados (Tyler, 1987, 78)

La línea heroica que propone el drama, lo que Sarah Cole (2009) en textos teóricos aplicados a literatura de guerra contemporánea denomina “la lente encantada de la violencia” encuentra su máxima expresión en el discurso de Henry antes de la batalla de Agincourt. Considerado por algunos críticos el momento central del drama (Traversi, Craik) o exhortación maquiavélica por otros (Bloom), reúne en sí mismo la ambigüedad que este drama manifiesta a la hora de enfrentar la problemática de la guerra. De acuerdo con el Rey en este discurso, la guerra no es el violento final de la vida sino el comienzo de algo nuevo, de una posteridad diversa y una camaradería y alianza que trasciende los límites terrenales. Es claro en su arenga del Acto IV, cuando las tropas inglesas se preparan para acometer a los mejor pertrechados franceses y el Rey advierte que la guerra que los hace levantar temprano y los puede conducir a una guerra inminente podría ser vista también como un renacimiento:

Así se eleva el espíritu,  
Y cuando se acelera, sin duda  
Los órganos aunque antes difuntos y muertos,  
Rompen su tumba soñolienta y se mueven de nuevo  
Con piel renovada y fresca ligereza. (Shakespeare, IV, 8-23)

Unas escenas más adelante, cuando Westmoreland en términos estratégicos reclama refuerzos, Henry responde con el famoso discurso de acuerdo con el cual, la sangre derramada en común engendraría una camaradería indestructible entre aquellos que luchan la misma batalla:

Nosotros,  
Estos pocos, felices pocos, nuestra banda de hermanos.  
Porque quien derrame su sangre conmigo

Será mi hermano; por muy ruin que sea,  
Ese día habrá de ennoblecerlo.  
Y los caballeros de Inglaterra que están ahora en sus camas  
Se considerarán malditos por no haber estado ahí (Shakespeare, IV, 3,  
46-53)

El mismo valor adquiere la sangre de Suffolk confundida con la de York en la muerte que se reviste de un carácter fertilizante (IV, 6, 10-13).

Sin embargo, desde la decisión misma de iniciar la guerra con Francia, aconsejada por el Arzobispo el texto ha estado enfocando otro valor de la guerra:

Porque bien sabe Dios cuántos que hoy tienen salud  
Dejarán correr su sangre en apoyo  
De lo que nos incite a hacer su Eminencia  
Cúidese de cómo empeña usted su persona,  
Y cómo despierta nuestra dormida espada de guerra.  
Porque nunca dos reinos semejantes combatieron  
Sin que corriera mucha sangre, cuyas gotas inocentes  
Son en cada caso una aflicción, una queja dolorida (Shakespeare, I, 2,  
20-26)

Texto complejo que permite cuestionar algunos aspectos de la guerra, pero introduce los Coros que alientan el sentimiento patriótico hacia “*this star of England*” y alienta el jingoísmo de una época atravesada por guerras (Gurr, 2005, p. 7), que es actualizada esporádicamente en la historia humana. Podríamos concluir afirmando lo que Gurr intenta rescatar: la intrínseca inestabilidad del texto shakesperiano que quizás no sólo se hace eco de las ambigüedades que rodean los actos bélicos sino que es también el paradigma de un drama histórico que se hace cargo de lo impredecible de las semillas del tiempo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Altman, Joel B. (1991) "Vile Participation": The Amplification of Violence in the Theater of *Henry V*". En: *Shakespeare Quarterly*. Vol.42. p. 32.
- Berry, Ralph. (1981). *Changing styles in Shakespeare*. London: Routledge, Taylor and Francis Group.
- Bloom, Harold . (ed.) ( 1988) *Modern Critical Interpretations William Shakespeare's Henry V*. New Haven: Chelsea House.
- Charnes, Linda. (2006). "The two Party System in *Troilus and Cressida*" En Dutton, R y Howard, J. *Shakespeare's Works. The Poems, Problem Comedies, Late Plays*. Oxford: Blackwell. pp. 302-315
- Craik, T.W.(1995).Preface. En: Shakespeare, William. *King Henry V*. Arden Shakespeare. London: Bloomsbury Publishing. pp. 1-117.
- Featherston Haugh, Cristina. (2016). "La guerra de Troya en *Troilo y Crésida* de William Shakespeare: variaciones dramáticas sobre la guerra", en: *Actas de las I Jornadas de Mitología-USAL: Mitos: encuentros entre lo cósmico, lo sagrado y lo profundamente humano*. Buenos Aires: USAL. En prensa.
- Gould, Gerald (1919). "A new reading of *Henry V*". En: Quinn, Michael. (ed.) (1969). *Shakespeare: Henry V Casebook*. London: Macmillan. pp. 81-94
- Gurr, Andrew ([1992] 2005). "Introduction". En: Shakespeare, William. *King Henry V*. Cambridge: The New Cambridge Shakespeare. pp. 1-72.
- Henry V (1997).Shakespere's Globe.(8 de junio de 2016)* Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=HI40HB+6cvw>
- Jorgensen, Paul.(1947). "Accidental judgements, casual slaughter and purposes mistook: Critical reactions to *Henry the Fifth*". En: Quinn, Michael (1969) Op cit. pp. 102-123.
- Rabkin, Norman. (1977) "Rabbits, Ducks and *Henry V*". En: *Shakespeare Quarterly*. Vol.28, N°3(Summer). pp. 279-296.
- Rosenthal, David. (2007) *100 Shakespeare's films*. London: BFI Screen Guides.
- Saccio, Peter. (2012) "Connecting the Poles". En: *Henry V*. London Shakespeare's Globe. p.8.
- Shakespeare, William(1995)*King Henry V*. Edited by T.W. Craik. Arden Shakespeare. Third Series. London: Bloomsbury Publishing.
- Shakespeare, William. (2000).*Enrique V*. Traducción de Elvio Gandolfo. . Bogotá: Norma.
- Taylor, Gary ([1982]2008).Preface. En: Shakespeare, William. (1982) *Henry V*. Oxford: Oxford University Press. pp. 1-86
- Tillyard, E. M. W.( 1962). *Shakespeare's History Plays*. New York: Collier Books. pp. 267-377.
- Tyler, Sharon. (1987) "Minding True Things: The Chorus, The Audience and *Henry*

*V*”. In: *The Theatrical Space*. By James Redmond (ed.) Cambridge: Cambridge University Press.

## Un acercamiento a la obra *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro

**Resumen:** Griselda Gambaro, escribe en 1986 *Antígona furiosa*. Trae a escena a la princesa sofoclea que regresa de la muerte para reafirmar sus acciones. Presenta una nueva Antígona atemporal que vuelve a revivir su historia en su tiempo y en el del momento de la representación, la posdictadura argentina.

Todo texto se construye como mosaico de citas, un tejido donde estas se interrelacionan de diferentes maneras. El objetivo del presente trabajo es analizar la relación intertextual que mantiene la obra con el mito clásico, la cual se construye a partir de un hipotexto que es desmantelado y reconstruido a través del discurso, pero también con otros de la época isabelina, con Rubén Darío, y la historia argentina. La configuración de estos elementos, junto a la reconstrucción que realiza Antígona de los momentos emblemáticos de su vida a lo largo de la obra, irán cargando de significación la voz de la protagonista, y además contribuirán a reforzar la memoria histórica colectiva en el espectador /lector, aquella capacidad que posee la sociedad de conservar y reflexionar, luchando contra el olvido marcado por la política del momento histórico.

**Palabras clave:** Teatro - Gambaro - *Antígona furiosa* - intertextualidad - memoria

**Abstract:** Griselda Gambaro, writes in 1986 *Antígona furiosa*. The sophoclean princess, who returns from death to reaffirm her actions, is brought to the scene. A new timeless Antigone reviving her history in the context of the post - argentine military dictatorship is shown.

Any text is built as a mosaic of quotations, a fabric where these are interrelated in many ways. The objective of the present work is to analyze the intertextual relation between the Gambaro's work and the classic myth, which is constructed from a hypotext that is dismantled and reconstructed through the discourse, but also with others of the Elizabethan era, with Rubén Darío, and Argentine history. The configuration of these elements, together with the reconstruction of the emblematic moments of her life throughout the work, will fill up with meaning the voice of the protagonist and also contribute to reinforce the

collective historical memory in the spectator / reader, that capacity that society has to conserve and reflect, fighting the oblivion marked by the politics of the historical moment.

**Key-words:** Theater – Gambaro - *Antigone furious* - intertextuality - memory.

Griselda Gambaro es una de las figuras representativas de la dramaturgia argentina. A lo largo de su vida ha escrito una vasta producción literaria que hoy continúa vigente. El interés que despiertan sus obras responde a las problemáticas que abordan y a la manera en que construye sus textos. Son cuatro décadas de escritura, en las cuales la dramaturga participa de los cambios en el sistema teatral argentino y refleja en sus producciones las preocupaciones sobre el campo político social del país.

En el presente trabajo nos centraremos en *Antígona furiosa*, representada por primera vez en 1986, en el período de posdictadura de Argentina. Se abordarán las relaciones intertextuales que el texto posee con el teatro clásico griego, pero también con la época isabelina y el modernismo; además se identificará el diálogo con diferentes discursos presentes en el texto, para así poder ir reconstruyendo y cargar de significado la obra.

La configuración de los elementos de la obra, junto a la reconstrucción de la memoria individual de la protagonista, carga de significación su voz, y contribuirá a reforzar la memoria colectiva del espectador /lector. El concepto de memoria colectiva<sup>124</sup> es original del sociólogo francés Maurice Halbwachs (1950), quien dice al respecto: “Los recuerdos son colectivos y nos son traídos a la conciencia por otras personas” (p. 2); “Para que la memoria de otros venga a reforzar y completar la nuestra, hace falta [...] que los recuerdos de estos grupos se encuentren en relación con los sucesos que constituyen nuestro pasado.” (p. 66) Todorov (2000) al respecto asevera que: “la reconstrucción del pasado es constitutiva no sólo de la identidad individual - la persona está hecha de sus propias imágenes acerca de sí misma- sino también de la identidad colectiva” (p. 51) Así, observamos que la reconstrucción de la memoria

---

124] Miguel Ángel Aguilar (2002) en *Fragmentos de La memoria Colectiva*. Athenea Digital - núm. 2 “La memoria colectiva es el proceso social de reconstrucción del pasado vivido y experimentado por un determinado grupo, comunidad o sociedad. [...] Mientras que la historia pretende dar cuenta de las transformaciones de la sociedad, la memoria colectiva insiste en asegurar la permanencia del tiempo y la homogeneidad de la vida, como en un intento por mostrar que el pasado permanece, [...] y, junto con ese pasado, la identidad de ese grupo también permanece.” p. 2

vertebra la obra. Las estrategias textuales irán elaborando el texto con vista a producir catarsis, y así reforzar dicho proceso social.

En primer lugar, Gambaro elige la parodia para articular su obra dramática. Seguimos el concepto de G. Genette<sup>125</sup> siendo la “desviación del texto por medio de un mínimo de transformación” (p. 37), de carácter lúdico, que implica la existencia de una obra previa. Pavis la define como “obra o fragmento textual que transforma irónicamente un texto anterior [...] Instaura un juego de comparaciones y comentarios con la obra parodiada y con la tradición literaria o teatral.”<sup>126</sup> En este caso, observamos en *Antígona furiosa* la transformación del mito a través de la inclusión y distorsión de fragmentos del texto de Sófocles.<sup>127</sup> A diferencia del tono trágico que adquiere el mito original, Gambaro realiza un parodia del personaje, es tratada como loca, receptora de burlas, objeto de risas cargadas de crueldad.

La elección del hipotexto “Antígona” de Sófocles no es casual. Como dicen Steiner<sup>128</sup>, Vilanova<sup>129</sup> y Pianacci<sup>130</sup>, entre otros, este mito ha causado profun-

---

125] Genette en su famosa obra *Palimpsestos* utiliza el concepto de transtextualidad para definir la trascendencia textual del texto; es todo aquello que relaciona un texto a otro. Dentro de los cinco tipos se encuentra la *hipertextualidad*: donde existe un texto original llamado hipotexto del cual deriva otro llamado hipertexto. El hipertexto puede derivar por diferentes transformaciones: *parodia*, *travestismo* y *trasposición*. En la parodia el hipertexto efectúa una transformación mínima del hipotexto. Su intención es lúdica.

126] Pavis “Diccionario del teatro: dramaturgia, estética y semiología”, tomo II, Pág. 348-350

127] Castellví de Moor. “Agresión textual y narratividad en Antígona furiosa de Griselda Gambaro”. Roster y Rojas (ed.) *De la colonia a la Postmodernidad...*, ed. cit. Pág. 215- 216 “Como ocurre en tantas parodias, en la pieza de Gambaro se hace explícito el mecanismo de subversión del original y el proceso de re-ordenamiento del material lingüístico y discursivo. El espectador/lector puede percibir, en efecto, numerosos fragmentos de imitación y reconstrucciones que provienen del modelo y se entremezclan con omisiones y adiciones. Con tal distorsión, se establece una relación dialéctica del nuevo texto tanto con las convenciones literarias como con los textos extra-literarios sociales, políticos, morales y hasta filosóficos, relación que permite al espectador/lector realizar múltiples lecturas de la obra”

128] Sobre Antígona, Steiner señala: “creo que solamente a un texto literario le ha sido dado expresar todas las constantes principales de conflicto propias de la condición de hombre (...) que yo sepa ningún otro momento en las creaciones sagradas o seculares de la imaginación alcanza esa totalidad” pp. 179-180

129] Vilanova, Ángel (1999) *Nuevas aproximaciones a las Antígonas iberoamericanas* en *Dram@* teatro revista digital, pp. 137 - 150 “ En tiempos de crisis, precisamente [...], es que el tema (o motivo, o mito) de Antígona torna a servir más eficazmente que ningún otro para plasmar poética, narrativa o, de preferencia, dramáticamente, los más hondos y dolorosos avatares de la existencia del hombre”

130] “[...] la profunda impresión que el mito de Antígona ha dejado en dramaturgos, escritores, poetas, pintores y músicos de todas las épocas. Filósofos y pensadores de la talla de

da impresión en escritores de todas las épocas. La lucha de una mujer contra el poder opresor, frente a las injusticias e imposiciones irracionales son temáticas con las que en reiterados momentos de la historia mundial han permitido la actualización del mito. Así en este caso, encontramos un diálogo con el mito griego para hablar del pasado, pero también del presente y del futuro.

La obra comienza llevando a escena una Antígona atemporal. Ella se quita la soga de su cuello y vuelve a revivir frente al público. La pieza de Gambaro se inicia a partir de su muerte, en el punto donde Sófocles la dejó. La autora no duplica el texto original, sino reduce el hipotexto al máximo: elimina dos actos, personajes, situaciones y parlamentos, mantiene los núcleos principales que se necesitan para revivir la historia. Los resemantiza a partir de una nueva situación comunicativa, el diálogo con Corifeo y Antinoo, e implícitamente con el contexto social; y además por efecto de la transformación paródica al modelo.

El drama sofocleo respeta las normas clásicas que Aristóteles plantea en su Poética: la unidad de tiempo, acción y lugar; para lograr la mimesis tan buscada en los textos clásicos. Estos aspectos son alterados en la obra de Gambaro. En primer lugar, la unidad de tiempo es trocada por una total atemporalidad. Antígona revive los episodios ya transcurridos en su vida para acabar en la reflexión y reafirmación de sus ideales. En segundo lugar, la unidad de acción del mito es rota por la inacción. Luego de quitarse la soga del cuello, la protagonista revive con el recuerdo y el diálogo su historia. El texto no es más que diálogo entre los tres personajes. Por último la unidad de lugar, al igual que el tiempo, ha dejado de lado las referencias espaciales. El espacio donde se desarrolla la obra representa la nada, esa nada donde el tiempo no transcurre. Los elementos escénicos están casi ausentes: una mesa, sillas; por otra parte, las didascalias no precisan el marco espacio-temporal del relato. El título lleva al espectador - lector a situar la obra en un momento histórico, el tiempo del mito, pero este lugar se encuentra rodeado de anacronismos: los personajes toman café, fuman. Estos elementos modernos marcan la atemporalidad, cierto anacronismo deliberado. De este modo, la ambigüedad del registro temporal histórico borra toda referencia concreta.

La autora no trae a escena la totalidad de la historia, sino elige algunos de los momentos claves. Lo hace a partir de la rememoración de los hechos, como en el caso donde Antígona monologa recordando a su hermana:

---

Goethe, Hegel, Heidegger, Hölderlin y Kierkegaard también se han ocupado de Antígona. Especialmente durante las épocas más convulsionadas de la historia de la humanidad, la gente de teatro ha recurrido a Antígona en busca de una voz que interprete el discurso de los conflictos de su época.” Pianacci, Rómulo (2015) *Antígona: una tragedia latinoamericana*. p. 21.

Ismena, rostro querido, hermana, nenita mía, necesito la dureza de mi propia elección. Sin celos, quiero que escapes de la muerte que a mí me espera. Creonte nos llamó locas a las dos, porque las dos lo desafiamos, las dos despreciábamos sus leyes. Queríamos justicia, yo por la justicia misma y ella por amor. (Gambaro, 2011, p. 203) <sup>131</sup>

Gambaro, para estructurar su recreación del mito, utiliza procedimientos tales como la escisión y la concisión. Es decir, elimina personajes y situaciones, pero conserva los mitemas básicos, las secuencias fundamentales del mito: la discusión de las hermanas, la presencia de Antígona ante Creonte, el ruego de Hemón a su padre, el lamento de Antígona, la profecía de Tiresias, y los vanos esfuerzos de Creonte. A su vez, recurre a la amplificación al incluir escenas donde los personajes a través de sus parlamentos hacen referencia a hechos evocados, y a personajes que no están presentes en esta obra, como Creonte, Hemón o Ismena.

La obra se centra en la figura de Antígona y revaloriza su rol protagónico. Ya no solo responde a motivaciones religiosas, no se rige por las leyes divinas, sino que su lucha ahora es de carácter social. Gambaro enfrenta a su personaje sólo ante la sociedad. La confrontación es con aquel que usurpa el poder y el pueblo oprimido. Ella es la portavoz de un pueblo e indudablemente quiere dar sepultura a sus muertos.

La acción se reduce al encuentro y al diálogo que mantienen los personajes, muchas veces, Corifeo y Antinoos en tono paródico, se burlan de la joven, por ejemplo, sobre su apreciación sobre el café:

Antígona: No (señala) Oscuro como el veneno.

Corifeo (instantáneamente recoge la palabras) ¡Sí, nos envenenamos! (Ríe) ¡Muerto soy! (Se levanta, duro, los brazos hacia adelante. Jadea estertoroso)

Antinoos: ¡Que nadie lo toque!;Prohibido! Su peste es contagiosa. ¡Contagiará a la ciudad! (pp. 195- 196)

En otros casos, se narra en escena la tragedia de Antígona. Se hace referencia a momentos claves: la presencia de cadáveres, la alusión al miedo, a la frustrada boda, al desposorio con la muerte. Estos son evocados para producir un

---

131] Todas las citas a la obra *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro son extraídas de la publicación del año 2011 de Ediciones de la Flor, *Teatro 3* mencionada en la bibliografía. En adelante solo se constata el número de la página.

efecto de angustia, tanto en la construcción de la escena como en el espectador-lector, al ponerlo en relación con el contexto histórico argentino.

Con respecto a Antinoo, hay que destacar que es un personaje ajeno al drama sofocleo. Puede identificarse con un personaje homérico presente en la *Odissea*, uno de los cuantos pretendientes de Penélope caracterizado por su violencia, brutalidad y orgullo. Intenta matar al hijo de Odiseo para obtener el poder. Pero a su vez, puede también referir al esclavo amante del emperador romano Adriano, conocido por su belleza. Esta doble referencia juega en la obra en la construcción ambigua del personaje.

No debemos olvidarnos de un elemento escenográfico importante en la representación: la *carcasa*. Esta permite a quien se introduce en ella representar a Creonte, personaje ausente en la obra. Así, cuando Corifeo se introduce, asume obviamente el trono y el poder. Rómulo Pianacci <sup>132</sup> analiza su importancia como parte del rito, la máscara permite transformar a sus oficiantes en toda clase de seres, encarnan temporalmente en ese trance a las figuras del poder. El uso de esta máscara puede verse también como elemento de carnavalización de la figura de autoridad, necesitando una armadura para intimidar y de marionetas para expresarse.

Con respecto al lenguaje utilizado vemos que la protagonista, en concordancia con su origen mítico trágico, se expresa en un lenguaje atemporal y de tono elevado. En cambio, sus interlocutores son groseros y se burlan de ella con palabras burdas y prosaicas, intentando silenciar la voz de Antígona, a quien descalifican desde un primer momento llamándola loca. En la voz masculina predomina la ambigüedad, el juego de palabras, los chistes, pero así también las alusiones al contexto social y al discurso del poder. El tono utilizado nos acerca al contexto histórico: se busca representar a dos porteros burlando a una mujer angustiada.

Además del texto de Sófocles, *Antígona furiosa* dialoga con otros textos. Gambaro funde la figura de Antígona con la imagen de *Ofelia*: joven manipulada, acosada y desdeñada. Termina siendo tomada por loca tras el dolor de la ausencia y la muerte de su padre; acaba suicidándose. Esta identificación

---

132] “Las máscaras, siempre en secreto y una vez usadas, destruidas o escondidas, transforman a los oficiantes en dioses, en espíritus, en antepasados animales, en toda clase de seres sobrenaturales, en toda clase de formas sobrenaturales aterradoras y fecundadoras. Encarnan entonces, temporalmente, a las potencias espantosas. La situación se da vuelta: el oficiante es quien provoca miedo. Después del delirio y el frenesí que provoca, el oficiante emerge de nuevo a la conciencia en un estado de embriaguez y agotamiento que sólo le deja un recuerdo confuso, deslumbrado por lo que ha sucedido en él, sin él.” Pianacci, Rómulo (2015) *Antígona: una tragedia latinoamericana*. p. 66.

surge a partir del parlamento de Corifeo “¿Quién es esa? ¿Ofelia?” (p. 195) cuando Antígona vuelve de la muerte y canta algunos versos de la canción de Ofelia pertenecientes al acto IV, escena V, de *Hamlet*. De esta forma se igualan en su lamento: “ Se murió y se fue, señora:/ se murió y se fue:/ el césped cubre su cuerpo, / hay una piedra a sus pies”(p. 195) A través de esta cita intertextual, los personajes masculinos se burlan de ella por la ausencia de césped, de piedra, de tumba. Dan cuenta que no hay nada. De esta manera, intentan reafirmar la locura de Antígona - Ofelia.

Del mismo modo, encontramos algunos versos que remiten al poema Sonatina de Rubén Darío. Corifeo se apropia de ellos: “Está triste/ ¿qué tendrá la princesa?/ Los suspiros escapan de su boca de fresa” (p. 201) y le suma en tono irónico “Si se hubiera quedado quieta/ Sin enterrar a su hermano/ Con Hemón se hubiera casado” (p. 201). El sentido de burla es claro; esta estrategia discursiva refuerza al personaje femenino, ya que a lo largo de la obra, Antígona se construye superando sus miedos y debilidades, en contraposición a estos versos.

Por último, se suma al diálogo con las figuras femeninas presentes en la obra, la alusión a Niobe, personaje mítico latino de *La metamorfosis* de Ovidio (Libro IV) que imprime una nueva carga semántica a la obra. Ella es una de las figuras trágicas de esta mitología: fue aquella madre que le han matado a todos sus hijos por arrogante y orgullosa. Los restos de su progenie permanecieron insepultos por varios días por la furia de los dioses. Luego de pedir clemencia con el cadáver de su última hija en brazos, fue convertida en piedra, pero sus ojos siguieron vertiendo lágrimas. Antígona hace alusión a este hecho equiparándose, los muertos insepultos, la furia del poderoso:

Antígona: Como Niobe, el destino va a dormirme bajo un manto de piedra.

Corifeo: Pero Niobe era una diosa y de dioses nacida. Nosotros mortales y nacidos de mortales.

Antinoo: ¡Es algo grandioso oírle decir que comparte el destino de los dioses!

(Ríen) (p. 207)

Como se observa, el diálogo con otras figuras literarias y míticas van engrosando las diferentes capas de significación del personaje. Así, la carga semántica que construye a la protagonista va en aumento a medida que avanza el relato. En un primer momento es la hija de un rey que lucha por enterrar a

sus muertos en contra de la ley imperante, a lo que se suma una mujer que se volvió loca por la muerte al enfrentarse a la realidad, una madre que ha perdido a sus hijos, una niña que pierde su rumbo.

Por otra parte, también encontramos referencia a otros discursos: el bíblico. Corifeo al utilizar la carcasa de Creonte, hace suyas las palabras de Jesús, que en su momento significaron perdón, ahora son empleadas para justificar sus crímenes. Metatratando la situación dice: “¡Los perdono! ¡no saben lo que hacen! Pretenden condenarme a mí que di mi hijo, mi esposa, al holocausto, Antígona, que trajiste tantos males sobre mi cabeza y mi casta, ¡te perdono!” (p. 213) A su vez, en correlato con la historia nacional, encontramos referencia al discurso político de Perón. Corifeo invierte las palabras pronunciadas por el líder político a la juventud peronista en Plaza de Mayo: “Y se insultaron. Creonte lo llamó estúpido, ¿y Hemón le dijo que hablaba como un imberbe!” (p. 206) Se descontextualizan estos discursos al invertir los roles o el significado de las palabras en los contextos originales.

En relación a Shakespeare, otra carga significativa es cuando se citan el parlamento final de *Hamlet*, aquel que fue pronunciado antes de quitarse la vida: “¡El resto es silencio!”. Palabras que aluden a un final de dolor y muerte. Son los personajes que deciden ser dueños de su vida y de su muerte, ellos como individuos eligen. Es una marca absoluta y radical de libertad. En este caso, Antígona decide volver a morir de la misma manera y volver de la muerte las veces que sea necesario. Acción que deriva en el eterno retorno: ella volverá a renacer para luchar por lo suyo, para recordarles a los vivos las huellas del pasado: “Nací para compartir el amor y no el odio. (pausa larga) Pero el odio manda. (Furiosa). ¡El resto es silencio! (Se da muerte con furia)” (p. 214)

El juego intertextual posibilita que el texto de *Hamlet* cambie de enunciador y leído en el contexto post dictadura, por reminiscencia, hace alusión a los desaparecidos de la dictadura. A lo largo de la obra rastreamos parlamentos que llevan al lector- espectador a realizar estas asociaciones, por ejemplo, Antígona:

Que las leyes, ¡qué leyes!, me arrastran a una cueva que será mi tumba. Nadie escuchará mi llanto, nadie percibirá mi sufrimiento. Vivirán a la luz como si no pasara nada. ¿Con quién compartiré mi casa? No estaré con los humanos ni con los que murieron, no se me contará entre los muertos ni entre los vivos. Desapareceré del mundo, en vida (p. 208)

Alba Saura Clares plantea que Shakespeare solía retratar a la sociedad de su época, criticando sus vicios, intrigas políticas e irregularidades de mando,

pero sin nombrarlos de manera directa, sino mediante una recreación con los reyes de antaño. De esta misma manera, Gambaro no centra su crítica en un dictador o jefe de estado determinado, sino en una generalización hacia todos los que han ejercido el poder en un régimen de terror.

Gambaro recurre a la hipertextualidad y a la intertextualidad como estrategia, para la construcción de la memoria, para desbaratar discursos autoritarios y desmontar prácticas de olvido, pero también para otorgarle voz a la mujer. En el texto puede leerse, en clave, el discurso del poder que seguía vigente:

Quien desafíe a Creonte, morirá (199)

Pero el poder es inviolable para quien lo tiene (208)

La anarquía es el peor de los males (204)

La ciudad pertenece a quien la gobierna (206)

El castigo siempre supone la falta, hija mía. No hay inocentes (208)

Del mismo modo, la mención a la loca que gira y gira reclamando a sus muertos, hace alusión a las “locas” de la Plaza de Mayo, en su habitual girar de los jueves, reclamando por sus hijos: “Corifeo: Que nadie gire -se atreva- gire gire como loca dando vueltas frente al cadáver insepulto insepulto insepulto” (p. 198); “¿Qué pretende esta loca? ¿Criar pena sobre pena?” (p. 197) La técnica de asimilación de las distintas voces agrupa a los personajes en dos polaridades ideológicas opuestas: *opresor/oprimido*: Corifeo/Creonte, Antígona/Hemón e Ismena, Antinoo/contraparte y eco de Corifeo. Los parlamentos masculinos hacen eco al discurso del poder, mientras que los femeninos a la transgresión. Contextualmente, el discurso del estado se actualiza en la obra. La figura femenina es objeto de una mirada crítica, de la fusión entre Antígona - Ofelia - Ismena - Locas de la Plaza surge un modelo actual de lo femenino alejado de aquel forjado por la ideología patriarcal. La figura femenina construida encarna la lucha y la resistencia. Antígona es una amenaza para el poder masculino institucionalizado. Su muerte es el inicio de una rebelión interminable. A lo largo de la obra, reconoce su fragilidad y su temor, su condición de mujer “nacé para el amor y no para el odio”, su deber moral de enterrar a sus muertos, pero también toma voz su poder de lucha, su valentía en afrontar aquellas situaciones que le tocó vivir. Esto la hace cercana y actual, semejante a muchas mujeres que afrontan la realidad argentina en tiempos de lucha por los derechos humanos. Simboliza la libertad más radical del ser humano, la de quitarse la vida: el suicidio. La muerte es la única solución

posible ante la lucha incondicional de Antígona. Recurre al silencio como estrategia de cancelación del diálogo y de su resistencia. Su última frase “¡El resto es silencio!”, un silencio con nuevo significado en la mujer, ya no como complicidad o resignación, sino posterior a la toma de conciencia y a la lucha. La memoria, según Susana Tarantuviez, es el tema central de este período de la autora. En esta obra, los personajes hacen continua referencia a ella, para algunos será “memoria inútil” que se asocia con el olvido y la celebración:

Corifeo: (...) Recordar muertes es como batir agua en el mortero. No aprovecha

Antinoo: (tímido) No hace mucho que pasó

Corifeo (feroz): Pasó. ¡Y a otra cosa!

Antinoo: ¿Por qué no celebramos?

Corifeo: (oscuro) ¿qué hay que celebrar?

Antinoo (se ilumina, tonto) ¡Que la paz haya vuelta! (p. 197)

Mientras que para Antígona tiene otra concepción, le permite el enlace entre el pasado y el presente:

Antígona: También se encadena la memoria. Esto no lo sabe Creonte ni su ley. Polinices, seré césped y piedra. No te tocarán los perros ni las aves de rapiña (Con un gesto maternal) Limpiaré tu cuerpo, te peinaré (lo hace) Lloraré, Polinices... Lloraré....¡Malditos! (p. 200)

Corifeo - Creonte no ven su necesidad, prefieren el olvido, y festejan la paz del presente. En cambio Antígona, que lucha por darle justicia a hechos del pasado, ve en el recuerdo, en la rememoración personal, el elemento de lucha y traslada a un plano social y político esta herramienta. Reconstruir la memoria individual para poder incorporar a la memoria colectiva este mecanismo de lucha. No permitir que el olvido haga desaparecer las huellas de este pasado compartido.

La crítica social, la actitud del pueblo ante los hechos también puede percibirse en los parlamentos de la protagonista: “Oh, ciudadanos afortunados, sean testigos de que nadie me acompaña con sus lágrimas...” (p. 208); “El mal permitido nos contamina a todos. Escondidos en sus casas, devorados por el miedo, los seguirá la peste.” (p. 211) Como hemos observado a lo largo de este trabajo, el mito de Sófocles, junto a muchos otros textos que constru-

yen la obra, logran que los espectadores-lectores puedan rememorar hechos pasados que nos han marcado como sociedad. Gambaro nos dice:

La memoria está, no importa si uno hace referencias constantes a ella. El pasado, el tema de los desaparecidos, sigue actuando en nuestra memoria, aunque sea por caminos paralelos o tangenciales, nos ha marcado y yo diría que esa memoria tiene su propia autonomía, nos asalta y modifica nuestros textos, aún cuando tratemos una historia de amor. <sup>133</sup>

---

133] Griselda Gambaro citada en S. Tarantuviez

## BIBLIOGRAFÍA

- Castellví de Moor, Magda (1992) “Agresión textual y narratividad en Antígona furiosa de Griselda Gambaro” en Peter Roster y Mario Rojas (ed.) *De la Colonia a la Posmodernidad. Teoría teatral y crítica sobre teatro latinoamericano*. Ed. Galerna.
- Darío, Rubén (1998) “Sonatina” en *Antología*, Madrid: Austral, pp. 95 - 97
- De Toro, Fernando (1987) *Semiótica del teatro: Del texto a la puesta de escena*. Buenos Aires: Ed Galerna.
- Dubatti, Jorge (2011) *Introducción a los estudios teatrales*. México: Libros de Godot.
- (2001), *Poéticas y fundamentos de valor en el nuevo teatro de Buenos Aires*. Cuadernos Escénicos, no. 3 p. 17-21. Versión digital en <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/dubatti001.htm>.
- (1999), “El teatro como crítica de la sociedad”, en VV. AA., *La irrupción de la crítica: Historia crítica de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Emecé, pp. 259-274.
- Gambaro, Griselda (2011) *Antígona furiosa* en Teatro 3, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- (2011) *Al pie de página. Notas sobre la sociedad, la cultura, la política*. Buenos Aires: Norma.
- (2009) “Inventar lo más posible con lo menos posible” en Iparraguirre, Sylvia (coord.) *La literatura argentina por escritores argentinos: narradores, poetas y dramaturgos*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Halbwachs, Maurice (1950) *Memoria colectiva*. Traducción de Inés Sancho-Arroyo. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza. (2004)
- König, Irmtrud (2001) *Parodia y transculturalización en Antígona furiosa de Griselda Gambaro* en Dram@ teatro revista digital, en <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/1663>.
- Llurba, Ana María (2000) *Antígona furiosa ¿una voz femenina?* en GRAMMA Facultad de Historia y Letras de la Universidad del Salvador. Año 1 N°1.
- Pianacci, Rómulo (2015) *Antígona: una tragedia latinoamericana*. Buenos Aires: Losada.
- Raso, Laura (2010) *Antígona furiosa o la afirmación de la vida* en Revista Afuera en <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=23&nro=9>.
- Reisz, Susana (1995) *Antígona entre el amor y el furor (o Griselda Gambaro ante el viejo Sófocles)* en Synthesis, vol. 2, pp. 93-106.
- Ruiz de los Llanos, Mabel (2001) “De Sófocles a Gambaro: Historia de poder” Cuadernos. Diciembre, n° 16, Universidad de Jujuy, pp. 123-131.
- Saura Clares, Alba (2012) *Furiosa Gambaro: crueldad, parodia y actuación femenina en una nueva visión del mito de Antígona* en Cartaphilus revista de investigación y

crítica estética. ISSN. 1887-5238, pp. 170 – 177.

Sófocles (2001) *Antígona*. Puhuén Editores en <http://assets.una.edu.ar/files/file/artes-dramaticas/2016/2016-ad-una-cino-antigona-sofocles.pdf>.

Steiner, George (1984) *Antígonas*. Una poética y una filosofía de la lectura. Barcelona: Gedisa.

Shakespeare, Williams (1964) *Hamlet* en sus tres versiones. Buenos Aires: Losada.

Tarantuviez, Susana (2007): *La escena del poder. El teatro de Griselda Gambaro*, Buenos Aires: Corregidor.

Todorov, Tzvetan (200) *Los abusos de la memoria*. Buenos Aires: Paidós.

Trastoy, Beatriz (1983) *Nuevas tendencias en la escena argentina, el neogrotesco* en <http://www.teatrodel pueblo.org.ar/dramaturgia/trastoy002.htm>.

Vilanova, Ángel (1999) *Nuevas aproximaciones a las Antígonas iberoamericanas* en *Dram@ teatro revista digital*, en

[http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18\\_1/apache\\_media/VJT6Y8DRY1JDLQNVLNFEIGYES4JJPI.pdf](http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/VJT6Y8DRY1JDLQNVLNFEIGYES4JJPI.pdf)

## **Las primeras actividades colectivas en el movimiento de teatros independientes**

**Resumen:** Desde sus inicios, los conjuntos que integraron el movimiento de teatros independientes se asociaron en varias oportunidades para trabajar juntos. La actividad inaugural fue la Primera Exposición de Teatros Independientes, realizada en 1938.

A lo largo de los años, las actividades colectivas surgieron por tres vías diferentes: por iniciativa de uno o varios grupos; por iniciativa de un organismo estatal convocante; o por iniciativa de una institución que nucleee a diferentes espacios. En este sentido, sostenemos que la conformación de la FATI (Federación Argentina de Teatros Independientes) constituyó la institucionalización del movimiento de teatros independientes. La FATI se conformó a fines de 1944 y se mantuvo en actividad hasta entrada la década del 60.

A pesar de la existencia de bibliografía, no se ha profundizado hasta hoy en todos los eventos que nuclearon a distintos grupos de teatros independientes en actividades comunes. Por tal motivo, nos proponemos realizar una primera contribución para observar cómo se desarrollaron estas propuestas colectivas, qué tan integradoras o excluyentes fueron, con qué fines se realizaron y cuáles fueron sus logros.

**Palabras clave:** Historia - teatro independiente - agrupamientos

**Abstract:** From its beginnings, the groups that integrated the movement of independent theaters were associated in several opportunities to work together. The inaugural activity was the First Show of Independent Theaters, held on 1938.

Over the years, collective activities emerged in three different ways: on the initiative of one or more groups; on the initiative of a convening state institution; or on the initiative of an institution that nucleates to different spaces. In this sense, we support that the formation of the FATI (Argentine Federation of Independent Theaters) constituted the institutionalization of the movement of independent theaters. FATI was formed at the end of 1944 and remained in activity until the 1960s.

In spite of the existence of bibliography, it has not been deepened until today in all the events that nucleated to different groups of independent theaters in common activities. For this reason, we intend to make an initial contribution to observe how these collective proposals were developed, how inclusive or exclusive they were, what goals were achieved and what their achievements were.

**Key-words:** History - independent theatre - groupings

## **Introducción**

Desde sus inicios, los conjuntos que integraron el movimiento de teatros independientes se asociaron en varias oportunidades para trabajar juntos. La actividad inaugural fue la Primera Exposición de Teatros Independientes, realizada en 1938.

A lo largo de los años, las actividades colectivas surgieron por tres vías diferentes: por iniciativa de uno o varios grupos; por iniciativa de un organismo estatal convocante; o por iniciativa de una institución que nucleara a diferentes espacios. En este sentido, sostenemos que la conformación de la FATI (Federación Argentina de Teatros Independientes) constituyó la institucionalización del movimiento de teatros independientes. La FATI se conformó a fines de 1944 y se mantuvo en actividad hasta entrada la década del 60.

A pesar de la existencia de bibliografía (Seibel, 2010; Roca, 2016), no se ha profundizado hasta hoy en todos los eventos que nuclearon a distintos grupos de teatros independientes en actividades comunes. Por tal motivo, nos proponemos realizar una primera contribución para observar cómo se desarrollaron estas propuestas colectivas, entre 1938 y 1944, qué tan integradoras o excluyentes fueron, con qué fines se realizaron y cuáles fueron sus logros.

## **1938 – 1ª Exposición de Teatros Independientes**

La actividad colectiva inaugural fue la 1ª Exposición de Teatros Independientes, realizada entre el 8 y el 11 de diciembre de 1938. La iniciativa fue tomada por el Teatro Juan B. Justo y, además de este conjunto, participaron el Teatro del Pueblo, el Teatro Íntimo de La Peña y el Teatro Popular José González Castillo. Como sede se utilizó el Teatro del Pueblo, que para ese entonces estaba situado en Av. Corrientes 1530.

Para organizar esta 1ª Exposición de Teatros Independientes, se creó una Comisión Organizadora con representantes de los cuatro teatros. Esta comisión

redactó un manifiesto para explicar las razones de la unión:

Los cuatro teatros independientes de Buenos Aires: Teatro del Pueblo, Teatro Íntimo de la Peña, Teatro Popular José González Castillo y Teatro Juan B. Justo, identificados en un común deseo de trabajar por la dignificación del arte del teatro, descomercializándolo y elevando su calidad artística, se han reunido en esta oportunidad con el propósito de ofrecer a la población de Buenos Aires una muestra del progreso alcanzado por los mismos, por medio de una expresión concretada en un ciclo de funciones realizadas en un mismo teatro y a cargo de sus respectivos elencos.

No los mueve a ello ningún fatuo deseo de exhibición. Sienten la responsabilidad que descansa sobre ellos y consecuentes con el espíritu de bien social que lleva implícita su labor, buscan el medio de evidenciar a los indiferentes, a los desconfiados, a los equivocados por ignorancia o desconocimiento, que puede realizarse el buen teatro, sin explotación económica.

Frente a este hecho innegable y de fácil comprobación, ante la afirmación rotunda de la agonía del teatro, las compañías independientes, que día a día ven acrecentarse al contingente de sus espectadores y que sienten seguida su acción por la simpatía y la consideración de sus concursos, afirman que laboran y laborarán incansablemente por el resurgimiento de la afición del teatro de arte, puro, limpio, de intereses bastardos, en una palabra: por el verdadero y único teatro.

Desgraciadamente solo cuatro teatros independientes cuya labor debe circunscribirse por múltiples factores a un trabajo espaciado, no alcanzan a llenar las necesidades de la población de una ciudad como la nuestra, y por ello, una de las finalidades primordiales de la Exposición que se organiza tiene por mira la proliferación de teatros independientes, serios en su organización, aferrados a una disciplina artística, empeñados en salvaguardar el teatro y el gusto de los espectadores (en Marial, 1955, pp. 111-113).

La cita es larga porque nos parece que hay muchos elementos importantes para señalar. Los teatros independientes reunidos, más allá de sus particularidades y de sus distintos caminos recorridos, señalan sus puntos en común: 1) su “enemigo” es el teatro profesional -denominado por ellos “comercial”-, es decir, el producido por empresarios y en el que los protagonistas reciben una paga por su trabajo; 2) su labor tiene un fin social, de impacto y transformación en el público; 3) pretenden realizar un teatro “bueno” y puro; 4) fomentan el crecimiento de los teatros independientes, que ya es inminente.

Las primeras tres concepciones fueron compartidas, discursivamente, por muchos conjuntos independientes (no solo por los que intervinieron en esta exposición). Sin embargo, en la práctica las cosas fueron diferentes. Por ejemplo, muchos grupos se relacionaron con integrantes y espacios del campo profesional. Incluso, algunos de los grupos que participaron de este evento fueron formados por artistas profesionales, más allá de que, desde ciertos paratextos, se haya querido dar por “superada” esa cuestión:

Nótese que, no siendo el Teatro del Pueblo, cuyo director y fundador, no llegó de las filas del teatro comercial, los restantes teatros independientes, han sido fundados unos [se refiere al Teatro Íntimo de La Peña y al Teatro Popular José González Castillo] y dirigido otro [se refiere al Teatro Juan B. Justo], por personas de reconocida solvencia en el ambiente teatral, que han comprendido que únicamente se pueden desarrollar planes artísticos en estas empresas esencialmente de lucha, cuya labor no está supeditada a fines mercantiles y cuyo orden y disciplina no responde a intereses pecuniarios, sino al fervor y al respecto que observan sus integrantes por el ideal que los agrupa.

No es pues aventurado, proclamar el triunfo de los teatros independientes (Naccarati, 1939: p. 14).

En relación al cuarto punto que destacamos del manifiesto, nos interesa la certeza del crecimiento de los conjuntos independientes (para ese entonces, hacía muy poco que se había originado uno más, La Cortina) y su necesidad de interrelacionarse. Entendemos que es por esta época que pudo haber surgido la idea de “movimiento de teatros independientes”, en tanto entramado de voluntades que actúan en conjunto, aun cuando tuvieran diferencias<sup>134</sup>. Desde nuestro punto de vista, la primera vez que se mencionó este concepto

---

134] Para la utilización del término “movimiento”, entendemos que el uso que, tradicionalmente se le ha dado a esta palabra en el campo teatral independiente proviene más del ámbito de la política que del arte, ya que en esta definición, la multiplicidad y la heterogeneidad son partes constitutivas. Por tal motivo, nos parece pertinente la definición que brinda Gianfranco Pasquino (2002) de “movimiento político” en el *Diccionario de Política* de su autoría (junto a Norberto Bobbio y Nicola Matteucci): “Los ‘m. políticos’ enfrentan el problema de la formación de identidades colectivas, aunque exista una ideología de fondo (liberal, socialista, católica) que simplifica esta tarea; con el transcurso del tiempo se encuentra con el problema del mantenimiento y de la renovación de estas identidades colectivas (...). De modo semejante a los movimientos colectivos, los ‘m. políticos’ expresan a través de su formación y de su afirmación las tensiones y las contradicciones presentes en la vida política. (...) La multiplicidad de los m. políticos atestigua al propio tiempo la vivacidad y vitalidad de un sistema político, la existencia de contradicciones y la búsqueda de soluciones” (p. 1014).

fue en 1939, en la revista *Conducta* (cfr. Palant, 1939, s/p). Aunque no podemos afirmar que esta sea, efectivamente, la primera vez que se enunció la palabra “movimiento” referida a los teatros independientes, sí nos parece que formaba parte del “aire de época”, ya que, a partir de esta primera exposición, se comenzó a efectivizar, a volver real, esa instancia colectiva y superadora de las individualidades.

Para Cora Roca (2016), el objetivo central de esta exposición era “ampliar la actividad del teatro independiente” (p. 17). Se presentaron siete espectáculos. El Teatro del Pueblo participó con *Cómo el diablo ganó su pedazo de pan*, de León Tolstoi, con dirección de Leónidas Barletta; el Teatro Juan B. Justo, con *La comedia del hombre honrado*, de León Miras, dirigida por Rafael Di Yorio; el Teatro Popular José González Castillo, con *El niño Eyolf* de Henrik Ibsen; y el Teatro Íntimo hizo lo propio con cuatro obras: *La cacatúa verde*, de Schnitzler, *Los dos derechos* de Laferrere, *Las preciosas ridículas* de Molière y *La más fuerte* de Strindberg. De manera simultánea, se realizó la 1ª Muestra de Escenógrafos del Teatro Independiente, con bocetos de los cuatro grupos, en la Escuela Nacional de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”. Esta muestra fue impulsada por Saulo Benavente, escenógrafo del Teatro Popular José González Castillo y auspiciada por el taller de escenografía de la escuela, que era dirigida por Rodolfo Franco.

## 1942 – 1er Concurso de Teatros Independientes

En 1942, ante el auge de los teatros independientes, la Comisión Nacional de Cultura, por intermedio del Instituto de Estudios de Teatro, organizó un concurso de teatros independientes en el Teatro Nacional de Comedia. En un principio, la iniciativa fue celebrada y varios grupos decidieron participar. No obstante, ciertos desórdenes reglamentarios hicieron que algunos grupos desistieran de presentarse.

Los elencos independientes tenían que presentar dos obras que ya hubieran sido estrenadas: una debía ser nacional (en tres actos) y la otra, extranjera (en un acto). Pero, como los cuatro actos demandaban mucho tiempo, la organización decidió suprimir la obra extranjera. Esto dificultó las cosas para los elencos cuyas obras nacionales respondían a la obligatoriedad y presentaban a las extranjeras como “el plato fuerte”. Por ejemplo, el Teatro Popular José González Castillo se retiró cuando fue notificado de esta modificación porque consideraron que la pieza argentina que habían seleccionado no iba a ser representativa de su trabajo, ya que no tenía ni el ensayo ni la preparación de la otra.

El concurso se realizó entre el 9 de noviembre y el 16 de diciembre. Cada teatro recaudó el producto que correspondía a su espectáculo con una entrada fija de \$0,50.

Los teatros que, efectivamente, participaron fueron: el Teatro del Extra Cinematográfico (con *Nuestros hijos*, de Florencio Sánchez), el Teatro Libre Florencio Sánchez (con *M'hijo el doctor*, también de Sánchez, dirigida por Pedro B. Franco -quien usaba Celso Tíndaro como seudónimo-, ya que Pedro Zanetta se había tomado un descanso, y con el asesoramiento técnico de Arturo Frezzia), Conjunto Teatral La Carreta (con *Don Basilio mal casado*, de Tulio Carella), Teatro Popular Argentino (con *El ídolo roto*, de Pedro Aquino, con dirección de Bernardo Vainikoff), el Teatro de los Bancarios (con *Marco Severi*, de Roberto J. Payró), la Asociación Cultural Florencio Sánchez (con *El señor maestro*, de José J. Berrutti), el Teatro Popular Independiente Renacimiento (con *La casa de los Batallán*, de Alberto Vacarezza, dirigida por Ramón Iglesias), el Teatro Experimental de Buenos Aires (con *Relojero*, de Armando Discépolo, con dirección de Emilio Satanowsky), la Asociación Cuadro Filodramático Apolo (con *El rosal de las ruinas*, de Belisario Roldán), y el Teatro Experimental Renacimiento (con *La ofrenda*, de José León Pagano).

El “gran premio de honor” fue para el Teatro Experimental Renacimiento. El “premio especial” fue para el Teatro Experimental de Buenos Aires. También hubo un primer premio, para la Asociación Cultural Florencio Sánchez, y un segundo premio, para el Teatro de los Bancarios.

El conjunto que, en las críticas, más se destacó fue el Teatro Experimental de Buenos Aires:

Y ha sido el último de los elencos concursantes el encargado de valorizar dicho certamen ofreciendo desde el escenario del Teatro Nacional de Comedia un espectáculo que justifica, plenamente, el sentido cultural, la elevada orientación y la finalidad artística de la agrupación antes citada (Anónimo, 1942, s/p).

Es interesante que tanto este grupo como el Teatro Popular Independiente Renacimiento -que también resultó premiado- hubieran elegido piezas de autores contemporáneos que trabajaban en el teatro profesional. De hecho, *Relojero*, de Discépolo, era bastante reciente, de 1933 y había sido estrenada por la Compañía Arata. *La casa de los Batallán*, de Alberto Vacarezza, era de 1917, pero su autor era una de las figuras que más se había defenestrado en el campo teatral independiente. Para el elenco de Leónidas Barletta, que

no participó del evento, esto hubiera sido inadmisible. El artículo 5° de sus estatutos manifestaba:

Considerando que el teatro comercial y negándose a la representación de las obras de aquellos envileciendo en la mayoría de los casos, la mentalidad y el sentimiento del pueblo, al margen de todo ideal, el Teatro del Pueblo reducirá a lo estrictamente indispensable sus relaciones con las organizaciones teatrales, comerciales y gremiales, prohibiéndose el ingreso de los actores y auxiliares del teatro comercial y negándose la representación de las obras de aquellos autores que solo vieron en el teatro una provechosa industria (en Larra, 1978, p. 81).

El público y la crítica acompañaron el concurso. Asistieron 7.043 espectadores.

#### **1944 – Ciclo de Teatros Experimentales**

El gobierno que se impuso luego del golpe de Estado de 1943 había expulsado al Teatro del Pueblo de la sede que le había cedido por 25 años, en Av. Corrientes 1530. Cuando esto sucedió, no solamente derogó la ordenanza original, sino que también dictaminó la creación del Teatro Municipal de la Ciudad Buenos Aires, en el mismo edificio. En este escrito se dejó en claro que este nuevo espacio iba a tener un lugar para los teatros independientes (cfr. Llambías - Pertiné, 1943, p. 2424).

A su vez, en el mismo documento, se había realizado una crítica al Teatro del Pueblo y a la ideología que allí se profería, dando a entender, incluso, que haberle otorgado esa sede al conjunto de Barletta había sido injusto para con el resto de los teatros independientes. De alguna forma, con estas palabras, había cierta intención de “dividir las aguas” entre los distintos grupos de teatro independiente. Un análisis similar se puede hacer respecto a la propuesta, ya enunciada, de dar espacio a otros elencos independientes en el nuevo teatro. Es decir, mientras que a un teatro independiente, el Teatro del Pueblo (el pionero, el de mayor reconocimiento en esa época), se lo expulsa -se podría incorporar dentro de esta línea a La Máscara y al Teatro Juan B. Justo, que también fueron echados de las sedes que les habían sido otorgadas-, a otros se los invita a acercarse. A juzgar por las buenas críticas realizadas sobre el 1er Concurso de Teatros Independientes, el convite podría responder a la necesidad de aportarle prestigio a la recientemente conformada institución. Durante 1944, fueron seis los grupos que se sumaron a los “Ciclos de Tea-

tros Experimentales” -tal como se denominó esta propuesta-, es decir, que no hicieron “causa común” con Leónidas Barletta y, al mismo tiempo, se integraron a un establecimiento dirigido por un fascista, como lo era Fausto de Tezanos Pinto, su primer director. Ellos fueron La Cortina, el Teatro Espondeo, la Asociación Pro-Teatro Clásico, el Teatro Universitario de Buenos Aires, Nuestra Tierra y el Teatro Experimental Renacimiento, que había recibido el “gran premio de honor” en el concurso de 1942. Al año siguiente, el Ciclo de Teatros Experimentales se volvió a hacer, pero de forma mucho más acotada, solo participaron La Cortina y la Agrupación Artística José Antonio Saldías.

### **1944 – Creación de la FATI (Federación Argentina de Teatros Independientes)**

Mucho se ha hablado -en la bibliografía sobre teatro argentino y, particularmente, en la de teatro independiente- sobre la Federación Argentina de Teatros Independientes. Puntualmente, se describieron las muestras organizadas por esta entidad en los años 1949 y 1950. Sin embargo, poco se dijo sobre la fundación de la FATI. Es decir, ninguno de los grandes historiadores del teatro que mencionaron esta temática (Luis Ordaz, 1957, 1981, 1999; José Marial, 1955; Osvaldo Pellettieri -dir.-, 2003, 2006; Beatriz Seibel, 2010; entre otros) dio cuenta de su año de nacimiento. Uno de los pocos que indicó una fecha fue Hugo Panno (1971), quien ubicó este momento en 1948. Más cerca estuvo Jorge Dubatti (2012), quien situó la conformación del agrupamiento en 1946.

Empero, para nuestra sorpresa, la fundación de la Federación Argentina de Teatros Independientes se remonta a fines de 1944. El 6 de diciembre de ese año, Joaquín Linares (1944) ya hablaba de la novedad en la revista *Mundo Argentino*:

Las actividades teatrales de estos cuadros de aficionados son actualmente notables por su extensión, calidad y variedad. Su infatigable animador, el celebrado comediógrafo José Antonio Saldías, director del Instituto Nacional de Estudios de Teatro, nos da detalles realmente sorprendentes. En los registros de esta entidad oficial figuran inscriptos 61 teatros independientes, cuyos nutridos elencos suman varios cientos de jóvenes aficionados. Aunque sus integrantes cultivan “el arte por el arte”<sup>135</sup> —pues en su totalidad son obreros, empleados o estudiantes—,

---

135] Varios autores (en general, periodistas) utilizaron la frase “el arte por el arte” para se-

su elevado número les ha sugerido la reciente creación de una Federación de teatros independientes (p. 39).

A los pocos meses, la noticia se replicaba en *Crítica*. Esta vez, en forma de reportaje, donde un periodista (cuya firma no aparece) <sup>136</sup> entrevistó en la sección “Habla hoy” a su colega José A. Cosentino (que sería presidente de la FATI años más tarde), quien afirmaba:

Hasta ahora nuestra vinculación [se refiere al nexo entre los teatros libres] fue relativa, y el intercambio de ideas y de planes solo tuvo puntos de contacto espirituales, pero actualmente, unidos en el propósito de forjar una nueva dramática argentina vinculada a la corriente universal del pensamiento, las agrupaciones del teatro libre están organizando una federación, habiendo formulado una declaración de propósitos y proyectado los estatutos, para ajustar a estos su acción.

[...] Entre los fines de la Federación Argentina de Teatros Independientes, figuran: Promover la educación de los integrantes de los teatros libres, organizando concursos de técnica teatral, así como de cultura general. Organizar ciclos de representaciones de los grupos independientes. Establecer un taller de escenografía, con el aporte de todos los grupos que deseen participar. Crear una biblioteca, principalmente, de teatro, y estimular las tareas de seminario e investigación sobre temas de teatro, así como organizar cursos y conferencias, etc., etc.

Actualmente, la junta organizadora [presidida por uno de los fundadores de Tinglado Teatro Libre] está trabajando activamente en la preparación de un congreso al cual concurrirán todos los organismos adheridos, habiéndose designado las comisiones que estudiarán los distintos temas a tratarse. También prepara el Primer Salón Escenográfico del Teatro Independiente.

A la Federación pertenecen ya treinta y ocho entidades, cuya labor es reconocida como señera y puntual de un movimiento de vastísimos alcances: el Teatro Independiente (Anónimo, 1945, s/p).

---

ñalar que los integrantes del teatro independiente no hacían teatro con el objetivo de ganar dinero. No obstante, hay que recordar que esta frase también se puede entender como la que promociona un arte descomprometido social y políticamente, y contra eso lucharon muchos grupos independientes.

136] Este material, consultado en el archivo del INET, fue recortado del original y pegado en una carpeta, por lo que desconocemos si la firma, efectivamente, no figuraba en el original o si fue olvidada de trasladar. Lo mismo sucede con la numeración de las páginas.

Pero la organización no iba a ser tan sencilla. En octubre de 1945, Bernard Marcel Porto (1945) -quien sería el presidente de la FATI cuando se lograra concretar la 1ª Muestra de Teatros Independientes, inaugurada el 13 de enero de 1949- plasmó en la revista *Histonium* su preocupación respecto de que la entidad no realizaba un aporte significativo al campo teatral independiente:

Hoy contamos con una Federación de Teatros Independientes que es lástima no haya ofrecido hasta ahora un plan orgánico factible que permita a los núcleos afiliados tener ya una sala a su servicio. Más de setenta teatros confederados revelan que esa inquietud estética se apoya en considerable número de personas. De esos setenta grupos, unos diez funcionan regularmente y los demás, en lucha a brazo partido contra las dificultades, realizan esporádicas apariciones (p. 696).

Más allá de que este agrupamiento no haya cumplido con las expectativas de sus contemporáneos, es interesante analizar el contexto histórico en el que se inició. En el año 1944, el General Juan Domingo Perón ocupaba tres cargos simultáneos (era Vicepresidente, Ministro de Guerra, y Secretario de Trabajo y Previsión) en el gobierno de Edelmiro Farrell, quien continuó al de Pedro Pablo Ramírez y al de Arturo Rawson, surgidos a partir del golpe de Estado de 1943. Este hecho, que puso fin a la denominada Década Infame, iniciada en 1930, fue “la única experiencia de una intervención militar contra un gobierno conservador” (Fos, 2014, p. 58).

A pesar de las múltiples críticas que se le puedan hacer a un gobierno de facto, bajo la gestión de Perón -que se profundizaría aún más cuando fuera electo presidente en febrero de 1946- se lograron significativas conquistas (la negociación de los convenios colectivos de trabajo entre sindicatos y empleadores, las indemnizaciones por despido, la sanción del Estatuto del Periodista, entre otras), otorgándole derechos a los trabajadores como nunca antes había sucedido. En estos años, se conformaron y/o afianzaron muchos gremios. Vinculados al teatro, existían la Sociedad General de Autores de la Argentina, la Asociación Argentina de Actores, la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música, la Sociedad Argentina de Empresarios Teatrales, la Asociación de Músicos de la Argentina, la Asociación Gente de Radioteatro, la Asociación Argentina de Artistas Circenses y de Variedades, la Unión de Maquinistas de Teatro, la Unión de Electricistas de Teatro, entre otras. De hecho, en marzo de 1945, representantes de estas entidades fueron recibidos por Perón.

Este es el contexto en el que los teatros independientes decidieron agrupar-

se, institucionalizar la práctica y dar la lucha gremial en conjunto. Los resultados pueden no haber sido suficientes, pero la decisión fue tomada bajo determinada circunstancia: la de un Estado que impulsaba a los trabajadores a organizarse y luchar por sus derechos. Por todos estos motivos, es que tomamos la conformación de la FATI, en 1944, como un punto de quiebre entre la primera etapa del teatro independiente y la siguiente.

### **Palabras finales**

A lo largo de este trabajo, hemos recorrido las actividades colectivas que se desarrollaron en los primeros años del teatro independiente. La primera fue impulsada por uno de los propios conjuntos, y el evento ayudó a constituir la idea de “movimiento” dentro de los teatros independientes. Luego, hubo dos experiencias organizadas por el Estado, que tuvieron diferentes respuestas de parte de los conjuntos, mostrando, por un lado, que las relaciones entre el teatro independiente y la macropolítica siempre existieron; y, por el otro, que estas no fueron iguales para todos los grupos. Por último, destacamos la conformación de la Federación Argentina de Teatros Independientes, en 1944 -varios años antes de lo sugerido por otros especialistas- un factor bisagra para el movimiento, representando la institucionalización del mismo (a pesar de que sus efectos no se hayan visto inmediatamente).

Entendemos que es fundamental, para estudiar la historia del movimiento de teatros independientes, conocer cómo se relacionaron los diferentes grupos, tanto entre sí como con el Estado, y advertimos que dar cuenta sobre cómo, para qué, y en qué contexto se gestaron las actividades colectivas, facilitan el acceso a esta información.

## BIBLIOGRAFÍA

- Anónimo. (18 de diciembre de 1942). “Clausuróse el Concurso de los Teatros Independientes”. Sin medio.
- (7 de marzo de 1945). “El teatro independiente y lo que se propone hacer”. *Crítica*.
- Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.
- Fukelman, M. (2014). “Recuperación de documentos del teatro independiente: ‘el informe Pearson’” en Carla Actis Caporale... [et. al.]; compilado por Lucas Margarit, *VI Congreso Argentino Internacional de Teatro Comparado: Cartografías del Teatro del Mundo. Actas*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini. E-book.
- Fos, C. (2014). *El sistema de producción público y su relación con el teatro independiente*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación.
- Larra, R. (1978). *Leónidas Barletta. El hombre de la campana*. Buenos Aires: Ediciones Conducta.
- Linares, J. (6 de diciembre de 1944). “Los teatros independientes realizan entre nosotros una variada labor de cultura popular”. *Mundo Argentino. La revista para toda la república*, n° 1768.
- Llambías, H. A.; Pertiné, B. (1943). “Creación del Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires”. *Boletín Municipal de la Ciudad de Buenos Aires* n° 7022.
- Marial, J. (1955). *El teatro independiente*. Buenos Aires: Ediciones Alpe.
- Naccarati, P. (marzo 1939). “Crónica de los teatros independientes”. *Conducta*, n° 5.
- Ordaz, L. (1957). *El teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Ediciones Leviatán.
- (1981). “El teatro independiente”. *Capítulo*, n° 94, Centro Editor de América Latina.
- (1999). *Historia del teatro argentino. Desde los orígenes hasta la actualidad*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- Palant, P. (septiembre - octubre 1939). “Crónica del teatro”. *Conducta*, n° 9.
- Panno, H. (1971). “Los crisoles del teatro independiente”. En AA.VV. *Ensayos argentinos. La historia popular*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Pellettieri, O. (dir.) (2003). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires, volumen IV – La segunda modernidad (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.
- (ed.) (2006). *Teatro del Pueblo: una utopía concretada*. Buenos Aires: Galerna.
- Porto, B. M. (octubre – 1945). “Existencia y dinamismo del teatro independiente”. *Histonium*, n° 77.
- Roca, C. (2016). *Las leyes del teatro independiente 2004-2015. Reconocimiento, voluntad y gestión*. Buenos Aires: Eudeba.

Seibel, B. (2010). *Historia del teatro argentino II 1930-1956: Crisis y cambios*. Buenos Aires: Corregidor.

GRISELDA GARCÍA  
Grupo Teatral: Esse Est Percipi  
Escuela Prov. De Teatro Ambrosio Morante N° 3013 Rosario  
grisgaard@hotmail.com

NATALIA FERNÁNDEZ  
Espacio de Narración Oral. Sec. de Cultura y Educ. Mun. de Rosario  
Khailas muñecos y cuentos para el alma  
nataliadekhailas@gmail.com

## Experiencia poética narrada en el cuerpo

**Resumen:** En este trabajo nos proponemos presentar las experiencias realizadas en los talleres de narración oral que coordinamos, teniendo en cuenta la relación narrador/actor, como recreadora, constructora. Nos situamos desde la noción de tiempo presente, en el cual se recupera y reconstruye; el material poético y biográfico de cada uno, a través del entrenamiento corporal. Incorporamos algunas llaves; que nos permitieron crear el cómo de la narración en escena.

**Palabras claves:** experiencia – narrador / actor - entrenamiento.

**Abstract:** In this work we propose to present the experiences realized in the workshops of oral narration that we coordinate, taking into account the relationship narrator / actor, as a re-builder, constructor. We situate ourselves from the notion of present time, in which it is recovered and rebuilt; the poetic and biographical material of each one, through the corporal training. We incorporated some keys; which allowed us to create the how of the narration on stage.

**Key-words:** experience - story teller / actor - training

Contar cuentos, historias, leyendas, mitos es algo que nos pertenece a todos, es el arte más antiguo, tanto como la humanidad misma.

La narración oral es un acto de imaginación, de comunicación, de atención, de escucha, de afecto, que genera un espacio de mayor intimidad. Abre un espacio a la palabra hablada, lo que constituye un hecho de suma importancia, dado los tiempos en los que estamos viviendo, donde lo dominante es lo

visual.

Francisco Garzón Céspedes, narrador cubano, nos aporta la siguiente definición:

La narración oral es un acto de comunicación, donde el ser humano, al narrar a viva voz y con todo su cuerpo, con el público y no para el público, inicia un proceso de interacción en el cual emite un mensaje y recibe respuesta, por lo que no sólo informa sino que comunica, pues influye y es influido de inmediato en el instante mismo de narrar, para que el cuento crezca con todos y de todos, entre todos (Garzón Céspedes, 2008, p 65)

Un acto que no refleja sino que recrea la realidad, y reinventado la realidad asume el ayer, reafirma el hoy y predice el mañana, para ser camino del tiempo, camino del futuro (p. 7)

Tenemos en cuenta en este escrito, tanto el aporte del narrador como el del actor en pos de ponerse al servicio de una historia. La discusión acerca de si el narrador es actor o el actor es narrador es tan antigua y tan lúbil que sólo se comprueba mediante la praxis. Por ende, nos saltaremos la discusión en torno a esa dicotomía para mostrar los puntos en común que hemos encontrado en nuestras experiencias en los talleres de narraciones, que hemos realizado en distintos ámbitos.

Un rasgo común y significativo: es el entrenamiento. Ambos entrenan de forma constante. El narrador/ actor es espontáneo, de campo, sin objetivo efectista.

Nunca sabemos cómo va a salir el cuento, siempre es nuevo, siempre es “en el momento”. Si se ensaya la narración se cristaliza, se vuelve dura, rígida, efectista. Pierde vitalidad. Pierde lo vivo.

Sabemos que existen algunas reglas de la narración oral, hay narradores que han teorizado sobre las mismas. Sabemos, también, que la narración es un arte intuitivo, hecho de palabras, gestos, voz, cuerpo, movimiento.

Entonces nos cuestionamos: ¿cómo entrenar la narración oral para que sea eficaz? ¿Cómo entrenar el cuerpo del narrador/ actor para que se expresa poéticamente en un acto creativo?

Haciéndonos eco de las palabras de Francisco Garzón Céspedes, podemos decir que: “La narración oral como proceso artístico no es más que una conversación dimensionada entre el narrador oral escénico y el público interlocutor. Y mucho de lo más importante de nuestras vidas lo aprendemos mediante

conversaciones” (p. 7) Este acto simple de conversar en nuestra vida; implica para el narrador/actor un “saber-hacer-con” la propia historia para lograr inscribirla en el registro temporal de las repeticiones con sus variables y diferencias.

Es en estas repeticiones, en este traslado, donde está presente el entrenamiento, como proceso creativo. El narrador/ actor encuentra el tiempo subjetivo propio, lo percibe y desarrolla internamente. Cuenta un espacio que conoce bien, un espacio de olores, colores, sonidos...en soledad.

Hay una profunda soledad en el narrador/actor, que es a la vez director, iluminador, escenógrafo, vestuarista y cómplice del personaje de su historia. El narrador/ actor conoce todo, da lugar a que aparezcan todos los personajes sin límite: es director del campo escénico que está observando, improvisa y fluye. Es elíptico en el momento en lo que desea, hace recortes diferentes cada vez que narra el cuento. Confía en su propia vitalidad.

Entrena su capacidad creadora sabiendo que, tal como afirma Aldo Pellegrini:

Lo poético no reside sólo en la palabra; es una manera de actuar, una manera de estar en el mundo y convivir con los seres y las cosas. El lenguaje poético en sus distintas formas (forma plástica, forma verbal, forma musical) no hace más que objetar de un modo comunicable, mediante los signos propios de cada lenguaje particular, esa fuerza expansiva de lo vital. Como consecuencia, el mundo poético está en todos, en la medida en que cada hombre es un ser integral. (p. 10).

Por lo tanto, el narrador/actor, como ser integral, brinda su material poético y biográfico; al servicio del cuento. Recupera y reconstruye con sus herramientas el carácter espiritual del cuento, la sabiduría oculta del mismo. Eso es lo que cuenta ya que, según señala Francisco Céspedes Garzón: “La narración oral es un acto de belleza, donde el ser humano, al narrar a viva voz y con todo su cuerpo, resulta capaz de divertir y enseñar, de emocionar y analizar, de cuestionar y de afirmar, de debatir y de comprometer ( p. 9).”

Consideramos que la narración oral es un entrenamiento que hacemos a lo largo de la vida, es una praxis en continuo movimiento. El narrador/actor se reinventa creativamente como posibilidad y potencialidad de la historia narrada. La narración oral tiene en sí misma la fuerza y la inmanencia del detalle y el silencio.

A continuación citamos algunos ejemplos de ejercicios y experiencias que

accionan como llaves para entrenar la narración oral.

Las consignas con las que trabajamos fueron las siguientes:

1-Camino, recorro el espacio, tengo clara la dirección. Llego a un punto, paso el peso de una pierna a otra, giro y vuelvo. Repito varias veces lo mismo, hasta encontrar el propio ritmo.

Cuando lo obtengo, tomo aire, lo guardo y miro un punto. Repito la secuencia consciente del impulso del movimiento físico, la respiración y el ritmo. Cuando decido digo una frase del texto dentro de la secuencia.

2- Elijo un lugar, digo mi nombre varias veces, con distintos ritmos, estirando las vocales, involucrando todo mi cuerpo. Cada nombre tiene una cadencia que le pertenece, me la apropio. Dibujo mi nombre en el aire, repito varias veces la secuencia. Observo la secuencia de movimientos de otro compañero y me integro formando una escultura en movimiento.

3-Elijo ubicarme dentro o fuera de los haces de luz. Puedo quedarme sentado, acostado o parado. Escucho el silencio. Escucho los dos diálogos: el propio -el interno- y el externo.

4- Con los ojos vendados huelo, toco, olfateo, escucho los objetos que me son dados. Cuento una historia a partir de las sensaciones.

5- Escucho música de John Cage: en cada silencio de la música, cuento una historia que continúa mi compañero en el siguiente silencio.

Experiencias de los encuentros:

1-Trabajar siempre en círculo, considerando al círculo como algo sagrado, como una red que nos cobija, contiene y nos da confianza. Todo lo que sucede en el círculo es de aprendizaje mutuo. Tomamos la “imagen del cuenco” para poner en juego, en el medio todo lo que nos convoca. A la hora de hacer funciones con el grupo de Villa Hortensia, partimos de una ronda, a la cual bautizamos “La roda di Conti”: y tenemos una dinámica singular que consiste en encadenar relato tras relato con un narrador moderador.

2- Entrenar lo creativo de cada una a través de las imágenes del cuento, con conexiones libres y fluir de conciencia de lo cotidiano. Romper el texto del cuento, dejarlo desnudo, ver, sólo, las escenas como si uno filmara con una cámara.

3- Marcar la obertura, las escenas, el conflicto y el desenlace.

4- Descubrir los detalles, contar con pocas palabras, contar sólo con acciones.

5- Contar con música, elijo una tonada o canción y cuento siguiendo su ritmo.

- 6- Respirar los silencios del cuento. Los escucho. Los traduzco con un gesto.
- 7-Contar a un compañero mi vivencia del cuento.
- 8-Relatar el cuento como si lo estuviera filmando, plagado de imágenes sonoras, olfativas, gustativas, táctiles.
- 9- Narrar en pasado: sabemos todo lo que pasó y lo contamos desde ahí.
- 10- Contar un mito o un cuento histórico corriéndose del texto propiamente escrito. El narrador/actor debe encontrar los resortes del texto, los mojonos para armar la estructura del mismo. Entrenar la palabra, los gestos, los movimientos, el ritmo y los silencios.

A continuación contamos experiencias de los alumnos del taller:

**La historia personal:** Una tarde en el taller un compañero que contó su travesía en tren, con lujos de detalles, gestos, silencios. Lo contó varias veces y su relato se mantuvo siempre vivo y fresco. Era, obviamente, una experiencia personal. En cambio, cuando tuvo que contar un texto literario y se centró en lo que decía el autor literalmente, su narración parecía automática y mecánica. Trabajó el texto desde su propio material poético y biográfico, recuperando la sabiduría oculta del cuento.

Es importante destacar las formas en que podemos “romper” el texto, para re construir uno nuevo, para reinventar en la incertidumbre.

**Las preguntas:** Una compañera del taller porta una característica singular: vive el cuento con total placer. Escucha un cuento y luego ya puede contarlo. Utiliza una técnica intuitiva basada en preguntas para organizar su relato. Ella cuenta la obertura del cuento y dice: “¿Y qué pasó?” Y luego continúa con la segunda escena, y repite: “¿qué paso después?” Continúa así hasta finalizar su cuento. Sin dudas, en la sumatoria de preguntas, ella descubrió un mecanismo eficaz para narrar sus relatos. Con el tiempo naturalmente se irán moviendo esas piezas hacia un relato más fluido pero tendrá que ver con su propia música y su organismo.

**La aventura:** una compañera que ya viene hace un año al taller cuenta con mucha suavidad un día de su vida, cuenta y se emociona. Cuenta lo que espera, lo que hizo, la partida de su hija, el trabajo de la tarde y cuenta una escena dentro de otra historia. Y, sigue, cuenta la historia de la mamá, de su alumno que no tenía ropa, del pasaje de su hijo y cómo tuvo que volverse a buscar otras cosas, cuenta incluso que estuvo leyendo algunos cuentos para preparar. En cambio, cuando toma un cuento y lo cuenta... se pierde. Comienza contando y...en algún punto dice: “No me acuerdo cómo sigue, me

perdí”. A un año y medio de taller ya no se pierde. Si bien a veces aún sigue buscando palabras para sus imágenes, ya no se pierde, ya sabe “de qué va el cuento” ya sabe los caminos que recorre y que recorrerá ella junto al protagonista de sus cuentos. Comenzó lentamente a correr la mente, el pensamiento rígido y temeroso del olvido, comenzó a descubrir, a descubrirse, a sentir, a reinventar las sensaciones que pueden tener sus personajes. Entonces, ella ahora va y viene en la preparación de su cuento: lo tiene como en suspensión. Lo trabaja, lo entreteje con su historia hasta que “le cierre”. Pero nunca le cierra, porque no conoce del todo una historia que empezó mucho antes y que terminará mucho después del pedacito que cuenta. Pero lo ve.

<sup>137</sup>El narrador/actor experimenta la posibilidad de la duda y del asombro. No hay motivo para que todo esté probado. Y cerrado. Evolucionando poéticamente, crece, reconstruye sus historias a través de su propia historia. Recorre un camino largo que lo lleva, una y otra vez a un viaje inverso en el tiempo, derribando barreras, vergüenza, pudor, prejuicio, y falsas creencias que lo alejan de grandes verdades universales. Una de ellas es la de “volver a ser un niño”, y poseer la magia de desandar todo lo aprendido y de saberse hecho de retazos de cuentos. El arte de narrar oculta una luz, y una fuerza interior que reside en el cuento, en la historia, en el mito, en la leyenda, que nos pertenece a todos, ya que somos y estamos hechos de ellas.

---

137] Notas, escritos y experiencias del taller de Narración oral dictado por Natalia Fernández, en Villa Hortensia. Notas, escritos del taller de Narración oral dictado por Griselda García. En la Escuela Provincial de Teatro Ambrosio Morante, Rosario-Santa fe.

## **BIBLIOGRAFÍA**

Garzón Céspedes, F. (2008). **Oralidad, narración oral y narración oral escénica.** Madrid: España.

Pellegrini, A. (2001). *La valija de fuego. Ensayo sobre la acción subversiva de la poesía.* Buenos Aires: Argonauta.

## **El muñeco-actor en la pantalla: las incursiones de títeres y titiriteros en los medios audiovisuales**

**Resumen:** El teatro de títeres es aún un capítulo pendiente en la construcción de la historia cultural argentina. Sin embargo, su historia recorre un camino paralelo a la de otras artes cruzándose, solapándose y confundiéndose en muchas oportunidades. En *Títtere: magia del teatro*, Mane Bernardo dedica un apartado a los muñecos en el cine argentino y a sus creadores, dando cuenta de una vasta producción cinematográfica que, desde 1918, tiene al muñeco-actor como protagonista; protagonismo que tendrá su época de apogeo entre 1950 y 1960, para cobrar nuevamente fuerza iniciado el siglo XXI.

**Palabras clave:** títeres - muñeco / actor - cine - televisión

**Abstract:** El cine -y, más tarde, la televisión- introduce en el imaginario colectivo otros modelos de diversión y proponen otros universos visuales y estéticos, así como nuevas posibilidades técnicas, narrativas y representacionales, que generaron preocupaciones entre los titiriteros, pero que simultáneamente se convirtieron en espacios a explorar. En este trabajo, partimos de las propuestas de Juan Enrique Acuña, quien define “títtere” como una imagen plástica y otra sonora que actúan alternada o simultáneamente, para revisar algunas de las experiencias locales con muñecos en el cine y la televisión y el diálogo que entablaron con el teatro de títeres.

**Key-words:** puppets - puppet / actor - film - television

El teatro de títeres es aún un capítulo pendiente en la construcción de la historia cultural argentina. Aunque ausente en gran parte de los trabajos historiográficos, su historia recorre un camino paralelo al de otras artes como el “teatro de actores”, la literatura, el teatro hecho por y para niños, el circo, la radio y los medios audiovisuales (cine y televisión, que también comprende la publicidad) cruzándose y confundiéndose con ellas en más de una oportu-

tunidad. Estos diálogos, a lo largo de los años, han contribuido a generar nuevas experiencias que no sólo han superado los límites de lo que tradicionalmente significaba un espectáculo de títeres sino que, además, ayudaron a reflexionar sobre la pertinencia de este término.

Los medios audiovisuales -el cine primero y, luego, la televisión- introducen en el imaginario colectivo otros modelos de diversión y proponen otros universos visuales y estéticos, así como nuevas posibilidades técnicas, narrativas y representacionales que, si bien generaron preocupaciones entre algunos titiriteros, se convirtieron en un ámbito a explorar.

Los diálogos entre el arte de los títeres y los medios audiovisuales, también pueden ser comprenderse en términos de colaboración. Partimos, para ello, del trabajo de Howard Becker (2008), quien sostiene que una “red de personas cuya actividad cooperativa, organizada a través de su conocimiento conjunto de los medios convencionales de hacer cosas, produce el tipo de trabajos artísticos que caracterizan al mundo de arte” (p. 10). Un mundo de arte nace, según el autor, “cuando reúne gente que nunca antes había cooperado para producir arte sobre la base de convenciones que en el pasado no se conocían o no se explotaban de esa forma” (p. 348). Siguiendo a Becker, observamos que desde los años ‘40, la ciudad de Buenos Aires comienza a registrar una presencia continua de espectáculos de títeres en salas teatrales y, paralelamente, observamos la organización de titiriteros en asociaciones, la publicación de textos dramáticos y teóricos, la creación de espacios de aprendizaje -con distintos grados de formalidad- y, tal como anticipamos, el trabajo en los medios audiovisuales, los cuales ofrecieron a los titiriteros un nuevo ámbito laboral. Aunque el comienzo fue tímido, todas estas experiencias se fueron replicando e instalando a lo largo de las tres décadas siguientes.

En el presente trabajo, partimos de la hipótesis de que la serie de factores mencionada permite pensar el arco comprendido entre los años ’40 y ’70 como un período de crecimiento y profesionalización del teatro de títeres y que los puentes tendidos con los distintos medios audiovisuales (o, en términos de Becker, patrones de colaboración) constituyen un elemento fundamental, para recuperar y revisar algunas de las experiencias cinematográficas con muñecos. Nos detendremos particularmente en aquellas desarrolladas por el Teatro Libre Argentino de Títeres, encabezado por Mane Bernardo y Sarah Bianchi.

### **Un muñeco que actúa**

Una de las primeras en dar cuenta de las colaboraciones con los medios au-

diovisuales, probablemente a raíz de su propia trayectoria, fue la titiritera Mane Bernardo. En un libro publicado en 1963, *Títere: magia del teatro*, Bernardo compila una serie de casos de aquello que denomina “cine hecho con muñecos”, explicando que “(c)on las nuevas técnicas artísticas expresivas el muñeco no podía quedar solo y abandonado y encontró quien lo introdujera con gran arte y expectativa en el mundo del cinematógrafo y también en el de la televisión” (p. 93) y destacando que, para aquel entonces, la Argentina contaba con algunas pocas obras cinematográficas filmadas con el muñeco como protagonista exclusivo. A lo largo de un apartado dedicado especialmente a los muñecos y sus creadores en el cine argentino, la autora da cuenta de realizaciones que, si bien son esporádicas, evidencian la productividad de la cooperación entre el arte de los títeres y los medios audiovisuales.

Abordar estos cruces y su productividad nos obliga a reflexionar en torno a qué es lo que se entiende por “títere” en estos casos. En este sentido, numerosos cuestionamientos sobre la utilización de este término han aparecido desde principios del siglo XX. Margareta Nicolescu intenta resolver el problema terminológico definiendo “títere” como una imagen plástica con la capacidad de actuar y representar: con el término “imagen plástica” se explicita la condición de objeto material del títere y con “actuar y representar” se refiere a la función ineludible del títere y que lo constituye como tal. Sobre esta definición, Juan Enrique Acuña (2013) propone pensar que la imagen de la que habla Nicolescu es en realidad audiovisual: una imagen plástica y otra sonora que pueden actuar alternada o simultáneamente. Ambas propuestas nos brindan un marco teórico para pensar la presencia del muñeco en los medios audiovisuales.

Podemos distinguir dos modos de actuación del muñeco en la pantalla. El primero de estos modos, se da en aquellos filmes (sean largo o cortometrajes) y programas de televisión en los cuales la actuación del muñeco (es decir, su manipulación) es registrada directamente por la cámara. El segundo es aquel propio del cine de animación, en el cual la actuación acontece en y gracias a los intersticios del registro audiovisual, entre fotograma y fotograma. El primero corresponde, entonces, a un registro que “documenta” la manipulación y el segundo, al modo de actuación propio de técnicas de animación cuadro por cuadro, como por ejemplo el *stop motion* o la animación por recortes (*cut out*).

En ambos casos estamos frente a la presencia de muñecos animados en la pantalla. Sin embargo, estos modos de actuación presentan una diferencia ontológica que puede explicarse gracias a lo que Mónica Kirchheimer considera la diferencia constitutiva del cine de animación: el movimiento. Al

respecto, la autora sostiene que “mientras que el cine toma el movimiento y lo transforma en sucesión de imágenes móviles y múltiples, el cine de animación constituye ese efecto a partir de imágenes estáticas y aisladas” (citado en Alonso, 2013, p. 4). Si bien esta es una diferencia central para nuestro abordaje, entendemos que la presencia de muñecos animados nos permite reunirlos bajo un mismo concepto al tratarse de una característica fundamental compartida por ambos modos de actuación. Pero entonces ¿cuál sería el término adecuado para referirnos a todas estas experiencias que tuvieron lugar en los medios audiovisuales con la animación de muñecos? Elegimos utilizar “muñeco-actor”.

### **Titiriteros en el universo fílmico**

Raúl Manrupe en *Breve historia del dibujo animado en Argentina* (2004) propone comprender la ausencia de trabajos en este campo a través de un paralelismo, al sostener que “si el cine argentino tiene su lugar dentro de la historia universal como materia de estudio y, por su parte, la historieta nacional también tiene un capítulo de importancia en la saga del *comic* mundial, no ocurre lo mismo con el cine de animación local” (p. 7). Manrupe se detiene también en la situación particular del cine con muñecos:

Si el cine de dibujos animados siempre ha tenido un lugar marginal dentro del cine en general, quienes trabajan en animación de muñecos han tenido siempre un espacio aun más oscuro. Las características del trabajo, paciente y especialmente minucioso, más la ausencia dentro del país de especialistas en el tema, y también la escasa difusión de este material tal vez hayan hecho que este género permaneciera poco visto a lo largo de los años (2004: 112).

En el trabajo antes referido, Bernardo se ha encargado de documentar muchas de las experiencias del muñeco-actor en la pantalla, convirtiéndose, de esta forma, en un punto de partida ineludible para rastrearlas. La autora consigna en el apartado mencionado una extensa lista de producciones con muñecos-actores comenzando desde antes de la década del '20 con los trabajos de Quirino Cristiani, pasando por las experiencias *amateur* (a decir de Bernardo) de los '30, para llegar, finalmente, a los años '60. En algunos casos, se trata de filmes realizados por titiriteros y, en otros, por directores que incursionaban por primera vez en el cine. A las experiencias aquí reunidas, se agregan aquellas realizadas en cine publicitario y en televisión. Debemos tener presente que la autora no establece una distinción en cuanto a los modos

de actuación tal como lo hicimos en el apartado anterior.

Tal como se anticipó, referiremos brevemente a dos experiencias puntuales desarrolladas por el Teatro Libre Argentino de Títeres (en adelante TLAT), creado por Mane Bernardo y Sarah Bianchi en 1947 junto a la productora Cinepa, a finales de los años '40 en formato 16mm. La cooperación entre el TLAT y Cinepa era anunciada en el número de noviembre de 1949 de la revista *Sintonía*:

Una interesante novedad nos presentará el mes próximo la Productora “Cinepa”; se trata de una versión libre del famoso cuento “Caperucita Roja” realizado totalmente en 16mm. con el concurso del Teatro Libre Argentino de Títeres que dirigen Mane Bernardo y Sarah Bianchi, y en versión muda y sonora.

El film ha sido íntegramente rodado en los sets de Cinepa, en blanco y negro y en color, bajo la dirección del jefe de producción de dicha empresa el señor Leonardo Goilemberg, a quien pertenece también el encuadre, actuando como iluminador W. Lesky y O. Segarra.

El film tiene una duración aproximada de 10 minutos. También se hará un compendio de 30 metros para los pequeños proyectores (*Sintonía*, Noviembre 1949).

Goilemberg, que ya había realizado algunos intentos cinematográficos con muñecos con anterioridad, en *Caperucita Roja* se encargó, aparte de la dirección y el encuadre, del guión y la música. Además de Lesky y Segarra, el equipo técnico se completó con Lad en la cámara. No sólo se rodaron las versiones muda y sonora en blanco y negro, sino también una versión en color, pero esta última no llegaría a concretarse. En cuanto al rodaje, Bernardo lo definió como un trabajo “con más ingenio que medios” a raíz de la utilización de sets improvisados y de títeres que las artistas tenían en su taller (los cuales no abrían la boca), así como de decorados pintados y mezclados con ramas y plantas naturales. Lo improvisado de los sets puede comprenderse si se atiende a la forma en que debieron trabajar los titiriteros encargados de la manipulación de los muñecos -Oswaldo Pacheco y Sarah Bianchi- quienes debían permanecer de rodillas o tirados en el suelo para mover los personajes o mantenerlos inmóviles para los trucos.

En 1950, el TLAT y Cinepa vuelven a realizar un nuevo cortometraje con muñecos titulado *Los tres ositos*. En esta oportunidad, se utilizaron títeres de guantes hechos por Bernardo y Bianchi expresamente para cine, al igual que los decorados. Adolfo A. Vizzini tuvo a su cargo la dirección de fotogra-

fía y los sets e iluminación fueron realizados con “sistemas cinematográficos bastante completos” (Bernardo, 1963, p. 96). Al igual que en el cortometraje anterior, la dirección, el encuadre, el guión y la música estuvieron a cargo de Goilemberg. Según palabras de la propia Bernardo, pese a que esta película

Contó con algunas tomas muy logradas, adoleció de confusión en su compaginación final; se filmaron demasiados metros para luego llevarla a los treinta que tiene la película y, sin duda, con los mismo elementos con que contó, pudo haberse logrado algo muy superior. No obstante, Goilemberg tiene el privilegio de haber dado a la cinematografía comercial dos películas argentinas de muñecos y no hay que olvidarlo en la historia de nuestro cine (1963: 96).

Años más tarde, Bernardo y Bianchi trabajaron junto a Julio Ingenieros filmando en tres dimensiones un cortometraje titulado *Los pequeños amigos de Silvia*, el cual fue producto de un trabajo de experimentación realizado en diversas etapas: primero, la filmación tridimensional para ser vista sin anteojos especiales, luego, técnicas que hicieran posible hacer desaparecer en filmación los hilos que mueven las marionetas y, por último, trabajaron incorporando marionetas a un decorado de tamaño natural, para que se viera la desproporción entre las cosas y esos pequeños seres que se movían a su alrededor. *Los pequeños amigos de Silvia* fue filmado hacia finales de 1964 en la casa de Ingenieros y obtuvo una mención especial del Festival Internacional de Cine. Asimismo, Bernardo y Bianchi se encargarían de realizar las marionetas utilizadas en el largometraje *Gringalet* dirigido por Rubén Cavallotti estrenado en 1959.

Aunque no se han encontrado registros de un estreno “comercial” de estos cortometrajes, debemos tener presente la existencia de un circuito que, tal como sostiene Agustín Mahieu (1961), cobraba fuerza por aquellos años: los Cine Clubes. Los responsables de estos espacios de proyección también atendieron a los pequeños espectadores y es por esta razón que encontramos que la preocupación expresada por artistas y críticos teatrales en relación a la oferta de espectáculos para público infantil tuvo su correlato en el ámbito cinematográfico. Así lo consignaba un artículo firmado por Miguel Ángel Bellaba que apareció en el semanario *El Hogar*. A lo largo del artículo, el periodista insiste en la enorme influencia del cine como vehículo de cultura y en su poder como factor didáctico o pedagógico, a la vez que plantea:

[e]n nuestro país no se producen películas educativas, salvo que algún

cortometraje realizado, inclusive, sin conocimiento técnico del problema (del pedagógico). Con el agravante de que esta clase de films no se exhibe en las salas de los circuitos comerciales. Como tampoco los pocos extranjeros que llegan hasta nosotros. Salvo las sesiones especiales que se llevan a cabo en los Cine Clubes Infantiles de La Plata y Buenos Aires [...], nuestro público infantil se halla huérfano de películas adecuadas. [...]

¿Por qué desaprovechar ese período tan rico de la vida, dejando que sus posibilidades inéditas se estereotipen en formas viciadas y nulas? ¿Por qué no realizar y proyectar films especialmente dedicados a los niños, de acuerdo, eso sí, con los diversos períodos de su infancia?: Culturales, recreativos, didácticos y pedagógico (Bellaba, 1958, pp. 24-25)

Este mismo artículo explica más adelante cómo deben ser realizados estos filmes a la vez que reclama la necesidad de un estudio capaz de observar las reacciones del público infantil. Para concluir, Bellaba recalca la importancia de un cine que esté especialmente dedicado al público infantil, resaltando el hecho de que cada espectador tiene sus gustos -inclusive el niño espectador- y que cabe esperar que se concrete un proyecto de semejantes características.

Paralelamente, comenzaban a crearse espacios de enseñanza “formales”. Así, en 1960 Cándido Moneo Sanz <sup>138</sup>, quien por entonces estaba a cargo del Departamento de Cine de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad de La Plata, creó el Primer Seminario de Animación. Un suplemento publicado por el diario *Mundo Argentino* dedicado íntegramente al cortometraje, titulado “Gente joven, pocos medios: cine 16mm.”, describía este escenario:

El conocimiento cinematográfico en nuestro país ha sido, y en parte sigue siéndolo, netamente empírico, salvo las excepciones, claro está, de los que han estudiado en el exterior. Necesitábamos, pues, una escuela de cine con suma urgencia.

En 1955 Moneo Sanz crea un pequeño cursillo sobre la materia en la Universidad de la Plata. El proyecto crece, fructifica y se transforma con el correr de los meses en una pujante realidad: el Departamento de Cinematografía dependiente de dicha Universidad. Se crean cursos de tres años de duración y se dictan materias como Realización y Montaje, Historia del Cine, Estética Cinematográfica, Tecnología a cargo de

---

138] Durante la década del '40 Cándido Moneo Sanz, en compañía de Gregorio Verdi y José Vaccaro dan vida a “Los Títeres del Triángulo”. Sin abandonar su labor como titiritero, Moneo Sanz, fue director propietario del estudio cinematográfico CADYA, que produjo películas documentales y educativas. Entre sus trabajos en cine se encuentra el cortometraje *El hada de los juguetes* (1950), realizado con títeres.

críticos y profesores acreditados, como el mismo Moneo Sanz, Roland, Edmundo E. Eichelbaum y Arsenio Martínez. Semanalmente se realizan ciclos de cine para alumnos y público en general. También se da asesoramiento a cualquier institución que la solicite con fines pedagógicos y culturales. En el presente año se realizarán las Primeras Jornadas de Cine Pedagógico y una serie de cursos para maestros y profesores a fin de utilizar el cine o la proyección fina en la enseñanza.

El cine estará al servicio de la cultura (SD, 1959, p. 38).

Una experiencia similar tiene lugar en la ciudad de Santa Fe: a finales de 1956 se crea el Instituto de Cinematografía del Litoral. Paradójicamente, quien encabeza esta iniciativa también sería un artista proveniente del arte de los títeres: Fernando Birri <sup>139</sup>. Un año más tarde de la publicación de este suplemento se creaba el seminario de animación el cual incluía la enseñanza de la técnica del dibujo y del títere animado a cargo de Arsenio Martínez.

### **Palabras finales**

A lo largo de estas páginas nos propusimos comenzar a recuperar algunas de las experiencias desarrolladas en el período comprendido entre las décadas del '40 y del '70 fruto del dialogo entre el arte de los títeres y los medios audiovisuales, no en un sentido aislado, sino sostenido en el tiempo tomando la idea de Becker de patrones de cooperación, los cuales nos permiten pensar en la emergencia de un mundo de arte.

Guiados por la premisa de que, a partir de la introducción y crecimiento de los medios audiovisuales se introducen en el imaginario colectivo otros modelos de diversión, los cuales proponen nuevos universos visuales y estéticos, así como nuevas posibilidades técnicas, narrativas y representacionales, propusimos el término “muñeco-actor” para referir a estas experiencias y dos modos de actuación posible. Attendimos particularmente a algunas experiencias que tuvieron lugar en el ámbito cinematográfico y siendo el cortometraje

---

139] Fernando Birri (1923-2017) se inicia en el arte de los títeres a los 10 años cuando funda un teatro de títeres de cachiporra con el cual realiza funciones de forma privada en su casa para los chicos del barrio. En 1943, esta actividad deviene pública cuando crea y dirige por varios años el Retablillo de Maese Pedro, integrado por compañeros de la universidad y con el cual recorre escuelas, asilos, orfanatos, cárceles, manicomios, sociedades vecinales, primero de Santa Fe y para extenderse luego a todo el litoral. En 1947 junto a Miguel Brascó y Francisco Maragno propician las Jornadas de Recuperación de Pueblo para el Títere y concreta su primera incursión en la cinematografía rodando un documental sobre el Retablillo, mientras propicia el protocineclubismo santafecino y dirige un elenco teatral universitario.

el formato privilegiado. Así comenzamos a recuperar, de un lado, la labor desarrollada por el Teatro Libre Argentino de Títeres, encabezado por Mane Bernardo y Sarah Bianchi y la productora Cinepa, dirigida por Leonardo Goilemberg en dos casos concretos y, de otro, la aparición de los distintos espacios de formación.

## BIBLIOGRAFÍA

- Acuña, J. E. (2013). *Aproximaciones al arte de los títeres*. Córdoba: Juancito y María.
- Alonso, M. A. (2013). “Encasillar al dibujo animado”. En *Actas XVII Jornadas Nacionales de Investigación en Comunicación*, organizadas por la Red Nacional de Investigadores en Comunicación y la Universidad Nacional de General Sarmiento, 12, 13 y 14 de septiembre de 2013, Buenos Aires.
- En línea: <[http://redcomunicacion.org/wp-content/uploads/2015/04/2013\\_alonso\\_alejandra\\_ponencia.pdf](http://redcomunicacion.org/wp-content/uploads/2015/04/2013_alonso_alejandra_ponencia.pdf)> (consulta: 20-2-2016)
- Becker, H. (2008 [1982]). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes
- Bellaba, L. A. (1958). “El Cine Club y los niños” en *El Hogar*, 25/04/1958.
- Bernardo, M. (1963). *Títere: magia del teatro*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas-Ministerio de Educación y Justicia.
- Bernardo, M. y Bianchi, Sarah. (1991) *4 manos y 2 manitas*. Buenos Aires: Ed. Tu Llave.
- Kaplin, S. (2001). “*A puppet tree: a model for the field of puppet theatre*”. En Bell, J. (ed.) *Puppet, masks and performing objects*, pp. 18-25. Cambridge-Londres, MIT Press.
- Mahieu, J. A. (1961). *Historia del cortometraje argentino*. Santa Fe: Documento del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral.
- Manrupe, R. (2004). *Breve historia del dibujo animado en Argentina*. Buenos Aires: Libros del Rojas-Universidad de Buenos Aires.
- SD (1959). Suplemento “Gente joven, pocos medios: cine 16mm.” en *Mundo Argentino* 2/04/1959.
- Tillis, S. (2001). “The art of puppetry in the age of media production”. En Bell, J. (ed.) *Puppet, masks and performing objects*, pp. 172-185. Cambridge-Londres, MIT Press.
- Zayas de Lima, P. (1990). *Diccionario de directores y escenógrafos del teatro argentino*. Buenos Aires: Ed. Galerna.

## Leer: escribir. De Stoppard a Shakespeare

**Resumen:** Cuando Hamlet entra a escena en el segundo acto con la indicación “Entra Hamlet leyendo”; se pone en juego el acto de leer, es decir, la experiencia pero también la expectativa que un texto supone y la acción que sobre él se ejerce al ser leído. Leer supone, entonces, una reescritura.

Esto es lo que sucede con *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, de Tom Stoppard, que se constituye conceptualmente como una lectura de la obra de Shakespeare. Stoppard escribe su lectura y la hace visible, actualiza los sentidos en una nueva función que se imbrica y se superpone a una estructura anterior, a la vez dejándola visible, al modo de un palimpsesto.

El carácter difuso de la tragedia es un punto nodal que ya resulta problemático en la obra de Shakespeare, quien tuerce las convenciones del género (gesto que extremará Stoppard) y contrapone palabra y acción. Pero la inacción de Hamlet es, en realidad, un *efecto de lectura*, pues queda perdido en la incertidumbre de la interpretación. Veremos de qué modo Stoppard dará un paso más al generar que el texto se pliegue sobre sí mismo y así haga su propia lectura sobre la tragedia, la teatralidad y la muerte.

**Palabras clave:** Lectura – Escritura – Tragedia – Teatralidad

**Abstract:** When Hamlet enters at the beginning of Act Two with the indication “Enter Hamlet reading on a book” it is the act of reading in itself, that is to say, the experience but also the expectation that a text brings with it, and the action that is wielded when it is read. Reading presumes, thus, to rewrite.

This is what happens in *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, by Tom Stoppard, that constitutes itself conceptually as a reading of Shakespeare’s play. Stoppard writes his reading and makes it visible, he actualizes and refreshes meaning in a new function that interweaves and overlaps the previous structure that is in turn still visible, in the way of a palimpsest.

The vague nature of tragedy is a nodal point that already poses a

theoretical problem in Shakespeare's play: he purposely twists and turns the conventions of the genre (a literary decision which will be maximized by Stoppard) and at the same time contrasts words and actions to the extreme. But Hamlet's alleged lack of action is actually an *effect* of his reading of the signs around him, because he is lost in the uncertainty of interpretation. We will observe the way in which Stoppard's work goes one step further as he folds the text onto itself and thus makes its own reading of tragedy, theatricality and even death.

**Key-words:** Reading – Writing – Tragedy – Theatricality

*I look for signs, but of what? What is the object of my reading?*

Roland Barthes.

Cuando Hamlet entra a escena en el segundo acto, nada hay de inocente en la instrucción: “Entra Hamlet leyendo”. En este punto, une los dos mundos que se manifiestan en la obra: la tradición de la tragedia y lo que podríamos llamar el momento *anti-trágico*, siguiendo a Piglia, en el que se pone en escena (literalmente) otro tipo de subjetividad asimilada con la soledad de la lectura. Podríamos decir: el cruce entre lo arcaico y lo moderno. Pero, además, lo que se pone en juego aquí es el acto de leer, no solo como experiencia en sí misma sino también con su valor anunciativo: la acción de leer genera una expectativa (de aquí la pregunta de Polonio “¿Qué estáis leyendo, señor?”), y lo que es más, la acción de leer cambia el texto y lo reescribe.

Esto es lo que sucede con *Rosencrantz and Guildenstern are dead*, de Tom Stoppard<sup>140</sup>. Una lectura de *Hamlet* que propone reescribir el texto poniendo el foco en un espacio-otro donde estos dos personajes se preguntan por sus modos de existencia por fuera de la obra de Shakespeare. Porque no es una obra que permite al público ver lo que sucede tras bambalinas – de otro modo estaríamos cayendo en una imprecisión conceptual: nunca se suspende para ellos el artificio teatral, y los personajes siempre son personajes, aun cuando están fuera de la trama que los contiene en Shakespeare. Aquí Stoppard escribe la lectura de *Hamlet*, la hace visible mediante citas textuales que distorsiona y trastoca, porque leer también es (por sobre todo) *leer mal*. Con intención deliberada de retorcer el texto, Stoppard es un gran lector porque percibe el carácter dispensable y hasta intercambiable de Rosencrantz

---

140] Stoppard, Tom (1967). *Rosencrantz and Guildenstern are dead*. Londres: Faber and Faber Limited. En adelante, citaremos de esta edición.

y Guildenstern para traerlos al frente y mostrar así la indeterminación y la vaguedad que ya engendra el propio texto de Shakespeare.

En este sentido podemos hablar de *transposición* de lenguajes (siguiendo a Genette): la relación que se establece entre el texto de Stoppard y el de Shakespeare es de *hipertextualidad*, es decir, una forma de trascendencia textual por la cual una obra imita (transforma) a otra obra anterior (hipotexto). Se presenta aquí una ambigüedad de sentido: el hipertexto es a la vez autónomo y suficiente, como dependiente de la lectura del hipotexto para completar su sentido.

La transposición<sup>141</sup> de lenguajes que se genera entre las obras permite pensar en una actualización de sentidos: una nueva función que se imbrica y superpone a una estructura anterior, pero a la vez dejándola visible (Genette, 1989). Y así podemos pensar en un Shakespeare *stoppardiano*: los modos en que la lectura puede invertir los términos de las influencias<sup>142</sup>.

Una instancia clave del palimpsesto que se conforma en la obra de Stoppard es el intercambio entre Ros y Guil en el Acto I: “Words, words. They’re all we have to go on.” (31). Esta línea de Ros es una clara referencia al ya tan citado texto de Hamlet que es precisamente la respuesta a la pregunta de Polonio en el Acto II: “Palabras, palabras, palabras.” Aquí el sentido se condensa desde lo formal: Ros recorta la última repetición del texto de Hamlet, pero a la vez añade una reflexión que resulta clave para pensar sobre el rol del lenguaje en ambos textos. Esta es, de hecho, la respuesta a una pregunta de Guil: “What are you playing at?” (31), luego de varios *juegos* de palabras en referencia a la memoria. La lengua es claramente un instrumento de juego, ingenio y humor en ambas obras, pero esto es posible solo por su carácter opaco: la inestabilidad de la lengua, su ambigüedad, son ejes estructurantes de la obra de Shakespeare y más aun de la de Stoppard, donde Ros y Guil parecen siempre tratar de extraer algún sentido de lo que otros personajes les dicen y se pierden cada vez más entre los reveses y las grietas del lenguaje.

Las *palabras, palabras, palabras* son claramente performativas: se *hacen* cosas con ellas. En el *Hamlet* de Shakespeare, son las palabras las que revelan o habilitan el crimen. Podemos pensar, entonces, en las consideraciones de Susan Stewart sobre los *crímenes de la escritura*, en términos más bien conceptuales: aquellos crímenes que suceden en la escritura, o, diríamos: donde la escritura es la escena del crimen. Cuando Hamlet decide modificar la obra de teatro

---

141] Para un desarrollo completo de estas cuestiones ver Genette, Gerard (1989). “Transposición”. Palimpsestos. La literatura en segundo grado. Madrid: Taurus.

142] Seguimos aquí la teoría de la lectura planteada por Borges en “Kafka y sus precursores”.

que representa la compañía itinerante frente a la corte, no solo hay allí una *mise en abyme*, sino que nos encontramos frente a un gesto que socava la firmeza de la palabra escrita y la desvía para revelar la verdad detrás del crimen de su padre.

Pero el momento donde se impone la fuerza del *crimen de la escritura* es cuando Hamlet decide alterar la carta dirigida al Rey de Inglaterra donde se ordenaba su muerte, y ordenar en cambio la muerte de Rosencrantz y Guildenstern: “*Without debatement further, more or less, / He should the bearers put to sudden death, / Not shriving-time allow’d.*” (121) Nuevamente aquí se muestran las grietas de la palabra escrita -en relación directa con un contexto donde se comienza a fragmentar el propio discurso histórico- y es mediante la palabra que se da muerte a los personajes, en dos sentidos: porque es la carta alterada la que provoca su muerte, pero también porque el anuncio del Primer Embajador en la escena final de la obra la que efectivamente escenifica, condensada, esa muerte.

Es posible advertir en la obra de Shakespeare, además de la indeterminación ya mencionada, el carácter ya difuso de la tragedia que se extremará en Stoppard. El problema de la tragedia es central en *Hamlet*: “[L]a tragedia de venganza’ es particularmente adecuada para habitar ese territorio fronterizo entre la demanda de la religión arcaica y su realización en un presente secular y auto-consciente políticamente.” (Hunter: 16) Hunter postula aquí que la venganza exigida por el fantasma del padre estaría representando un mundo arcaico ya caduco que choca contra la constitución del sujeto moderno que se encarna en Hamlet, choque que genera la necesidad de desarrollar un espacio genérico que permita la convivencia de ambas formas. Pero existe un problema mayor en relación a la tragedia y, más específicamente, en relación a la tragedia de venganza: la inacción. En primera instancia sería posible leer esta inacción de Hamlet como representación del carácter inalcanzable de la acción significativa (en línea con los cambios en la relación del hombre con su deidad, correspondientes a la cosmovisión isabelina). Aunque, realmente, la pregunta que debemos hacernos es: ¿cuál es la acción real de Hamlet? ¿Cuál es su venganza? Shakespeare aquí tuerce las convenciones del género (que luego Beckett extremará). Se contraponen, entonces, palabra y acción: “¡No usaré el puñal, aunque puñales serán para ella mis palabras! [...] por mucho que la amenace y la zahiera con mis execraciones, no consientas, alma mía, en sellarlas con la acción!” (Shakespeare, 1997: 140). La obra está poblada de referencias que contraponen estos dos términos, a tal punto que el fantasma mismo aparece en la escena de Hamlet con su madre para acelerar la acción, que él retarda: “Vengo a verte sólo para aguzar tu casi embotada resolución”

(Shakespeare, 1997: 145), sentencia. Podríamos acordar con Eliot, entonces, que dice con agudeza: “El aparecido dejó el mundo de los muertos para nada; la venganza que exige no se obtiene sino a través de la muerte de aquel que tenía que tomarla” (Eliot, 2013: 165)

Así podemos afirmar, en línea con Elton, que las categorías de *falla trágica* y *justicia poética* son inadecuadas para las exploraciones y los suplicios del personaje. Estas exploraciones trágicas se fundan en la disyuntiva Estado/Familia (en términos casi hegelianos), por un lado, y arcaico/moderno por el otro (como hemos dicho, Hamlet en tanto sujeto moderno no puede dar cuenta de la realidad que lo rodea; y el fantasma vuelve, exigiendo como representante del pasado no solo venganza sino recuerdo, memoria). Disyuntivas que, en última instancia, resultan irresolubles: a tal punto que terminan en la muerte trágica de los personajes. La inacción de Hamlet es, entonces, un *efecto de lectura*: queda perdido en la incertidumbre de la interpretación, de la multiplicidad de sentidos que encierra el acto de leer una realidad que no está en condiciones de penetrar con su moderno intelecto – tal como Macbeth, que no puede interpretar los signos, que se pierde en la literalidad de la lengua; o, en sentido inverso, como Hastings, quien descarta el carácter simbólico de los sueños de Stanley.

Y en este sentido, la muerte de Hamlet (muerte trágica, en escena) –puede y debe– ser pensada en relación a las reflexiones que aparecen en Stoppard sobre la muerte y la teatralidad de la muerte:

*The fact of it [death] has nothing to do with seeing it happen – it’s not gasps and blood and falling about – that isn’t what makes death. It’s just a man failing to reappear, that’s all – now you see him, now you don’t that’s the only thing that’s real: here one minute, gone the next and never coming back – an exit, unobtrusive and unannounced [...] (62)*

En contraposición con esta muerte teatral de Hamlet en la obra de Shakespeare, la muerte de Rosencrantz y Guildenstern no es nada trágica: sucede fuera de escena, y es anunciada por un mensajero. Incluso en la obra de Stoppard, la posibilidad de salvar a Ros y Guil no parece viable, como si el texto estuviese sometido a la voluntad de Shakespeare (que obliga al de Stoppard como el fantasma del padre al propio Hamlet). Y en este punto, la figura del Player en Stoppard es quien permite que el texto reflexione y se pliegue sobre sí mismo: “Decides? It is written. We’re tragedians, you see. We follow directions – there is no choice involved. The bad end unhappily, the good unluckily. That is what tragedy means.” (59) Aunque en primera instancia

esto podría tomarse como una afirmación sobre el carácter teatral de la vida humana, es decir, el mundo como escenario y los hombres como actores, no parece ser la interpretación más productiva. Porque lo que resulta más interesante aquí es la lectura sobre la tragedia (como género, como tradición literaria): esta definición condensa el sentido de la tragedia de tal forma que la contrapone a la noción de justicia poética; no hay justicia en la tragedia. En este sentido, sí podríamos considerar que las muertes de Ros y Guil, que suceden mediante un giro irónico relacionado con su propia conducta (en palabras de Hamlet “Será muy divertido hacer saltar al minador con su propio hornillo.”), son una suerte de castigo hecho a la medida de sus culpas. Aun así, no resulta una hipótesis del todo convincente (aunque sí tentadora) si la sometemos a un examen más detenido: ya en Shakespeare, estos personajes son dispensables y poco importa el medio de su muerte. En este sentido, Stoppard demuestra ser, nuevamente, un gran lector de Shakespeare: los personajes simplemente desaparecen, sin saber muy bien, en ningún momento, el motivo de su existencia – y, por lo tanto, el motivo de su muerte: “Now you see me, now you - ” (92)

Esto se refuerza por la lectura extremada de la inacción que hace Stoppard, en línea con Beckett: nada hay de trágico en estos dos personajes (aunque sí de patético, tal vez). La existencia misma de Ros y Guil depende de los espectadores, así como la existencia del texto en última instancia depende de *Hamlet*.

Las muertes trágicas de la obra de Shakespeare tampoco se representan aquí: se nos presenta el escenario dispuesto en la escena final de *Hamlet*, esto es “*the King, Queen, Laertes and Hamlet all dead*”, como indica la didascalía. El hecho de escatimar estas muertes trágicas al espectador (y también al lector) es coherente con la argumentación acerca de la muerte que se da a lo largo de la obra de Stoppard: Guil contra la idea de la teatralidad de la muerte (la muerte como el mero no-existir), y el Player contra la idea de lo real como material para el arte.

Esta indicación de la didascalía en Stoppard se coloca en línea con la indicación del mensajero que anuncia las muertes de Ros y Guil unas líneas más adelante, con el texto original de Shakespeare. Pero ya no es el mismo texto, porque ha sido revestido de un nuevo sentido: Ros y Guil dejan de existir, mueren en los propios términos en que la obra plantea conceptualmente la muerte, y así se contraponen tanto a la muerte trágica como a la muerte insignificante. Al modo de Ménard, podríamos decir: Shakespeare dice “Rosencrantz and Guildenstern are dead”; en cambio Stoppard dice “Rosencrantz and Guildenstern are dead”.

## BIBLIOGRAFÍA

- Eliot, Thomas Stearns (1950). “Hamlet and his Problems” en *Selected Essays*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Elton, W.R. (S.D) “Shakespeare y el pensamiento de su época”
- Genette, Gerard (1989). “Transposición”. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Hunter, G.K. (S.D ☺) “Shakespeare y las tradiciones de la tragedia”
- Pearce, Joseph. 2013. *Por los ojos de Shakespeare*. Madrid: Ediciones Rialp. Disponible en: [http://books.google.com.ar/books?id=OytOpQp4EC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs\\_atb#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com.ar/books?id=OytOpQp4EC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_atb#v=onepage&q&f=false)
- Piglia, Ricardo (2005). “¿Qué es un lector” en *El último lector*. Barcelona: Anagrama.
- Shakespeare, William (1997). *Hamlet*. Madrid: Club Internacional del Libro.
- Stoppard, Tom (1967). *Rosencrantz and Guildenstern are dead*. London: Faber and Faber Limited

**La Sara Ledesma de José Horacio Monayar:  
de la leyenda al drama**

**Resumen:** La obra teatral *Sara Ledesma* de José Horacio Monayar, estrenada en Catamarca en 1981, está basada en una narración publicada en el libro *El zonda* de 1930 cuyo autor, Pedro M. Oviedo, recrea la leyenda de la primera suicida que la tradición oral catamarqueña remonta a la segunda mitad del siglo XIX. En el relato de Oviedo pueden distinguirse varios planos de la escritura: el de la verdad histórica, el de la leyenda y el de la ficción literaria. Monayar, en su obra dramática, integra todos estos niveles que, por cierto, al reorganizarse como teatro, ofrecen otras posibilidades de interpretación del hecho trágico. En nuestro trabajo, analizamos los elementos que proporciona la leyenda, los que luego pasan a formar parte de una narración literaria, y cómo el dramaturgo los emplea en su obra para mantener viva una leyenda y continuar una tradición en la que se combinan historia y literatura.

**Palabras clave:** leyenda – literatura – teatro

**Abstract:** José Horacio Monayar's play *Sara Ledesma*, premiered in 1981 in Catamarca (Argentina), is based on a story published in 1930 in the book *El zonda* by Pedro M. Oviedo, who recreates the legend of the first woman in Catamarca who committed suicide. The local oral tradition sets this event by the second half of the 19th century. In Oviedo's narration there can be distinguished several planes: the one of the historical truth, the one of the legend and the one of the literary fiction. In his play, Monayar integrates all of these planes that, as reorganized for drama, offer other possible interpretations of the tragic event. In this work, elements from the legend – which will then be part of the literary narration – will be analyzed, as well as the way in which the dramatist utilizes them to his play to keep the legend alive and a tradition which combines history and literature.

**Key-words:** legend – literature – theatre

## Introducción

En 1981, el dramaturgo catamarqueño José Horacio Monayar <sup>143</sup> estrenó la obra *Sara Ledesma* en la sala “Julio Sánchez Gardel” del Teatro Catamarca. El drama está basado en una narración del libro *El zonda* de Pedro M. Oviedo <sup>144</sup> publicado en 1930. En ésta se recrea un hecho transmitido como leyenda, pero considerado como un suceso ocurrido históricamente, que la tradición oral remonta a la segunda mitad del siglo XIX. Cobró relevancia porque se trataría de la primera suicida de Catamarca. En el relato de Oviedo se entrecruzan diversos planos: el histórico, el legendario, el literario y el anecdótico. Monayar, por su parte, recoge estos planos y los aprovecha en su obra teatral. La reorganización dramática ofrece otra posibilidad de interpretación del hecho trágico, de las circunstancias en que se produjo y de sus causas. En el presente trabajo, analizamos los principales cambios del dramaturgo respecto de la narración “original” de Oviedo y la manera en que estos elementos pasan a formar parte del drama. Expondremos esquemáticamente las principales transformaciones dramáticas que dan continuidad a la leyenda y añaden otra perspectiva a una tradición en la que se combinan historia, folklore y literatura. Haremos este recorrido centrándonos en los personajes de modo general y de manera particular en el Acto Tercero de la obra.

### Del relato literario al drama: un caso de amplificación <sup>145</sup>

El relato de Oviedo se titula “La primera suicida”. Se enmarca en el género folklórico literario de una “tradición”, y que el autor decidió escribir para preservar. En la estructura narrativa, son distinguibles los planos de la recreación literaria, de la leyenda popular y de los datos históricos.

La trama es sencilla. Una muchacha que vivía en Catamarca en la segunda mitad del siglo XIX era muy reconocida por su belleza. Sobresalía por sus largas trenzas rubias. Su primo, enamorado de ella, la pretende como esposa. Cuando le declara su amor, ella lo rechaza porque no lo quiere como esposo y

---

143] Nació en Catamarca en 1924 y murió en 2013. Otras de sus obras: *El Arisco* (1976), *María Patrón*, *La Ollera* (1977), *Cantata a la tierra* (1980), *Telésfora Castillo, destino de hacha y monte* (1983), *Lucas Vega, hombre de soledad* (1985). También dejó obra inédita.

144] Pocos datos tenemos de este escritor. Nació en Andalgalá, departamento de Catamarca, en 1873; desconocemos el lugar y fecha de fallecimiento. Sus estudios sacerdotales los realizó en Salta. Se ordenó en 1898. Desempeñó tareas de párroco, legislador, periodista, docente y miembro fundador de la Juna de Estudios Históricos de Catamarca. Fue sacerdote. Anterior al libro *El zonda* (1930), publicó *Recuerdos viejos* en 1901.

145] Con la palabra “amplificación” hacemos referencia específicamente al concepto que desarrolla G. Genette en *Palimpsestos* (1989, p. 338 ss.).

por el vínculo familiar. El muchacho reacciona cortándole una de sus trenzas. Este hecho provoca que la muchacha se ahorque con la trenza que le quedaba. Por haberse suicidado, su tumba no puede estar dentro de un cementerio sagrado y la sepultan en un lugar incierto del campo. Los lamentos que se oían cerca de ese lugar originaron la leyenda.<sup>146</sup>

El texto de Oviedo tiene cinco partes numeradas. La primera se refiere al tema del suicidio como preámbulo de la historia y es clara la opinión del autor; de la segunda a la cuarta, desarrolla la versión de la tradición oral donde aparece un narrador entremezclado con la voz del autor; en la quinta, el autor se distancia de la narración y refiere, a modo de epílogo, cómo conoció la leyenda que acaba de narrar.

Las partes que recrean la leyenda (II a IV) contienen alusiones y/o citas literarias de Virgilio, Cervantes, Heine, Martín Fierro, San Agustín, que sirven para crear ambiente, referirse al tema de la muerte y darle un cariz moral.<sup>147</sup> Estos componentes hacen de la leyenda un texto literario en el cual Oviedo carga la culpa del suicidio en la vanidad de Sara.

### Aumento de personajes

Los personajes de la narración son cuatro: Sara Ledesma, Dolores (madre de Sara) y Jacinto (primo de Sara), más un cura ocasional que los instruye en el

---

146] Como un pretendido hecho histórico, el relato menciona datos comprobables. Uno de ellos es que José Ledesma, padre de Sara, murió en la primera epidemia de cólera que hubo en Catamarca, es decir, en 1868. El suicidio de Sara habría ocurrido cinco años después, es decir, en 1873, según el relato de Oviedo (1930, p. 98). Hay muchas otras referencias locales como, por ejemplo, “El Hueco” en Valle Viejo donde vivían los Ledesma (*ídem*, p. 98). Además, hay otras referencias (el Oratorio de los Acuña, las Chacras, Banda de Varelas, etc.) que funcionan como coordenadas del entorno de la vida de Sara. Otro de los anclajes en la historia son los nombres propios como el del doctor Joaquín Acuña, sacerdote de Catamarca.

147] La alusión más significativa es la de un poema de Heine: “El funesto carpintero de que habla el escéptico Heine golpeaba sobre aquel pecho febril con su pesado martillo” (Oviedo, 1930, p. 99). Sin dudas, Oviedo se refiere al poema “*Lieb Liebchen, legs Händchen aufs Herze mein...*”, del *Libro de las canciones*, en el cual hay una estrecha relación entre el sufrimiento del corazón y la muerte: *Lieb Liebchen, legs Händchen aufs Herze mein; / -Ach, hörst du, wies pochet im Kämmerlein? / Da hauset ein Zimmermann schlimm und arg, / Der zimmert mir einen Totensarg. / Es hämmert und klopfet bei Tag und bei Nacht; / Es hat mich schon längst um den Schlaf gebracht. / Ach! sputet Euch, Meister Zimmermann, / Damit ich balde schlafen kann.* (“Amor, querida, pon tus manos pequeñas sobre mi corazón; / -Ay, ¿no oyes como golpean en la habitación vecina? / Ahí vive un carpintero, malvado y terrible, / Que me está construyendo un ataúd. / Hay martilleo y golpeteo de día y de noche; / Hace tiempo que he perdido el sueño. / ¡Vamos!, Apuraos, Señor Carpintero, / Para que al fin pueda dormir.” Trad. Gustavo Giovannini).

entierro de la suicida. En el drama aumentan y, por lo tanto, las situaciones también: un muchacho y un cura, voces 1ª y 2ª, Tiburcia, Dolores, Eduvige, Sara, Jacinto, Benjamín, Eulalia y el Secretario de Gobierno.

Los vínculos familiares son: Dolores, la madre de Sara; Eduvige, tía de Sara por parte de padre; Jacinto, primo hermano de Sara por parte de madre. Entre las relaciones no parentales tenemos a Benjamín, un criado de la familia; a Eulalia, la típica chismosa de pueblo, amiga de Sara y muy allegada a la familia; está también el Secretario de Gobierno, que es un joven de Buenos Aires. Estos personajes forman parte del drama principal, pero hay otros que no lo son y permanecen distantes de los hechos: un muchacho, llamando Braulio, un cura, una mujer de nombre Tiburcia y las voces que funcionan como un pequeño coro.

El argumento difiere poco del relato: Sara es una chica muy linda que aspira a tener una vida no muy apegada a las costumbres del entorno; su primo Jacinto, todo lo contrario, la quiere como esposa, prosiguiendo la rutina social. Un día, viendo a Sara interesada por el Secretario de Gobierno que llegó a su casa con buenas noticias sobre la pensión para la madre, decide declararle su amor. Ella lo rechaza. Afloran los celos de Jacinto, quien le corta una trenza, hecho sorpresivo y violento que desencadena el suicidio de la joven.

Los mayores cambios se ven en la organización dramática: todas las partes del relato constituyen un conjunto dramatizable, es decir, las que recrean la leyenda y las otras dos, que no son ficcionales, en las que Oviedo reflexiona sobre el suicidio y cuenta cómo se topó con la leyenda. Monayar crea así su ficción dramática. Su técnica aparece con mayor claridad en el Primer Acto; los cambios en el núcleo central de la leyenda, en el Tercero.

En el Primer Acto, el dramaturgo emplea la alternancia de personajes y voces de la siguiente manera: Muchacho y Cura – Voces 1ª y 2ª – Muchacho, Cura y Tiburcia – Voces 1ª y 2ª – Muchacho y Cura – Voces 1ª y 2ª – Dolores, Eduvige, Sara, Jacinto y Benjamín.<sup>148</sup>

El Cura y el Muchacho representan al sacerdote Pedro Oviedo y al baquiano que lo guió por el campo y le recordó la leyenda (cf. Oviedo, 1930, pp. 106 s.). Pertenecen al plano presente y son los que evocan la leyenda que tendrá sus propios personajes y su propio tiempo dentro de la obra. Las Voces 1ª y 2ª son, para el dramaturgo, simplemente relatoras; sin embargo, exceden esta función porque también retratan, repiten, hacen transcurrir el tiempo y son ejes de transiciones. Además, organizan el Primer Acto alternando con los personajes al estilo de la párodos y de los episodios en el teatro griego. La

---

148] En el Segundo Acto esta disposición está truncada; en el Tercer Acto no existe.

tercera intervención de estas voces (Monayar, 2011, p. 95)<sup>149</sup> da paso al drama de Sara Ledesma: cambia la escenografía y la escena se remonta al tiempo en que la muchacha estaba con vida. Entran en escena, de manera conjunta, los personajes que la leyenda aporta y los que Monayar crea.

Planteada así la ficción dramática, la obra empieza por el final del texto de Oviedo. Por ejemplo, los versos que se conocen por la tradición oral funcionan como *leitmotiv* acompañados por una melodía:

– Oyes un eco doliente  
de un ay! de ruda dolencia?  
Viste la fosforescencia  
de una luz roja y fatal?...  
Es el alma de una niña  
que de noche se aparece  
y su lamento estremece  
“El árbol de su maldad”!...

(Oviedo, 1930, p. 107; Monayar, 2011, p. 91)

Oviedo organiza su relato tomando como eje el suicidio de Sara; Monayar, en cambio, la personalidad de Sara. En los títulos se ve lo claramente: Oviedo titula “La primera suicida”, pero Monayar prefiere “Sara Ledesma” y como subtítulo “(La primera suicida)”, quizás con la intención de vincular ambos textos. Así, los personajes del drama se definen en relación con Sara. Por ejemplo, su tía Eduvige es una solterona preocupada por guardar la imagen social de la familia, que Sara desafía al organizar bailes y recibir serenatas a poco más de dos años de la muerte del padre. El contraste entre Eduvige y su sobrina no está en el relato:

SARA – ¡pero yo no me pienso enterrar como ella [Eduvige], que gastó toda su vida en ser la hermana buena de José Ledesma, y sanseacabó” [...] “Se quedó para vestir santos, [...]. Que no es ningún secreto. Encima de no ser muy agraciada, siempre le encontró a sus pretendientes algún pero” (Monayar, 2011, p. 98).

Sara quiebra la fuerza de las costumbres que su tía representa y está dispues-

---

149] Los actos no tienen señaladas las escenas, por lo cual indicamos el lugar de las citas con las páginas de la edición consultada.

ta a no reprimir la sensualidad de la vida. Tampoco quiere quedarse sola y se casaría sin las pretensiones dictadas por el recato exigido por el entorno. Esta Sara de Monayar toma ya una considerable distancia de la Sara de Oviedo. La expresión que usa para referirse a sus expectativas con respecto a las de su tía es “no me pienso enterrar”, frase metafórica equivalente a “no pienso morir”, “no pienso darme muerte”, cuya particularidad es que la frase adelanta literalmente lo que termina haciendo. Sara tiene la energía para romper con las tristes tradiciones e inmóviles costumbres de su ambiente. Además, muestra el deseo de vivir alegremente. Es una joven que se distingue deliberadamente de su medio.<sup>150</sup>

El otro personaje con amplificación escénica es Jacinto. Mientras que en Oviedo poco o nada se dice de su conducta con respecto a Sara, el dramaturgo lo delinea de varias maneras. Primero, habla con la madre de Sara antes que con la pretendida misma, pues teme el ridículo que le haría daño y “Además no puedo con mi genio, y por cualquier cosa me arrebato, me caliento, y ...” (Monayar, 2011, p. 100). Sara también es un parámetro contrastante respecto de Jacinto: según la madre, nadie impone nada a Sara y, en cuanto a Jacinto, es un muchacho que tendría ciertos arrebatos autoritarios. A propósito, Benjamín, el criado de la casa, refiere con aparente insignificancia la reacción instintiva de un animal. Dice tener que ir tras el “torito mocho” que ha vuelto a escaparse porque “es un bicho mañero y demasiado querendón. Vaquillona que olfatea, ahí nomás se le val’humo” (*ídem*, p. 101). Ese “torito mocho” caracterizaría indirectamente a Jacinto como un joven macho en busca de una hembra. Y, como a Sara nadie le impone nada, habría dos conflictos, uno anticipado: Jacinto no aceptará la negativa de Sara; el otro, relacionado o dependiente, sería que el pueblo impone costumbres sociales y Sara es una mujer que actúa libremente.<sup>151</sup>

El Tercer Acto contiene las mayores invenciones del dramaturgo respecto del relato: la introducción del Secretario de Gobierno como un personaje foráneo. Su importancia política, sus modales refinados y afectados contrastan con el aspecto pueblerino de Jacinto, muchacho que toca la guitarra y da serenatas, bastante común y un poco bruto. Sara sigue siendo el eje de esta disparidad. El forastero está interesado por Sara. Es evidente en el tono de sus elogios

---

150] Sara forma parte aquellos personajes adolescentes con aspiraciones distintas a las que su medio provinciano las obliga por la fuerza de las costumbres. En el teatro catamarqueño, hay dos ejemplos más que son paradigmáticos: Azucena de *Los mirasoles* (1911), de Julio Sánchez Gardel, e Isabel de *El carnaval del diablo* (1943), de Juan Oscar Ponferrada.

151] Un análisis pormenorizado, que no incluimos por falta de espacio, multiplicaría estos ejemplos.

que aumenta hasta la expresión directa y al acercamiento físico. Por ejemplo en frases como “su encantadora hija”, “preciada y adorable hija” (p. 119); o el diálogo en el que pide a “Sarita” que le llame “Eduardo...; Eduardo a secas” (p. 120); o también ciertas acciones como el hecho de acercar la silla a la de Sara cuando se quedan solos. Esta manifestación amorosa aumenta la hostilidad de Jacinto hacia el secretario y agudiza los celos hacia Sara. En el Segundo Acto se había adelantado ya que Jacinto daría una serenata a Sara la misma noche que el secretario la visitaría. Esa ocasión llega y la situación va de la broma a la incomodidad, de la provocación a la agresión directa. Lo vemos claramente en la canción que Jacinto improvisa:

Un mozo bien presumido / d'esos que abundan allí / se vino par'estos lares / corriendo como avestruz. / Sus intenciones tenía / el muchachito del sur... / Ande vía una pollera / y abundante canesú, / se le hacía agua la boca / y el garguero glú, glú, glú. / Alguna chinita pava / d'esas que nacen aisito / se relamía contenta / oyendo al pericotito; / es qu'el mozo bien trajeau / y de bigote finito, / murmuraba por lo bajo / versos de caramelito. / Y la moza entusiasmada / del juguete de ocasión, / bajaba y subía pestañas / como boca de buzón. / Es qu'estos niños de lustre / no quieren perder tajada, / y se olvidan qu'en provincia / l'honra e mujer es sagrada. / ¡Váyase con sus discursos / a boletear a otra parte, / que aquí suebran los varones / que sin remilgos y embustes, / conquistan los corazones / de las Rosendas y Saras. / Si le pesa el entripao / áura no más me despido, / y le aconsejo mocito, / que se pierda en el olvido! (Monayar, 2011, pp. 121 s.)

Después de que los amigos festejan esta valentónada exagerada, la discusión con el secretario se vuelve directa. El dramaturgo escenifica las diferencias ubicando al forastero dentro de la casa de los Ledesma, y a Jacinto en la calle, detrás de la verja, desde donde cantó. Las agresiones provocan que la visita se moleste y se vaya. La escena queda silenciosa y muy tensa. La atmósfera, según las acotaciones, debe ser fantasmal, lo que se logra con sólo la luz de una lámpara a kerosene. En esa penumbra se desarrolla el diálogo entre Sara y Jacinto, separados por las rejas. El dialogo ya está en el relato de Oviedo, pero abarca muy pocas frases precisas: una declaración de amor, la negativa de Sara y sus razones, la agresión verbal y luego física de Jacinto. Monayar intensifica el diálogo con los temas del amor, los celos, las razones del rechazo, el intento de que uno comprenda al otro. Jacinto, al ver que Sara es firme en su decisión, la convence de acercarse a la verja. Cuando está casi pegada a ella, con un facón le corta una trenza, rápida y violentamente, y le dice:

“¡No compartirás mi casa; te burlarás de mí, pero una de tus tranzas será mía, mía!” [...] “¡Ahora podés irte! [...] ¡Se te acabó la fuerza, Sara, pa’ burlarte de los demás! ¡Se te acabó la vida! Ahora, andá... andá y presumí por nada!” (Monayar, 2011, p. 128).

Sara, al notar la falta de una de sus trenzas, se desespera y en su parlamento explica lo que para ella significan. Para Oviedo representan la vanidad y el orgullo de una mujer presumida, pero Monayar revierte esta imagen. Primero les cambia el color. Es decir, para Oviedo son rubias (“tu lengua cabellera de hilos de oro acrisolado”, “las largas trenzas del cabello dorado de su prima”, pp. 99 y 102); para Monayar son “negras y brillantes” (p. 129). El cuidado meticuloso que Sara les dedica para hacerlas relucir representa, para Oviedo, la vanidad misma. Pero el dramaturgo hace que la misma Sara explique el sentido de sus tranzas y el esmero de su cuidado:

¡Me lastimaste! ¡Me deshonraste! [...] Eran parte de mi sangre, parte de mi carne! ¡Eran la vida!... (Pausa). Mi padre me dijo cuando cumplí quince años: “el mejor regalo es tener una hija viva, fuerte y sana como vos... Una hija para presumir. Y esas trenzas negras y brillantes, crecerán toda la vida, sin detenerse, como presente de la gran mujer que quiero que seás para mí y para todos... Si alguna vez, por esas cosas que uno no sabe, sucediera algo que te hiciese indigna de ser la hija de José Ledesma, ¡cortátelas... cortátelas en señal de bajeza y deshonra!” (Pausa). Y eso hiciste vos, Jacinto; el primo que tanto quería y respetaba! ¡El primo, que decía amar a Sara Ledesma, consumó la deshonra... (Monayar, 2011, p. 128)

El hecho de que inmediatamente después del corte Sara decida terminar su vida ahorcándose con la otra trenza es una decisión repentina e inexplicable en apariencia. Ella tiene ya sus profundas razones, por eso dice lo que sólo ella comprende hasta ese momento:

¡Vos ganaste! ¡Ganaste haciendo trampa, Jacinto, pero el premio será muy duro para todos.... Y para vos, más! (Pausa). Al final, me llevo tan poco; ¡no me llevo nada!: un cuerpo frágil y desnudo... una carne débil, que alguien deshonró. (*ídem*, p. 129)

Este diálogo, extendido considerablemente entre los dos solos, cambia por completo la imagen de Sara y un poco también la de Jacinto. Monayar le

da lugar a los procesos que permiten al espectador ampliar la perspectiva de Oviedo, pues este narrador dice que Jacinto actúa aturdido,<sup>152</sup> casi como disculpando el arrebató que, como tal, es pasajero, y mostrando a Sara con cualidades más permanentes que serían típicas de la mujer:

El espejo le había dicho a la joven con la exageración acostumbrada: eres bizarra; tu lengua cabellera de hilos de oro acrisolado te hace ideal; bien puedes soñar en un príncipe azul. La locuacidad de algunos cople-ros ramplones habíanle dicho lo mismo y algo más, [...] tenía un orgullo abultador de sus méritos rayano en la necesidad. Si ello no fuera tan humano y femenino sería extraño en una modesta chacarera, hija de labradores y labriega ella también. (Oviedo, 1930, p. 99)

Estas consideraciones se revierten en el drama de Monayar.

Luego, Sara huye decidida a suicidarse. Jacinto entrega la trenza cortada a Dolores, quien ignora el hecho. Reaparecen en escena el cura y el muchacho restableciendo el tiempo presente. Dialogan y ayudan a completar los hechos posteriores. Se refieren al triste gemido que se oye cerca de la quebrada donde se ahorcó Sara.

La obra se cierra con la voz intemporal de todos los personajes a modo de lamento fúnebre, con final de coro:

DOLORES – ¿Dónde hallaré tu cuerpo, Sara Ledesma, para regarlo con lágrimas y rezos?

JACINTO – ¿Dónde penará mi alma, para hacer menos doloroso tu olvido, Sara Ledesma?

EDUVIGE – ¿Dónde dejaré la oración que te falta, Sara Ledesma, para que tu descanso sea eterno?

BENJAMÍN – ¿Dónde me toparé con mi niña Sara, para hacer un hueco en la tierra, y sentir palpitar su corazón?

EULALIA – ¿Dónde, mi amiga buena, encontraré tu gracia siempre florecida, desbordándote de la boca y de los ojos...?

SECRETARIO – ¿Dónde ambulará tu pena, Sara Ledesma, para unirla a la pena de los que recién te conocemos?

---

152] Después que Sara le dice que no lo quiere como esposo, “El rebelado torrente de la sangre se agolpó en la cabeza del muchacho y le aturdió. Hubiera dado un rugido de fiera si un nudo ciego no le oprimiera la garganta. Cambiaba de color como el camaleón, del rojo al pálido mortal.” (Oviedo, 1930, p. 102).

TODOS – ¿Dónde, dónde, dónde, dónde, dónde...? (Monayar, 2011, p.131)

Así termina la obra.

## Conclusión

En esta apretada comparación entre un relato legendario, recogido y recreado por un narrador, y su amplificación dramática, hemos podido mostrar que esta última no es un mero incremento de personajes ni una multiplicación de situaciones. Monayar toma como eje la figura de Sara y define a los demás personajes en relación con ella. El retrato de Sara que hace Oviedo tiene poca importancia en la obra teatral. La retrata como una joven vanidosa, que presume de su belleza representada por sus trenzas rubias. Es casi una provocadora del destino y, por esto mismo, recibe su “castigo”, o se autocastiga, consumando su fin trágico y dejando así una lección moral. En Monayar, Sara es una joven que actúa libremente en un contexto que la coacciona a seguir la inercia de las costumbres, un entorno que confundía el cuidado de su dignidad, altivez y honra de ser una Ledesma con un simple orgullo y vanidad. Y si bien aparece como una joven que cuida celosamente sus trenzas (negras), este esmero tiene otro sentido: representa el cuidado del crecimiento de la honra que su padre puso en ella.

Dentro de la historia del teatro en la provincia de Catamarca, la Sara Ledesma de Monayar es un hito que, al tomar como base de su obra el relato de Oviedo, primero lo revive, reviviendo también la leyenda, ambos ya olvidados de la tradición oral y de la literatura; luego, al amplificarlos en el drama, amplía también la perspectiva para mirar aquel acontecimiento trágico de la tradición provinciana en el que se combinan historia, folklore, literatura y, ahora también, la actualización teatral. La puesta en escena abre, incluso, una nueva posibilidad de leer el significado de las trenzas de Sara, tanto en la historia de Oviedo como en la misma obra de teatro, pues los hechos insinúan una afrenta sexual por parte de Jacinto. Pero este sería un tema para una nueva indagación de la obra.

## BIBLIOGRAFÍA

- Calás de Clark, M. R. (2010). *Historia del teatro espectacular en Catamarca, siglo XX*. Catamarca: Ediciones Color.
- (directora) (2006). *Historia de la literatura en Catamarca*. T. IV. Buenos Aires: Dunken.
- Coluccio, F. y Coluccio, S. B. (1999). *Diccionario folklórico argentino*. 2 tomos. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Cortázar, A. R. (1979). *Folklore y Literatura*. Buenos Aires: Eudeba.
- Dubatti, J. (2011), *Introducción a los estudios teatrales*. México: Libros de Godot.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Guzmán, G. H.; Olmos, R. R. y Pérez Fuentes, G. (1977). *Historia de la cultura de Catamarca*. Catamarca: Aruman.
- Monayar, J. H. (2011). *Tres obras dramáticas. El arisco. Cantata a la tierra. Sara Ledesma*. Córdoba: El Copista.
- Oviedo, P. M. (1930). *El zonda. Tradiciones y leyendas catamarqueñas*. Catamarca: Librería Esquiú.
- Pavis, P. (1984). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. 2 tomos. Barcelona: Paidós.
- Todorov, T. (2012). *Los géneros del discurso*. Argentina: Waldhuter.

**La risa amarga: Denuncia y parodia  
en *La competencia* de Manuel Santos Iñurrieta**

**Resumen:** El presente trabajo propone un estudio sobre *La competencia*, escrita y dirigida por Manuel Santos Iñurrieta. Se trata de una obra de teatro publicada en 2015 por Ediciones del CCC y posteriormente estrenada en enero de 2017 en el espacio teatral Cuatro Elementos de la ciudad de Mar del Plata. El autor ha desarrollado una “poética política” (Dubatti) a lo largo de su carrera como actor, director y dramaturgo. Nuestro propósito es evaluar la parodia de ciertos discursos que perviven en la sociedad argentina actual —el científico, el militar, el popular, el artístico— con el fin de visibilizar la vacuidad de las instituciones y los entramados de poder que las atraviesan. Para ello, realizaremos un análisis del texto dramático y del texto espectacular, donde observaremos que las elecciones temáticas y estéticas exhiben una ridiculización de algunos *clichés* lingüísticos y sociales. La hipérbole y la antítesis atraviesan la palabra dicha por los personajes así como sus gestos, el tono, el vestuario, el maquillaje, la escenografía. Cada uno de ellos provoca una risa amarga ya que subyace bajo el efecto cómico una denuncia sociopolítica hacia las esferas del arte y de la ciencia.

**Palabras Clave:** Manuel Santos Iñurrieta - teatro político - parodia - denuncia - discursos sociales

**Abstract:** This paper brings forward a study of *La competencia* (*The Competition*), written and directed by Manuel Santos Iñurrieta. It is a theatrical play published in 2015 by Ediciones del CCC and later premiered in January of 2017 at Cuatro Elementos Theater, in Mar del Plata, Argentina. The author has developed a “political poetic” (Dubatti) throughout his career as an actor, director and playwright. Our purpose is to evaluate the parody of certain discourses that still survive in the current Argentine society -scientific, military, popular, and artistic- in order to make visible the vacuity of the institutions and the networks of power going through them. To do so, we will carry out an analysis of the literary text and the theatrical performance, where we will observe that the thematic and aesthetic choices exhibit a mockery of some linguistic

and social clichés. The hyperbole and the antithesis cross the word spoken by the characters as well as their gestures, tone, costumes, makeup and scenery. Each of them provokes a bitter laughter as it underlies the comedic effect of a sociopolitical complaint towards the spheres of art and science.

**Key-words:** Manuel Santos Iñurrieta - political theater - parody - denounce - social discourses

Una de las últimas obras de teatro escrita y dirigida por Manuel Santos Iñurrieta <sup>153</sup> es *La competencia (Absurdo para tres)*, publicada en 2015 por Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación y estrenada en enero de 2017 en el espacio teatral Cuatro Elementos de la ciudad de Mar del Plata, con las actuaciones de José Luis Britos y Esteban Padín, actualmente en cartel. En el presente trabajo, nos proponemos examinar la parodia de algunos discursos sociales que perviven en la actualidad argentina con el fin de observar que, a través de su comicidad -y a pesar de ella-, se desliza una profunda denuncia al funcionamiento de nuestra sociedad y, en especial, una crítica a los círculos académicos y artísticos. La pieza exhibe la ridiculización de la figura del intelectual y también la del teatrista a través de una risa amarga. Para ello, analizaremos tanto el texto dramático como el espectacular, con el objetivo de observar que la palabra y el cuerpo de los actores manifiestan una hiperbolización de ciertos clichés.

La competencia es definida desde su título como una obra de humor absurdo, cuyos protagonistas son dos científicos decididos a ganar el Premio Nobel. El programa de mano que reparten al espectador antes de entrar a la sala nos informa lo siguiente:

Esta obra está dedicada a todos aquellos que trabajan investigando y produciendo conocimiento para mejorar y cargar de belleza la vida colectiva y social. Quienes empeñan sus “competencias” pensando en los

---

153] Manuel Santos Iñurrieta, autor, director y actor marplatense radicado en Buenos Aires desde 1999, es el fundador de “el bachín teatro”, grupo independiente que ha realizado once obras teatrales hasta el momento. Desde esta formación, ha construido una estética comprometida políticamente al estar atravesada por los procesos socio-históricos de nuestro país. En su teatro, es imposible separar el arte de la política puesto que entiende que escribir y actuar son sinónimos de participación social, movilización y transformación: “Sigamos escribiendo aunque no alcance, sigamos militando aunque no alcance, sigamos creyendo en la humanidad de los hombres y mujeres, y conmoviéndonos ante las injusticias del mundo con la vocación de transformarlo” (Santos Iñurrieta, 2015, p. 11).

demás y destinando sus esfuerzos desde distintas esferas como la ciencia, las letras, el arte y la cultura para superarnos y hacernos mejores.

El destinatario de la obra es el investigador, quien encontrará en el escenario un espejo deformado de su labor cotidiana. Tal introducción conduce al espectador a construir un horizonte de expectativas asociado al compromiso social del científico, aspecto que será satirizado cruelmente por la dupla protagonista. A su vez, notamos la ironía en el doble sentido del término “competencia”. Por un lado, alude a las capacidades intelectuales y, por otro, a la relación conflictiva entre los seres humanos. Ello nos permite pensar un juego que pervive en el plano interno del lenguaje y que se hace evidente en la construcción y vinculación de los personajes teatrales. En consecuencia, el programa es el primer gesto paródico de la obra puesto que introduce una comicidad irónica sostenida en la ambigüedad del discurso. Esta risa se producirá a lo largo de la representación a partir de discursos que toman, fusionan, mezclan, invierten y resignifican otros. Cada uno de estos textos que circulan de manera resemantizada se proyectan en las múltiples manifestaciones de la semiótica teatral. Principalmente, se evidencia en los discursos de los personajes, las poéticas de actuación y en la ostensible metateatralidad que se filtra por todas las zonas de la obra, tal como observaremos a continuación.

Para comenzar, indagaremos en el Viento, que en la puesta es realizado por una voz en off. Da inicio a la pieza recuperando tres refranes latinos: “*Aquila non capit muscas*”, “*a barba stolidi discunt tondere novelli*”, “*si vos pacem, para bellum*” (Santos Iñurrieta, 2015, p. 129). Él se presenta, entonces, como una máquina de reproducir discursos ajenos -en este caso, refranes clásicos- que plantean una doble postura: la erudita, que lo legitima como lugar de saber; y la popular, que se manifiesta al emplear frases hechas. Ese espacio ambiguo, entre lo alto y lo bajo, evidencia un discurso vacío sostenido en un tono sentencioso aunque cargado de una creciente absurdidad. Los parlamentos de este personaje presentan un desplazamiento que va desde la primera emisión de enunciados eruditos, en latín y dichos por Julio César, hacia aseveraciones disparatadas e incluso grotescas como “El uso indiscriminado del bidet entusiasma a los solitarios” (Santos Iñurrieta, 2015, p. 131). A partir de la recuperación de los textos parodiados -refranes, frases hechas, aseveraciones académicas- se produce un distanciamiento de su sentido primario, que de forma irónica permite su deformación. Así, los signos se invierten, en tanto se reemplaza lo erudito por lo vulgar, lo serio por lo cómico, lo solemne por lo profano. El discurso académico sufre, entonces, un proceso de degradación constante.

Cabe observar que los enunciados referidos son mayoritariamente una incesante repetición de *clichés*, es decir, fórmulas cristalizadas, como afirman Amossy y Herchsberg (2001), al punto que podemos considerar sus parlamentos como un *collage* de voces dispersas y de distintos rubros. No es un texto de autoría personal sino un resonador de opiniones ajenas saturadas de lugares comunes. Entendemos el *cliché* como “el resultado de una intervención autoritaria que pretende detectar el fin de los debates y que aspira a la entronización de un único sentido, de un único valor para realidades referidas” (Giordano, 2001, p. 144). El Viento no desarrolla su individualidad sino que reafirma estructuras heredadas, al igual que los otros dos personajes. Los científicos escuchan y toman nota de esos enunciados estereotipados con el objeto de copiar sus fórmulas y, así, teorizar sobre situaciones sociales y culturales muchas veces insólitas y sin importancia. Por lo tanto, los tres personajes están atados a esas estructuras de pensamiento prefijadas por la academia e incluso por los juicios populares, lo que les provoca una imposibilidad de liberarse y producir un informe autónomo y original. Otro ejemplo de ello es la aseveración “Paenza es Dios y este, a su vez, es Eric Clapton” (Santos Iñurrieta, 2015, p. 136), dicha nuevamente por el Viento. La analogía entre una deidad, el científico argentino conocido por divulgar la matemática en la televisión y el cantante británico de rock, pone en jaque la lógica racional al proponer una tesis insólita e inconexa.

Por otro lado, la cita nos permite pensar en la homologación entre ciencia y religión, que es otro de los discursos parodiados dentro de la obra. Su reapropiación llega al punto de homologar al científico con un dios que ejerce poder sobre el mundo y la sociedad. Tal reflexión se observa principalmente en el discurso del Hombre con paraguas, quien suele tener una actitud desafiante y prometeica, como cuando exclama “¡Háganse! las gotas de lluvia” (Santos Iñurrieta, 2015, p. 129) donde emula la voz de un dios omnipotente. Igualmente, esas expresiones, codificadas en el imaginario incluso como *clichés*, se actualizan y desmienten en momentos de intimidad. Dice el Hombre con paraguas durante su monólogo a público “a la humanidad hay que salvar”, demostrando un alto nivel de compromiso para luego confesar su desinterés y crueldad: “Sí, hay que salvarla y cuando la salve, la hago mierda” (Santos Iñurrieta, 2015, p. 136).

Los dos científicos, en consonancia con la última cita, abren la parodia al campo intelectual. En sus discursos hay constantes referencias a figuras científicas como los argentinos que han recibido el Premio Nobel, así como una reiteración de conectores, por ejemplo “ergo”, que aluden a la jerga académica. También se efectúan múltiples juegos donde la ciencia se pone en relación

con otras esferas y se problematiza. Quizá uno de los momentos más evidentes sea el siguiente:

Hombre con paraguas [Hcp]: (*En tono militar*) ¡Porque nuestra misión como hombres de ciencia es...! / Cercano [C]: (*En tono militar*) ¡Darle más vida a la vida señor! [...] / Hcp: Y ¿para qué soldado? / C: ¡Para corroborar las hipótesis señor! ¡Y ser magíster señor! ¡Haciendo *peipers* señor! ¡Y lograr publicaciones señor! / Hcp: ¿Con qué fin soldado? / C: ¡Ganar el premio Nobel señor! ¡Sí señor! / Hcp: ¡Ganar el premio Nobel! ¡Bravo! (*medido*) La lógica militar ordena los vínculos sociales de una manera efectiva... ¿te has dado cuenta? (Santos Iñurrieta, 2015, p. 132)

En la puesta se emite el discurso junto con un desplazamiento espacial: el Hombre con paraguas se posiciona adelante y en el centro del espacio escénico exhibiendo el ejercicio de poder sobre Cercano, quien se ubica en la izquierda y más retraído. Su voz responde al estereotipo de comunicación en el ejército, así como construyen las posturas y los gestos afines. El entrecruzamiento entre la lógica militar y la semántica científica da cuenta de un uso paródico de ambos discursos, ya que los coloca en el mismo nivel. Dicha homologación provoca una comicidad atravesada nuevamente por el conflicto. La ciencia deviene campo de batalla y sus métodos, tácticas. Más adelante, el Hombre con paraguas, ante la posibilidad de crear una bomba, afirma: “Si nos da culpa esgrimimos argumentos como “La fórmula la inventamos para hacer crecer mariposas”, y rogamos “Por favor no la usen para hacer andar la economía”. Ergo, nos cubrimos. Luego bajamos el pulgar y borramos del mapa al paisucho” (Santos Iñurrieta, 2015, p. 139). Se citan fórmulas dichas por las instituciones científicas para reapropiarse de ellas y mostrarlas como discursos que ocultan el poder que ha tenido la ciencia a lo largo de la historia de la humanidad. Al ser funcional a los sectores políticos dominantes, su ética está resquebrajada. Estos científicos son una representación hiperbólica y caricaturesca de una falsa moral académica. Se pone en evidencia un mundo plagado de discursos inconexos aparentemente inocentes que terminan por legitimar la violencia, paradoja que lleva a generar la comedia. He aquí la risa amarga.

En la obra, el Hombre con paraguas y Cercano llevan a cabo un ostensible contrapunto en el comportamiento psicológico, corporal y vocal: el bajo y el alto, el erguido y el encorvado, el pedante y el tímido, el amo y el súbdito, el frío y el sensible. Entre los antagonistas se filtra una relación de poder al estar en permanente pugna por demostrar el saber. Desarrollan un vínculo

complejo en el que Hombre con paraguas, eje de ese micro-campo intelectual, se impone sobre Cercano, que ya desde su nombre se define como una variable dependiente. El contraste entre ambos no es sólo en términos de conocimientos sino un juego dialéctico entre opresores y oprimidos. El saber pues, no equivale al poder sino a un complejo campo de luchas en el marco de un sistema basado en la dominación.

Por otro lado, no es una cuestión menor que ninguno posea nombre propio. Tal ausencia da cuenta del borramiento de sus identidades y, por ende, los hace susceptibles de ser generalizados. En otras palabras, cualquiera puede cumplir esos roles, en la medida que no representan únicamente la degradación moral del científico sino del ser humano en general. A su vez, al no recibir nombres, se sugiere una deshumanización que se acentúa aún más en su accionar y sus comportamientos físicos. Cercano, quien presenta una máscara corporal retraída, ha sido castrado en pos del conocimiento científico y, por ende, sufre un proceso de objetivación por parte del Hombre con paraguas. Pero, en un espacio íntimo y onírico, muestra un alto grado de violencia al confesar el asesinato del murguero o la venganza de su padre. Cabe observar como en las dos escenas anteriores, que se representan de un modo metateatral, se ve un cambio en la construcción del personaje donde se rompe su conformación física para mostrar una “contramáscara” bestial por medio de una voz más grave y un mayor rigor en las acciones.

Por su parte, el Hombre con paraguas, se asemeja al animal y muestra aún más la deshumanización. En sus extensos parlamentos en los que ostenta sabiduría, el actor comienza a mover ligeramente sus pies en el lugar y finalmente, termina la frase dando vueltas en círculo como un perro que mueve la cola gracias a la excitación. Además, se desplaza espacialmente puesto que sale del paraguas y mira a público para jactarse de sus competencias. Esa compostura erguida de científico soberbio y rígido se fractura para exhibir otra cara, la bestial y primitiva. El uso de la máscara y su antimáscara es propio del arquetipo de il dottore de la comedia del arte italiana. Gemma Beltrán lo define como aquel que ocupa “el lugar del pedante de la comedia y, frente al poder del dinero, representado por Pantalone, encarna el poder intelectual” (2011, p. 9). Se caracteriza, al igual que el científico, por emitir extensos discursos que reproducen frases ajenas, por lo que evidencia un saber aparente. De esta manera, la hiperbolización de los rasgos más humillantes del ser humano causa, al mismo tiempo, una comicidad agrisulce al poner de manifiesto la bajeza y la crueldad de nuestra sociedad.

La metateatralidad es otro eje central que refuerza el sentido paródico. Al respecto, dice Patrice Pavis: “La parodia es tal vez un principio estructural

propio de la obra dramática en cuanto la puesta en escena enseña demasiado sus hilos y subordina la comunicación interna (la del escenario) a la comunicación externa (entre escenario y sala)” (2011, p. 328). La obra se distancia del afán realista ya que apuesta por exhibir la teatralidad del espectáculo al exagerar el tono declarativo y pedante del científico, al desnudar la escenografía, entre otras estrategias. De manera ocasional, los personajes representan las anécdotas del otro y se reparten bofetones, patadas, se tiran al piso de manera excedida, como sucede con la historia del golfista. No hay, entonces, un afán de verosimilitud realista sino una voluntad por manifestar la artificiosidad de sus acciones. La *competencia* pues, descubre la cocina de la composición.

Por otro lado, notamos en la poética de actuación zonas de contacto con la teoría teatral de Bertold Brecht. Los actores demuestran el artificio ante los espectadores en pocos momentos, pero no por ello son menos significativos. Brecht afirma: “Pero extrañar a un personaje de modo de hacerlo “propia-mente ese personaje” y en “ese preciso momento”, solo será posible cuando evite crear la ilusión de que el actor se identifica con el personaje y la representación con el acontecimiento” (1963, p. 44). El extrañamiento entonces se hace presente y refuerza la metateatralidad. Por ejemplo, hay un claro pasaje del personaje al actor cuando el Hombre con paraguas dice a su compañero “Se termina la obra” y lo hace abandonando el tono y la postura del científico. Asimismo, la voz del Viento comenta hacia el final: “Exceder el tiempo de atención de un posible público en una obra de teatro conduce al fracaso” (Santos Iñurrieta, 2015, p. 146). De modo que se evidencia la maquinaria teatral al darse una ruptura entre el ser y el parecer, y entre los espacios ficcionales respecto a los de la sala. La ilusión teatral se rompe por medio de la exhibición de su naturaleza artificial, con el objetivo de que el espectador tome distancia con respecto a lo que observa y, así, evite la identificación y reflexione sobre las premisas políticas desarrolladas en la obra. En oposición a las estéticas realistas, se trata de concepciones teatrales que buscan criticar la realidad en vez de reproducirla de manera pasiva.

Las premisas del teatro del absurdo -como lo anticipa el subtítulo *Absurdo para tres-* también se hacen presente en el plano visual y, como ya hemos visto, en la lógica de los sujetos teatrales. El escenario, despojado, dispone de un paraguas negro que cuelga en el centro y una línea de luces en el frente. Dentro de esa economía, el espacio funciona como un mapa que devela la mecánica metateatral puesto que el suelo está marcado con cintas y flechas que indican las entradas y salidas escénicas. A su vez, el maquillaje y el vestuario construyen una estética del claroscuro puesto que usan una base pálida y la

expresión de la cara bien marcada; ambos visten el mismo delantal gris con grandes botones blancos y debajo se vislumbra apenas una camisa blanca y un moño opaco así como pantalones gris oscuro, zapatos negros y un sombrero bombita.<sup>154</sup> El diálogo con otras poéticas, en términos de Pavis, exponen los hilos de la mecánica teatral.

En el amplio marco intertextual de la obra, la alusión a la figura de Mauricio Kartun resulta central debido a que se trata de un referente dentro del campo teatral argentino contemporáneo. Cercano confiesa en un monólogo a público que sueña ser un dramaturgo que le gana a Kartun un “premio rimbombante”, ante lo que el último le responde: “Bien pibe” “te felicito” “Seguí trabajando” y yo estupefacto lloraba... Lloraba por no poder sobrarlo y decirle ¡¡¡¡chivaaa-chivaaa!!!!” (Santos Iñurrieta, 2015, p. 135). Por ende, introduce una nueva competencia aunque en este caso dentro del teatro. Si bien se trata de un homenaje, al mismo tiempo, es una nueva disputa por obtener prestigio y reconocimiento en la esfera del arte. Por otro lado, el célebre dramaturgo cumple, por momentos, el rol de Dios puesto que se espera que él le solucione una duda sobre cómo accionar dramáticamente: “Hcp: Sos un intelectual, un científico, nunca digas “no entiendo” en voz alta. Llamalo a Kartun... / Viento: “Sigue ocupada la línea...”/ C: (Mirando el cielo) ;Kartun no me dejes ahora!” (Santos Iñurrieta, 2015, p. 150). Es endiosado por Cercano debido a sus conocimientos en el área del arte dramático aunque su deseo de superarlo se frustra. El nombre de Kartun figura en el propio programa de mano entre los agradecimientos. Trasciende el mundo de la escena invadiendo el espacio de la sala y profundiza la parodia.

En segundo lugar, en el final vemos el punto máximo de la metateatralidad. Tras la decisión de terminar la obra los personajes reconstruyen el momento de culminación de numerosas maneras, poniendo en evidencia el artificio teatral:

Hcp: Tu ida no sorprende ni conmueve, y lo que es peor para ti, no significa nada... Estructura dramática uno.../C: Estoy en problemas evidentemente... / Hcp: Evidentemente. Por qué... porque no hay transformación, no hay salto de calidad... solo la continuidad de un proceso lógico... y eso es la nada misma. Ergo tu vida es teatralmente de mier-

---

154] Tal caracterización recuerda a los protagonistas de *Esperando a Godot* de Beckett, quienes simbolizan en su ropaje la degradación paulatina de la humanidad. La ridiculización es uno de sus rasgos primordiales y ello se vincula con lo grotesco que, según Boisdeffre y Friedmann (1968), es el estado natural del hombre. De este modo, se puede percibir lo absurdo de lo cotidiano al dislocarse la realidad diaria por medio de exageraciones de los rasgos humanos.

Esa conciencia del drama se refuerza por medio de la mirada a público a la hora de emitir “Estructura dramática uno”. Por otra parte, se establece una imbricación entre teatro y vida, de modo que la obra se vuelve vida y la vida se vuelve obra. Estos personajes crueles, objetivados y complejos entran en ese círculo haciéndose cargo de su propia artificialidad. Ello se refuerza por medio de una ruptura espacial puesto que el Hombre del paraguas sale del espacio escénico para colgarse de la baranda que distingue al público del escenario y, desde allí, reafirma su bestialidad.

Por otro lado, cabe aclarar que el final del texto es diferente al que se resuelve en el espectáculo. En el último, los científicos mueren a causa de un rayo que cae sobre el paraguas antes de que puedan comprobar su hipótesis y luego los presenta reencarnados en moscas a través de un proyector que exhibe a los dos insectos. En oposición, el texto original plantea el ingreso al espacio escénico del Viento con un pequeño retablo de títeres. Juega a dar vida a esas dos moscas, quienes emiten el parlamento que en la puesta en escena se dice como voz en *off*. De modo que refuerza aún más la metateatralidad puesto que presenta el tópico del teatro dentro del teatro. Anteriormente, se ha mostrado a un actor que hace un personaje y que, a su vez, actúa otro personaje. Ahora, sabemos que esos dos seres, al mismo tiempo, han sido animados por un titiritero, que cumple la misma función que un autor. Se presenta así, una cadena de creadores infinitos, lo que provoca como efecto que el espectador sea introducido en la obra como otro personaje más. Así, un nuevo tópico de la tradición dramática y literaria se emplea: el *Theatrum Mundi*.

A modo de conclusión, *La competencia* no sólo pone de manifiesto que el mundo es un teatro, tópico empleado desde el barroco literario, sino que nos invita a considerar la teatralidad de la ciencia. En otras palabras, la ciencia no deja de ser una construcción artificial, que necesita de disfraces y maquillaje. Y, de esa misma manera, tanto en ella como en el mundo artístico se presentan la búsqueda del éxito y la competencia feroz por el reconocimiento, en todos sus aspectos. La obra, a través de una compleja parodización, es un espacio donde se ven las artimañas de los discursos sociales, las operaciones del campo intelectual y el artístico en el centro de una lucha cruenta. Dicha crueldad intenta producir una comicidad sostenida en el absurdo y la inversión aunque se trata de una comicidad reflexiva, porque se hace carne la hipocresía y las verdades enmascaradas detrás del funcionamiento de las instituciones sociales. Sin duda, *La competencia* da lugar a una risa que es -o espera ser- profundamente amarga.

## BIBLIOGRAFÍA

- Amossy, R. y Herchsberg, A. (2001). *Estereotipos y clisés*. Buenos Aires: Eudeba.
- Beltrán, G. (2011). *Carlo Goldoni y la commedia dell'arte. Principales personajes de la commedia dell'Arte*. Barcelona: Obra social La Caixa.
- Boisdeffre, P. y Friedman, M. (1968). *Beckett y el fin de la literatura*. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor.
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.
- Brecht, B. (1963). *Breviario de estética teatral*. Buenos Aires: Ediciones La Rosa Blindada.
- Giordano, A. (2001). “Lo común y lo extraño” en Manuel Puig. *La conversación infinita*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Kowzan, T. (2004). “El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del teatro” en Bobes Naves, M.C. *Teoría del teatro*. Madrid: Arco/Libros.
- Pavis, P. (2011). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós.
- Pauls, A. (1980). “Tres aproximaciones al concepto de parodia” en *Lecturas críticas 1*. Buenos Aires, Diciembre: 7-14.
- Santos Iñurrieta, M. (2015). *Mientras cuido de Carmela (y otros textos)*. Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- Übersfeld, A. (1996). *La escuela del espectador*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de directores de escena de España.
- Wellwarth, G. E. (1973). *Teatro de protesta y paradoja. La evolución del teatro de vanguardia*. Buenos Aires: Lumen.

## **La intertextualidad como recurso estructural en la crítica socio-política**

**Resumen:** El presente trabajo se enmarca en la investigación doctoral titulada *Urbanyi, Feinmann y Quino: una crítica socio-política y plurigenérica a los tránsitos y desplazamientos de la modernidad*.

La propuesta consiste en analizar desde una perspectiva comparatista el funcionamiento de la intertextualidad como estrategia en la construcción de una crítica socio-política, en el texto espectacular *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (2008) y en la novela *La crítica de las armas* (2003), de José Pablo Feinmann.

El concepto *intertextualidad*, surgido a partir de las investigaciones de Julia Kristeva (1969), es definido por Gerard Genette (1989) como “una relación de co presencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente como la presencia efectiva de un texto en otro” (p. 10). Vinculado a este concepto incluimos el de *interdisciplinarietà* desde los aportes de Tania Franco Carvalhal (1996), cuya perspectiva permite interrogar las obras entendiendo que ellas se configuran como un lugar de conflicto en el que “se insertan dialécticamente estructuras textuales y extratextuales” (p.70). De este modo, la incorporación de intertextos provenientes de la filosofía, la política, la literatura y el cine, operaría como un recurso estructural capaz de problematizar la obra en términos de una crítica socio-política.

**Palabras clave:** intertextualidad - interdisciplinarietà - crítica.

**Abstract:** The present work is framed in the doctoral research titled *Urbanyi, Feinmann and Quino: a socio-political and plurigeneric criticism to the transits and displacements of the modernity*. The proposal consists of analyzing from a comparative perspective the functioning of intertextuality as a strategy in the construction of a socio-political critique, in the spectacular text *The four horsemen of the Apocalypse* (2008) and in the novel *The critique of weapons* (2003), by José Pablo Feinmann. The intertextuality concept, emerged from Julia Kristeva investigations (1969), is defined by Gerard Genette (1989) as “a copresence ratio between two or more texts, i.e., identically and frequently as the effective presence

of a text in another” (p.10). Bound to this concept we include the one of interdisciplinarity from the contributions of Tania Franco Carvalhal (1996), whose perspective allows to interrogate the works understanding that they are configured as a place of conflict in which “textual and extratextual structures are inserted dialectically” (p. 70).

There by, the incorporation of intertexts coming from philosophy, politics, literature and the film industry, would operate as a structural resource capable of problematizing the work in terms of a socio-political critique.

**Key-words:** intertextuality - interdisciplinarity - criticism.

### **El texto espectacular**

*Los cuatro jinetes del Apocalipsis*<sup>155</sup> es una breve obra de teatro estrenada en distintos puntos de nuestro país en 2006, no publicada hasta el momento. Consta de cuatro actos: La peste, la muerte, el hambre y la guerra. A los fines de esta presentación tomaremos como eje de análisis el acto “La muerte”. En este, un grupo de ex compañeros de la facultad se reúne en una cena de camaradería después de muchos años, período en el que transcurrió la última dictadura argentina. En medio de preguntas y comentarios ocasionales, van realizando un relevamiento de los ausentes, aduciendo: “Los que no están acá son todos boleta” (p. 2). A medida que la cena avanza junto con el consumo de vino, la conversación gira en torno a la diversión, para lo cual proponen decir “boludeces” que remitirán irónicamente a discursos de la filosofía, la política y la historia.

A partir de nuestra lectura, es posible postular que el objetivo de la reunión -el reencuentro con los compañeros- se utiliza como la excusa para hablar de los Desaparecidos y configurar una crítica socio-política a través de la inclusión de intertextos divididos básicamente en dos disciplinas -la filosofía y la política- que a su vez retroalimentan distintas perspectivas ideológicas de la historia argentina. Siguiendo a Zavala (1996) en este análisis consideramos que “el texto aparece así como un encuentro de fragmentos heterogéneos del discurso social, donde se marcan los paradigmas de los lenguajes hegemónicos y las luchas por la significación y los que la doxa dominante construye como real” (pp. 86-87). La interacción que pone en escena la polifonía, da lugar a “las polémicas, las luchas y los intentos de exclusión y supresión

---

155] Pieza teatral de José Pablo Feinmann estrenada en Buenos Aires en el Chacarerean teatro el 13 de marzo de 2006 bajo la dirección de Luis Romero.

de puntos de vista antagónicos” (p. 86) en los que la *doxa* dominante busca imponerse. Esta *doxa* es lo que Bajtín/Medvedev (1994) llaman la ideología cotidiana, todo cuanto ha constituido al sujeto.

En primer lugar, el narrador inicia la introducción de intertextos asumiendo una posición banal en la lectura de los hechos que remite a argumentos que justificaron la dictadura cívico-militar, como por ejemplo: “Boleta, boleta, boleta. ¿Qué pasó? ¿Iban todos a contramano? Y sí, dice el colorado Castro. Parece que sí: que iban todos a contramano. ¿A contramano de qué? El colorado dice y...de la historia” (p. 2). En este caso, el intertexto opera como un recurso para señalar los polos ideológicamente opuestos respecto al análisis del proceso. Por un lado se lanza livianamente la *doxa* dominante: “a contramano”, léase en sentido opuesto de lo establecido; es decir, el asesinato como medida para los opositores a un orden presentado como legítimo. A su vez, la frase alude irónicamente a la conceptualización de origen marxista reconocida como “el sentido de la historia”, entablando la lucha por la significación desde la presencia del paradigma identificado con la subversión, el avance de la historia cuyo horizonte dialéctico en los sesenta era el socialismo.

En segundo lugar, encontramos la mayor carga de significaciones a partir de un encadenamiento de enunciados intertextuales. Entre los intertextos provenientes de la filosofía, relevamos dos que consideramos alusiones a los estudios de Giles Lipovetsky y que manifiestan, desde nuestra perspectiva, el uso de la multirreferencialidad del lenguaje como recurso para acentuar una perspectiva de época, la de la Posmodernidad fría, y narrar una experiencia que transita un pasaje constante de lo individual a lo colectivo, de lo generacional a lo nacional. “Nuestra generación exageró las cosas. No habíamos leído a Lipovetsky. [...] Hay que tener imperativos livianos. Hay que vivir la era del post-deber. La era del vacío. Revolución no, individualismo responsable sí. Sexo no, ternura” (p. 3).

Aquí, se alude por un lado al texto *La era del vacío. Ensayo sobre el individualismo contemporáneo* (1983) que plantea una nueva fase en la historia del individualismo occidental en una sociedad posmoderna caracterizada por una lógica individualista que anula los puntos de referencia y sustituye los valores superiores por valores narcisistas que implican vivir el aquí y el ahora. Por otra parte, establece un diálogo con otra obra de Lipovetsky: *El crepúsculo del deber. La ética indolora de los nuevos tiempos democráticos* (1992) en el que se expone que la casi total secularización del mundo instala la época del post-deber, el egoísmo exacerbado y la cultura post-moralista, estimulados por los placeres inmediatos, el ego y la felicidad materialista.

El segundo intertexto: “¿Y qué pasó? ¿Se pudo todo? Que se murió todo ya

lo sabemos. La muerte de las utopías, la muerte de las ideologías, la muerte de la historia.”(p. 4) alude a los planteos expresados en la obra *El imperio de lo efímero. La moda y sus destinos en las sociedades modernas* (1987). Aquí, el autor señala que el estilo de vida definido como lúdico-estético- hedonista-psicologista-mediático supera a la utopía revolucionaria con el entusiasmo de los sentidos, y a las ideologías con la publicidad. Por otra parte, es posible asociar esta cita con la hipótesis del fin de la historia de Francis Fukuyama (1992) que determinaría oportunamente el éxito definitivo del imperio y el sistema capitalista.

Desde nuestra perspectiva de análisis, los dos intertextos refieren al paradigma frío de la posmodernidad para invalidar el otro paradigma, el que orientó las acciones revolucionarias de los ‘70 en la Argentina. El modo de introducirlos desde el sarcasmo potencia la lectura crítica que transita la historia en diferentes planos. La historia individual enmarcada en la colectiva -los que quedaron y los que desaparecieron-, y dentro de ella la esfera generacional que se identifica con una utopía latinoamericana, que aspiraba a ser global, aunada en una lucha nacional.

El segundo cuerpo de intertextos es una sucesión de consignas emitidas en discursos políticos y en planes de gobierno que pueden articularse en una cronología de la historia argentina desde los inicios del peronismo -“Hay que nacionalizar la banca”. “Patria sí, colonia no”. “Reforma agraria ya”. (p. 4). “La patria dejará de ser colonia o la bandera flameará sobre sus ruinas.” (p. 5)-, y el tercer mandato peronista -“Cinco por uno, no va a quedar ninguno”. “El peronismo es el hecho maldito del país burgués.” “Liberación o dependencia”. (p. 5)-, hasta el regreso a la democracia con Alfonsín -“Con la democracia se cura, se come, se educa”. (p. 4)- y Franja Morada -“Franja morada, la patria liberada.” (p. 4-5)- En el medio de los dos periodos democráticos -los tres mandatos del peronismo y el mandato del radicalismo con Alfonsín- el interregno del golpe del ‘55 y la dictadura cívico-militar del ‘76 al ‘83. En el análisis de estos intertextos resulta orientador el estudio de César Tcach (2002) sobre las consignas de los años ‘70, ya que este es aplicable a las enunciadas en la obra que nos ocupa, en tanto se visualiza una articulación entre las identidades colectivas y las dimensiones adquisitivas de esas identidades construidas en una sociedad, cuya matriz era la relación entre Estado y actores sociales a partir de patrones de acción política marcados por la devaluación de los mecanismos institucionales de la democracia representativa.

Hablamos de sectores del peronismo y del radicalismo en una relación con el Estado a través de la militancia y del ejercicio de funciones políticas que demandan en principio la soberanía, un derecho que las naciones deberían

asegurar a través de políticas de Estado democráticas generadas y ejecutadas en su ejercicio. Por otra parte, la devaluación de los mecanismos institucionales puede advertirse en la frase de Perón que vacía el espacio de la estrategia política, para ocuparlo con la estrategia de la guerra que implica necesariamente la eliminación del otro. En el contexto de la recuperación de la democracia, la demanda en la voz de Alfonsín, como presidente electo, pone el foco en la fuerza de la representatividad de una democracia que aspira a ser genuina reclamando aquellos derechos fundacionales que fueran inscriptos en el Preámbulo de la Constitución Argentina.

Podemos dividir estas consignas en tres grupos. Las citas referidas al primer gobierno peronista que remiten a hechos concretos: La primera reforma financiera<sup>156</sup> de 1946 que implica la nacionalización del Banco Central y del crédito bancario convirtiéndose en un instrumento pleno de la acción del gobierno / El acto de la Plaza Congreso, el 8 de diciembre de 1945, bajo la consigna: “Por la libertad, contra el Nazismo”, organizado por la Unión Democrática y culminado en una refriega armada, en el que el cántico “Patria si, colonia no”<sup>157</sup> es expresado por un grupo de seguidores de Perón / La reforma agraria<sup>158</sup> planteada como un proyecto antioligárquico y antiterrateniente, avalado por acciones políticas concretas a partir de las expropiaciones y el dictado de normas regulatorias respecto de la tenencia de la tierra y de las relaciones laborales / “Liberación o Dependencia”: el lema del lanzamiento de la campaña de Perón y Cámpora -basada en el antecedente “Braden o Perón- que obtuviera en 1973 el triunfo después de casi veinte años de una proscripción aceptada por casi todo el arco político argentino.

---

156] La emisión de la moneda, la regulación del crédito y la fijación del tipo de cambio quedaron, de este modo, bajo la responsabilidad del Gobierno Nacional, cuyo objetivo era lograr un mayor desarrollo económico, manteniendo la ocupación industrial.

157] Según César Tcach (2002) la consigna tradicional expresaría al peronismo como fórmula para el tránsito hacia la soberanía nacional y social; consigna que se reforzaría posteriormente -Perón, Evita, la patria socialista- por parte de sectores del peronismo entendiendo que la única patria liberada sería la socialista.

158] Pueden distinguirse dos períodos en la política agraria peronista, caracterizados por orientaciones opuestas: 1946-1948 y 1949-1955. El primer período, comprende desde el ascenso al gobierno hasta los primeros síntomas de dificultades en la balanza de pagos. La legislación que materializó los lineamientos políticos de esta etapa fueron: la ley n° 13246 sobre Arrendamientos y Aparcerías, la ley n°:13020 de 1947 sobre trabajo rural, así como las acciones de colonización llevadas a cabo por el Consejo Agrario Nacional, y la financiación para compra de tierras realizadas por el Banco de la Nación y el Banco Hipotecario Nacional. También se estatizó el comercio exterior con la creación del Instituto Argentino para la Promoción del Intercambio, se expropiaron los elevadores y silos de las empresas privadas, y se regularon todas las etapas de comercialización interna, (Lattuada, 1986).

El segundo grupo de citas marca la profundización de la crisis interna del país claramente identificada en el antagonismo oligarquía-peronismo. Se presentan tres discursos de oradores distintos: Eva Perón: “La patria dejará de ser colonia o la bandera flameará sobre sus ruinas” / Juan Domingo Perón: “Cinco por uno, no va a quedar ninguno”<sup>159</sup>. La memoria colectiva recoge en este cántico popular una frase del último discurso del presidente Juan Domingo Perón antes del exilio, emitido el 31 de agosto de 1955, dos semanas después de los bombardeos aéreos a la Plaza de Mayo / John William Cooke: “El peronismo es el hecho maldito del país burgués.<sup>160</sup>” Es la expresión de la lucha de clases en la Argentina. Según Feimann (2008) esta célebre máxima de Cooke sólo encuentra su transparencia en los dieciocho años que van de 1955 a 1973, en la que el país burgués se asusta ante la posibilidad del regreso del líder; el enemigo de clase y líder de las clases peligrosas.

El tercer grupo cristaliza el retorno a la democracia con el intertexto extraído del discurso de asunción de Raúl Alfonsín y la consigna de la agrupación política universitaria del radicalismo, Franja Morada. Alfonsín enuncia esta frase en el discurso inaugural con el antecedente de una campaña electoral que había tenido como eje el Preámbulo de la Constitución. Según Gerschen-son (2013) el discurso planteaba una gesta colectiva, un desafío para la sociedad y el Gobierno, la edificación de una casa para todos. El último intertexto pertenece a Franja Morada, identificada con la idea de una Universidad Reformista, en una Argentina libre, democrática e independiente.

## La novela

La obra *La crítica de las armas* (2003) narra la historia de Pablo Epstein, un filósofo, ex militante de la izquierda peronista, escritor y docente que se convierte en sospechoso de subversión en la última dictadura argentina. Trans-

---

159] La frase exacta dice: “La consigna para todo peronista, esté aislado o dentro de una organización ¡es contestar a una acción violenta con otra más violenta! (Perón,1955)

160] “[...] Marx expone, de un modo tal vez algo directo [pero con pasajes brillantes, la dialéctica histórica. Si le canta un Himno a la burguesía (la clase más revolucionaria de la historia humana) es porque de las revoluciones burguesas, que implican la destrucción de todos y cualquiera de los sistemas de producción anteriores a ella, habrá de surgir el proletariado, la clase obrera. La violencia se encarna en esta clase y es ella la que la realiza. [...] “El régimen no puede institucionalizarse como democracia burguesa porque el peronismo obtendría el gobierno” (Cooke, *Ibíd.*, pp. 73/74). Aquí está la postulación del peronismo como hecho maldito. El régimen no puede consolidar su democracia burguesa. Hacerlo sería llevar el peronismo al gobierno. Al impedir esa consolidación burguesa el peronismo funciona como “hecho maldito”. Los llamados por la militancia “18 años de lucha” son los fracasos del régimen por integrar al peronismo. (Feinmann, 2008).

curre el año 2001 y Pablo visita a su madre -internada en un geriátrico- con el fin de matarla. A través de una carta dirigida a ella, que se despliega a lo largo de la totalidad de la novela, el protagonista se retrotrae a los inicios de la dictadura del '76 y narra las distintas formas de marginalidad y exclusión que ha sufrido y sufre, tanto en el contexto familiar -la elección del ateísmo en una familia conformada por católicos y judíos, la elección de la profesión, la elección ideológica- como en el ámbito social en general -su ascendencia judía, su ideología y militancia pasada en el contexto de la dictadura-.

A través de la *intertextualidad*<sup>161</sup> y de un enfoque que articula discursos de diversos campos<sup>162</sup>, Feinmann traza los rasgos de lo monstruoso, los bordes de un contexto histórico-social alienante; una etapa en la que se filtran eternas dicotomías -civilización-barbarie, peronismo-antiperonismo, democracia-dictadura- que transitan en declaraciones, discursos, fundamentos teóricos y prácticos; marcando el posicionamiento de cada uno de los sectores de la sociedad. Dado que esta obra se constituye como un mosaico de numerosos y diversos intertextos, solo nos referiremos a dos de ellos -provenientes del cine y la literatura- que consideramos estructurales.

Dos obras, una cinematográfica -*La guerra de los mundos* (1953)- y otra literaria -*La metamorfosis* (1912)- representan desde nuestra lectura la estrategia para la construcción de una crítica socio-política. La invasión extraterrestre -en la primera obra mencionada- y la consecuente destrucción del mundo al que pertenece el protagonista, ofician como analogía de esa otra invasión -la militar-, como lectura de la pérdida de un mundo y la introyección<sup>163</sup> de

---

161] El recurso de la intertextualidad tiene una fuerte presencia en la obra. Se citan textos de la literatura argentina -Facundo, Carta de un escritor a la junta militar, Las ruinas circulares-, de la literatura norteamericana -El extraordinario caso del Señor Valdemar, El príncipe feliz-, de la literatura universal -La metamorfosis-.

Asimismo, se refieren declaraciones de miembros de la junta militar: Saint Jean -Gobernador de la provincia de Buenos Aires-, Luciano Benjamín Menéndez -General de Brigada-, Jaime Smart -Ministro de Gobierno de la Provincia de Buenos Aires-, Armando Lambruschini -Jefe del Estado Mayor Naval-, Domingo Bussi -Gobernador de la provincia de Tucumán-; de filósofos de los militares -José Luis García Venturini-; de militantes peronistas -John William Cooke-.

162] La articulación se presenta desde la filosofía y en la historia. Al respecto son múltiples las menciones de Karl Marx, Theodor Adorno, Walter Benjamin, Primo Levi, Friedrich Hegel, Simone de Beauvoir, Jean Paul Sartre, Francis Fukuyama.

163] Introyección (introyectar) está utilizado en términos de meter, “tragar” sin masticar. En sentido figurado, como introducir sin asimilar y por tanto, sin eliminar incluso. Es también apropiación de “algo” que no es propio (creencias, valores, expectativas, deseos, sentimientos, necesidades, pensamientos) generalmente proveniente de los padres o de otras personas, adoptándolo como si todo esto fuese propio, sin cuestionarlo, sin analizarlo. Claro está, que

otro ajeno en el que morir es la primera alternativa y la última, sobrevivir. Por su parte, la metamorfosis de Gregor Samsa en el cuento de Kafka, opera en la obra que nos ocupa, como metáfora de la transformación del sujeto en “insecto subversivo” (p. 69), un ser que transita en la oscuridad, en el terreno de lo innombrable; un ser que lleva en sí mismo lo espantoso de su existencia, el desprecio por las acciones y pensamientos que constituyen su identidad.

Dos figuras, entonces, la analogía y la metáfora; dos obras, *La guerra de los mundos* y *La metamorfosis* y dos debates, el interno y el externo, sostienen aquí una crítica socio-política de la violencia.

La analogía da cuenta de la destrucción, la pérdida de un mundo en el que la identidad intelectual y la identidad política son devastadas e introyectadas por otra identidad, la del régimen. La idea de invasión condensa el significado de la introyección, el alcance en términos históricos, nacionales, y en términos personales, generacionales.

La metáfora del insecto subversivo ilustra la transformación en el ser culpable, en el ser abominable que debe ocultarse para sobrevivir, que debe renunciar a la coherencia para transitar las fronteras de la contradicción. En este sentido, la marginalidad vivenciada desde la calidad de intelectual de izquierda, subversivo y judío simboliza la culpabilidad.

## Conclusiones

Desde una perspectiva comparatística, el corpus seleccionado se presenta como un espacio de conflicto en el que se insertan dialécticamente estructuras textuales y extratextuales que expresan diálogos y tensiones de un periodo de la historia argentina, configurando a la última dictadura cívico-militar como núcleo temático.

La acumulación de intertextos provenientes de diversas disciplinas a través de la ironía, el sarcasmo y el cúmulo de significaciones de los textos aludidos o citados, dan cuenta de la utilización de este recurso como una estrategia estructural para la construcción de una crítica socio-política.

Así, la presencia de fragmentos heterogéneos del discurso social en el acto “La muerte” representados en la voz del pueblo y de jóvenes estudiantes a través de cánticos populares; en la voz de presidentes nacionales en momen-

---

por repetición y con los años pareciera que ya es parte de la propia vida, es más, pareciera que es “genético” y no es así. De hecho, este proceso va sucediendo y se va archivando después a nivel inconsciente como resultado precisamente de esas repeticiones y actos repetidos en automático. Forma parte ya a determinada edad, de actitudes y comportamientos, que seguirán a veces por toda la vida.

tos claves de la historia argentina, como lo son la constitución del primer peronismo, la inminente proscripción, y el regreso a la democracia, problematizan la lucha por las significaciones, los puntos de vista antagónicos y la doxa dominante configurando un mosaico de ideologías. Asimismo, la multi-referencialidad del lenguaje nos permite elaborar una lectura de paradigmas en contraposición. Se establece de este modo, un cruce de paradigmas representativos de distintos momentos históricos -nacionales y mundiales- y posiciones ideológicas. El paradigma del Hombre Nuevo y la Revolución identificado con la utopía de origen marxista, la subversión y los Desaparecidos; el paradigma de la Doctrina de Seguridad Nacional que orienta las dictaduras latinoamericanas, el discurso de la filosofía de Lipovetsky sustentado en una perspectiva de la posmodernidad fría y “la hipótesis del fin de la historia” apoyada en un paradigma neoliberal imperialista.

Por su parte, en *La crítica de las armas* la analogía y la metáfora, operan en el marco de la intertextualidad para constituir desde el cine y la literatura las nociones de invasión y de culpabilidad como expresión de la lucha por las ideas en términos bélicos y no políticos, lo que significaría no solo jugarse la vida por un ideal, sino entender que la existencia del otro obstaculiza el logro de ese ideal y convierte a la muerte en un hecho necesario y hasta legítimo.

Tanto en el género teatral como en la novela, José Pablo Feinmann enfoca el problema de la violencia política en la última dictadura argentina refractando discursos que identifican las posiciones ideológicas de los sectores sociales nacionales en intersección con paradigmas de orden global, los pivotes de esas ideologías, y las fronteras entre estrategias políticas y estrategias de guerra que implican una desvalorización de los mecanismos democráticos.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, M (Medvedev, P) (1994). *El método formal en los estudios literarios: Introducción crítica a una poética sociológica*. (trad. Bubnova, Tatiana) Madrid: Alianza.
- Bauman, Zygmunt (2011). *Ética posmoderna. En busca de una moralidad en el mundo contemporáneo* Buenos Aires: Siglo XXI.
- Casullo, Nicolás (2008). *Peronismo. Militancia y crítica (1973-2008)*. Buenos Aires: Colihue.
- Franco Carvalhal, Tania (1996). *Literatura comparada* Buenos Aires: Corregidor.
- Feinmann, José Pablo (2008). *Los cuatro jinetes del apocalipsis*.  
------(1999). *La sangre derramada* Buenos Aires: Ariel.  
----- (2006) *¿Qué es la filosofía?* Buenos Aires: Prometeo.  
----- (2008). *La filosofía y el barro de la historia* Buenos Aires: Planeta.  
------(2009). *La historia desbocada. Nuevas crónicas de la globalización*. Buenos Aires: Capital Intelectual.  
------(2008). *Peronismo. Filosofía política de una obstinación argentina*. (35) “John William Cooke, el peronismo que Perón no quiso. (III)” en suplemento especial de Página 12.  
----- (2008). *Peronismo. Filosofía política de una obstinación argentina*. (36) “John William Cooke, el peronismo que Perón no quiso. (IV)” en suplemento especial de Página 12.
- Genette, Gerard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* Madrid: Taurus.
- Hernández Arregui, Juan José (1960). *La formación de la conciencia nacional (1930-1960)*. Buenos Aires: Hachea.
- Lattuada, Mario. “El peronismo y los sectores sociales agrarios. La resignificación del discurso como articulador de los cambios en las relaciones de dominación y la permanencia de las relaciones de producción.” *Mundo agrario*. Versión On-line ISSN 1515-5994.
- Lipovetsky, Gilles, Juvin Hervé (2011). *El occidente globalizado. Un debate sobre la cultura planetaria*. Barcelona: Anagrama.
- Marturet, Hernán Javier. *La teoría social entre las visiones abiertas y cerradas de la modernidad. Una lectura de Gilles Lipovetsky y de Alain Touraine*. FLACSO, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Buenos Aires, Argentina.
- Neiburg, Federico (1998). *Los intelectuales y la invención del peronismo*. Buenos Aires: Alianza.
- Punte, María José (2002). “El peronismo alternativo. John William Cooke: *La astucia de la razón* de José Pablo Feinmann”, en *Rostros de la utopía. La proyección del peronismo en la novela argentina de la década de los 80*. Pamplona: EUNSA, Anejos de Rilce: 39 101-123. Actualizado: Noviembre 2003.

Quintero Corral, Raúl. "Giles Lipovetsky: una sociología del presente pos (hiper) moderno" en [www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/01.../casa\\_del\\_tiempo\\_eIV\\_num01\\_41\\_46.pdf](http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/01.../casa_del_tiempo_eIV_num01_41_46.pdf).

Teach, César (2002). *La política en consignas. Memoria de los '70* Rosario: Homo Sapiens.

[www.ambito.com/465498-solanas-lo-primero-de-peronfuenacionalizar](http://www.ambito.com/465498-solanas-lo-primero-de-peronfuenacionalizar)

[www.redalyc.org/pdf/413/41324545011.pdf](http://www.redalyc.org/pdf/413/41324545011.pdf)

[www.institutonacionalmanueldorrego.com/.../2399-el-hecho-maldito-del-pais-burgues](http://www.institutonacionalmanueldorrego.com/.../2399-el-hecho-maldito-del-pais-burgues)

[www.diariopublicable.com/.../2547-frases-celebres-del-general-juan-domingo-peron](http://www.diariopublicable.com/.../2547-frases-celebres-del-general-juan-domingo-peron)

<https://www.cronista.com/.../Aquel-emocionante-discurso-de-Alfonsin-20131101-000>

[www.mdzol.com/nota/115056-las-frases-que-marcaron-la-epoca-alfonsinista](http://www.mdzol.com/nota/115056-las-frases-que-marcaron-la-epoca-alfonsinista)

<https://www.adnrionegro.com.ar/2016/07/liberacion-o-dependencia>

[www.franjasiglo21.blogspot.com/2007/08/40-anos-franja-morada-la-lucha-continua.html](http://www.franjasiglo21.blogspot.com/2007/08/40-anos-franja-morada-la-lucha-continua.html)

Zavala, Iris (1996). *Escuchar a Bajtín*. España: Novagrafik.

NORA GABRIELA IRIBE  
UNLP / Escuela de Teatro La Plata  
norairibe@hotmail.com

ALEJANDRO MARTÍN ERRECALDE  
FAHCE / UNLP  
martinerre@clientes.iwinds.com.ar

## **Cuando el teatro se mira en el espejo: una lectura de *Esta noche se improvisa*, de Luigi Pirandello**

**Resumen:** El tema de este trabajo es el análisis de la última pieza de la llamada “trilogía metateatral” de Luigi Pirandello, *Esta noche se improvisa* (1929), partiendo de la premisa de que la formulación de sus teorías teatrales está inscrita en el mismo texto. El comienzo del drama muestra el socavamiento de las estructuras básicas del teatro: desde el espacio escénico se borra la separación entre “sala” y “escena”, lo que origina la presencia de dos escenarios simultáneos y la división claramente diferenciada entre actores y público. El autor aparece en forma autorreferencial en boca de los personajes, que manifiestan burla o ironía respecto de su figura. El “personaje director” expresa claramente el conflicto entre el texto dramático y el “texto teatral”, pero a la vez se enfrenta con los actores, exigiéndoles una improvisación sin libreto. En esta obra, en particular, se produce de manera radical la separación de la relación actor-personaje y, por lo tanto, de toda la operación escénica sobre el texto dramático y se construye sobre la modernidad dramática del “teatro dentro del teatro” para que autor, director, actores y público se vuelvan personajes en una síntesis reflexiva acerca del arte y de la vida.

**Palabras clave:** Pirandello - metateatro - distanciamiento - rupturas - puesta en escena

**Abstract:** The subject of this work is the analysis of the last piece of the so-called “metatheatrical trilogy”, by Luigi Pirandello, *Tonight We Improvise* (1929), starting from the premise that the formulation of his theatrical theories is inscribed in the same text. The beginning of the drama shows the undermining of the basic structures of the theater: the separation between “house” and “stage” is eliminated, which gives rise to the presence of two simultaneous scenarios and the clearly differentiated division between actors and public. The author appears in

a self-referential form in the mouth of the characters, who show mockery or irony regarding his figure. The “director character” clearly expresses the conflict between the dramatic text and the “theatrical text”, but at the same time he confronts the actors, demanding them an improvisation without a libretto. In this work, in particular, the separation of the actor-character relationship and, therefore, of the whole scenic operation over the dramatic text is produced in a radical way and is built on the dramatic modernity of “theater within the theater” for that author, director, actors and public become characters in a reflexive synthesis about art and life.

**Key-words:** Pirandello - metatheater - distancing - ruptures - staging

Resulta sorprendente la capacidad de Luigi Pirandello (1867-1936) para incursionar en diferentes lenguajes artísticos: fue primero poeta, luego novelista, autor de cuentos y ensayos, y recién a los cincuenta años se dedicó enteramente a la dramaturgia. A caballo entre dos siglos, nuestro autor experimentó la crisis del siglo XIX y la explosiva rebelión de las vanguardias. De los referentes del mundo teatral de comienzos del siglo XX aprendió la ruptura con el teatro naturalista, con el teatro de texto, con la búsqueda de la aprobación social. Por otra parte, tomó de las *performances* futuristas la necesidad de interpelar al público, de sacarlo de la comodidad de su butaca; de Bergson se apropió de una serie de conceptos fundamentales,<sup>164</sup> entre ellos el de realidad como devenir o desenvolvimiento; comprendió la necesidad de captar la vida en su unitaria multiplicidad.

El grotesco italiano también penetró en su escritura teatral: aprendió a utilizar el humorismo para crear un efecto caricaturesco, burlesco y extraño; se apropió además de la antonimia rostro-máscara: el rostro representa el sufrimiento individual en toda su complejidad; la máscara refleja las formas externas y las leyes sociales.<sup>165</sup> En consecuencia, el hombre no está seguro de

---

164] La idea básica que sostiene la filosofía de Pirandello está tomada de Bergson y es la siguiente: la vida es fluida, móvil, evanescente e indeterminada. Esta realidad escapa a la razón y se capta solamente a través de la acción espontánea y del instinto. Sin embargo, el hombre, dotado de razón no puede vivir instintivamente como las bestias ni puede aceptar una existencia que cambia constantemente. En consecuencia, el hombre usa la razón para fijar la vida mediante definiciones ordenadas. Pero como la vida es indefinible, tales conceptos son ilusiones. El hombre ocasionalmente toma conciencia del carácter ilusorio de sus conceptos; pero ser humano es desear la forma; lo que no tiene forma provoca en el hombre horror e incertidumbre (Brustein, 1970, pp. 312-313).

165] *En History of European drama and theatre*, de Erika Fisher-Lichte, aparece un apartado dedicado a Pirandello, titulado significativamente “The Multiplicity of Roles in the Theatre of Life or the Multiple Personality” (Fischer-Lichte, 2002, pp. 306-314). Para el autor ita-

su identidad; buscando el yo huidizo, lo ve reflejado en los ojos de los demás y toma el reflejo por el original. Esta aceptación de una sobreimpuesta identidad es un aspecto del teatro del espejo (*teatro dello specchio*) de Pirandello.

En resumen, nuestro autor vivió una época de efervescencia, de veladas provocadoras donde se entremezclaban personajes y espectadores en una verdadera batahola, donde abundaban gritos, silbidos, insultos y puñetazos. El teatro de vanguardia, en general, y el de Pirandello en particular, comprendió la enorme aventura de explorar los límites del lenguaje teatral y de reflexionar en el interior de la obra misma sobre el proceso de creación, convirtiendo, de esta manera, el escenario en un laboratorio de experimentación.

Es a partir de los años veinte cuando escribe sus mejores obras. Así surge la trilogía llamada por el mismo autor “del teatro en el teatro”,<sup>166</sup> compuesta por *Seis personajes en busca de autor* (1921), *Cada uno a su manera* (1924) y *Esta noche se improvisa* (1930). Cada pieza desarrolla un aspecto del proceso de construcción del texto teatral, pero además explora la innovación escénica y estimula también en los espectadores la reflexión sobre el concepto de “metateatro”.<sup>167</sup>

El argumento de *Esta noche se improvisa* (*Questa sera si recita a soggetto*) expresado brevemente es el siguiente: el doctor Hinkfuss es el director que prepara una representación improvisada sobre la base de un cuento del pro-

---

liano, cada uno de nosotros cree que es uno solo, pero eso es una asunción falsa: conocemos únicamente una parte de nosotros mismos, y con toda probabilidad, la menos significativa. Es el concepto de la máscara. Hay, para él, una máscara interna vista solamente por la persona que la usa, y también máscaras externas por medio de las cuales uno es conocido por los demás. Esta máscara exterior puede ser algo creado por la propia persona o, por el contrario, impuesta por la sociedad, cuya opinión pública le impide desembarazarse de ella. La misma discusión la traslada a la creación artística: ¿qué esperanza hay para cualquier escritor de poder describir las profundidades de cualquier personaje?; ¿qué conexión tienen estos entes de ficción que actúan en el escenario con los individuos reales que se supone que representan? Pirandello cuestiona el naturalismo.

166] “El teatro en el teatro” es la forma más corriente de *mise en abyme*. La obra interna reproduce el juego teatral de modo que el vínculo entre las dos estructuras acabe siendo analógico o paródico. La puesta en escena contemporánea recurre a la *mise en abysme* para relativizar o enmarcar el espectáculo (Pavis, 1998, p. 295).

167] Metateatro: teatro cuya problemática está centrada en el teatro y que, por lo tanto, habla de sí mismo, se autorrepresenta [...]. Basta con que la realidad descrita aparezca como ya teatralizada: es el caso de las obras cuyo tema principal es la metáfora de la vida como teatro (Calderón, Shakespeare y hoy Pirandello, Beckett y Genet entran en esta categoría). Así definido, el metateatro se convierte en una forma de antiteatro que difumina la frontera entre la obra y la vida (Pavis, 1998, pp. 288-289).

pio Pirandello, “¡Leonora, adiós!” (1910),<sup>168</sup> relato construido alrededor de la temática de los celos. El personaje, que se declara partidario convencido de su obra, no aprecia en absoluto el trabajo del autor y por ello reduce y diluye el drama en cuadros y escenas de un desbordante gusto espectacular. Por otro lado los actores, a los que impone seguir en su interpretación este plan prefijado, se niegan a aceptar la condición de “supermarionetas” y pretenden entregarse a su papel, dejándose guiar por la pasión. El conflicto entre actores y director, que surge y desaparece una y otra vez a lo largo de la trama, es concebido sobre el hilo de una larga y agotadora diatriba contra la dirección teatral del siglo XX, la que llena la acción de ideas dinámicas sobre la “confección” del hecho teatral. Solamente cuando los actores llegan a desahogar libremente su arte, el drama recobra su fuerza y estalla en forma rápida y apasionada para desarrollar la historia de base: Nico Verri se casó con Mommina, una de las cuatro hermanas que hospedaban, de una manera quizá demasiado generosa, a los oficiales que llegaban a su pueblo. Sin embargo, ni bien se produce esta unión comienzan a actuar los celos de quien no puede dominar el pasado. Por ello encierra a su mujer, le prohíbe embellecerse y hasta peinarse, de manera que se hace la ilusión de haber llegado a matar la imagen de ella, tan cortejada en la casa de su padre. Cuando otra de las hermanas, que se dedicó al canto lírico en forma profesional, llega al pueblo para representar *La forza del destino*, Mommina, convertida en un miserable despojo humano, es sobrecogida por el recuerdo de su juventud, tiempo en que asistía al teatro con sus hermanas y era joven y bella: su pasado se actualiza con la misma pieza en una simbología que puede considerarse una de las más sugestivas de la obra de Pirandello. La mujer cuenta a sus hijas el argumento de la ópera y la historia de su propia juventud, destacando en ella su frustrada intención de una carrera como cantante, y luego interpreta para ella misma la canción “¡Leonora, adiós!”. Pero cuando la actriz que representa a Mommina llega al momento más doloroso de la creación, sufre un colapso cardíaco real y se desploma a causa de su misma interpretación. Entonces interviene el director, quien cierra la obra pregonando su concepción del espectáculo meramente espectacular y pide perdón al público presente por los eventuales “inconvenientes” ocasionados por la improvisación de esa noche.

De este gran ensayo de teatro contemporáneo hemos elegidos para el comentario algunos pasajes que exponen las innovaciones escénicas de *Esta noche se improvisa*.

---

168] Este recurso, el de teatralizar cuentos de su autoría, lo utiliza en otras ocasiones.

## El Dr. Hinkfuss, portavoz de las ideas teatrales de Pirandello

La obra comienza con los espectadores que están gritando, aparentemente tan ofuscados como lo estaba el público al final de *Seis personajes...*, pero es necesario aclarar que en este drama una parte de ese público son actores distribuidos estratégicamente entre los asistentes a la función: integran la acción dramática. Esta circunstancia le permite al Dr. Hinkfuss, el director, hacer su entrada triunfal desde la puerta de acceso de la sala y posicionarse ante la audiencia. El personaje, caricatura del despótico *regisseur* reinhardtiano,<sup>169</sup> encarna la pretensión de los directores de escena de poseer un rango más elevado que el de los restantes responsables de la creación colectiva del texto espectacular: “El único responsable soy yo” (Pirandello, 2000, p. 255), sentencia, pero también funciona como portavoz de las ideas del autor.

En el largo soliloquio del Dr. Hinkfuss aparece en primer plano la reflexión metateatral acerca del conflicto entre el texto dramático (propio de la literatura) y el texto teatral (inherente a la práctica escénica), pero a la vez se enfrenta con los actores, exigiéndoles una improvisación sin libreto, es decir, los impulsa a que tomen el texto original tan solo como una mera guía, a partir de la cual desarrollar la verdadera obra, producto de su propia inventiva:

[...] “en el teatro, la obra del escritor ya no existe”. [...] La obra del escritor es esta. (Y enseña el rollito de papel.) ¿Qué hago yo con ella? La tomo como materia prima de mi creación y me sirvo de la calidad de los actores elegidos para hacer los papeles según la interpretación que yo he dado a la obra; y de los escenógrafos y tramoyistas, a los que ordeno que pinten o monten los decorados; y la de los electricistas que lo iluminan; todos según las instrucciones e indicaciones que yo dé” (Pirandello,

---

169] Max Reinhardt (1873-1943) fue uno de los directores más relevantes de este nuevo movimiento teatral en Alemania. Reinhardt se aleja del teatro naturalista de su época, porque lo considera espeso y gris, y se interesa por un teatro que vaya más allá de la descripción de ambientes y de la crítica social del realismo; desea encontrar la espontaneidad y la creatividad en las formas, pero sin perder los logros del naturalismo y del realismo respecto a la verdad y a la autenticidad en la escena. Como sucedió en otros países, también en Alemania después de llegar a un punto de extrema realidad en la escena debido al teatro realista y naturalista, comienza un período de experimentación artística profunda que busca la creatividad más allá de las palabras escritas y pone el énfasis en la experimentación del actor y en el montaje escénico. Reinhardt une el teatro con el Cabaret y con el espectáculo de calle que históricamente se utilizaron para caricaturizar la sociedad. En 1902 redacta un *Manifiesto* donde expone sus ideas. A principios del siglo XX Max Reinhardt, con treinta y dos años, se consagra como el más importante director de Alemania. Dirigió brillantemente *Seis personajes en busca de un autor* en Berlín, en 1924.

El autor aparece en forma autorreferencial en boca de los personajes, que manifiestan burla u ironía respecto de su figura. El público exige que el director dé a conocer el nombre del autor del rollito y el Dr. Hinkfuss acepta: “-Bueno, pues lo diré: Pirandello. (Exclamaciones en la sala: ¡Uhhhh...!)” (Pirandello, 2000, p. 255).

La paradoja del teatro de Pirandello radica en que, a pesar de todo lo que se dice y se muestra en escena, el texto dramático presenta extensas didascalias de carácter imperativo que hacen marcaciones escenográficas, auditivas, espaciales y temporales precisas, y muestran el carácter ilusorio de este ejercicio de improvisación. Sin embargo, muchas de esas contradicciones se resuelven en la escena misma, cuando el director verbaliza la obsesiva convicción de Pirandello acerca de que la obra del escritor es única, fija e inmutable y representa la liberación del poeta de su trabajo creador. El Dr. Hinkfuss pregunta a los espectadores: “¿Les parece a ustedes, señores, que pueda seguir habiendo vida donde ya nada se mueve; donde todo reposa en una perfecta quietud?” (Pirandello, 2000, p. 257). La tesis expuesta en este parlamento sostiene que el texto original, como toda obra ya escrita (conclusa) representa una construcción inerte, la cual solo recobra vida al ser actuada y reinterpretada por alguien ante un público. Y, para reforzar aún más esta convicción, agrega al final del Acto I: “No quieren entender que el teatro es, ante todo, espectáculo. Arte, sí, pero también vida. Creación, sí, pero no durable: momentánea. Un prodigio: ¡la forma que se mueve! Y el prodigio, señores, no puede ser más que momentáneo” (Pirandello, 2000, p. 259).

El teatro, como la vida, pertenece al tiempo presente en continuo devenir. Un presente compartido entre los responsables actores y los espectadores; todos sujetos al dominio del paso del tiempo y donde, como en la vida, cada palabra, acción o percepción es única e irrepetible.<sup>170</sup> Nunca una función es igual a otra, y si queremos recuperar estas vivencias, ya estarán mediadas por la memoria.

### **El tratamiento del espacio escénico**

Uno de los principales elementos de la concepción pirandelliana sobre el teatro lo constituye el uso del espacio escénico, si tal título podemos otorgarle a

---

170] El discurso teatral siempre se articula en relación con el presente axial de la instancia de enunciación, ya que es por excelencia el discurso del *hic et nunc* (De Toro, 1987, p. 42).

esta original idea acerca de la postulación de un plano de intersección entre las nociones de “arte” y “vida”, plasmadas bajo la forma de la antinomia “realidad”/ “ficción”. A partir del juego establecido en *Seis personajes...*, donde el autor comienza paulatinamente a borrar los límites entre esas entidades (recordemos que el grupo de los personajes hace su entrada desde la calle, el “ámbito de lo real”, para luego ocupar el escenario, sitio que al momento de su llegada se encuentra bajo el poder de los actores, a quienes consideraríamos en principio los más fieles representantes de “lo real”), se busca conscientemente la creación de una zona fiel a las intenciones básicas de esta nueva poética teatral. Por un lado, el concepto que tradicionalmente denominábamos “escenario” se convierte en el plano que —en el nivel autoral— permite la desacralización del trabajo artístico, es decir, que intenta atenuar el “aura sagrada” que la cultura había asignado al arte literario (remarcado en nuestro texto por el hecho de presentarlo como una simple “improvisación”); por otro (y derivado de esta primera intención), posibilita la inclusión de formas que evidencian la autocrítica (el ya mencionado efecto del “teatro en el teatro”, por medio del cual el género se contesta a sí mismo y expone esas cuestiones propias de la “hechura” de la obra teatral).

En *Esta noche se improvisa* estas problemáticas se reflejan, sobre todo, en el “Intermedio”, espacio textual que sirve para separar el bloque conformado por los dos primeros actos del extenso último acto. Luego de un abrupto corte de la acción a cargo del Doctor Hinkfuss, este mismo personaje invita al público presente a retirarse al vestíbulo para seguir atestiguando allí “la continuación del escándalo que ofrecen estas buenas gentes” (Pirandello, 2000, p. 283). Pero además solicita que no todos abandonen la sala, ya que el lugar reducido de la entrada del edificio podría eventualmente resultar insuficiente para la totalidad de los espectadores y provocar un amontonamiento para observar, como Hinkfuss indica, “lo que más o menos han visto aquí dentro” (Pirandello, 2000, p. 283). Por eso pide —luego de aclarar que quien permanezca sentado en su butaca no se perderá de ningún aspecto esencial para la interpretación de la obra— que algunos de ellos se queden allí y se conviertan en testigos de “un espectáculo al que tampoco están acostumbrados” (Pirandello, 2000, p. 283): el cambio de decorado sobre el escenario a su cargo.

La didascalía de arranque del “Intermedio” señala: “Representación simultánea en el vestíbulo y en el escenario. En el vestíbulo, actores y actrices han de comportarse (cada uno en su papel, evidentemente) con la máxima libertad y naturalidad, como verdaderos espectadores durante un entreacto” (Pirandello, 2000, p. 284). Resulta interesante observar aquí este nuevo juego que el autor realiza respecto del concepto de autonomía establecido en *Seis*

*personajes...*, puesto que más allá de que esa “máscara” se interprete como una figura “viva”, con rasgos tan propios como para no conservar ninguna huella de su origen literario y no permitirle tampoco al actor una excesiva libertad en su representación, debemos recordar que en el caso de nuestra obra nos encontramos con la propuesta inicial y engañosa de una improvisación teatral, no atada a la “tiranía” del texto. Pirandello presenta en este singular espacio de la obra una especie de regreso al uso tradicional de “personajes fijos” (al mejor estilo de aquellos utilizados por las improvisadas representaciones de la *Commedia dell’Arte*), con la contradictoria finalidad de respetar los diálogos y el espíritu del texto, mientras este es “cristalizado” bajo la forma de una puesta en escena, insistimos, “improvisada”. Los personajes se transforman en espectadores y de este modo la obra presenta un giro inesperado, ofreciéndole al público “real” cinco escenas que se desarrollan en forma simultánea, un procedimiento de índole cinematográfica que no se vale de la partición del escenario como único espacio físico, sino que incorpora un ámbito del edificio del teatro absolutamente diferente, y por ello mismo, más que original para cumplir tal función. Así lo indica Pirandello en la continuación de la didascalia:

Forman cuatro grupos en cuatro partes distintas del vestíbulo, y, contemporáneamente, cada uno de ellos representa una escena independiente de las otras. Rico Verri con Mommina. La señora Ingrazia, con dos oficiales llamados Pometti y Mangini, está sentada en el sofá. Dorina pasea conversando con el Tercer Oficial, que se llama Nardi. Nené y Totina se dirigen con Pomárici y Sarelli hacia un lado del vestíbulo, donde hay una barra en la que se sirven bebidas, café, cerveza, licores, caramelos y otras gollerías. Tales escenas, autónomas y simultáneas, aparecen ahora transcritas, para mayor comodidad, una tras otra” (Pirandello, 2000, p. 284).

Cabe destacar también que tal incorporación de espacio conlleva un rasgo de modernidad y de ruptura extremos respecto de la interacción del público en la aprehensión del sentido de la obra teatral (hecho que impugnaría la premisa inicial del director acerca de “no perder ningún aspecto importante que contribuya a la comprensión cabal de la *performance*”), ya que los asistentes se ven obligados a elegir una de estas cinco posibilidades escénicas, lo que consecuentemente deriva en la construcción de una puesta en parte diferente que depende de esa elección y en la elevación de cada uno de ellos a la categoría de “observador individual”, en lugar de formar parte de una “masa”. El autor realiza una vez más esa “vuelta de tuerca” que caracteriza

su metateatro, la cual será posteriormente utilizada en obras de vanguardia, como por ejemplo *Tamara*, de John Krizac (1981).<sup>171</sup>

Como podemos observar a partir de estas breves referencias a la utilización del espacio que realiza Pirandello en *Esta noche se improvisa*, estamos en condiciones de sostener que este elemento pasa a formar parte de una ampliación de las concepciones básicas de la estética teatral del dramaturgo italiano, ya que los temas de la búsqueda de un autor y de un significado pertenecen al pasado, y su ausencia puede considerarse natural. Esa función autoral es disputada en nuestra obra tanto por el director como por los actores, lo que obliga al creador a cambiar la perspectiva: en lugar de la imposibilidad del drama, el texto plantea la colocación del espectáculo (entendido como la puesta en escena) como el factor fundamental, reflejado en esa lucha de poder entre las imposiciones de la dirección teatral contra la rebelión propuesta por los actores en el acto de la improvisación. Los tres niveles planteados por Pirandello en *Seis personajes...* (el de los personajes mismos, el de los actores y el del autor ausente pero buscado) se funden aquí en dos: el plano de los personajes y el de los actores, tanto en presencia del director (puesto que a este no le interesa el significado, sino el espectáculo entendido como mero “entretenimiento”) como en su ausencia (ya que los actores tienden únicamente a convertirse en personajes y a asumir su sentido anecdótico). En esta identificación del arte con la vida (de la cual el arte sería su expresión), el director logra deshacerse del autor, por un lado, pero llena ese vacío al convertir el drama en un juego para la diversión del público; por otro, los actores logran deshacerse del director, pero debido a la falta de un autor y de un “significado universal”, pueden ser únicamente pura vida.

### **El teatro de la máscara y del espejo**

En el último acto los actores se rebelan ante el director, quien con sus continuas indicaciones impide que ellos alcancen la pasión necesaria para lograr la improvisación buscada y vivir realmente sus personajes; lo expulsan del escenario al grito de “Queremos hacer verdadero teatro”, tomando ellos mis-

---

171] Esta historia exige una puesta en una casa particular y se divide en una multitud de escenas que se agrupan, a su vez, en una media docena de tramas que se llevan a cabo al mismo tiempo en distintos lugares, es decir, en distintas habitaciones. El auditorio, que rodea a los actores y los sigue de cuarto en cuarto, puede elegir a cualquier grupo y permanecerle fiel hasta el final. Las últimas escenas vuelven a reunir al reparto completo y tienen tal fuerza dramática que permiten reconstruir la totalidad del argumento y devolverle su unidad. Con el título de *Tamara: Una historia para seguir de cuarto en cuarto*, se representó en Buenos Aires desde junio de 1990 hasta noviembre de 1994.

mos las riendas del espectáculo. Deciden eliminar los elementos superfluos que Hinkfuss ha añadido, como los grandes decorados, una procesión extravagante o un aeropuerto sobre las tablas. El escenario se transfigura en un espacio vacío donde todo es sugerido a través del cuerpo del actor y donde se reducen al máximo los objetos escénicos. La actriz característica imparte las indicaciones y maquilla a Mommina, avejentádola, desfigurándola, dibujando en su rostro de manera expresionista su situación de madre maltratada y aprisionada en su propia casa por su marido. En ese momento aparece el espejo, una constante del teatro de Pirandello. Nené se lo alcanza a la primera actriz y le ordena que se mire. La primera actriz/ Mommina (puesto ella entra en su personaje y sale de él) responde horrorizada: “¡No! ¡Los ha tirado! ¡Ha tirado todos los espejos que había en casa! ¿Sabes dónde pude mirarme todavía? ¡Como una sombra, en los cristales, o deformada en el agua de una tinaja! ¡Y me quedé horrorizada!” (Pirandello, 2000, p. 323). El espejo le devuelve una imagen trágica y desgarrada de sí misma.

En el final de la obra se profundiza el concepto de teatro en el teatro. La escena cobra profundidad e intensidad en la duplicación de la muerte de Mommina ante sus hijas y el desmayo de la primera actriz ante sus compañeros actores. Pirandello logró acortar la distancia entre vida y ficción, llevando esta última al límite de sus posibilidades. Desgraciadamente, el público berlinés no respondió amigablemente al saludo final y estalló un tumulto en medio del cual la actriz que representaba el papel de Mommina rompió en sollozos y el director comenzó a insultar a la audiencia.<sup>172</sup>

## Conclusiones

*Esta noche se improvisa* se presenta como una reflexión sobre el teatro, considerado como el marco y el lenguaje artístico más adecuado para realizar una especulación acerca de la vida y de los grandes interrogantes del hombre: el ser, el parecer, el tiempo, la muerte, la verdad, la ficción y el hombre enfrentado a sí mismo. En este contexto resuenan las palabras ya citadas: “No

---

172] En cierto modo, el modelo que plantea Pirandello en esta obra, novedoso para la época, es lo que se hace hoy en día con las compañías del teatro. En esta última escena los actores son los dueños del espectáculo; ellos son los que configuran la escenografía, el maquillaje, la luz... La mayoría de las compañías, que cuentan con un pequeño número de actores, son las que hacen y producen sus propios espectáculos, y muchas incluso escriben sus propios textos, por lo que de cierto modo desaparece la figura de un autor. En la década de 1960 nacerá la metodología de la creación colectiva en el teatro, en la que no existe un director que “maneje”, en la que los textos surgirán de las improvisaciones de los actores y serán todos los integrantes los encargados de poner en pie el espectáculo, dando ideas para la escenografía, el vestuario o la dirección.

quieren entender que el teatro es, ante todo, espectáculo. Arte, sí, pero también vida. Creación, sí, pero no durable: momentánea. Un prodigio: ¡la forma que se mueve! Y el prodigio, señores, no puede ser más que momentáneo” (Pirandello, 2000, p. 259). Efectivamente, el teatro es prodigioso: se baja el telón y todos -director, actores, tramoyistas, maquilladores, iluminadores, espectadores, más cualquier persona que haya participado de la función teatral- vuelven a sus casas, retomando sus actividades cotidianas. El teatro entre todas las artes es la que está más próxima a la vida real.

La obra estiró la cuerda de las posibilidades del teatro en el teatro hasta límites provocadores. El dramaturgo logró su objetivo: sacudió al público de la comodidad de sus butacas; borró los límites espaciales del drama naturalista y expandió el lugar de la representación hasta fuera del espacio arquitectónico habitual; desacralizó también a autores y directores. Despojó la escena de los decorados sobrecargados y de todo elemento que distrajera al espectador del verdadero teatro; desnudó el oficio teatral y exhibió las intimidades de una puesta en escena.

Pirandello contribuyó a derribar la ilusión naturalista de la cuarta pared, esa convención teatral que separa el mundo ficticio (dominio de los personajes) del mundo real (ámbito de los espectadores). Después de la “trilogía del teatro en el teatro” ambos mundos permanecen unidos en el drama contemporáneo para intercambiar ficciones y realidades. Las diabluras pirandellianas viven en la escena actual.

## BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, R. (1994). “La muerte del autor”. En: *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Bloom, H. (2003). *Luigi Pirandello. Comprehensive Research and Study Guide*. Philadelphia: Chelsea House Publisher.
- Brustein, R. (1970). *De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro*. Buenos Aires: Ediciones Troquel.
- Craig, E. G. (2011). “*Del arte del teatro*” y “*Hacia un nuevo teatro*” (*Escritos sobre Teatro I*). Edición de Manuel F. Vietes. Madrid: Editorial Asoc. Directores de Escena.
- Cuminetti, B. (2002). “Pirandello e l’attore”. En Dillon Wanke, M. y Signorelli S., *A scena aperta. Percorsi teatrali dagli archetipi rituali al linguaggio della modernità*. Bergamo: Bergamo University Press.
- De Micheli, M. (2008). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Forma.
- De Toro, F. (1989). *Semiótica del teatro: Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Fisher-Lichte, E. (2004). *History of European Drama and Theatre*. London: Routledge.
- Montesa, S. (ed.). (2002). *Teatro y antiteatro. La vanguardia del drama experimental*. Universidad de Málaga: Actas del XV Congreso de Literatura Española Contemporánea; 2001.
- Nobili, C. (2000). “Le didascalie nel teatro di Pirandello”. En: *Studi e problema di critica testuale*. N°60. Roma: Fabrizio Serra editore; pp.145-179.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Pirandello, L. (2000). *Seis personajes en busca de autor. Cada cual a su manera. Esta noche se improvisa*. Edición de Romano Luperini y Miguel Ángel Cuevas. Madrid: Ediciones Cátedra (colección “Letras Universales”).

## **Tragedia, autoficción, tragedia. *Tebasland* de Sergio Blanco**

**Resumen:** *Tebasland* de Sergio Blanco retoma como tema central la figura del parricidio, inspirada en el *Edipo rey* de Sófocles. Sobre la matriz trágica construye entonces una obra que aparenta ser una autoficción, ya que instala el verosímil de un expediente jurídico de un joven parricida llamado Martín Santos. Incorporando el mito de Edipo, la obra realiza un arco que atraviesa un discurso sobre la realidad social inmediata para volver a centralizarse y tematizar la idea de teatro como artificio, como construcción. Y esto termina de sintetizarse no sólo a nivel de la fábula sino principalmente en el devenir de su construcción. La estructura de *Edipo Rey* es reproducida y analizada en *Tebasland* a través del lenguaje del básquet. Es así como la idea de juego se hermana con la de teatro; pero es así también cómo la tesis de la “muerte de la tragedia” de George Steiner se contradice con la construcción de una tragedia contemporánea. En este trabajo analizaremos el devenir de la tragedia en *Tebasland*, centrándonos en la trama según la concepción aristotélica: tanto el *mythos* como su composición en episodios.

**Palabras clave:** tragedia - autoficción - parricidio - Edipo

**Abstract:** *Tebasland* by Sergio Blanco takes as central theme the figure of the parricide, inspired in *Oedipus the King* by Sophocles. On the tragic matrix then makes a play that appears to be an autofiction, since it installs the verisimil of a legal file of a young parricide named Martín Santos. Incorporating the myth of Oedipus, the work makes an arc that crosses a discourse on the immediate social reality to return to centralize and thematize the idea of theatre as artifice, as a construction. And this ends up being synthesized not only at the level of the fable but mainly in the development of its construction. The structure of *Oedipus the King* is reproduced and analyzed in *Tebasland* through the language of basketball. This is how the idea of play is twinned with that of theater; but this is also how George Steiner’s “death of tragedy” thesis contradicts the construction of a contemporary tragedy. In this work we will analyze the future of the tragedy in *Tebasland*, focusing on the plot according to the Aristotelian conception: both the *mythos* and its composition in

episodes.

**Key-words:** tragedy - autofiction - parricide - Oedipus

## Tragedia

Como sabemos, la tragedia en términos aristotélicos está definida según una cartografía de valores morales. Recordemos su afirmación de que se trata de la “imitación de una acción de carácter elevado y completa, de una cierta extensión, en un lenguaje sazonado de una especie particular según las diversas partes, imitación que es hecha por personajes en acción y no a través del relato y que, al suscitar piedad y temor, opera la purga propia a tales emociones” (1449b). A esto, George Steiner agrega que la tragedia sólo es concebible a partir de la existencia de un mundo sin justicia, de un orden incomprensible y destructor. “Donde hay compensación hay justicia y no hay tragedia” (1991:10) sostiene; y, en consecuencia, el pensamiento judeo-cristiano con la instauración de la justicia poética no hace sino destruir la tragedia: “la concepción judaica ve en el desastre una falta moral o una falla intelectual específica. Los poetas trágicos griegos aseveran que las fuerzas que modelan o destruyen nuestras vidas se encuentran fuera del alcance de la razón o la justicia” (1991:11). La noción de Destino para los griegos -ya sea en su concepción de *Moirá*, de *Tyché* o de *Ananké* tal como lo distingue Pinkler (1993)- es anterior a la representación cristiana de un mundo justo organizado por Dios, en el que se reparten premios y castigos. La gran característica de la tragedia para Steiner, entonces, es que las cosas para el héroe terminan mal y queda completamente destruido, fruto de una catástrofe que está más allá de los límites de la razón, de los límites del dominio de lo humano. Es una línea de pensamiento que nos recuerda a la de Eric Bentley, en su afirmación:

Así como el poeta trágico no tiene necesidad de una metafísica o de una teología que explique el misterio del universo, tampoco admite una explicación absoluta por parte de los científicos. Si bien la actitud trágica no es de ningún modo hostil a la razón, sí es hostil hacia ese racionalismo que pretende convencer a los hombres de que nada hay de misterioso en el mundo, o, por lo menos, de que no lo habrá al cabo de la semana próxima cuando se hayan tomado todas las providencias debidas (1971: 260)

Lo absoluto de la pérdida es consecuencia de una causalidad que, en el fondo,

es inescrutable. Los dioses del mundo trágico no son justos, no son buenos, sino que son poderosos. Por eso el héroe carga la culpa en su interior, muchas veces sin saberlo. El verdadero antagonista no es un villano o un ser maléfico, sino la Fatalidad misma:

Cuando las causas del desastre son temporales, cuando el conflicto puede ser resuelto con medios técnicos o sociales, entonces podemos contar con un teatro dramático, pero no con la tragedia. Leyes de divorcio más flexibles no podrían modificar el destino de Agamenón; la psiquiatría social no es respuesta para *Edipo*. Pero las relaciones económicas más sensatas o mejores sistemas de cañerías pueden resolver algunas de las graves crisis que hay en los dramas de Ibsen (...) La tragedia es irreparable. (Steiner, 1991: 13)

Werner Jaeger (1962) sintetiza esto asegurando que la experiencia humana ligada al dolor y a la desgracia, consecuencia directa de la *hamartía* que desencadena el ciclo trágico de *hybris*, *ate* y *apháneia*, no es otra cosa que la manifestación del poderío divino a través del castigo o la arbitrariedad que generan el sufrimiento humano.

Por otra parte, en un análisis que evidencia una gran deuda con el famoso ensayo *Totem y Tabú* (1912-1913) de Sigmund Freud, Jan Kott identifica el tragema -vale decir, el núcleo de lo trágico, su unidad mínima- a imagen y semejanza de las dos grandes prohibiciones que, en término de Freud, posibilitan la existencia de la sociedad: el incesto y el crimen dentro del clan de sangre. En el relato trágico, según Kott, estos tabúes se transgreden trayendo consecuencias que superan el límite de lo humano. *Edipo rey* (considerado de manera independiente de *Edipo en Colono*) deviene entonces en el mejor ejemplo de lo trágico en tanto condensa de manera evidente las dos violaciones del tragema, transformando al héroe en culpable a pesar de sí mismo, gracias a unas fuerzas que dominan el campo de lo humano y que se evidencian poderosas e insondables. El único desenlace posible, entonces, es la pérdida absoluta.

Pero, además, Aristóteles remarca que la gran virtud de la obra sofóclea radica principalmente en su estructura. No sólo están claramente delimitados los episodios de las intervenciones corales, sino que la peripecia es un devenir de la acción y no fruto de algún acontecimiento externo. Como veremos a continuación, *Tebasland* retoma para su construcción no sólo la fábula mítica, sino también la estructura trágica.

## Autoficción

El borramiento de los límites entre vida y arte que propusieron las vanguardias históricas del siglo XX como fundamento de valor, conllevó la construcción de una gran cantidad de procedimientos articulados alrededor de las nociones de liminalidad y desdelimitación (Dubatti, 2017). El siglo XXI, despojado de las concepciones vanguardistas, refunda los procedimientos. Uno de esos campos liminales es el de las tensiones entre presentación y representación, entre mundo de la empiria y mundo poético, que comienzan a poblar la escena desde 1940 (de Marinis, 1988), pero que pueden rastrearse a producciones de diversos períodos históricos, como el caso de la comedia de Aristófanes (Dubatti, 2016). La novedad reside en que los propios teatristas empiezan a crear terminología que pueda identificar a las poéticas con las cuales están trabajando. Así es, por ejemplo, cómo Vivi Tellas va a elegir hablar del UMF (umbral mínimo de ficción) según lo define en [www.archivo-tellas.com.ar](http://www.archivo-tellas.com.ar), de donde se desprende el concepto de biodrama. O Sergio Blanco, quien retomando a Serge Doubrovsky, elegirá el concepto de autoficción pero apropiándose y construyendo una nueva noción. La gran característica de esta poética, consiste en que está basada en el principio de pactos de mentira con el espectador y no de pactos de verdad, lo que la diferencia de la autobiografía. Como bien dice Julia Musitano, “las relaciones entre verdad y mentira, ficción y realidad que nunca fueron sencillas de dilucidar, hoy vuelven a complicarse” (2016: 103). Según la concepción de Blanco, esta mezcla de relatos reales con relatos ficticios:

Es uno [mismo] corrido de lugar, poetizado. Uno se traviste en la autoficción, es uno sin ser uno [...] la autoficción existió siempre. Y está la frase maravillosa de [Arthur] Rimbaud: “yo es otro”. La autoficción triunfa cuanto más ficcionaliza y poetiza. La autoficción es correr todo de lugar. Hay una carta muy linda que le escribe [Gustave] Flaubert a un amigo cuando muere su padre en la que le dice que de todo este dolor vas a poder hacer algo. La autoficción tiene mucho de eso, de partir de zonas de un dolor supremo... Estoy pensando también en Hervé Guibert en *Al amigo que no me salvó la vida*, cuando él dice que tenía que aparecer la desgracia (el Sida) para que surgiera el libro. De un trauma llegar a una trama. Yo diría que eso es la autoficción. (Frieria, 2017)

*Tebasland* comienza entonces con el relato de S. (¿Sergio Blanco?)<sup>173</sup> quien

---

173] En la puesta que se hizo en 2017 en Timbre 4 (CABA, Argentina), este personaje estaba a cargo de Lautaro Perotti, quien se presentaba como Lautaro Perotti y luego pasaría a ser

organizará las condiciones de recepción. Allí, luego de dar la bienvenida al público, contará que la puesta es el resultado de un largo periplo que se inició con un pedido del teatro San Martín de Buenos Aires. Rechazada la primera propuesta del dramaturgo, realizará un segundo boceto cuyo tema es el parricidio. Dice S.:

Cuando les expliqué que mi interés era trabajar con un verdadero prisionero en escena, con un verdadero parricida, lo primero que decidimos con el teatro San Martín fue iniciar todos los trámites a niveles ministeriales y jurídicos para poder trabajar con la presencia de un verdadero recluso en escena [...] De hecho, como ya lo habrán imaginado, esa es la razón por la cual el dispositivo escénico consiste en esta especie de jaula o enrejado. Fue una de las condiciones que nos pusieron a nivel ministerial. (34)

El problema, para el espectador, es que esas condiciones de recepción se verán permanentemente bombardeadas por la incertidumbre de la veracidad de lo que se cuenta.

El esfuerzo de la obra para la construcción de realidad será enorme: lectura de disposiciones ministeriales, expedientes, peritajes, fotos de la escena del crimen, etc. Pero el esfuerzo para evidenciar el artificio tendrá el mismo nivel de intensidad. En primer lugar, gracias al pasaje de la épica a la dramática a través del personaje narrador. En segundo lugar, merced a la explicitación de intertextos entre los que figuran Sófocles, la hagiografía de San Martín de Tours, Pasolini, Dostoievski y Kafka. En tercer lugar, por la voluntad me teatral de S., quien va a crear una poiesis en el sentido aristotélico del término, vale decir, como producción y producto. *Tebasland* tiene como tema la construcción de *Tebasland*; en la obra nosotros asistimos al proceso de construcción de sí misma. Para eso, la mediación más importante es la del personaje “actor”, que se representará a sí mismo<sup>174</sup> y al parricida (Martín Santos). Sirve aquí entonces la aseveración de Musitano:

Afirmar que la autoficción es una mezcla de ficción y realidad nos sirve

---

simplemente L. Ficha completa de la puesta: Texto: Sergio Blanco / Actúan: Gerardo Otero, Lautaro Perotti / Escenografía: Gonzalo Córdoba Estévez / Iluminación: Ricardo Sica / Fotografía: Fabián Pol / Diseño gráfico: El Fantasma De Heredia / Asistencia de dirección: María García De Oteyza / Prensa: Marisol Cambre / Producción: Maxime Seugé, Jonathan Zak / Coach De Movimiento: VIVI Lasparra / Dirección: Corina Fiorillo.

174] Federico en el original, Gerardo (Otero) en la puesta de Timbre 4.

de muy poco porque distinguir en el discurso realidad y ficción supone estancarse teóricamente en discusiones que no aportaron resultados productivos. Esta oposición se supera en el engendramiento del texto mismo y da como resultado un objeto que modifica lo real y lo imaginario. En este caso, las autoficciones son relatos ambiguos y como tales no se les puede exigir que se sometan a la distinción entre una dimensión y otra. El trabajo que la autoficción realiza con los acontecimientos pasados y verdaderos neutraliza la fuerza de la oposición. Esto -digámoslo una vez más- no se reduce a la mezcla de realidad y ficción: se trata de la afirmación simultánea de ambas dimensiones y la incapacidad explícita de discernirlas. (2016:108)

Esta autoficción o falso biodrama (como finalmente descubriremos), retoma explícitamente la estructura de la tragedia sofoclea en una apuesta por transformar un drama social en una tragedia. No sólo se hermanan ambas obras por el cuestionamiento al parricidio (¿es verdaderamente parricida Edipo si no sabe que está matando a su padre? ¿es parricida Martín, o lo suyo es un acto de legítima defensa?), sino por la estructura.

*Tebasland* reescribe la división en 5 episodios con sus intervenciones corales de la tragedia clásica, para construir un relato deportivo según las reglas del básquet. Es así como la obra estará dividida en cuatro cuartos y una prórroga, cuyos contenido y estructura serán tematizados. S. le había pedido a Martín que le escribiera una lista con palabras relacionadas con el básquet, juego al que el recluso era adepto y del cual el dramaturgo poco y nada sabía. Ese listado es el que cierra el Segundo cuarto:

PRIMER CUARTO. Básquetbol. Juego. Competición. Campeonato. Partido. Encuentro. Período. Tiempo de juego. Tiempos muertos. Tanteo. Puntos. Dobles. Triples. Empate. Saques. Lanzamientos. SEGUNDO CUARTO. Equipo. Quinteto. Entrenador. Jugadores. Base. Escolta. Alero. Pivot. Ala Pivot. Suplentes. Árbitro. Árbitros auxiliares. Anotador. Cronometrador. Comisario técnico. Defensa. Ataque. Compañero. Contrincante. Vencedor. Vencido. Cuerpo. Manos. Brazos. Codos. Hombros. Caderas. Cintura. Piernas. Rodillas. Pies. TERCER CUARTO. Pases. Pase de pecho. Pase de pique. Pase de béisbol. Pase de bolos. Pase de faja o por detrás de la espalda. Pase por encima de la cabeza. Pase alley-oop. Pase con el codo. Pase de mano a mano. Tiros al aro. Tiro jump. Tiro libre. Tiro en bandeja. Tiro volcada. Tiro de gancho. Piques. Pique de control. Pique de protección. Pique de velocidad. Defensas. Defensa individual. Defensa de zona. Defensa mixta. Presión. CUARTO CUARTO. Reglamentación. Infracción. Faltas. Falta personal. Falta de

ataque. Falta antideportiva. Falta técnica. Falta descalificante. Agarrar. Bloquear. Empujar. Invasión. Penalización. Sanciones. Saque de fondo. Tiros libres. Eliminación. Descalificación. PRÓRROGA. Cancha. Campo. Medio campo. Círculo central. Medio campo defensivo. Medio campo ofensivo. Perímetro. Línea de fondo. Línea de tiros libres. Línea de tres puntos. Área restringida. Pelota. Tablero. Aro. Red. Vestuarios. Casilleros. Duchas. Gradas. Público. Descanso. Entretiempo. Intervalo. Intermedio.” (89)

Como vemos, no es meramente la división en cinco partes lo que la estructura retoma. Cada uno de esos momentos es descripto con las características narrativas de los episodios: introducción (presentación general del juego), anti-clímax (presentación de los participantes), nudo (acción, ataque y defensa), clímax (sanciones, consecuencias de la acción), desenlace (descripción de la cancha y salidas).

Pero en el marco de la acción dramática, la estructura trágica es sólo un intertexto constructivo. Las líneas causales se corresponden más bien con una estructura catastrófica, en los términos en que la concibe Rafael Spregelburd.

En la catástrofe, los acontecimientos se aceleran hasta el punto de que los efectos preceden a las causas; y el evento catastrófico deja de ser signo de otro evento y se convierte en pura presencia inexplicable y tensada ante nuestro pensamiento.

El procedimiento en “Romeo y Julieta” es ejemplar en este sentido. ¿Qué es lo que hace que el buen fraile pierda la carta que salvaría a Romeo? Nada. ¿Por qué Julieta despierta en la cripta solo un segundo después (y no antes) de que Romeo se dé muerte? Porque sí. Shakespeare en sus mejores obras inventa un lenguaje solo para provocar ciertas incisiones en su corpus de reglas internas. (2015:62)

Dentro de esta estructura catastrófica entran algunas coincidencias que dejan de ser meras casualidades para transformarse en significantes, aunque no sepamos qué significan: el recluso es Martín Santos, el encargo de la obra vino del teatro San Martín, a L. el personaje le recuerda a San Martín de Tours. Otro ejemplo: Martín mata a su padre de 21 puñaladas, S. es fanático del concierto N° 21 de Mozart (quien también tenía una relación tortuosa con su padre), pasión que transmite a Martín.

Algunas relaciones de causa-consecuencia se recomponen y se tornan evidentes, como por ejemplo la selección de intertextos a trabajar: las historias de

Martín, Edipo, Mozart, Dostoievski y Kafka tienen algo en común. El padre, la muerte del padre y los problemas metafísicos que conllevan.

Otras relaciones causales, sin embargo, sólo se intuyen. Permanecen incompresibles por la evidente falta de información.

### **Otra vez tragedia**

*Tebasland* se acerca a la tragedia por la vía del drama social. El funcionamiento de una sociedad injusta permite que un padre abuse de su hijo hasta límites impensados. La empatía que establece el espectador con Martín, es consecuencia de reconocer en él a una víctima devenida en victimario, quien asesina a un ser absolutamente despreciable. Pero no es la familia la única institución le falla a nuestro personaje. En la lista se incluye a la escuela, el sistema judicial, el sistema carcelario, etc. Pero en tanto reflexión metateatral, también le ha fallado a Martín el teatro:

MARTÍN. Yo u otro es lo mismo. Lo que en realidad te interesa es lo que pasó. Lo que hice. Cómo lo hice. Con qué lo hice. Cuántos golpes. En qué lugares. Que te cuente bien la forma en que lo hice. Y también de que te hable de por qué lo hice. Las razones y todo eso... Eso es lo único que te interesa de mí.

S. Pero, ¿qué estás diciendo?

MARTÍN. Y sobre todo, lo que te importa es poder escribirlo bien. Que la gente después diga: ¡qué impresionante! ¡Qué buen libro! Eso es lo único que te interesa. Y que después puedas contar que en realidad lo escribiste viniendo a encontrarte con el asesino. Y que lo escribiste adentro de una cancha. Eso es lo único que te importa. (76)

Como vemos, la obra también reflexiona sobre la institución teatral que, desde hace por lo menos dos siglos, se ha transformado en un arte realizado por y para la clase burguesa. Los integrantes de las otras clases sociales son meros sujetos de observación para la construcción de historias y personajes.

La obra de alguna manera muestra a ese dramaturgo que vampiriza al personaje de Martín. Pero lo vampiriza porque representa a una clase social, de intelectuales, clase media, que de alguna manera, sea por el discurso artístico, poético, clínico, social, intelectual, los utiliza. Al que está al margen de algo, al que está en la periferia, lo traemos al centro de nuestros relatos pero como una forma de buscarle utilidad. (Blanco,

Pero finalmente S. va a descubrir qué es lo que él tiene para ofrecerle a Martín. El lenguaje. S. le da palabras, le da signos, le da símbolos para que Martín pueda expresarse. Lo va sanando a través del lenguaje. “Es un homenaje de Tebasland al psicoanálisis y al modelo freudiano como sistema de cura, de sanación, de resiliencia, de salvación por medio de la palabra que nos ayuda a representarnos, a reconstruirnos y a relatarnos desde otro lugar” (*o. cit.*).

Hasta aquí, diría Steiner, esto es sólo un problema en el sistema de cañerías. Pero entonces entra el mito, ese relato breve, simple, al alcance de todos, que contiene una verdad esencial que toca la médula de lo que es la existencia humana. Kartun, en la contratapa del libro, va a afirmar que “el mito es una fruta tentadora que devoramos con su semilla, una mentira con una verdad adentro”. La autoficción, entonces, al enturbiar el límite entre lo verdadero y lo falso, termina transformando a *Tebasland* en tierra de nadie, en un territorio fronterizo que no es un lugar ni el otro y que es los dos al mismo tiempo. Tebas es la verdad y la mentira al mismo tiempo, es ser y no ser al mismo tiempo. Por eso lo que escapa al control del hombre no es sólo la vida, sino también el arte. El procedimiento catastrófico deja lugares de indeterminación en las relaciones de causa y efecto, pero en las que intuimos que, por necesidad, la relación debe existir. No hay casualidades sino causalidades, por más que permanezcan en la penumbra.

La tragedia, diría Blanco, está en que necesitamos construirnos desde las ficciones.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bentley, E. (1971). *La vida del drama*. Buenos Aires: Paidós.
- Blanco, S. (2017). *Tebasland*. Córdoba: DocumentA/ Escénicas Ediciones.
- De Marinis, M. (1988). *El nuevo teatro 1940-1970*. Barcelona: Paidós.
- Dubatti, J. (2016). *Teatro- matriz, Teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Buenos Aires: Atuel.
- (2017). “Vanguardia / post-vanguardia en la historia del teatro: relación por campos procedimentales y modos de lectura” en *Revista Artescena*, No3, pp. 1-12. Valparaíso: Universidad de Playa Ancha.
- Jaeger, W. (1962). *Paideia*. México DF: FCE.
- Kott, J. (1970). *El manjar de los dioses: Una interpretación de la tragedia griega*. México DF: ERA.
- Musitano, J. (2016). “La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos”. *Acta literaria*, (52), 103-123. <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482016000100006>
- Pinkler, L. (1993). “El Edipo Rey de Sófocles” en Juliá, Victoria [et al]. *La tragedia griega*. Buenos Aires: Plus Ultra, pp. 73-86.
- Sprengelburd, R. (2015). “Procedimientos” en Alberto Ajaka [et. Al.] *Detrás de escena*. Buenos Aires: Excursiones.
- Steiner, G. (1991). *La muerte de la tragedia*. Caracas: Monte Ávila.

## Fuentes

- Friera, S. (2017). “El teatro es un espejo oscuro en donde venimos a mirarnos” en el diario *Página 12*, sección *Cultura y espectáculos*, 13 de marzo de 2017.  
<http://www.archivotellas.com.ar/> Fecha de consulta: julio de 2017
- Teatro: Entrevista a Sergio Blanco, por El Crítico Enmascarado: 04 de abril de 2017.  
<http://www.actualidadartistica.com.ar/2017/03/entrevista-sergio-blanco-por-el-critico.html> Fecha de consulta: julio de 2017

***La Comedia de San Francisco de Borja* de Matías de Bocanegra (1641) o cómo leer los clásicos desde el humanismo novohispano.**

**Resumen:** El Renacimiento en Europa implicó un cambio de paradigma y una nueva mirada del mundo a través del filtro del redescubrimiento de los clásicos. En este proceso cumplieron un rol fundamental los pensadores del Humanismo, entre los que fueron importantes representantes los miembros de la Compañía de Jesús. Es de conocimiento que los jesuitas participaron activamente en la evangelización de los nativos americanos llevada a cabo en las reducciones del “nuevo mundo” mediante la creación de instituciones educativas. En este marco, “teatro humanista” y “teatro escolar” llegaron a ser sinónimos. *La Comedia de San Francisco* de Borja de Bocanegra es un ejemplo de este tipo de teatro en Nueva España: reúne la reflexión profunda sobre la condición humana y sobre la dupla virtud/ vicio pensada por Aristóteles en la Antigüedad.

**Palabras clave:** Renacimiento - Compañía de Jesús - Nueva España - Comedia- clásicos

**Abstract:** By re-discovering the classics, the Renaissance period in Europe brought about a change in paradigm and a new world vision. In this process, the Humanist thinkers played a fundamental role; some of the most relevant thinkers were members of the Compañía de Jesús. The Jesuits are known for having actively participated in the evangelization of the “new world’s” American natives, through the creation of educational institutions. In this context, “Humanist theatre” and “school theatre” were synonymous. *The Comedia de San Francisco de Borja* by Matías de Bocanegra is an example of this kind of theatre in Nueva España: a conjunction between the deep reflection about human condition and the virtue-vice dichotomy that Aristotle proposed in the Ancient Greece.

**Key-words:** Renaissance- Compañía de Jesús- Nueva España- Comedy- classics

En su *Historia de los animales* (2017:48), Aristóteles sostiene que el hombre

se diferencia de las demás especies por su capacidad de razonar. El hombre es único y superior porque esa facultad hace dificultoso doblegar su voluntad. Cuando Cristóbal Colón llegó a América, ese hombre único, habitante del centro del universo, tuvo que aceptar la existencia de otros hombres, también pensantes, pero diferentes. El saberse uno más entre muchos, el descubrir otras culturas de las que desconocían costumbres, lenguas y valores, generó en los hombres medievales una “revolución”, que los llevó a meditar acerca de la condición humana. En la misma época, algunos traductores y filólogos que llegaban a Italia, dieron a conocer textos antiguos hasta entonces ignorados. Es así que todo comenzó a tratarse, de alguna manera, de conocer un mundo nuevo, pero desde la mirada, ahora renovada, de los antiguos. La filología y la apertura de Europa hacia los océanos modificaron necesariamente la percepción del mundo del sujeto renacentista.

La Antigüedad volvía como un nuevo entusiasmo pero también como un tembladeral, traía consigo la energía y la juventud de una ninfa, la sensación de una vida que renace, pero esa mujer joven, a la manera de una bacante, trasladaba en el mismo momento una inquietud, un desasosiego, un frenesí, que herían de muerte las convicciones y las certezas seculares del orden cristiano sobre la naturaleza y la sociedad (Burucúa y Ciordia, 2004, p. 19).

En este contexto, la religión ya no poseía todas las respuestas y había que aprender a conciliar el cristianismo con esta cultura que renacía novedosamente.

El Renacimiento coincide, además, con el comienzo de la Edad Moderna y esto tiene que ver fundamentalmente con el surgimiento de la burguesía y el empoderamiento del dinero como elemento regulador de la vida cotidiana. Sostiene Hauser: “El Renacimiento intensifica realmente los efectos de la tendencia medieval hacia el sistema capitalista económico y social sólo en cuanto que confirma el racionalismo, que en lo sucesivo domina toda la vida espiritual y material” (1998, p. 329). Esta afirmación plantea un quiebre pero también una continuidad entre la Edad Media y el Renacimiento.

Peter Burke (1999, p. 10), en la misma línea, le critica a Burckhardt el haber tomado al pie de la letra las autovaloraciones de los humanistas del período cuando expresaban esa “revolución interna”, borrando la distancia crítica necesaria para la construcción del relato de la historia. Más allá de las observaciones que ha recibido Burckhardt a *La cultura del renacimiento en Italia* de 1860, creemos, siguiendo a Warburg y a Panofsky (en Burucúa y Ciordia,

2004, p. 18-19), en la importancia que puede tener, por un lado, la repercusión de los cambios culturales en la interioridad de los hombres en general y de los artistas en particular; y, por otro, las manifestaciones o expresiones al respecto que ellos mismos nos han legado.

En este sentido, estamos seguros de que la poética “[...] el conjunto sistemático, riguroso y sustentable de observaciones que pueden predicarse, desde diferentes ángulos, sobre la entidad, organización y características del ente poético” (Dubatti, 2009, p. 78]) de Ariosto, de Bracciolini o de Maquiavelo es fundamental para entender no sólo sus propias creaciones sino también sus maneras de percibir la coyuntura.

Cuando hablamos de “Renacimiento”, es inevitable pensar en el humanismo. Burke (1999, p. 27) nos cuenta que la palabra “humanista” “se originó en el siglo XV, y formaba parte del argot de los estudiantes universitarios, que designaban con ella al profesor de ‘humanidades’, de los *studia humanitatis*...”. Leonardo Bruni, dice Burke, sostenía que estos estudios perfeccionaban al hombre. Esto podría considerarse causa y efecto de que quienes tenían acceso se inclinaban al conocimiento de los clásicos y al pensamiento, a través de ellos, acerca de la condición humana. Si bien el pensamiento de los humanistas se rebelaba, de algún modo, contra lo intocable de las “autoridades” del escolasticismo, revisando la Antigüedad e, inclusive, las fuentes del cristianismo, a través de los nuevos métodos aportados por la filología, es interesante pensar que, en realidad, no eran puntos de vista opuestos. Como sostiene Kristeller (en Bravo García, 1997, p. 227), el escolasticismo aristotélico, que es el que nos interesa, fue un fenómeno del Renacimiento.

Existió en la Edad Media una corriente platónica que se desarrolló ininterrumpidamente y un aristotelismo que consiguió su máximo desarrollo entre fines del siglo XVI y principios del XVII. Las doctrinas del estagirita se vislumbran como una constante a lo largo de los siglos del pensamiento occidental. Priani-Saisó y Rodríguez (2012, p. 84) sostienen:

[...] la interpretación más reciente, a la que nos sumamos, muestra que lejos de heredar una tradición en decadencia, los comentaristas de Aristóteles en Nueva España reciben una metodología de trabajo impregnada por la preocupación de responder a las críticas de los humanistas europeos en dos niveles: comentar a partir del texto mismo de Aristóteles y simplificar la enseñanza de la lógica.

Ahora bien, con este puntapié, teniendo hasta aquí un brevísimo panorama general y sabiendo que las grandes “revoluciones” del Renacimiento se

originaron en Italia, debemos inmiscuirnos en la cultura española. Algunos teóricos, desde una perspectiva que acompaña la idea de “proceso” frente a la de “revolución (de los tiempos)”, han sostenido que no hubo renacimiento en España, aunque otros como Lida de Malkiel (en Bravo García, 1997, p. 218) plantean que, si bien no hubo en la península un proceso semejante al italiano, en cambio sí es necesario observar cómo los valores y la cultura fueron modificándose como consecuencia de los procesos de modernización.

Dentro de estos procesos y en primer plano, aparecen las conquistas, la apertura de España hacia los mares. Esto implicaba no sólo una voluntad política de expansión sino también una estrategia militar que conllevaba riesgos. Muchos españoles murieron enfermos, de hambre o en batallas, lo que hacía que pocos se trasladasen voluntariamente al nuevo continente (El Jaber, 2011, p. 33). Sin embargo, no sería seguramente desdeñable en aquella época ser parte de una corte virreinal y seguramente quienes vinieron a América a ocupar las vacantes de las cortes satélites como México o Lima vislumbraban en ese desarraigo la posibilidad de un ascenso social. En el mismo sentido, para los religiosos, el nuevo continente ofrecía un campo fértil para sembrar los valores cristianos y un atractivo desafío para los jóvenes sacerdotes.

Así fue conformándose la sociedad del Virreinato de la Nueva España (1535-1821), que comprendía los actuales territorios de América Central, el Sur de Estados Unidos, Cuba, República Dominicana y las Filipinas, y cuya capital se estableció en lo que hoy conocemos como Distrito Federal de México. A estas tierras fueron llegando, a partir del siglo XV, las distintas órdenes religiosas, entre cuyos representantes Priani-Saisó y Rodríguez (2012) cuentan catorce comentaristas de Aristóteles: Fray Alonso de la Veracruz, Antonio Arias, Ildefonso Guerrero, Andrés de Valencia, Juan de Almanza, Fray Juan de Rueda, Agustín Sierra, Tomás de Mercado, Antonio Rubio, Francisco Naranjo, Diego de Basalenque, Diego Marín de Alcázar, Antonio López de Avelaneda y Diego Caballero.

Los tres filósofos más representativos del período novohispano son Fray Alonso de la Veracruz, agustino (1507-1584), reconocido como el primer filósofo mexicano; Tomás de Mercado, dominico (1530-1576), que pasó a la historia por sus tratados de economía, y Antonio Rubio, jesuita (1548-1615), figura que nos interesa particularmente no sólo porque fue un comentarista y especialista de la lógica aristotélica, sino también porque fue quien fundó la cátedra de filosofía del colegio jesuita de San Pedro y San Pablo (Torchia Estrada, 1996, p. 19), en el que Matías de Bocanegra escribió y estrenó *La Comedia de San Francisco de Borja*.

Antonio Rubio nació en Albacete, España, y, según Torchia Estrada (1996,

p. 19), llegó a México en 1576. No hay constancia de que haya sido él mismo quien solicitó su traslado y, además, se sabe que, como siempre tuvo fe en su labor intelectual, planteó que más valía la pena educar a los sacerdotes que iban a evangelizar y no dedicarse directamente al trato con los “indios”. Fue reprendido por las altas esferas de la iglesia por estas consideraciones, pero finalmente consiguió el permiso de retirarse a escribir. Sus mayores aportes fueron los comentarios de las obras clásicas y religiosas (fundamentalmente Aristóteles y Santo Tomás), redactados con fines pedagógicos para su trabajo en los colegios. Su obra se conoce como *Lógica mexicana* y comprende el estudio del *Organon*, la *Física*, el *De Anima*, *De generatione et corruptione* y el *De coelo et mundo*.

Si bien Rubio no se dedicó al estudio de la ética o de la política aristotélicas, fuentes que se vinculan con la comedia de Bocanegra, queda claro que conoció exhaustivamente la obra del filósofo griego y que las labores filológicas humanistas calaron hondo como un método que llegó a través de España, hasta el nuevo mundo.

Además de Rubio, debemos considerar como influencia de Matías de Bocanegra al Padre Pedro Rivadeneira o Ribadeneira (1526-1611), autor de la biografía de San Francisco de Borja en la que se basó Bocanegra para escribir su comedia. Rivadeneira fue un estudioso jesuita, iniciado por San Ignacio en la Compañía de Jesús, biógrafo e historiador de la Iglesia. En su *Flos sanctorum*, escrito entre 1599 y 1601, narra exhaustivamente las vidas de los santos. Por otro lado, según González García (1944), el pensamiento político de Rivadeneira se enfrentó concienzudamente a los preceptos de Maquiavelo en lo que a la labor de un gobernante respecta. Aunque no nos detendremos en las consideraciones del humanismo maquiavélico, nos interesa la postura de quien lega la biografía de Borja porque la comedia de Bocanegra es también, aunque más sencilla y solapada, una toma de posición respecto de cuáles son los valores que un monarca debe profesar.

La postura de Rivadeneira, que se trasluce en Bocanegra también, tiene que ver con la afirmación de que “...el enaltecimiento moral del Príncipe representa, en primer término, la dignificación efectiva del Estado, y sólo con la salvación del Príncipe alcanzará la comunidad política su punto metafísico de perfección.” (González García, 1944, p. 37-38).

*La Comedia de San Francisco de Borja* fue escrita para la representación que se llevó a cabo en ocasión de la visita del Marqués de Villena, recién asumido Virrey de la Nueva España, al Colegio de San Pedro y San Pablo. La representación estaba compuesta de una loa, la comedia en tres actos y finalmente un tocotín o danza náhuatl.

Además de tratarse de un ejemplo de dramaturgia barroca mexicana, de una obra emblemática en tanto conjunción y mezcla de lo español y lo americano y de una obra representativa del Renacimiento en estas tierras, contiene en sus letras la tradición ética y política aristotélica, que es en lo que nos centramos en este trabajo.

En primer lugar, debemos decir que las circunstancias de su redacción y de su representación son centralmente políticas. El Marqués de Villena asumió como Virrey de la Nueva España el 28 de agosto de 1640 para permanecer en su cargo solamente hasta el 10 de junio de 1642, cuando fue encarcelado poniéndose en duda su lealtad a la corona a causa de que su primo, Juan de Braganza, se había proclamado Rey de Portugal (<http://mr.travelbymexico.com/1389-diego-lopez-pacheco-cabrera-y-bobadilla/>). En 1641, visita el Colegio de San Pedro y San Pablo y, para esa ocasión, Matías de Bocanegra escribe la *Comedia de San Francisco de Borja*, pensando aparentemente en un largo período de gobierno de este virrey.

Matías de Bocanegra nació en Puebla en 1612 y murió hacia 1668. Fue muy estudiada su *Canción a la vista de un desengaño* y su única producción teatral conocida hasta el momento es la *Comedia de San Francisco de Borja*, encontrada por José Juan Arrom en 1953. Bocanegra fue muy admirado por la versatilidad de su verso barroco (Becco, 1990, p. 230), pero ni Becco, ni Palazón Mayoral (1999, p. 188), ni Partida (2012), ni Arellano (2010), quien nos aporta el dato de que esta comedia es la más temprana de las que trataron el tema de San Francisco de Borja, mencionan las implicancias políticas de la obra de Bocanegra, en detrimento de destacar sus valores morales y religiosos. Una excepción es el trabajo de Isabel Sainz “*La Comedia de San Francisco de Borja: un ejemplo del teatro como instrumento político en la Compañía de Jesús*” (en “*Scripta manent*”. *Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro* [JISO 2011], ed. C. Mata Induráin y A. J. Sáez, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012 [Publicaciones digitales del GRISO], p. 381-391). Explica Sainz:

[...] en 1640, la *Comedia de San Francisco de Borja* se representó para el nuevo virrey de México. Así, el mensaje político llegó al alcance del cargo más alto de la sociedad novohispana del mismo modo que al resto de los ahí presente. De este hecho se deduce la finalidad propagandística de la obra dramática de Bocanegra (2011:383-384).

Sin embargo, no profundiza en la consideración de cuáles son los aspectos políticos claros que se ven en la comedia ni recupera la política aristotélica

como fuente del texto jesuita.

Queda claro que no podemos asegurar que Bocanegra haya leído a Aristóteles, pero sí sabemos que ejerció su intelectualidad jesuita en el colegio donde se fundó la primera cátedra de filosofía y que tuvo una influencia directa del Padre Rivadeneira. Es importante observar, dice Sainz (2011, p. 383), que las hagiografías jesuitas intentaban, a diferencia de otras donde se resaltaban los efectos fantásticos de los milagros, poner de relieve el carácter moral de la vida de los santos. Esto concilia en algún punto el pensamiento místico religioso con el humanismo renacentista, resultado del encuentro con los clásicos.

Ahora bien, ¿cuál es la diferencia entre la prudencia aristotélica y aquella que aparece como valor en la Biblia (por ejemplo: Proverbios 8:12, 1:1-6, 21:23, Amós 5:13)? En la Biblia la prudencia no se asocia con el buen gobierno ni con los buenos gobernantes, más bien se trata de una capacidad de contener los propios impulsos para no cometer errores, fundamentalmente saber callarse a tiempo. Es evidente entonces que, si bien el sentido religioso no está del todo ausente en Bocanegra, el que predomina es el que Aristóteles desarrolla en su *Ética a Nicómaco* y en su *Política*.

El primer elemento político que leemos en la comedia es la comparación, presente en la loa inicial, entre Francisco de Borja y el Marqués de Villena:

Al más grande por duque, al de Escalona;  
por marqués al primero, al de Villena;  
por estirpe al más claro, al que encadena  
de muchas en su sangre una corona;

al afable, al magnánimo, al que abona  
cortos obsequios que su agrado llena;  
al prudente en gobierno, en cuya estrena  
aun los que espera México blasona,

como a quien debe de finezas tanto,  
da un marqués, un virrey, un duque santo,  
un grande en Borja, humilde Compañía;

que en aplausos de quien su amparo fía  
a tal hijo el festejo es justo mande,

de un marqués, un virrey, un duque, y grande. (Bocanegra, 1992, v. 49-62)

Este soneto no sólo muestra la dicha comparación en tono de alabanza, sino que resalta la protección que este virrey tendrá de parte de Borja y trasluce un tono de deseo de que este gobierno que comienza, siga con los mismos “obsequios”. Por otro lado, aparece ya incipientemente el concepto de “prudencia”: “al prudente en gobierno”. Aristóteles sostiene que la mayor virtud es la prudencia, consistente en practicar hábitos prudentes. La prudencia es una virtud ética que “salva” a los hombres porque les permite deliberar correctamente entre lo que es bueno para ellos y para quienes gobiernan (<http://www.filosofia.org/cla/ari/azc01157.htm>).

La segunda aparición de la palabra “prudencia” se ubica en el contexto de un diálogo entre Borja y Sansón. Éste le dice a su amo que puede apostar en el juego de naipes y Borja le responde que no es prudente perder dinero en el juego. Aquí ya no hay una ligazón directa entre el ser prudente y saber gobernar correctamente, pero sí se hace una clara referencia a la virtud moral del personaje de Borja, en una primera alusión que todavía no lo muestra santo, sino humano, y capaz de tomar decisiones correctas “a pequeña escala”. Esto irá in crescendo a lo largo de la comedia, hasta que se mostrará a Borja capaz de rechazar el más alto pontificado para dedicarse a las tareas humildes.

En un tercer momento leemos:

Pero el hombre aprehende,  
y al más prudente rey se las entiende;  
ni es fácil enfrenallo,  
como al necio caballo;  
ni hacerle aleve robo,  
como al pájaro bobo;  
ni amarralle a las leyes  
como al yugo los bueyes;  
ni echarle a su peligro capa o velo,  
que a pescado que entiende no hay anzuelo;  
y con tener los hombres tantos males,  
no hay quien pretenda ser rey de animales;  
y regirlos se tiene en más decoro,  
que no al caballo, al ave, al pez y al toro (Bocanegra, 1992, v. 196-209).

En una clara referencia a la *Historia de los animales*, Sansón explica la diferencia entre el hombre y el resto de los animales: la capacidad de razonar. Si “el hombre aprehende” (en el sentido de “aprende”), no todos los hombres, en este parlamento, son prudentes, pero sí el rey. Porque la prudencia se asocia, antes que nada, a las virtudes de un buen gobernante.

La cuarta aparición de la prudencia en esta comedia tiene que ver con la que nombramos en segundo lugar. El emperador disfruta de salir a cazar en compañía de Borja porque se entretiene con su conversación “prudente” (Bocanegra, 1992, v. 376). Esta hipálage nos permite pensar además en la posibilidad de un Borja consejero de asuntos de gobierno. Este papel se ve duplicado en la figura de su mujer, Doña Leonor, acompañante de la emperatriz, que sabe aconsejarla y escucharla. Las duplas masculina y femenina muestran una correspondencia implicada en los asuntos del gobierno y del espíritu.

En la última aparición de la prudencia, se ve unida la caracterización del santo con la capacidad del buen gobierno, cuando Carlos V nombra a Borja Virrey de Cataluña: “...por mi visorrey os nombro/ en Cataluña, que fío/ de vuestra prudencia el colmo/ de un acertado gobierno...” (Bocanegra, 1992, v. 397-401).

Entonces, para concluir, debemos decir, en primer lugar, que el humanismo novohispano tiene en Matías de Bocanegra un representante que conjuga el espíritu religioso jesuita con el pensamiento ético y político aristotélico, mostrando una reflexión sobre cómo debe ser moralmente un gobernante y planteando así un programa político ya comenzado por el Padre Rivadeneira. En segundo lugar, esta propaganda política liga el pensamiento de Bocanegra con la intención de Maquiavelo al escribir *El Príncipe: el Renacimiento*, desde la evolución de sus procesos sociales, pedía un programa político explícito y necesario para el anclaje del hombre en un contexto cambiante. Finalmente, en el caso de México, este programa planteaba una toma de posición respecto de la metrópoli, sin dejar de lado las particularidades del ambiente y la sociedad americanas.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Asenjo, J. (2006). “Teatro humanístico-escolar hispánico: relación de textos conocidos y de sus estudios y ediciones”, en *Voz y letra: Revista de literatura*, Vol. 17, n°1, pp. 3-46.
- Arellano, I. (2010). “El gran duque de Gandía, San Francisco de Borja, en el teatro del Siglo de Oro. Apuntes introductorios”, en *Criticón*, n°110, pp. 217-246.
- Aristóteles. (2017). *Historia de los animales*, edición digital en [https://thevirtuallibrary.org/index.php/es/?option=com\\_djclassifieds&format=raw&view=download&task=download&fid=3155](https://thevirtuallibrary.org/index.php/es/?option=com_djclassifieds&format=raw&view=download&task=download&fid=3155)
- - - - - (2017). *Moral a Nicómaco*, en <http://www.filosofia.org/cla/ari/azc01157.htm>.
- Arrom, J. (1953). “Una desconocida comedia mexicana del siglo XVII” en *Revista iberoamericana*, Vol. XIX, n°37, octubre.
- Becco, H. (1990). *Poesía Colonial Hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Bocanegra, M. (1992). *Comedia de San Francisco de Borja*, en Azar, H. [recopilador]. (1992). *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia. Vol. V: Teatro profesional jesuita del siglo XVII*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 40-78. Edición digital en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/comedia-de-san-francisco-de-borja-a-la-feliz-venida-del-excelentisimo-senor-marques-de-villena-uirrey-de-esta-nueva-espana--0/>
- Bravo García, A. (1997). “Aristóteles en la España del siglo XVI. Antecedentes, alcance y matices de su influencia”, en *Revista Española de Filosofía medieval*, n°4, pp. 203-249.
- Burke, P. (1999). *El Renacimiento*. Buenos Aires: Crítica.
- Burucúa, J. y Ciordia, M. [comps.] (2004). *El renacimiento italiano. Una nueva incursión en sus fuentes e ideas*. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri.
- Dubatti, J. (2009). *Cartografía teatral*. Buenos Aires: Atuel.
- El Jaber, L. (2011). *Un país malsano*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- González García, T. (s/f). “Ideas políticas del Padre Rivadeneira”, en <http://www.meecd.gob.es/dctm/revista-de-educacion/1944/194445/1944re45pensamientoespanol03.pdf?documentId=0901e72b81ee205c>
- Hauser, A. (1998). *Historia social de la literatura y el arte. Desde la Prehistoria hasta el Manierismo*. Buenos Aires: Debate.
- Palazón Mayoral, M. (1999). *Antología de la poesía en lengua española (siglos XVI y XVII)*. México: Universidad Nacional Autónoma.
- Partida T., A. (2012). “Panorama de la dramaturgia criolla del siglo XVII”, en *Telón de Fondo*, n°16, pp. 154-170.
- Priani-Saisó, E. y Rodríguez, T. (2012). “Los comentaristas de Aristóteles en la Nueva España: siglos XVI y XVII. Aspectos teóricos sobre la consideración del

humanismo novohispano”, en *ACTA MUSEI NATIONALIS PRAGAE*, Series C – Historia Litterarum, Vol. 57, n°. 3, pp. 83–87.

Sainz, I. (2011). “*La Comedia de San Francisco de Borja: un ejemplo del teatro como instrumento político en la Compañía de Jesús*”, en “Scripta manent”, Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2011), ed. C. Mata Induráin y A. J. Sáez, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012, pp. 381-391.

Sin dato de autor. (2017). “¿Quién fue Diego López Pacheco Cabrera y Bobadilla?”, en <http://mr.travelbymexico.com/1389-diego-lopez-pacheco-cabrera-y-bobadilla>  
Torchia Estrada, J. (1996). “El Padre Antonio Rubio y la enseñanza filosófica de los jesuitas en la Nueva España”, en *CUYO, Anuario de filosofía Argentina y Americana*, n°13, pp. 11-44.

**Dispositivos poéticos en la puesta en escena de la obra  
*Descripción de un cuadro*, de Heiner Müller**

**Resumen:** En el marco del proyecto universitario La educación continua y la investigación teatral, se puso en escena la obra *Descripción de un cuadro*, de Heiner Müller. El equipo se propuso radicalizar la experiencia creativa: romper con las tendencias estéticas habituales y encontrar otras que respondan al contexto académico actual. Como lenguaje la obra explora el carácter de lo intertextual, la ruptura con los relatos causales, así como el cuerpo y la performatividad. La escritura escénica propone una textualidad polivalente, ambigua, marcada por la constante tensión entre los dispositivos escénicos aplicados en el discurso.

**Palabras clave:** cuerpo – Müller – percepción – dispositivo - presencia

**Abstract:** Within the framework of the university project Continuing education and theatrical research, Heiner Müller's work *Description of a painting*. The team set out to radicalize the creative experience: break with the usual aesthetic trends and find others that respond to the current academic context. As language the work explores the character of the intertextual, the rupture with causal accounts, as well as the body and performativity. Scenic writing proposes a polyvalent, ambiguous textuality, marked by the constant tension between the scenic devices applied in the discourse.

**Key-words:** body – Müller – perception – device - presence

**El encuentro con el espectador**

Durante el proceso de creación de la obra *Descripción de un cuadro*, como parte de un proyecto de investigación de la Universidad Central del Ecuador y en su encuentro con el público hasta la actualidad, el interés del trabajo se focalizó en los modos de percepción que se generan entre el actor y el espectador, a través de la utilización de dispositivos escénicos que hicieran posible una manipulación lúdica (como principio generador del encuentro entre ambas

partes). Raúl Valles (2015), en su libro *Teatro antilógico*, habla de una empatía kinestésica, en que el espectador identifica un movimiento en la escena y lo rehace internamente.

En lo concerniente al texto de Müller y al proceso de la puesta en escena de la obra, la fractura de la concepción lineal del espacio/tiempo, en donde la certeza del pasado y el futuro se diluyen, hace evidente un presente dilatado como resultado del instante en que el actor opera con las diversas matrices de factura <sup>175</sup> que intervienen en la creación de la obra, lo cual permite repensar los principios y conceptos que motivan su elaboración. En cuanto a la escena, el sentido ya no se enfoca al comentario o la reproducción del texto, sino que el interés se desplaza a la experiencia, al acontecimiento que surge de la presencia compartida en dicho instante. Consecuentemente, la organización de los elementos que intervienen en la composición de la propuesta no necesariamente responde a una lógica racional, coherente y con un propósito definido, sino que, más bien, se presenta polivalente, fragmentada. Tal concepción provoca un despliegue de la intuición creativa, tanto en el actor como en el espectador, y exige de ambas partes un elevado nivel atencional ya que la consciencia del fragmento y la del todo actúan de manera simultánea.

### **Los dispositivos poéticos en la escena actual**

Uno de los temas importantes que aborda el teatro contemporáneo concierne a los medios o dispositivos con que se asume la propuesta escénica. Tales dispositivos problematizan la relación actor-espectador con el interés de generar nuevas posibilidades de articulación de sentido en la escena. Giorgio Agamben, en su conferencia “Dispositivo <sup>176</sup>”, propone una categoría decisiva en la estrategia de pensamiento de Foucault. El sentido del término empleado por Foucault tiene que ver, según lo propone Agamben, con “investigar los modos concretos en que los dispositivos actúan en las relaciones, los mecanismos y los juegos de poder”. Nos refiere, entonces, a “las prácticas y los mecanismos que hacen frente a una urgencia y consiguen un efecto”, un dispositivo no solo es un término que permite describir el resultado de un proceso creati-

---

175] Las matrices pueden ser objetuales, corporales, lumínicas, sonoras, espaciales, temporales y demás.

176] “[...] Por dispositivo, entiendo una especie -digamos- de formación que tuvo por función mayor responder a una emergencia en un determinado momento. El dispositivo tiene pues una función estratégica dominante. El dispositivo está siempre inscrito en un juego de poder [...]. Lo que llamo dispositivo es mucho un caso mucho más general que la episteme. O, más bien, la episteme es un dispositivo especialmente discursivo, a diferencia del dispositivo que es discursivo y no discursivo”. (Agamben, s. f.).

vo, sino que es un concepto que opera en la concepción del trabajo artístico de muchos creadores contemporáneos, principalmente en el modo en que el operador <sup>177</sup> organiza los elementos de la escena en dialogo con el director.

José Sánchez (2016), en su conferencia sobre los dispositivos poéticos en Bogotá, señala que tales dispositivos deben entenderse como el proceso de *poiesis* (creación y expectación) de la obra artística y necesariamente tiene que ver con el hacer. Tales afirmaciones, continuando con Sánchez, reivindican el teatro en tanto medio, puesto que la crisis de lo dramático provoca un desplazamiento hacia otras categorías, como la narración y la *performatividad*, para dar cabida a formas artísticas marginadas o que de manera voluntaria se ubican fuera del espacio social acotado para lo teatral. Los nuevos conceptos que derivan de una estética extendida hacia otros campos de estudio, como la *performance*, obligan al actor replantearse las reglas del juego y considerar nuevos medios para ponerlo en marcha.

Para Hans-Thies Lehmann (2013), el *performance text* es el resultado del cruce del material lingüístico y la escenificación de la situación teatral, en lo que respecta a la conexión de los elementos portadores de significado; el modo en que la obra se relaciona con el espectador; la ubicación espacio-temporal; su alcance social; y demás. El *performance text* instala, en la propuesta *Descripción de un cuadro*, nuevos conceptos que en la práctica del actor modifican la mirada desde la que este se relaciona con su propio cuerpo y el de los demás actores involucrados, lo que lo conduce a proponer nuevas formas en el accionar de la escena, que no parten únicamente de una matriz textual.

## El tratamiento de las matrices de factura de la obra

Los dispositivos presentes en el proceso de *poiesis* de la obra resultaron del intento por abordar el texto de Müller sin someterlo a una sola mirada, sea esta la del director, los actores o la dramaturga involucrados. Despojarse de la pretensión de querer controlar un texto indómito exigía no domesticar los elementos de la escena ni tampoco el propio cuerpo que, en tanto artefacto poético, genera *semiosis* infinita e irreductible, que abre la posibilidad de interpretación/creación relativamente libre de los actores-directora. Se procedió a describir en escena lo que proponía el texto, sin más pretensión. De esta manera, se fueron introduciendo los materiales de factura de la obra, explorando a fondo cada uno de ellos y su entretejido, siempre en diálogo

---

177] El otrora actor se ha vuelto un “operador” de la escena. El término tiene una gran ventaja: permite pensar en un actor que no actúa, una cosa que, fuera de ser contradictoria, ocurre con una definitiva recurrencia hoy en día. (Chevallier, 2012, p. 10).

con la palabra presente en el texto de Müller. Se podría decir que se trató de un proceso intuitivo, marcado por la incertidumbre. En este sentido fue necesario aprender a moverse en un territorio inestable, entre el control y el descontrol, transitar entre lo posible y lo imposible, sin descartar nada de antemano. Tener como matriz un texto que prescinde de la lógica dentro de la línea dramática -es decir lineal, coherente, tendiente a la verosimilitud- hizo posible ahondar en el fragmento, enfocarse en el detalle casual o *punctum*, como expone Lehmann en su libro *Teatro posdramático*.

Una singularidad que no se puede racionalizar en lo reproducido, un factor indefinible [...]. El teatro posdramático lleva al espectador hacia ese *punctum*: a la opaca visibilidad del cuerpo, a la peculiaridad no conceptual, quizá trivial que no puede nombrarse a la gracia idiosincrática de un andar, de un gesto. (Lehmann, 2013, p. 352).

Leer entre líneas el texto de Müller, abrir brechas de sentido en espacios liminales, hizo posible transitar la sensibilidad del autor presente en su obra: su bestialidad y su ternura, ambas de una fragilidad suprema. ¿Cómo colocar la minuciosidad de su mirada, presente en un texto teatral arisco a la trasposición escénica? La respuesta tuvo que ver con poner especial atención al detalle de la acción, enfatizando en el ritmo del texto, desandando el camino de regreso al cuadro, a su descripción, era pues imprescindible tropezar con los árboles, la puerta, la mesa, la silla, los pájaros, las copas, los cuchillos, la tierra, la mora, las naranjas, el vino, el crimen, la muerte, la violencia, el amor. Barthes (1989), en su libro *La cámara lúcida*, al referirse al *punctum*<sup>178</sup>, señala que este posee virtualmente una fuerza de expansión a menudo metonímica. En la obra *Descripción de un cuadro*, el *punctum* se revela en el detalle que señalan los medios fotográfico y objetual, y logra punzar al espectador, algo que escapa a la intención del operador, que será revelada en el *studium*. No se trata pues, de alcanzar el gesto virtuoso investido de *studium*, es decir codificado, sino de indagar en la inmovilidad viviente ligada a un detalle, a decir de Barthes, “desocada”, que se logra en el cruce simultáneo de las diversas matrices. La mirada minuciosa del autor se hace visible mediante la utilización de este dispositivo.

En la composición escénica y plástica, que teje la dramaturgia visual de la

---

178] El *punctum* es un sutil *más allá del campo*, como si la imagen lanzase el deseo más allá de lo que ella misma muestra. El *punctum* es un campo ciego, un suplemento: es lo que añade a la fotografía y sin embargo está en ella. Es un punto de fuga al infinito. Entre el *studium* y el *punctum* no hay regla de enlace sino una copresencia (Barthes, 1989, pp. 100-109).

obra, están presentes como nociones: la ausencia, el silencio, el detenimiento (como acción estacionaria con un proceso interno activado), la acción que no pretende significar, describir, imitar o interpretar. Se acciona a partir de lo que se recibe del otro, no en términos de acción y reacción sino, más bien, construyendo con la propuesta del otro una nueva propuesta; no se trata de llevar a cabo cadenas de acciones que responden a una secuencia lineal que trazan el camino hacia un objetivo determinado. Se construyen y observan estructuras de sentidos que interactúan entre sí de manera independiente, muy cercanas a la propuesta de acto teatral de lo *in-forme* propuesto por Valles que no precisa de texto, personajes, trama ni argumentos dramáticos:

Es otredad, es acción y es maquinaria que soporta y potencia el arriesgado e irrupiente lenguaje de la teatralidad antilógica [...], lo ajeno y lo antilógico como componentes y dispositivos de la experiencia del cuerpo dentro de las estéticas contemporáneas de la escena. (Valles, 2015, p. 29).

En la composición de la obra, la interacción de los diversos elementos de factura se estructuran y desestructuran de manera continua, desde la provocación de una de ellas o de todas a la vez. El operador debe estar dispuesto para dejarse contaminar para llevar a cabo las conexiones desde una consciencia intuitiva que desafíe la percepción habitual y que pueda poner en crisis el sistema de valoración ético/estético de los asistentes. En consecuencia, todos los elementos involucrados adquieren un mismo grado de importancia, sin la supremacía de unos sobre otros.

El *continuum* de la obra se interrumpe, se expone abiertamente el accidente, el proceso de transformación, sin ocultar nada. La pauta no es pretender hacer bien las cosas sino insistir, equivocarse y disfrutar del descubrimiento: comprender que la equivocación, la frustración y el fracaso sostienen el proceso. La experiencia sensorial impulsa a continuar, reescribir a cada momento, nutrir la experiencia, aprender a convivir de modo extraño con la ternura y el horror de lo que habíamos creado.

Solo yendo más allá de lo demostrable, de lo representable, de la lógica como asunto exclusivo del intelecto y la razón, es que podemos hallar una lógica que fundamente su estatus de consejera infalible en la vibración, en el cuerpo sin órganos del que tanto habló Artaud, en ese cuerpo que, ya sin órganos que lo sometían, se abre libre al flujo del ritmo y la vibración que componen la sensación. (Valles, 2015, p.109).

Tener un mapa de acciones base permitió al actor ahondar en la exploración

de la acción como fragmento y transitar la incomodidad, la dificultad y el error. El detalle como parte del caos tiene su lugar central, es en él en que se evidencia la catástrofe, en el fragmento de la acción que dilata el tiempo y da cuenta de la vulnerabilidad del ejecutante. Es dejar a la vista el caos, exponer los mecanismos de percepción y recepción de ambas partes, dejar de ocultar. El espectador observa todo lo que se expone ante sí, el hombre que se lamenta de su crimen, la escena del crimen, el crimen mismo. Al finalizar la obra, se encienden las luces y se expone abiertamente el desastre: el escenario, los rostros y los cuerpos de los actores cubiertos de las huellas de lo que fue la experiencia, los rostros de los espectadores cubiertos de las huellas de lo que fue la experiencia, que da cuenta de que estamos vivos. Se trata de dejarse tocar. Valles toma prestada de Artaud la noción de crueldad y la entiende como “una expansión de la fuerza de la vida, su exteriorización y como una restitución del lenguaje de la acción, la destitución del plano de representación, a cambio de la irrupción del acoso y el temor entre y a través de los cuerpos” (Valles, 2015, p. 29).

### **El énfasis en la corporalidad**

Chevallier propone, en su artículo sobre las modalidades actorales <sup>179</sup>, que aquellas buscan producir un efecto sensitivo en el espectador con el objetivo de “remarcar la materialidad del acontecimiento y responder al estímulo estético de diversas maneras, permitiendo que afloren sensaciones singulares” (2012, pp.11-15). Devolver el protagonismo al cuerpo, en lo que se refiere a su conocimiento desde adentro y desde afuera (intracuerpo y extracuerpo). Pensar, sentir y accionar desde el intracuerpo, permitió descender al inframundo que propone el texto y aprender a convivir con la entraña, marcó la poética propuesta en *Descripción de un cuadro*. El ámbito desde dónde se llevó adelante el trabajo fue intencionadamente experimental y dispuesto al riesgo. Se rompió con las convenciones y los procedimientos habituales de indagación corporal ya que no guardaban correspondencia con la propuesta y el autor. Se remarcó la materialidad del acontecimiento en el cuerpo, enfatizado en el tratamiento del tiempo y el espacio.

No estaba claro por dónde empezar, la sensación de desconcierto era abru-

---

179] Distintas estrategias que tiene el actor de estar presente hoy en el teatro. Se puede -como comienzo- distinguir entre siete modalidades: el cuerpo coreográfico o coreografiado, el cuerpo cotidiano, el cuerpo lúdico, el cuerpo disonante, el cuerpo aminorado, el cuerpo singular y el cuerpo sobrecodificado. Se usa la palabra cuerpo para insistir sobre la materialidad del acontecimiento y no olvidarse de la perogrullada siguiente: el trabajo del actor es corporal. (Chevallier, 2012, p. 9).

madora. ¿Cómo poner en escena un texto semejante? Carente de diálogo, personajes, trama y demás elementos dramáticos que marcan un punto de partida y llegada determinados. Se experimentó pánico. En tal situación, no quedó sino aprender a soltar más que a retener, aceptar la equivocación, provocar el tropiezo y experimentar la caída: “respirarle al miedo”, explorar con gusto el desconocido paisaje que proponía el cuadro. Esto obligó a llevar la experiencia al límite con los elementos involucrados (objetos, texto, sonoridad y demás). Al perder el miedo, el límite se extiende, deja de experimentarse como tal para reconfigurarse en otro tipo de experiencia. Se aprende a permanecer, mientras todo alrededor se tambalea, cae, se desmorona; se está presente, agarrado a la experiencia sin atreverse y sin poder abandonarla, todo se encuentra conectado a través del operador, en una tensión sostenida producto de la incertidumbre y el descontrol.

Bordear el límite significó entrar en el mundo de los sentidos; retomar la urgencia de la vida para hablar de la muerte; implicó reaprender a ver, oír, tocar, gustar, oler e intuir; experimentar en las barreras del propio cuerpo, como dispositivo de contacto en el encuentro con el otro, con el entorno y con uno mismo. La incorporación de las nuevas tecnologías (video, música y fotografías proyectadas), los marcos de cuadros de distintos tamaños que organizaron el espacio y dirigieron la mirada del espectador, la incorporación de los objetos vivos como la mora, las naranjas, la tierra o el vino, estimularon la percepción sensorial que se tradujo en pensamientos e imágenes y movieron el impulso hacia la acción, hacia el contacto y, nuevamente, al registro del otro, de lo otro. El fenómeno sensorial-perceptivo se articula por medio de dispositivos que permiten la experiencia creativa y la cenestesia del espectador, “la cenestesia crea contextos energéticos y afecta la percepción al componer el espacio y al componer el cuerpo en el espacio” (Valles, 2015, p.14). El procedimiento lleva al límite la experiencia del actor y la del espectador <sup>180</sup>, y genera una estética que transgrede los principios que postula el teatro basado en el logos.

### El acercamiento a la *performance*

En la experiencia de *performar*, como dispositivo para la puesta en escena, se vivenció algo olvidado: la potencia del cuerpo liberado de la presión de la

---

180] Algunas de las características del teatro que deconstruye la convención y cuestiona el concepto de representación a través de evidenciar sus límites son el uso de la repetición y la acumulación como medio para romper con el orden causal de la forma representativa mimética, la importancia del espectador en el proceso de significación de la obra y la expansión del teatro hacia un concepto de espacio contextual (Botella, 2005, p. 153).

mente, el cuerpo al que no se puede silenciar con la palabra, sentir el mandato del cuerpo que grita para ser escuchado. El énfasis en este gesto de regreso al cuerpo implicaba recordar, traer de regreso lo olvidado, la memoria que se abre paso desde lo profundo de la *psiquis* y se materializa en el hacer, en la acción.

Lo que ha sido degradado por la razón -el instinto, lo irracional- pasa al escenario y toma lo que le pertenece. Incorporar la embriaguez en la propuesta como acción *performática* <sup>181</sup> no era un experimento extravagante, sino la posibilidad de entender desde la vivencia compartida con el autor, la necesidad que impulsa recurrir al instinto <sup>182</sup>. Quizás un gesto de aproximación a Artaud “en un intento desesperado por hallar un acto virgen, el acontecimiento único, con el deseo de aproximarse a la noción de *performance* no repetible e inimitable” (Valles, 2015, p. 14), fue también la motivación para que se descorchara en cada función una botella de vino que descolocara y al mismo tiempo obligara a los actores a colocarse con un alto grado de exigencia atencional en la escena.

El desplazamiento hacia otras prácticas artísticas, produce una disolución de los límites y las reglas establecidos por el canon dramático en lo referente al trabajo del actor y la puesta en escena, se aspira a una experiencia de lo real y ya no de lo representado. El arte acción o *performance* permitió un acercamiento al gesto de autopresentación del actor como *performer* (ofrece su presencia en la escena), al acontecimiento y a un encuentro con el público como *co-autor* de la obra.

El tema de lograr entrar o no en una propuesta de este tipo tiene que ver con una apertura y una disponibilidad para encontrarnos más allá de nuestras limitaciones y prejuicios. La capacidad de recrear la sensibilidad tiene que ver con algo que trasciende mi habitual manera de estar en el mundo, en eso consiste el desafío: desalinearme de un modelo que opera mecánicamente y abrirme a la posibilidad de la experiencia que propone el otro, percibir el instante de la presencia compartida.

---

181] Durante el transcurso de la obra, desde el inicio hasta el final, los actores se embriagan paulatinamente con una botella de vino.

182] A partir de la mitad y hasta el final del texto, Müller lo escribió ebrio.

## BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland (1989). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Botella, Martina (2005). *De la escultura al teatro y del teatro a la escultura, influencias y confluencias*. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Valencia, España.
- Lehmann, Hans-Thies (2013). *Teatro posdramático*. Murcia: CENDEAC, Paso de Gato.
- Sánchez, José (2010). *Repensar la dramaturgia, errática y transformación; dramaturgia en el campo expandido*. Murcia: Centro Párraga.
- Valles, Raúl (2015). *Teatro Antilógico*. Coyoacán: Paso de Gato.

### Páginas web

- Agamben, Giorgio (s. f.). *¿Qué es un dispositivo?* Recuperado de <http://app.unia.es/r08/IMG/pdf/agamben-dispositivo.pdf>
- Arana, Ana Rodríguez (s. f.). *Descripción de un cuadro de Heiner Müller: El teatro como lugar de escritura de la historia*. Recuperado de [http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/pdf/n3\\_04.pdf](http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/pdf/n3_04.pdf)
- Chevallier, Jean-Frédéric (2012). “Modalidades actorales o siete maneras de estar presente. (Acting modalities or seven ways to be present)”. *En Revista Colombiana de las Artes Escénicas, Vol. 6 enero - diciembre de 2012*. Manizales: Universidad de Caldas. Recuperado de [http://200.21.104.25/artescenicass/downloads/artescenicass6\\_2.pdf](http://200.21.104.25/artescenicass/downloads/artescenicass6_2.pdf)
- Klejewska, Karolina (s. f.). *Aproximación al concepto del espacio en el teatro postdramático. Dos montajes de Rodrigo García: “Somebody to love” y “¡Haberos quedado en casa, capullos!”*. Recuperado de <https://iberystyka-uw.home.pl/content/view/92/68/lang,es/>
- Müller, Heiner (1990). *Descripción de un cuadro*. En Riechmann, Jorge (trad.). *Teatro Contemporáneo de la RDA*. Madrid: 1990. Recuperado de <https://es.scribd.com/doc/240880581/Muller-Heiner-Descripcion-de-Un-Cuadro>
- Sánchez, José (2016). *Dispositivos poéticos II: conspiraciones*. Bogotá. Recuperado de: <https://parataxis20.wordpress.com/2016/03/21/dispositivos-poeticos-i/>

## Entre el autor y el personaje. Henrik Ibsen en Griselda Gambaro

**Resumen:** *Querido Ibsen: soy Nora* (2012) de Griselda Gambaro recupera la pieza dramática *Casa de muñecas* que Henrik Ibsen había estrenado, en 1879, en el Teatro Real de Copenhague.

Varias son las versiones que se han escrito sobre la obra ibseniana y su protagonista, Nora, trasciende porque su decisión –el abandono de su casa, hijos y marido- la convierte, en un ser absolutamente libre.

Griselda Gambaro realiza un aporte novedoso al texto original, pues imagina un encuentro entre Ibsen y sus personajes en pleno proceso creativo de la obra dramática. Si bien respeta el argumento básico, la presencia del autor en procesos de confrontación, cuestionamiento y diálogo con sus criaturas en la escena ilumina algunos aspectos y abre la posibilidad de reflexión sobre temas como el género o el lugar del autor en las sociedades contemporáneas. Interpelaciones del personaje al autor y viceversa y, en otro nivel, interpelaciones de un autor a otro imponen, dentro del juego metaficcional, una nueva mirada sobre la realidad y un reconocimiento a un verdadero maestro de la escritura dramática.

**Palabras clave:** teatro – reescritura- autor – personaje

**Abstract:** *Querido Ibsen: soy Nora* (2012) by Griselda Gambaro recovers the dramatic piece *Casa de muñecas* (1879) by Henrik Ibsen, which makes one's debut at the Copenhagen Royal Theatre. Various versions have been written about the ibsenian piece and its protagonist, Nora, transcends because her decision -her abandonment of her house, her children and her husband- makes her an absolutely free person.

Griselda Gambaro makes a novel contribution to the original text, because she imagines a meeting between Ibsen and his characters in a creative process of the play. The basic argument is respected but the author's presence in confrontations, questions and dialogues illuminates some aspects and opens the reflection's possibilities on themes such as gender or the author's place in contemporary society. Interpellates from the character to the author and vice versa and, in another level, interpellates from one author to another impose, within the metafictional play, a new look about the reality and a recognition towards a true master

of dramatic writing.

**Key-words:** theater – rewriting – author - character

En 2012, Griselda Gambaro escribe -a pedido de Alicia Zanca- una versión de *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen <sup>183</sup> que será estrenada en el Teatro San Martín de la ciudad de Buenos Aires y dedicada a la actriz, ya fallecida.

La misma autora reconoce la influencia que ha ejercido en ella el escritor noruego en cuanto al desarrollo de los mecanismos de construcción y acción dramática:

Hay una época en que los autores –dice- dejan más claroscuros, ambigüedades o indecisiones. Un autor como Ibsen nos parece reiterativo porque explica una situación o un personaje hasta agotarlos. Por eso, en la actualidad se aligeran las versiones de sus obras, se les acorta los pasajes más largos sin hacer desaparecer su sentido. (Gambaro, 2013, p. 25)

El estreno de *Casa de muñecas* (1879) en el Teatro Real de Copenhague generó muchas polémicas, pues Ibsen se había atrevido a mostrar a una mujer insatisfecha que, finalmente, rompía con los mandatos masculinos sobre el matrimonio, el amor, la maternidad y optaba por la libertad. La proyección de Nora Helmer fue tal que se multiplicaron las versiones (radiales, televisivas, fílmicas, teatrales). Al respecto, Silvio Lang afirma que los clásicos como Ibsen, Chejov o Strindberg se reescriben permanentemente porque hay una necesidad genealógica de reposicionamiento en lo que se relaciona con el lugar en el que estamos parados desde el punto de vista de la dramaturgia.

Con respecto a las reescrituras <sup>184</sup> de esta pieza, es imposible obviar a Elfriede Jelinek <sup>185</sup> quien, en 1979, publicó *Lo que pasó cuando Nora dejó a su marido*

---

183] Henrik Ibsen (1829-1906): dramaturgo noruego de notable influencia en el teatro moderno. Aún hoy, sus obras, se siguen representando; entre ellas: *Peer Gynt*, *Casa de muñecas*, *Spectros*, *El pato silvestre*, *La dama del mar*, *Hedda Gabler*.

184] Al respecto, dice Martínez de Olcoz: “La posibilidad de reescritura en el discurso femenino es más que nunca una fundación” (Martínez de Olcoz, Nieves, *Cuerpo y resistencia en el teatro reciente de Griselda Gambaro*, digitalizado)

185] Elfriede Jelinek, (Austria, 1946) Es novelista, poeta, dramaturga y activista femenina. Obtiene el Premio Nobel de Literatura (2004) por “el flujo musical de voces y contravoces en sus novelas y obras de teatro”. Su escritura es muy resistida en su país por las corrosivas críticas que realiza al exponer los vicios de una sociedad patriarcal donde la mujer es víctima permanente de la explotación.

o *Los pilares de la sociedad* donde fusiona dos textos de Ibsen. La escritora austríaca, al continuar la trayectoria de Nora nos ofrece un panorama descarnado del rol de la mujer en las sociedades capitalistas modernas. La especulación financiera, la corrupción, la cosificación, el sometimiento femenino, la sexualidad (como símbolo de la hipocresía social) son abordados dentro de una trama cuya escenografía nos transporta desde el ámbito de una fábrica hasta la residencia de importantes figuras de las finanzas. De la misma manera que en Jelinek, Wederkind<sup>186</sup> y Schnitzler<sup>187</sup> se entrecruzan con Ibsen y crean un mundo prolíficamente intertextual, Gambaro acude a Ibsen a través de un procedimiento novedoso, pues incluye al autor como un personaje más que, a lo largo de la obra, mantiene diálogos para confrontar, disentir, cuestionar o interpelar críticamente con sus criaturas; se apodera, desde otro espacio, de la voz y del cuerpo de Nora y la enfrenta con Ibsen a quien le señala sus desaciertos, sus incoherencias y vacilaciones. Y, así, Griselda-Nora no sólo discute con Ibsen, sino que, con esta obra, deja en claro su gesto de re-conocimiento hacia quien iluminó su etapa de formación teatral.

La pieza conserva la estructura original, en este caso dividida en tres escenas en lugar de actos: Nora vive con su esposo Torvald Helmer e hijos y su vida se desarrolla dentro de un hogar donde todo parece funcionar normalmente; él está próximo a ascender en el banco donde trabaja y eso genera cierta expectativa favorable para el futuro económico de la familia. Pero, tiempo antes, Nora había contraído secretamente un préstamo para solucionar un tema de salud de su marido. Cuando el hecho se descubra y Torvald muestre toda su intolerancia e hipocresía, ella se habrá dado cuenta de que no quiere ser ya una muñeca sometida a la voluntad masculina y tomará una dolorosa decisión que, a pesar de la pérdida de la felicidad, implicará el definitivo encuentro consigo misma.

De la misma forma que *Casa de muñecas* exponía el proceso de deterioro en la relación Nora/Helmer, en la pieza contemporánea y, paralelamente, se representa el vínculo Nora/Ibsen. Precisamente, son estos últimos los prota-

---

186] Frank Wederkind (1864-1918), dramaturgo alemán. Sus obras generaron escándalo al manifestar una actitud crítica hacia la burguesía, especialmente con el sexo. Aborda el feminismo y el erotismo femenino de una manera descarnada y cruda. Lulú es una ópera compuesta por Alban Berg, basada en dos tragedias de Wederkind *El espíritu de la tierra* y *La caja de Pandora*.

187] Arthur Schnitzler (1862-1931), narrador y dramaturgo austríaco. Emplea por primera vez en lengua alemana el monólogo interior en su novela *El teniente Gusti*, pero su obra más famosa, *La ronda*, expone las mentiras y traiciones que trascienden las convenciones de una sociedad burguesa dominada por una exacerbada sexualidad.

gonistas de la escena final <sup>188</sup> donde se denuncia la rígida cosmovisión patriarcal, el rol decorativo de la mujer-muñeca, el cuidado de las apariencias y el cuestionamiento a los mandatos sociales heredados.

Al referirse a la mujer de fines del siglo XIX, G. Lipovetsky afirma:

Disponer un “nidito acogedor”, educar a los hijos, repartir entre los miembros de la familia calor y ternura, velar por la comodidad y el consuelo de todos, tales son las misiones que en adelante corresponden a las mujeres [...] al confinar a la mujer en las tareas del interior, al condenarla a la dependencia económica, el modelo en cuestión no hizo sino prolongar el lugar tradicional de la mujer, al igual que el principio de la jerarquía de los sexos. (G. Lipovetsky, 2000, pp. 191-195)

Estos temas -que preocupan a un Ibsen que se mueve en una sociedad regida por valores victorianos- son recuperados por la dramaturga argentina, aunque ella se detiene y explora el espacio de la insatisfacción femenina que se vislumbra desde el comienzo de la obra. Sobre la Nora ibseniana, Gambaro construye un personaje actual, invadido por el “desasosiego, esa especie de dolor tibio” <sup>189</sup>; ella se define como una “mujer insomne sobre copos de algodón que escondían agujas”, se muestra perturbada, inquieta y agobiada por el peso de la infelicidad; una mujer más abierta, menos contenida y sarcástica capaz de exponer, con su decisión final, las fisuras de un espacio de aparente seguridad racional.

Desde *Casa de muñecas* a *Querido Ibsen: soy Nora* se produce un desplazamiento significativo: en esta última, la protagonista afianza su identidad y reclama la atención del autor que, obviamente, forma parte de ese mundo patriarcal y burgués estremecido ante una reacción femenina infrecuente.

---

188] Gambaro recupera la palabra “prodigio” o “milagro” (según las traducciones) del original, pero con otro sentido. Sobre *Una casa de muñecas*, Dubatti dice: “El espectador deberá aceptar o rechazar la decisión de Nora, definir sus alcances e imaginar cuál fue, finalmente, la actitud de su esposo ante el prodigio reclamado” (Dubatti, op. cit., p. 78). La pieza cierra con esa palabra pronunciada por Helmer con la mayor esperanza. En la reescritura, en cambio, el mismo término en la voz de Nora se vacía de ilusión y es usado para interpelar, una vez más, a Ibsen: “El prodigio. Me ha decepcionado un poco, señor Ibsen (QISN, 85) y vuelve a aparecer la palabra clave “desasosiego”.

189] La palabra “desasosiego” tiene profundas implicancias que, de alguna manera, reactualizan al personaje y nos llevan hacia otra obra de Gambaro *La casa sin sosiego* donde el dolor y la pena habitan la casa, metáfora de la patria sobrecogida por muerte abyecta. En una entrevista realizada por Hilda Cabrera, la autora dice que “es la palabra justa para denominar lo que sentimos. Ese estado del espíritu donde uno siente que no está bien y no sabe por qué”. (Página 12, 30/08/13)

Sobre esta relación se estructura la pieza, relación que adquiere niveles confrontativos y críticos. Los hombres, llámense Torvald, Krogstad, Rank y el propio Ibsen se instalan dentro de un espacio determinado y cumplen sin titubeos los roles para los cuales han sido creados.

Observamos, por ejemplo, cómo Torvald (el esposo) e Ibsen coinciden ideológicamente como sujetos que viven en una época cuyas reglas no pueden desconocer (Nora los define como “correligionarios”). Ambos convalidan la estigmatización que el propio sistema económico y social ejerce sobre la figura femenina: “Nora: Ese préstamo me chupó la sangre. Cristina: ¿Cómo lo obtuviste, Nora? En un Banco es difícil. Henrik: Más que difícil. Ningún Banco le presta a una mujer” (QISN, 22).

También, observan prejuicios con respecto a la representación de la mujer que realiza labores manuales y marcan territorios que demarcan las actividades según los sexos:

Nora: Cristina, no cosas. Se irrita si a mí me ve cosiendo. (A Henrik)  
¿Por qué es tan delicado? ¿O cree que sus pantalones se cosen solos? ¿Se lavan solos?

Henrik: Nora. Le disgusta. En realidad, a mí tampoco me parece elegante una mujer cuando cose, cuando teje...

Nora. ¡Oh, usted también es ridículo! (QISN, 44)

El mismo Ibsen, ante el encuentro de Cristina con Krogstad, realiza un comentario discriminatorio: “Una señora sola recibiendo a un caballero... de noche... (QISN, 62)

Con respecto a Rank, podemos suponer que, en el texto original, representa la voz del autor: desde el momento en que Ibsen se inspiró en un hecho real,<sup>190</sup> crea ese doble a quien le adjudica una sífilis heredada por la vida lujuriosa de su padre. Sin embargo, paradójicamente, en la pieza gambariana se produce una inversión: se observa entre ambos una relación tensa que, incluso, adquiere ribetes cómicos como cuando Rank afirma, ante la inminencia de su muerte: “Siempre me tuvo tirria”.

---

190] La historia de Laura Kieler inspiró a Ibsen la escritura de *Casa de muñecas* Ella escribe una novela -que somete al juicio de su amigo Henrik- con la intención de publicarla y obtener dinero para ayudar a la recuperación de su marido enfermo. Ante la opinión desfavorable del escritor, Laura debe acudir a un préstamo que oculta y, tiempo después, ante su revelación, se divorcia de su esposo que la interna en un manicomio. Cuando sale, se le permitirá retornar al hogar.

Así es como el autor/personaje se mueve en un espacio intermedio: este procedimiento metaficcional abre otras instancias donde, justamente, surgen las impugnaciones, los enfrentamientos, los cambios de opinión que dejan al descubierto, muchas veces, las propias incoherencias del creador. Vemos, por ejemplo, cómo Nora le reprocha los argumentos que ideó para curar la salud del esposo enfermo o la manera que eligió para eliminar a Rank:

Nora: Hace tres años, Torvald enfermó. Lo único que lo salvaría sería un viaje a otro país de un clima benigno, no con este frío, esta nieve, esta oscuridad de invierno. (Encara a Henrik) ¡Realmente! ¡Que en el clima esté la curación! (QISN, 21)

Nora: ¿Qué el placer corrompe? ¿Qué si no llevamos una vida decente, nuestros hijos sufrirán las consecuencias? Por favor, señor Henrik. Busque otros argumentos. (QISN, 41)

En otro momento, cuando las tensiones deriven en un estado de alteración que crispe las relaciones, Nora le cuestiona a Ibsen las permanentes salidas y entradas de los personajes en la escena: “Nora: ¡Estoy harta! (Llaman a la puerta. Histérica, a Henrik) ¡Detenga este constante ir y venir! ¿Cuántas veces entró y salió Cristina, entró y salió Krogstad, vino el doctor Rank?” (QISN, 71)

La omnisciencia propia del autor se debilita, pues además de exponer sus íntimas contradicciones, muestra los avances y retrocesos en la composición de sus criaturas: ante el acto fallido de Nora de adulterar la firma de su padre, ella le recrimina: “¿Por qué no me lo advirtió?” y él responde: “¿Debería haberlo hecho? Se supone que a esa altura, usted sabía bien lo que hacía. Yo no moví su mano” (QISN, 33). En cambio, ante la inminencia de los acontecimientos, le responde: “... confíe en mí. Yo no la abandono”. (QISN, 11, 61)

Su incredulidad y escepticismo con respecto a los ideales del amor en una sociedad que se maneja dentro del utilitarismo y la productividad lo enfrentan a la idealidad de Nora quien afirma: “Los actos cometidos por amor no se juzgan”, a lo cual Ibsen replica: “Ah... si cree eso... La sociedad no lo cree” (QISN, 35) y, más tarde: “Y Torvald la ama. Y, con amor todo se resuelve. (Tuerce la cara, escéptico) (QISN, 76)

En algunas ocasiones, señala las acotaciones: “Los Helmer están a punto de volver. Regresarán después de la tarantela. La oigo (QISN, 66); en otras, anima a los personajes: “Cristina, déle razones. A pesar de sus defectos, en la misma situación él lo haría seguramente.” (QISN, 64); se burla de Krog-

tad, por ejemplo: “Una estafa. (Duda) Unos fraudes... Zafó” (QISN, 31) o se vuelve sentencioso: “Nadie puede decir no me toca sufrir” (QISN, 30).

Pero lo que realmente nos interesa es ver cómo Ibsen desciende de su espacio de autor <sup>191</sup> y se instala en un plano de igualdad donde Nora no le da respiro. En el tránsito que la protagonista emprende hacia su emancipación, coexisten dos formas de resistencia: una hacia el esposo y lo que él representa y otra hacia el autor a quien le plantea sus disidencias sobre algunas opciones dramáticas; la primera, más visible en Gambaro que en el hipotexto, va insinuando la rebeldía y el inconformismo de una mujer que no halla su lugar. Cuando tome la decisión y cruce las fronteras de lo permitido y aceptado, se atreverá a contravenir el texto escrito por los hombres y así, en la segunda, se nos propone un espacio dramático que asume una dimensión política donde no sólo se discute el problema del autor, sino la misma esencia del quehacer teatral:

Nora: Esta noche esperé un prodigio. Que me aceptarás. Tampoco vos me amás, Torvald. Si me quisieras, mi culpa también habría sido tuya, tu indignación furiosa porque me negaba a compartirla (QISN, 84)

Henrik: (Sonríe). Lo sentí, sentí su desacuerdo. Sin embargo, usted me pidió su ayuda.

Nora: Y se lo agradezco. Pero yo no hubiera dejado morir al doctor Rank. Yo no hubiera sido tan tonta como para falsificar un documento que me ponía en manos de Krogstad. Yo le hubiera dicho a Torvald que estaba por morir y que debíamos cambiar de aire si quería salvarse. [...] Tampoco, en nombre del amor, hubiera soportado tanto a Torvald. El bordado y no el tejido, no sabés, no podés... mi pajarito azorado, mi ave canora... (QISN, 86)

Henrik Ibsen no sólo le habla a la protagonista sino al mismo público confesando cómo podría seguir construyendo a su personaje; cuando Nora dice: “Ni para mí ni para el doctor Rank quiero la muerte”, Krogstad agrega: “O si pensó en abandonar todo y huir...”, (QISN, 22) afirma Ibsen: “Eso podría ser...” como una manera de mostrar las posibles alternativas que él analiza

---

191] ¿Qué es un autor?, motivo de preocupación de los teóricos de la literatura y de los filósofos del lenguaje, fue el tema abordado por Michael Foucault en la conferencia pronunciada el 22 de febrero de 1969 en la Sociedad Francesa de Filosofía donde, entre otras cosas, se refería a la atribución del autor como el resultado de operaciones críticas complejas y pocas veces justificadas. Roland Barthes había hablado, directamente, de la muerte del autor como imagen de la Modernidad: era necesario buscar las respuestas en los textos o en los lectores. Sin embargo, actualmente, la figura del autor se ha rehabilitado notablemente.

dentro del proceso de elaboración de un personaje.

Las dificultades y vaivenes en la composición le exigen mucho más en el caso de Nora que en los caracteres masculinos; éstos no nos deparan sorpresas, pues quedan definidos por ciertos rasgos: autoritario, inflexible e hipócrita en el caso de Torvald, comprensivo y generoso en cuanto a Rank y vil e inescrupuloso en cuanto a Krogstad. Estas entidades, de una sola pieza, no le generan dudas, por eso cuando Nora le recrimina: “Debo callarme, ¿no? Usted a Torvald nunca le enmienda la plana”, Henrik responde: “Con algunos caracteres no se puede. Necesitan más golpes”. (QISN, 37)

La personalidad de Nora, en cambio, su altruismo, su transparencia, su insatisfacción le permiten ahondar en los intersticios del alma femenina e ir modelando al personaje a medida que avanzamos en la escritura dramática. Por eso, lo que se expone en un primer plano es la crisis íntima de la protagonista generada a partir de la asimetría de los sexos, del distanciamiento de la pareja profundizado por la actitud egoísta y autoritaria del marido. Hay un cambio de perspectiva en la construcción de personajes: en 1879, un hombre (Henrik Ibsen) había compuesto a su controvertido personaje indagando en sus cualidades y defectos; en 2012, una mujer (Griselda Gambaro)<sup>192</sup>, reconstruye a Nora y, además, se atreve a interpelar a su creador. De todos modos, en ambos casos, Nora sigue siendo una “metáfora del individuo enfrentado a la sociedad” (Dubatti).

El camino que transita Nora Helmer en la pieza contemporánea se abre en un juego interpretativo que sugiere, desde el comienzo, su conflicto personal. Gambaro ha eliminado toda indicación sobre las fiestas navideñas, la algarabía de los niños, la alegría de un hogar aparentemente feliz, como en *Casa de muñecas*,<sup>193</sup> para instalar, en el centro, a una mujer desgarrada que

---

192] A propósito, dice Gambaro: “En mis primeras obras, muchas mujeres me cuestionaron la presencia de personajes exclusivamente masculinos, y esto que las feministas tomaron como agravio o carencia, yo creo que es la muestra más acabada de que escribo como mujer, no sólo porque no soy un hombre, sino porque para hablar de las mujeres no hay nada mejor que hablar de las relaciones entre los hombres. Y la situación de las mujeres se evidencia por una omisión transparente. En esas obras cuestionadas, el mundo de los hombres era un mundo marcado por la incomprensión, el egoísmo, la injusticia. Es el mundo donde “viven” las mujeres”. (Griselda Gambaro, “¿Es posible y deseable una dramaturgia específicamente femenina?”, *Latin American Review*, 13/2, 1980, p. 20.

193] Pierre Bourdieu se refiere a la exclusión de las mujeres del universo de las cosas serias y a su encierro en el universo doméstico y “a las actividades asociadas a la reproducción biológica y social del linaje; actividades que, aunque sean aparentemente reconocidas y, a veces ritualmente celebradas, sólo lo son en la medida en que permanecen subordinadas a las actividades de producción, las únicas en recibir una auténtica sanción económica y social [...] Así es como una parte importante del trabajo doméstico que incumbe a las mujeres sigue teniendo como

experimenta en su propio cuerpo el rechazo hacia el discurso y hacia el cuerpo masculino. Así, le pide a Ibsen: “Sáquemelo de encima. No deseo que me toque” (QISN, 30). O: “Torvald: Eso no lo volverá a hacer mi pajarito cantor, ¿verdad? Mi ave canora de pico puro y limpio. Mi bichito. Nora: (a Henrik) ¿Por qué me habla de forma tan ridícula? ¡No lo aguanto! (QISN, 36)

Precisamente, el discurso de Helmer, tanto en una como en otra obra despliega, además de las descalificaciones<sup>194</sup> usuales adjudicadas al sexo femenino (*caprichosa, alocada, atolondrada, manirrota o derrochona*) una serie de términos engañosamente laudatorios que se conectan con las aves (*alondra gorjeante o azorada, pajarito cantor, avecilla asustada o ave canora de pico puro y limpio*). No podemos dejar de mencionar las significaciones simbólicas de este léxico particular que forma parte de la discursividad masculina. La bipolaridad del signo se percibe, en el caso particular de la alondra, en dos sentidos: por el lado vital de la alegría (¡falsa, por supuesto!) y por otro, negativo, de la representación de las aves por su ligereza e inestabilidad que se vincularían con la interpretación que Helmer hace del carácter de su esposa o, incluso con la idea de cautiverio.<sup>195</sup> Por esta razón, Nora tiene que construir su lugar para imponer su voz en un mundo masculino cuya retórica expone técnicas de control (prohibición, amenaza encubierta, descalificación, discriminación) teñidas de condescendencia.

Ciertas aseveraciones de la Nora ibseniana que se exige una autocomplacencia aceptando las reglas impuestas (“soy atrocemente feliz”, dice; sonrío, tararea, agita la pandereta, etc.) son eliminadas en la pieza gambariana y reemplazadas por la propia burla o la decepción (“Qué alegre estoy siempre como una pavota”; “por mi bien me prohíbe todo lo que me gusta (Río) ¡Las peladillas! ¡Las malas palabras!”). Harta de ser tratada como una muñeca, tanto en la casa paterna como en la marital, tomará conciencia de la necesidad de ser dueña de su propio discurso, de su propio cuerpo y transitar hacia la verdadera feminidad. En la posmodernidad latinoamericana, como

---

fin, en muchos medios, mantener la solidaridad y la integridad de la familia conservando las relaciones de parentesco y todo el capital social para la organización de toda una serie de actividades sociales corriente como las comidas en las que se reencuentra la familia o extraordinarias como las ceremonias y las fiestas destinadas a celebrar ritualmente los vínculos de parentesco y asegurar el mantenimiento de las relaciones sociales y del resplandor de la familia, o los intercambios de regalos, de visitas... (P. Bourdieu, *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 1999, p. 121)

194] Por supuesto que estas descalificaciones se disfrazan bajo un tono paternalista y falsamente protector.

195] No olvidemos que Nora no sale del ambiente cerrado de la casa; la fiesta de los Stenborg, donde bailará la tarantela, ocurre en otro piso de la misma edificación.

bien firma Raffinelli se observa al feminismo “como una nueva perspectiva de análisis que denuncia y cuestiona radicalmente las falsas hegemonías, el poder de una cultura patriarcal y homocéntrica...”<sup>196</sup>

El proceso de maduración culmina con una Nora victoriosa no sólo frente al esposo, sino frente al propio Ibsen a quien se le ha escapado el personaje y admite que le “cuesta aceptar su decisión como razonable”.

Henrik: Sin mí, no hubiera hablado, Nora. Sin mí, no hubiera sabido enfrentar la adversidad.

Nora: ¿Realmente lo cree? Desde antes, desde mucho antes de que usted intentara hablar por mí, seños Henrik, desde un tiempo que usted no recuerda, ya la estaba enfrentando, ya me estaba escribiendo. Usted sólo me copió a su modo. (QISN, 87)

“Griselda Gambaro ocupa una posición necesaria para la escritura de la voz subalterna” afirma Nieves Martínez de Olcoz<sup>197</sup>: Nora se inserta, acabadamente, dentro de los personajes femeninos subalternos al igual que Antígona (*Antígona furiosa*), María (*Morgan*), Dolores (*La malasangre*) cuyo empoderamiento opera —en los desenlaces— como un detonante que las proyecta, más allá del sufrimiento, hacia el camino de la liberación personal. De esta manera, toda la contención estalla y se impone ante el autoritarismo, la hipocresía y la soberbia masculinas. De esta manera, Nora abre el camino de una existencia femenina que es “objeto de elección, interrogación y arbitraje”.

Y, a propósito, para finalizar, recordamos las palabras de Griselda Gambaro cuando dice:

Somos metáforas convenientes y engañosas de un mundo masculino. Quien busca su propia voz no puede ser objeto metaforizado ni metáfora sin metamorfosis. Encontrar esa voz y crear nuestras propias metáforas de lo que somos. En la vida, en la literatura. Enteramente. (Gambaro, 1985, p. 132)

---

196] J. Rafinelli (1990) “Los 80: ¿ingreso a la posmodernidad? Nuevo Texto Crítico III, 6, pp. 38-39.

197] Martínez de Olcoz, N., op. cit., p. 7.

## BIBLIOGRAFÍA

- Anderson Imbert, E. (1946) *Ibsen y su tiempo*, La Plata: Yerbabuena
- Bourdieu, P. (1999) *La dominación masculina*, Barcelona: Anagrama.
- Brustein, R. (1970) *De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro*, Bs. As.: Troquel.
- Chevalier-Gheerbrant (2003) *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder.
- Contreras, M., (1994) *Griselda Gambaro: teatro de la descomposición*, Chile: Universidad de Concepción.
- Dubatti, J. (2009) *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*, Bs. As.: Colihue Universidad.
- Foucault, M. “¿Por qué estudiar el poder? La cuestión del sujeto”, *Plural* 195, diciembre 1987, 29-34.
- Conferencia ¿Qué es un autor? pronunciada en la Sociedad Francesa de Filosofía, 22 de febrero de 1969, versión digitalizada.
- Gambaro, G., *Algunas consideraciones sobre la mujer y la literatura*, *Revista Iberoamericana* Vol. LI, 132-133 julio-dic 1985
- (2017) *Querido Ibsen: soy Nora*, Bs. As.: Alfaguara.
- Ibsen, H. (2002) *Casa de muñecas*, traducción de Isidro Maltrana, Bs. As.: Puerto de Palos.
- Jelinek, E. *Qué sucedió cuando Nora dejó a su marido o los pilares de la sociedad*, traducción de Gabriela Massuh, [www.dramavirtual.com](http://www.dramavirtual.com)
- Lipovetsky, G. (2000) 1, Barcelona: Anagrama.
- López Gil, M. (1999) *El cuerpo, el sujeto, la condición de mujer*, Bs. As.: Biblos.
- Mundani, L. (2002) *Las máscaras de lo siniestro. Escena política y escena teatral en Argentina: el caso Gambaro*, Córdoba: Alción Editora.
- Parajón, M. (1999) “Introducción” a H. Ibsen, *Casa de muñecas, El pato salvaje*, Madrid: Cátedra, Col. Letras Universales.
- Pavis, P. (2011) *Diccionario del teatro*, Bs. As.: Paidós.
- Pelletieri, O. (1996) *El teatro y sus claves. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*, Bs. As.: Galerna.
- Revista del Complejo Teatral de Buenos Aires, Año XXXIV, agosto de 2013.
- Tarantuviez, S. (2007) *La escena del poder. El teatro de Griselda Gambaro*, Bs. As.: Corregidor.
- Urdician, S. (2009) *Le théâtre de Griselda Gambaro*, París: Índigo.

### ***Mendoza* Tradición, ruptura y continuidad de *Macbeth* en el teatro mexicano**

**Resumen:** Toda experiencia teatral comienza con la reelaboración o rescritura del texto original, a fin de adecuarlo al propósito de la puesta en escena. Esta afirmación categórica parece implicar la muerte del autor dramático, pero no es así, al menos no del todo. Aun cuando sabemos que la mayoría de las veces la literatura dramática contiene intencionalidad teatral expresada en las didascalias del dramaturgo, los ajustes específicos corresponden al tránsito natural que va de la lectura inicial de los textos literarios a la escenificación propiamente dicha, donde las adecuaciones de lenguaje, situación y contexto geográfico, histórico e ideológico, se realizan en función de la teleología del montaje.

Se particularizan de forma breve dos montajes de *Macbeth* que han tenido lugar en la periferia norfronteriza de México, para atender enseguida el análisis de la puesta en escena de *Mendoza*, que a partir de Shakespeare, realiza el director nayarita Juan Carrillo.

**Palabras clave:** rescritura - texto - escenificación - historia - actualización

**Abstract:** All theatrical experience begins with the re-elaboration or rewriting of the original text, in order to adapt it to the purpose of the staging. This categorical statement seems to imply the death of the dramatic author, but it is not, at least not at all. Even though we know that dramatic literature most often contains theatrical intentionality expressed in the dramatist's didascalias, the specific adjustments correspond to the natural passage from the initial reading of literary texts to actual staging, where language adaptations, situation and geographical, historical and ideological context, are realized in function of the teleology of the assembly.

Two stagings of *Macbeth* that have taken place in the periphery of Mexico are briefly particularized, to immediately attend the analysis of the staging of *Mendoza*, which from Shakespeare, conducted the nayarita director Juan Carrillo.

**Key-words:** rescue - text – staging - history - present

La puesta en escena invariablemente implica reelaboración o reescritura del texto original, clásico o de estreno, a fin de adecuarlo, en primera instancia, al concepto del director, aunque también participan durante el proceso, los diversos integrantes de la producción así ejecutiva como artística.

La adaptación teatral consiste en la reescritura teatral (dramática y/o escénica) de un texto-fuente (teatral o no) previo, reconocible y declarado, versión elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad poética del texto-fuente para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad. (Dubatti, *El teatro teatra*, 2009:263)

La literatura dramática contiene una fuerte dosis de intencionalidad teatral expresada en las didascalias del dramaturgo, no obstante, los ajustes específicos corresponden ni más ni menos al tránsito natural que va de la lectura inicial de los textos literarios a la escenificación propiamente dicha, donde las adecuaciones de lenguaje, situación y contexto geográfico, histórico e ideológico, se realizan en función de la teleología del montaje.

La categoría *dramaturgia de adaptación* resulta una de las conquistas más valiosas de la disciplina Teatro Comparado y se conecta además con la ampliación del concepto de texto dramático [...] relacionable a su vez con las categorías de *dramaturgia de dirección y de actuación*. (Dubatti, *El teatro teatra*, 2009:263)

De las generalidades anteriores y previo a atender el montaje de *Mendoza*, particularizo de forma breve un par de casos de reescritura del *Macbeth* de Shakespeare que han tenido lugar en la periferia norfronteriza de México, región excéntrica o periférica de mi particular interés por las características que distinguen su intención social e ideológica, respecto a las propuestas estéticas, incluso museográficas, propias de los montajes que se realizan en el centro del país.

#### **1994. El asesinato de Luis Donaldo Colosio**

Fuera de una edición aplicada a reducir la extensión o duración de la puesta en escena, el *Macbeth* del grupo Mexicali a secas de Baja California, dirección de Ángel Norzagaray, no implica una reescritura o modificación del texto

original. Las adecuaciones se ubican en el dispositivo escénico, vestuario y utilería, es decir, en la dramaturgia de dirección y de actuación, con tal de establecer una convención radicada en el tránsito o actualización de los hechos referidos.

Los personajes visten trajes de funcionarios y políticos mexicanos, el arma homicida no es la daga que habría de turbar obsesivamente el sueño del asesino sino un revólver percutido cerca de la sien de la víctima.

Ese simple cambio de elementos actúa a modo de trueque de tiempo que pone en vigor el asesinato de Luis Donald Colosio, un acontecimiento tan próximo al director, los actores y en especial a los espectadores bajacalifornianos, puesto que acaba de ocurrir en Lomas Taurinas de Tijuana, ciudad vecina de Mexicali, ambas ubicadas en la frontera con Estados Unidos.

El asesino ya no es Macbeth y ni siquiera Mario Aburto, sino un personaje de las altas esferas de poder a quien todos los integrantes del público reconocen. La víctima ya no es Duncan, sino Luis Donald Colosio, a la sazón el candidato más viable a ocupar la presidencia de México y por ende un obstáculo para los planes de permanencia del presidente en turno, quien, si atendemos a la vox populi, sigue teniendo injerencia en los asuntos públicos, políticos y económicos del país hasta el presente.

### **2000-2006. El operativo militar México Seguro**

Las funciones de *Macbeth* del grupo Tequio de Tamaulipas, con dirección de Medardo Treviño, son precedidas por un nutrido grupo de militares con uniformes negros y capuchas que recibe en las puertas del teatro a los espectadores, ordenándoles entrar en la sala a gritos, empujones y culatazos de rifles de alto poder. Una vez que el público está instalado en las butacas, los soldados se encaraman a la parrilla del telar y su actitud es una suerte de amenaza de que habrán de mantenerse vigilantes durante toda la función.

Ese prolegómeno castrense instaura en el ánimo de los espectadores el imaginario de una realidad omnipresente en las calles, los caminos y la carretera La Ribereña que recorre de lado a lado la frontera de Tamaulipas con Estados Unidos; una realidad de estado de sitio denominada México Seguro.

Contexto: Implementado por el gobierno de Vicente Fox, el operativo militar denominado México seguro, durante todo el sexenio invade con multitud de elementos del ejército, rifles en ristre y montados en interminables desfiles de vehículos camuflados, que circulan día y noche por la extensa franja fronteriza tamaulipeca, con el objetivo de disminuir el control del narcotráfico que en esa zona ejercen los Zetas, y con ello allanar el camino al negocio del

Chapo Guzmán. Contra lo esperado, el operativo sólo consigue exacerbar los ánimos de los Zetas, quienes, en represalia, recrudecen sus acciones y echan a rodar cabezas (sic) en una escalada de avances que a la postre ha conseguido establecer células afines en todo el territorio nacional.

La puesta en escena tampoco implica mayores ajustes de lenguaje al texto original que se recita prácticamente íntegro, salvo en el hecho de que la palabra Escocia es siempre sustituida por ‘la Patria’, con lo cual queda establecido con claridad que el propósito del montaje consiste en reflejar en escena la realidad violenta, ráfagas de metrallata, sangre y muerte, que en ese momento está sacudiendo al estado de Tamaulipas.

MACDUFF: Cada día suben al cielo nuevos clamores de viudas y huérfanos, acompañando el duelo universal de [Escocia] la Patria. Lloro sin tregua, pobre Patria. Horrible tiranía pesa sobre ti [...] ¡Pobre patria mía! (Shakespeare, 2003, p. 28)

Cuando, al final de la función, el escenario está cubierto por la montaña de cadáveres que se han acumulado a la largo de la representación, uno de los sobrevivientes vierte sobre ellos una buena cantidad de gasolina <sup>198</sup>, mientras otro enciende un cerillo... Inesperado, abierto a múltiples expectativas, el final deja suspendida la acción...

## **1910-2010. A cien años de la Revolución Mexicana**

El *Mendoza*, de Antonio Zúñiga y Juan Carrillo, del grupo Los Colochos, dirección de Juan Carrillo, responde a la necesidad de revisar el poder desde la óptica del traslape y la imbricación de tiempos, esto es, el conflictivo lapso revolucionario en torno al año 1910, a partir del cual se desprenden los distintos momentos en que la intriga por el poder ha plasmado sus efectos en la vida nacional, llámense Decena trágica, Cristiada, Maximato, caída del sistema, México seguro, Guerra del Estado contra el narco, pasando por los innumerables movimientos guerrilleros de la segunda mitad del siglo veinte y una multitud de masacres -Tlatelolco 68, Jueves de Corpus 70- y desapariciones forzadas -Guerra Sucia, Ayotzinapa-.

Se trata de un exhaustivo y meticuloso proceso de adaptación a partir del concepto de puesta en escena del director y del desarrollo de los ensayos y los recursos de producción, esto es, de una compleja reescritura así del texto

---

198] Tamaulipas es uno de los estados principales productores de petróleo en México.

como del contexto histórico, geográfico y social que han de conformar la convención teatral de este montaje.

Un ejercicio somero de análisis, a través de interlocución directa con el director Juan Carrillo, arroja resultados reveladores respecto a las modificaciones que fue reflejando el proceso, desde los primeros instantes de su concepción como proyecto de investigación, hasta su eclosión como inusitado suceso artístico de alcance internacional.

El proceso de adaptación surge de manera natural siguiendo las líneas de la intuición creadora, ese motor que está en el origen y en el destino del arte teatral. En principio, la lucha es entre la fuerza estructural del texto original, que poco a poco va cediendo a modificaciones de acuerdo a propósitos específicos por expresar una realidad concreta cercana a la idiosincrasia propia y en concordancia con referentes reconocibles por los espectadores a quienes va dirigido el montaje.

Me di a la tarea de hacer una primera versión del texto. Me centré en el asunto de la guerra que tienen escoceses con irlandeses, y pensé que una analogía de esa magnitud en nuestro país sería la Revolución Mexicana. (Carrillo, entrevista)

Es significativa la elección de *Macbeth*, por cuanto el asunto axial del texto shakesperiano radica en los juegos del poder, en el ejercicio que la ambición realiza en el ánimo de la pareja protagonista orillándola al asesinato con tal de hacerse con el control absoluto del reino.

El patrón que se siguió fue la idea de la ambición y el poder. La idea de que el poder corrompe es algo con lo que quise jugar. [...] sonaba viable contarla desde los dirigentes revolucionarios, desde los guerrilleros... (Carrillo, entrevista)

La idea de relacionar la lucha por el poder que tiene lugar en la Escocia histórica, con la lucha revolucionaria en el campo mexicano, donde las distintas facciones ejecutan, cada cual a su turno, un complicado gambito, una zancadilla, un sacrificio con tal de lograr una posición favorable, significa una estrategia de coordenadas reconocibles, en la que prevalece la actualización de un tema que recoge la violenta realidad mexicana de este momento.

Hacer una identificación con el México actual, sentir que esta historia

antigua fue escrita para nuestro tiempo, que la problemática es la misma, que la sangre se sigue derramando igual, que el tiempo no avanza o que la sociedad no cambia. (Carrillo, entrevista)

Acto seguido, la tarea se concentró en encontrar correspondencias de contexto, de actitud y de propósito entre el carácter de los personajes originales y los personajes mexicanos elegidos para sustituirlos, contando para ello con elementos socio-históricos que facilitaron la asociación.

Otro punto importante fue revisar la trayectoria de los personajes y sus dinámicas sociopolíticas, haciendo analogías que pudieran ser sustentadas en un contexto histórico. (Carrillo, entrevista)

Si bien algunas de estas asociaciones entre los personajes no tendrían cabida expresa en el montaje, el ejercicio sirvió para evidenciar ciertas coincidencias de comportamiento entre el texto original y la investigación del contexto revolucionario con miras al montaje.

Me centré en los personajes principales y después en lo que tenían mayor relevancia, hasta reducir el número lo más posible, con la intención de dar la sensación de que pudiera ser cualquier lugar rural de México. (Carrillo, entrevista)

De esa manera, Macbeth es Mendoza, y los personajes seleccionados del original shakesperiano tienen un correspondiente específico en la puesta en escena de Juan Carrillo. Otra influencia importante en la elaboración del proyecto inicial está relacionada con la literatura de Rulfo, por considerar que el realismo mágico conviene al sentido onírico de la culpa que asalta de forma obsesiva a la pareja de protagonistas una vez que han consumado su crimen. El caso más emblemático del montaje recae en la bruja, inspirada en María Sabina.<sup>199</sup>

Cada personaje tiene un referente concreto. Duncan/Montaño; Macbeth/Mendoza; Lady Macbeth/Rosario, mujer de Mendoza. Las tres brujas se concentran en la bruja y su gallina, personaje inspirado en María Sabi-

---

199] Curandera mazateca cuyas cualidades chamánicas consistían en la utilización de hongos alucinógenos. operó activamente durante la segunda mitad del siglo veinte en Huautla, pequeño pueblo en la sierra de Oaxaca.

na. (Carrillo, entrevista)

Una vez que el proyecto quedó elaborado en términos generales, el director Juan Carrillo acudió a la asesoría del dramaturgo Antonio Zúñiga para pedirle que se encargara de darle un tratamiento literario en función del lenguaje, el contexto y la identidad mexicana.

Los personajes de *Mendoza*, si bien respondían a una estructura similar al texto, no podían proceder de igual manera que en *Macbeth*. Ahí es donde entró el trabajo de Antonio Zúñiga, reescribiendo las escenas a partir de la versión que yo le entregué. (Carrillo, entrevista)

Así, la propuesta de montaje concebida por Juan Carrillo, en una primera versión que contenía la dirección del proyecto, el contexto revolucionario, la participación popular, la sangre derramándose a borbotones, la obsesión por el poder, el microcosmos rural, pasa a manos del dramaturgo para una nueva reescritura, en este caso, en función del lenguaje característico de los personajes mexicanos y sus relaciones respecto a la ambición, el poder y el magnicidio.

No obstante, cuando el texto reelaborado por Zúñiga estuvo concluido, en el cual había escenas suprimidas del original, otras reescritas por completo, algunas redactadas por Juan Carrillo que prevalecieron y otras que figuran como redactadas de manera conjunta, todavía faltaba esa etapa del proceso que se refiere a la teatrología propiamente dicha, a la escenificación en sí, a la conversión del texto literario en convención escénica, en dispositivo escenotécnico, en actuación, en acontecimiento teatral. “Al final quedó el texto escrito de tal manera que algunas escenas son de mi autoría, muchas otras de Antonio y otras escritas de manera conjunta.” (Carrillo, entrevista)

El primer paso consistió en elegir el dispositivo escénico que mejor conviniera a una concepción de montaje a la medida del propósito ideal: encontrar un nivel de interlocución productiva entre el espectáculo y la recepción.

La primera idea de esta obra era un montaje grande, con vestuario de época, sombreros y carrilleras; luego vimos que el sentido y el horror, estaba en otro lado, no en la imagen, sino en el imaginario. (Carrillo, entrevista)

No únicamente porque se trataba de un acontecimiento convivial donde la

estrecha e íntima comunicación resultaban esenciales, sino por imperativos de producción y de fechas disponibles, al sólo poder acceder a un espacio pequeño para el estreno, se optó por ubicar las acciones en un reducido cuadrilátero, en una disposición de espacio arena. De ahí que el concepto de puesta en escena de *Mendoza* obedece a una serie de decisiones así económicas, de disponibilidad y de índole estética, las podemos considerar tanto dramaturgia de dirección como dramaturgia de actuación.

Respecto a lo ideológico, la temática tenía que ser congruente con el concepto de dirección, donde la verdad se debe decir “en corto”, “de cerquita”, donde el asesino puede venir de alguien como tú y cómo yo. (Carrillo, entrevista)

De esa decisión en adelante, durante los ensayos fueron surgiendo algunas modificaciones relacionadas con el trabajo y las aportaciones de los actores, suerte de reescrituras cuya influencia tuvo que ver con el texto y con las acciones.

Dadas las condiciones modestas con que arranca el montaje, es relevante considerar el éxito inusitado que fue gradualmente consolidándose y que rebasó por mucho las expectativas del grupo Los Colochos, quienes vieron con sorpresa crecer el número de espectadores, ser seleccionados para participar en la Muestra Nacional de Teatro y recibir varias invitaciones para incorporarse a la programación de festivales de carácter internacional, entre ellos el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz.

Empezamos en un lugar pequeño en el centro a dar funciones. Luego Antonio Zúñiga abre el Foro Carretera 45 y nos invita a inaugurarlo con una temporada. Hasta ese momento no imaginábamos los alcances que tendría la obra. (Carrillo, entrevista)

De acuerdo a una realidad palpable del arte, cada lectura -sea de los involucrados en los sucesivos procesos creativos que van del dramaturgo, al director, al productor, a los técnicos, a los actores, y de éstos a todos y cada uno de los espectadores- implica una reescritura, una apropiación/reinterpretación/recreación. Así, en esta puesta en escena de *Mendoza* caben infinidad de niveles de lectura, de acuerdo al grado de atención y discernimiento de los espectadores, porque, por supuesto, la obra requiere que el observador esté alerta para relacionar, por ejemplo, los innumerables intertextos que el montaje

contiene, por ejemplo “no oyes ladrar los perros” y “díles que no me maten”. Un comparativo entre las escenas primeras de Macbeth y *Mendoza* nos brinda la oportunidad de constatar –frases en cursiva– la importancia que la puesta en escena radica en el personaje de la Bruja y su gallina búlica, jaspada o pinta, a quien llama Canosa.

BRUJA: ¿Oyes, Canosa? [...] Ya mero andaremos *debajo de los truenos, volando en los relámpagos*. [...]. ¿Oyes ladrar los perros? [...] eso será *cuan-do acaben los estruendos, ya que se asilencie la metralla, ya que nos aturda el silencio y surjan las propias voces, ahora que la batalla se haya ganado y se haya perdido*. Antes de que el gallo cante, por ahí, por la vereda, por ahí mismo *nos toparemos con Mendoza [Macbeth]*. [...] *Lo hermoso es feo, Canosa, y lo feo, ¡ah! cómo es hermoso*. (copia electrónica)

Otra escena en la que es necesario hacer hincapié es la del banquete, donde se percibe la proximidad entre público y escenificación, que no sólo es estrecha sino que fusiona a los espectadores haciéndolos partícipes directos en el hecho escénico.

El actor está expuesto, sin vestuario de época, sin parafernalia y sin recursos escenotécnicos, solo, hablando cara a cara con el espectador, obligándose a tener un nivel de atención y de escucha constante en cada función. (Carrillo, entrevista)

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Dubatti, J. (2009). *El teatro teatra*. Argentina. Universidad Nacional del Sur
- Shakespeare, W. (2003). *Macbeth*. México. Editores Mexicanos Unidos

**Apuntes sobre la representación de los *mass media*  
en *El amor de Fedra*, de Sarah Kane.**

**Resumen:** Este trabajo se propone una indagación de *El amor de Fedra* de Sarah Kane en torno a la distancia crítica entre el objeto ostensible –la representación– y la mirada del espectador, tanto al interior de la obra como pensando en la puesta en escena de la pieza teatral. El foco estará puesto en particular en las instancias en que la violencia cobra un carácter espectacular y en su vinculación con los *mass media*.

La incorporación de los medios de comunicación masiva en Kane abre un nuevo campo por explorar en torno a las reflexiones metadramáticas. La indiferencia -y hasta el placer- de sus personajes frente al horror de aquello que miran, tanto en una película como en un noticiero, se debe en gran medida a la invasión de esas imágenes normalizadas y presentadas para su consumo. Abordaremos el modo en que introduce en el medio teatral una reflexión sobre la representación de la violencia que trae a la discusión las nuevas tecnologías y los fenómenos que habían suscitado en la Inglaterra de la década de los '90.

**Palabras clave:** mass media - metateatralidad - espectacularización de la violencia

**Abstract:** This investigation looks into Sarah Kane's *Phaedra's Love* inquiring about the critical distance between the ostensible object –the representation– and the spectator's gaze, both in the play and out, in the *mise en scene* of the *Phaedra's Love* itself. I will focus on the scenes in which violence acquires a spectacular dimension and their relations to *mass media*.

The inclusion of mass media in Kane opens a new field to study around metatheatrical reflections. The indifference –let alone the pleasure– of its characters in the face of the horror they look upon, both in the film industry as in news channels, is due to the invasion of those normalized images prepared for mass consumption. I shall address the way in which the author questions the representation of violence taking into consideration new technologies and phenomena that had taken place in the 90's England.

**Key-words:** mass media - metatheatricality - spectacularization of violence

Desde el comienzo de su carrera como dramaturga, la violencia del teatro de Sarah Kane ha constituido un tema de gran peso en la crítica de sus obras. En enero de 1995, tras el estreno de *Blasted* (a veces traducida como *Reventado*, otras como *Devastados*), proliferaron las reseñas -tanto en secciones especializadas de periódicos como en los tabloides- que condenaban su *opera prima* al reducirla a una lista de atrocidades de mal gusto aisladas del propósito al que sirven en la obra. *Blasted* resulta cruenta por su contenido y, lo que es más importante aún, por su misma estructura fracturada: una explosión divide la obra en dos partes y, tras el estallido, se abandonan las convenciones del teatro realista inglés de las dos décadas anteriores. Esta explosión<sup>200</sup>, para la que no se ofrece una teleología, tiene como punto de partida la premisa de la delgada separación entre un hecho de violencia particularizado y privado, como es la violación en un cuarto de hotel de la primera parte, y un panorama de violencia general y pública, en un contexto bélico indeterminado. Las paredes del hotel se desmoronan y se rompe la mediación entre el adentro y el afuera, entre el espacio privado y el público, que se muestran así en su alarmante continuidad.

La reacción de repulsa de la primera recepción de la obra frente a la violencia gráfica representada resulta un tanto paradójica si consideramos que ese público escandalizado está en verdad ya habituado a la sobreabundancia de imágenes de este tenor en los medios de comunicación masiva. Los años de los '80 y de los tempranos '90 fueron particularmente convulsionados en Inglaterra, y coincidieron con un período de franca expansión de la televisión con la tecnología satelital y de cable. El análisis pormenorizado de los sucesos que impactaron en los medios británicos escapa las limitaciones de este trabajo, pero sí hay que tener en mente que la generación de Kane siguió en los medios hechos de inscripción nacional, como el *hooliganism* y los *riots* que acababan en violentas represiones policiales, tanto como las noticias internacionales que para los '90 ya contaban entre sus horrores el conflicto en el territorio de la antigua Yugoslavia y la Guerra del Golfo. La competencia entre los canales se intensificó en estas dos décadas, y el criterio detrás de la programación comenzó a ser cada vez más comercial. La cobertura amarillista repercute en las ventas y de ese modo se configura un público para el que el consumo de imágenes de violencia no sólo se ha normalizado sino que se ha instalado

---

200] La importancia de esta explosión la ubica en el título y es el motivo por el que preferimos la traducción de *Reventado* por sobre la de *Devastados*.

como una forma de entretenimiento que pasa de los noticieros a la industria cinematográfica y las series televisivas.<sup>201</sup>

La propuesta de este trabajo es considerar el modo en que se problematiza el consumo de los *mass media* al interior de *El amor de Fedra*, la segunda obra de Kane. Partimos de la idea de que el trabajo con las categorías de espectador, perpetrador y víctima, en relación a los medios masivos de comunicación y su cobertura cotidiana de sucesos violentos, acaba por llevar al campo de una reflexión metateatral en la que la obra propone un juego autorreflexivo que recae sobre sus mismos lectores o espectadores. Englobamos bajo lo metateatral, en un sentido amplio, todo recurso que vuelva la mirada sobre el teatro y que, por tanto, haga que el teatro hable de sí mismo<sup>202</sup>. Así como en otros períodos la inclusión de una obra dentro de la obra podía poner sobre el escenario el medio por el que una sociedad se pensaba a sí misma, la apuesta de Kane por incorporar la televisión y la prensa de su tiempo apunta en la dirección de actualizar ese recurso especular. La Inglaterra de los '90 se miraba a sí misma cada vez más por medio de la televisión, una experiencia diferente que se incluye en el escenario y complejiza la apuesta metadramática.

*Phaedra's Love [El amor de Fedra]* fue estrenada el 15 de mayo de 1996. Esta pieza es el resultado de una propuesta del Gate Theatre en Notting Hill que consistía en la reescritura de una tragedia canónica, con la sugerencia de que partiera de que perteneciera a la Antigüedad griega o romana. Es una obra de particular interés para evaluar cómo reelabora Kane la *Fedra* de Séneca desde su poética. La autora destacó en una entrevista que le interesó trabajar con una familia real sexualmente corrompida, porque le parecía un tema contemporáneo (Stephenson y Langridge, 1997: 135). Graham Saunders explora los motivos de la tragedia de Séneca que podrían considerarse afines a aquellos de *Blasted* y de forma extensiva a la poética de Kane, y también repara en la importancia que había tenido el corpus de las tragedias senequianas en el *revenge play* isabelino. De este modo, el juego intertextual se relaciona con un período muy fructífero y de mucho peso de la tradición inglesa<sup>203</sup>. Aquí

---

201] Griprsrud ofrece una periodización del desarrollo de la televisión en Europa en su trabajo "50 Years of European Television: an Essay". Estas dos décadas corresponden al tercer período de esta periodización que se destaca por la diversificación y la competencia, que conducen a criterios comerciales en la programación que buscaban satisfacer a un público que fuera lo más amplio posible, favorecidos por la desregulación neoliberal.

202] Para una definición breve de "metateatro", ver *El diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, pp. 288-9, de Patrice Pavis.

203] Para un análisis intertextual entre la obra de Séneca y la de Sarah Kane, ver 'Love me or kill me' Sarah Kane and the theatre of extremes de Graham Saunders. El tema también lo trabajan Lía Galán en "Fedra: de Séneca a Sarah Kane" o Zina Giannopoulou en *Staging power:*

cabe destacar que el teatro senequiano -como el isabelino (con Shakespeare en el centro)- es altamente metateatral: a menudo en sus obras la espectacularización de la violencia lleva a consideraciones sobre las categorías que nos proponemos trabajar en Kane. Uno de los aspectos más señalados en las tragedias de Séneca es justamente la mostración de los hechos de violencia, que pasa a autores como Christopher Marlowe en el siglo XVI.

El hecho de que la violencia, que era moneda corriente en los *mass media*, haya sido disruptiva para el público de Kane debe entenderse en el marco del teatro británico, que hasta hacía muy poco tiempo había estado sumido en el terreno heredado del drama realista, extendido en las décadas de los setenta y ochenta (con autores como David Edgar y David Hare), y abordaba cuestiones políticas con un ojo periodístico y un lenguaje asertivo. Aquí, por el contrario, no hay juicios de valor, los hechos no se presentan con la asepsia tranquilizadora y explicativa del lenguaje periodístico, sino que hay una apuesta por generar la ilusión de una ausencia de mediación para que el espectador juzgue por sí mismo. La guerra de *Blasted* es abstracta en tanto que podría ser cualquier guerra pues no se brinda un marco de referencia. Aquí es donde la poética de Kane se puede pensar en sus puntos de contacto con el teatro *In-her-face*, un conjunto heterogéneo de jóvenes dramaturgos que no representaban un movimiento artístico coherente, pero que compartía algunas preocupaciones políticas y estéticas. A esta generación que creció durante el gobierno de Thatcher la une el sentido de la desilusión con respecto a la política, tanto frente al Partido Conservador como frente al Laborista (acentuado por la crisis de Yugoslavia) y una actitud que podría catalogarse de nihilista ante la caída de códigos valorativos más tradicionales. Sus obras se caracterizan por tratar temas vinculados con la violencia, la sexualidad y la cultura urbana.

Al margen de la novedad en la tradición teatral que hermana a Kane con algunos de sus contemporáneos, ese extrañamiento del público fundamentalmente señala las diferencias entre la exposición a la violencia real pero mediada de los *mass media* y la violencia ficcional pero, en apariencia, inmediata del teatro. Como propone Elaine Aston respecto a *Blasted*, lo que está en juego también en esta obra es la distancia entre el espectador y esas imágenes de violencia que desarrollaremos a continuación.

La representación de los medios masivos de comunicación se imbrica en Kane con esa tradición de violencia gráfica que resurge en los '90. La televisión ocupa un lugar central en *El amor de Fedra* desde antes de que comiencen los

---

*the politics of sex and death in Seneca's Phaedra and Kane's Phaedra's Love*, entre otros críticos.

diálogos. Es un punto de contacto fuerte con los jóvenes dramaturgos contemporáneos, pues como lo resume una nota de 1996, de Michael Billington y Lyn Gardner, el nuevo panorama teatral era “básicamente una reacción contra la apagada uniformidad de la televisión” (en Saunders, 2002: 5). Una didascalia introduce a Hipólito que “está sentado en una habitación en penumbra, mirando televisión” (Kane, 2006:65)<sup>204</sup>. Son muy pocos los objetos que están indicados para la utilería a lo largo de la obra, y la televisión es sin dudas el más relevante. Además se indica la presencia de juguetes electrónicos, restos de comida chatarra, y unas cuantas medias y calzoncillos desperdigados por la habitación. La obra comienza con Hipólito que come una hamburguesa “con sus ojos fijos sobre la luz parpadeante de una película de Hollywood” (*Ibíd.*).

Aunque no está indicado si el público puede ver la pantalla o no (y en ese caso solo oye), hubo directores que apostaron por colocar pantallas en la parte superior del escenario para generar en el público la copresencia de la escena y de las imágenes del televisor. Un largo tiempo transcurre en silencio, salvo por el sonido de la película, en el que el príncipe alterna entre acciones mecánicas como sonarse la nariz y comer su hamburguesa. Esta primera impresión del príncipe adelanta mucho sobre el personaje: se ve el desgano y el malestar de un joven que llena su tiempo con el consumo de productos pensados para el público masivo, tanto en lo que refiere a su alimentación (el médico de la primera escena reprobará su dieta) como en lo que hace a su entretenimiento: lo que mira en la televisión y los juguetes electrónicos. Ese clima de abulia finalmente se interrumpe pues la película se vuelve especialmente violenta. Frente a ese cambio, “Hipólito mira impassiblemente” (*Ibíd.*) y comienza a buscar una media. Descarta una hasta que encuentra la adecuada y la emplea para su estimulación sexual. En este punto, la didascalia refiere que alcanza el orgasmo “sin un destello de placer” (*Ibíd.*). La excitación de Hipólito es precedida por la indicación de signos de violencia en la película: aquí es donde se puede pensar en un gusto por imágenes cruentas que no solo están normalizadas sino que tienen una conexión libidinal con la autosatisfacción erótica.

Resulta notorio cómo el Hipólito de Kane se distancia así del antecedente casto de Séneca y de la tradición mitológica en general, para dar lugar a un joven promiscuo y dedicado al ocio, que se entrega a actividades sexuales de diversa índole de forma compulsiva. La sexualidad de Hipólito desde esta primera escena es ajena a toda emoción. Las personas con quienes se rela-

---

204] Todas las traducciones de *Phaedra's Love* son de la autora.

ciona cumplen la función de satisfacer un acto mecánico que valora por la técnica (*Ídem*: 74).

Cuando Fedra e Hipólito interactúan por primera vez en la obra, en la cuarta escena, ella le trae los regalos de los súbditos en ocasión de su cumpleaños. Para evitar la pregunta que él le ha hecho sobre su última relación sexual, Fedra indaga sobre qué mira su hijastro en la televisión.

Hipólito

Noticias. Otra violación. Niño asesinado. Guerra en algún lado. Un par de miles de trabajos perdidos. Pero nada de esto importa porque hoy hay un cumpleaños real. (Kane, 74)

La asíndeton entre los diferentes hechos de violencia y hechos inherentes a una crisis más amplia que incluye factores económicos, da lugar a una sucesión de oraciones unimembres que de algún modo buscan representar formalmente el flujo heterogéneo y yuxtapuesto por el que los noticieros presentan la información. Aquí Hipólito se posiciona como espectador del mismo modo frente a las noticias de su país que frente a la película de Hollywood. No hay sujeto oracional porque las víctimas de esas diferentes situaciones no tienen importancia para el príncipe, son intercambiables y se pierden en la enorme cantidad de noticias que se acumulan en su consumo distanciado. Hipólito acaba siendo el ejemplo cabal de cómo se configura un espectáculo codificado que forma un público desensibilizado y pasivo.

Para pensar en este parlamento, resulta útil acudir a Guy Debord y su primera teorización de lo que dio en llamarse la sociedad del espectáculo. Debord realiza un diagnóstico sobre la sociedad regida por las condiciones modernas de producción, donde lo que prevalece es una acumulación de espectáculos. Las imágenes se fusionan en un cauce común y configuran “un pseudomundo aparte, objeto de mera contemplación” (Debord, 2012: fragmento 2). Así tiene lugar el “imperio de la pasividad moderna”, donde la imagen es sucedáneo de la experiencia. El príncipe alienado no puede relacionarse con individuos pues los concibe como objetos. Debord sintetiza: “la alienación del espectador (...) se expresa así: cuanto más contempla, menos vive” (*Ídem*, fragmento 30).

Esta crisis de la experiencia en un mundo de imágenes es lo que se vierte sobre el escenario: la realeza no escapa a esa indiferencia que produce la distancia de los hechos mediatizados. Baudrillard, continuando en la línea de Debord, estableció el punto de vista según el cual ya no hay un trasfondo o

una “verdad” detrás de las imágenes, sino que estas mismas constituyen la “verdad” o el mundo hiperreal. Martin Jay resume esta postura al decir que “ya no estamos siquiera frente a un espejo, más bien miramos con fascinación una pantalla que no refleja nada por fuera de ella” (Jay, 1993:455). No habría, de esta forma, un afuera de la televisión para Hipólito, que, como espectador pasivo, consume las imágenes sin sentimientos por las víctimas y, al ser príncipe, su comportamiento genera un conflicto con la responsabilidad política que se esperarí de alguien en su posición.

A este respecto, Fedra le pregunta, como respuesta al contenido que él describe: “¿Por qué no participás de los *riots* como todos los demás?” (Kane: 74). La pregunta es claramente irónica, pero manifiesta la distancia y el desapego de la familia real ante los hechos que debieran preocuparles. La cultura de los tabloides y la banalización de la política, con la familia del rey en el centro del ojo público, se evidencia en el modo en que a la sucesión de hechos trágicos “sin importancia” Hipólito opone la relevancia que ocupa en los *mass media* su cumpleaños, que se acentúa con los regalos que recibe. Fedra supone que quienes le trajeron los presentes han de estar disconformes pues “les hubiera gustado dártelos en persona. Sacarse fotos” (*Ibíd.*: 75). Una vez más, podemos observar la obsesión por la imagen de una cultura que vive sus experiencias siempre mediadas por estas tecnologías visuales que por un lado sirven de registro de una experiencia pero a la vez acaban por reemplazarla, dando con sujetos que buscan lo fotogénico en toda circunstancia.

Es en esta misma escena que Fedra le confiesa que está enamorada de él y le ofrece un regalo que va postergando pero que cualquier conocedor del mito puede prever. Ella conduce la conversación al plano de la sexualidad de su hijastro, que afirma que la última vez que él tuvo relaciones, fue la última vez que salió del palacio, que había sido hacía meses. Hipólito recuerda tan poco sobre sus últimas relaciones que ni siquiera puede afirmar el género de la persona con la que intimó en los jardines reales. En esta conversación, Fedra quiere saber si él, que se vinculaba de forma tan promiscua, alguna vez había fantaseado con ella. Hipólito es indiferente en su respuesta, al afirmar que se imagina intimando con todos. Fedra finalmente le insinúa su regalo, a lo que Hipólito espeta “Andate. Es la única cosa por hacer” (*Ibíd.*, 80). Vuelve a mirar la televisión mientras su madrastra insiste y le desabrocha los pantalones para “regalarle” una felación. En lo que dura el acto, Hipólito no despega la mirada de la pantalla y no deja de comer dulces. Al terminar, Fedra levanta la cabeza y mira la televisión. Se hace un largo silencio en el que solo se oye la bolsa de caramelos. Ella llora y le comenta que nunca antes había sido infiel. Hipólito responde cínicamente que “eso se notaba” y le revela que su

hija biológica, Estrofa, había tenido mejor técnica que ella. Más adelante, le revela que Teseo también había tenido relaciones con su hija. La imagen de la familia real luego de estas relaciones incestuosas queda muy lejos de la que la monarquía quisiera proyectar de sí misma. Los tabloides de fines del siglo XX constantemente lucraban con los escándalos sexuales de la corona, de modo que para el espectador el paralelismo era patente.

El desprecio y la crueldad de las revelaciones de Hipólito imposibilitan una división maniquea entre personajes castos y personajes dominados por la pasión, como ocurría en la tragedia senequiana. La dinámica entre víctimas y victimarios se complejiza por medio del trabajo con la figura de Hipólito. Una vez más se verifica la inscripción del príncipe dentro de una cultura sádica, como en la primera escena, pues aquí pareciera deleitarse con el sufrimiento de su madrastra.

En la quinta escena, Estrofa refiere el suicidio de Fedra -que como en la versión senequiana no ocurre sobre el escenario- y la acusación de la violación. Hipólito le confirma su sospecha: él no ha forzado a su madrastra. Afuera del palacio, una multitud se ha levantado en una protesta y Estrofa insiste para que Hipólito niegue la acusación para salvarse. Él decide entregarse, toma la muerte de Fedra como la confirmación de un amor verdadero. La obra se vuelve en extremo violenta a partir de este momento y, en particular, de la séptima escena. El cuerpo de Fedra yace en una pira funeraria que Teseo enciende tras arrancarse la ropa, la piel y el pelo hasta quedar agotado.

La escena final transcurre afuera de la corte, donde el pueblo ha acudido para pedir por el castigo de Hipólito. Tanto Teseo como Estrofa están disfrazados, lo cual abre el juego metateatral del rol dentro del rol. Teseo en su disfraz aprende del deseo del pueblo por la muerte expiatoria de Hipólito ante una multitud que odia a la realeza y que adoraba a Fedra, y la consideraba un elemento exógeno a la decadencia de la familia real (algo muy similar a lo que ocurría por aquel entonces con Lady Diana). Hipólito cae en los brazos del padre, que lo entrega para salvar la monarquía. Estrofa tratará de defender a su hermanastro, pero la multitud la condena por “defender a un violador”. En un castigo que da cuenta de la hipocresía en que se ve sumida esta sociedad acrítica, Teseo la viola a Estrofa, sin reconocerla por el disfraz, y la mata mientras el pueblo lo celebra. Como ciudadana común, no merece la consideración de nadie y es castigada por salir del consenso que se extiende entre una sociedad de espectadores de la posverdad. Como si todo esto fuera poco, la violencia escala y acaba con la emasculación de Hipólito y la quema de sus órganos. La policía reprime a la multitud y Teseo acaba con su vida al reconocer a Estrofa. Este final vuelve a problematizar el rol de los espec-

tadores de los *mass media* y su relación con las víctimas y los perpetradores. Las líneas que separan las nociones de espectador, víctima y perpetrador se derrumban en una sociedad de consumo y consenso, como los muros de *Blasted*, de modo que no se puede circunscribir a los personajes a ninguna de estas categorías de forma estable, sino en todo caso, a todas a la vez.

Sostenemos, con críticos como Hillary Chute, que Kane ofrece con *El amor de Fedra* una obra que no es como los peores aspectos de una cultura sádica (metafórica), sino más bien contiguo a ella (metonímica) (Chute, 2011:164). Kane apostaba por incomodar a su público para que asumiera un rol activo en la interpretación, y quizás a partir de ella en un ejercicio crítico de su propia realidad política. Ninguna voz se jerarquiza en la obra para instalar una teleología o una conclusión. Es la forma de la obra la que lleva del consumo pasivo y en apariencia inocuo de los *mass media* a esa escena sangrienta del final para permeabilizar las categorías de espectador, víctima y perpetrador. La mirada se vuelve sobre el propio acto de ser espectadores de teatro, con la contradicción que implica la incomodidad ante la violencia en el teatro para una sociedad tan expuesta a imágenes de la violencia en los medios de comunicación masiva.

El público habituado a la violencia de los medios, se disgusta ante las obras de Kane puesto que ella nos ubica no en un mundo externo, neutralizado y visto como otro, sino inscripto en nuestras vidas, sistemas de valores y comportamientos. Se anula la distancia entre los hechos y los espectadores, y la inmediatez, la idea de que hay cuerpos en ese preciso instante frente a nosotros, aleja la posibilidad de un consumo pasivo como el que se da con la televisión en la obra.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aston, E. (2011) "Reviewing the fabric of *Blasted*" en De Vos, L. y Saunders, G. eds. *Sarah Kane in Context*. Manchester: Manchester University Press.
- Baudrillard, J. (1988) *Selected writings* (ed. Mark Poster). Stanford: Stanford University Press.
- Debord, G. (2012) *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La marca editora.
- Giroux, H.A., y Evans, B. (2015) *Disposable Futures: The Seduction of Violence in the Age of Spectacle*. San Francisco: City Lights Books.
- Gripsrud, J. "50 Years of European Television: an Essay" en Gripsrud, J. y Weibull, L. eds. (2010), *Media, Markets and Public Spheres: European Media at the Crossroads*. Chicago: Intellect Ltd.
- Jay, M. (1993) *Downcast eyes: the denigration of vision in twentieth-century French thought*. Berkeley: University of California Press.
- Kane, Sarah. (2006) *Complete Plays*. Londres: Bloomsbury.
- Pavis, P. (2015) *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós.
- Saunders, G. (2002) *Love Me or Kill Me. Sarah Kane and the theatre of extremes*. Manchester: Manchester University Press.
- Stephenson, H. y Landgridge, N. eds. (1997) *Rage and Reason. Women Playwrights on Playwriting*. Londres: Methuen Drama.

STELLA MARIS MORO  
UNR  
smmoro@yahoo.com.ar

MARÍA EUGENIA MARTÍ  
UNR  
evgeny20@gmail.com

## **Intrascendentes, seductoras, obedientes, sabias, oportunas o graciosas: las funciones de la *ancilla* en Plauto y Terencio**

**Resumen:** En el presente trabajo, analizaremos los rasgos constitutivos para la caracterización y funciones de las *ancillae* en las obras de Plauto y Terencio.

En primer lugar, desmontaremos el rol a partir del eje de pertenencia a la casa de una matrona o de una *meretrix*, ya que respectivamente parecen sostener en continuidad con sus amas muchos de sus atributos y desarrollar, en consecuencia, distintos papeles en las tramas y en la interacción con el público.

Por otra parte, consideraremos por medio de qué dispositivos textuales y/o escénicos su rol adquiere mayor complejidad al atravesar diferentes enclaves a lo largo del *corpus* plautino y terenciano. En efecto, en ambos autores, ya sea como artificio cómico, como portadora del conocimiento de la trama o como *partenaire* de otros personajes, el rol *ancilla* parece construirse en la cuerda tensada entre *cavea* / *scaena*.

Por último, y dado el alcance y complejidad de esta máscara, trataremos de recorrer el repertorio de artificios cómicos que pueden hacer que se la considere un elemento decisivo de la *captatio* frente a un público disperso.

**Palabras Clave:** *Ancilla* – Plauto – Terencio – *cavea/scaena*

**Abstract:** In the present work, we will analyze the constitutive features for the characterization and functions of the *ancillae* in the plays by Plautus and Terence.

In the first place, we will dismantle the role considering if they belong to the house of a matrona or a *meretrix*, since respectively they seem to maintain, in continuity with their mistresses, many of their attributes and to develop, consequently, different roles in the plots and in the interaction with the public.

On the other hand, we will consider by means of which, textual and / or scenic devices, their role acquires greater complexity, when crossing different enclaves throughout corpus of these two dramatuges. Indeed, in both authors, either as a comic artifice, as a bearer of the plot's knowledge or as a partner of other characters, the *ancilla* role seems to be built on the tightrope between *cavea / scaena*.

Finally, and given the scope and complexity of this mask, we will try to traverse the repertoire of comic artifices that may make the *ancillae* considered as a decisive element of *captatio* in front of a dispersed public.

**Key-words:** *Ancilla* – Plautus – Terence – *cavea/scaena*

## Introducción

Tanto en Plauto como en Terencio abundan las máscaras femeninas. Ya hace varias décadas, Duckworth (1952, p. 253) había arribado a la cifra de setenta y cinco mujeres con parlamentos en las obras de ambos autores al realizar su análisis cuantificativo. Tras organizarlas en cuatro subgrupos, podría haberle otorgado la posición prominente a aquel conformado por la *ancilla* (esclava), la *anus* (anciana) y la *nutrix* (nodriza), dado que poseen la mayor cantidad de ocurrencias. A pesar de (y en contradicción con) esta frecuencia de apariciones que parecería insinuar que se trata de personajes relevantes en un teatro de tipos fijos con esquemas de intercambio actancial bastante estable, el propio Duckworth, y gran parte de los estudios sobre las máscaras latinas, les ha dado un tratamiento crítico menos interesado que la *matronae* (matronas) y *meretrices* (prostitutas), bajo el supuesto general de que tienen reservados roles más bien incidentales en las obras

Sin embargo, y particularmente en el caso de las *ancillae*, una lectura atenta revela que suelen resultar instrumentales en las *anagnórisis* que desentrañan simulacros (*Eunuchus*) o portadoras de informaciones fundamentales para la resolución de los conflictos (*Amphitruo*); pueden llevar a cabo los engaños diseñados por los esclavos (*servi*) (*Miles*); asimismo, suelen ser capaces de consejos sabios y arteros (*Mostellaria*), de abogar por sus amas (*Andria*) o de sostener las mentiras y planes que éstas les encargan (*Casina*). De este modo, es posible hipotetizar que no sólo pueden tener intervenciones claves y, en algunos casos, trascendentales en las tramas, sino que además, en otros casos, parecen resultar efectivas para el humor y la comunicación directa con el público, elementos éstos que permiten captar y sostener la atención de un

público disperso.<sup>205</sup>

Además, si nos proponemos un análisis comparativo de estas máscaras en Plauto y Terencio, veremos que, tradicionalmente, a la *ancilla* plautina se le atribuye cierta capacidad de aportar humor, mientras que se niega que las criadas terencianas alcancen este nivel de caracterización y de intervención en la dinámica escénica:

No hay en Terencio nada comparable con los roles de Milphidippa, Pardalísea o Astaphium. En la mayoría de los casos, las criadas hacen encargos o ayudan en el descubrimiento de identidad, pero la parte que desempeñan en la acción por lo general es muy superficial, y se las utiliza rara vez para la caracterización o para el humor.” (Duckworth, 1952, p. 255) [La traducción es de las autoras]

Por estos motivos, nos proponemos contrastar las caracterizaciones y funciones de las *ancillae* en las obras de ambos autores. Para tal tarea, creemos que es posible plantear como eje de diferenciación general la pertenencia a la casa de una *matrona* o de una *meretrix*, ya que las criadas de la *palliata* proyectan en sus acciones y parlamentos muchos de los rasgos que distinguen a sus amas y que les aportan distintas posibilidades de participación tanto en las tramas como en la relación entre la escena y el público.

A partir de un recorrido que pretende poner en cuestión la distinción tajante entre la *ancilla* terenciana y la plautina, revisaremos las disparidades de base que, no obstante, parecerían sostenerse a raíz de las diferencias de construcción y diseño de las dramaturgias de ambos autores. En otras palabras, los estilos más activos o estáticos de desarrollar la acción escénica permitirían distribuir papeles y modos de interacción diferenciados entre los personajes y el público. Esto se hace evidente, precisamente, en “la obra más plautina de Terencio”<sup>206</sup>, *Eunuchus*, en la cual las *ancillae* no sólo poseen un número

---

205] La recepción de la *palliata* impone circunstancias particulares a las estrategias retóricas de la escena destinadas a comprometer a la audiencia en un vínculo de expectación, como explica Pricco: “[...] la imperiosa necesidad de atrapar la atención (ojos y oídos) de un teatrón disperso obliga a una determinada estética, o, por lo menos, a una caracterizada dinámica actoral. Tal es el caso de la obra de Plauto. Las condiciones de enunciación en la Roma de los siglos III y II a.C. se presentaban del siguiente modo: una considerable cantidad de espectadores propensos a ser llamados por otras atracciones simultáneas y en medio de un entorno que técnicamente no resolvía el problema de la focalización de la actuación como lo entendemos (y resolvemos) en esta época. Simplemente, necesidades técnicas de la captación: la relación teatral impone un módulo de ligación con los espectadores.” (Pricco, 2003, p. 140).

206] Esta afirmación pertenece a Fontana Elboj, quien además agrega: “En contraste con

mayor de parlamentos sino que colaboran con la resolución del *quid pro quo* engañoso tramado por el *servus*. Este último se convierte, además, en objeto de una broma maliciosa cuya iniciativa es atribuible a la *ancilla*.

En Plauto, el rol de la *ancilla* parece adquirir una dimensión compleja, ya sea como agente de engaños, como artificio cómico, como portadora del conocimiento de los eventos fundamentales de las tramas o como contraparte activa en el intercambio con otros personajes. En muchos casos, incluso, se escinde de la historia concreta y se coloca como vía de comunicación entre *cavea* /*scaena*, sea a través de apartes cómplices en los que comparte información y burlas con el público, o como coautora de los engaños que sostienen la arquitectura de la obra en general y del humor en particular.

En general, las *ancillae* de Terencio se reducen a parlamentos breves que no parecen aportar a la constitución de las máscaras ni a la comicidad de la obra. No es posible, por lo tanto, considerar sus roles como agentivos y capaces de sostener engaños o construir artefactos de humor destinados a la captación del público en todos los casos. No obstante, encontramos algunas excepciones notables como Mysis en *Andria* y de Pythias en *Eunuchus*, que se acercan en gran medida al modelo plautino. Resulta necesario considerar que, en proporción a la cantidad de *ancillae* que podemos encontrar en este último autor, estas excepciones parecen bastante significativas.

A continuación, analizaremos las intervenciones escénicas de algunas *ancillae* con el objetivo de explorar las caracterizaciones respectivas de esta máscara en cada uno de los autores, y los modos en que podría considerarse que colaboran (o no) con la captación del público.

### **Ancillae et Meretrices: sabiduría de la experiencia**

En muchos casos, las *ancillae* no necesitan reiteradas apariciones en las obras para ofrecer el cuadro preciso de las características típicas de la máscara o para colaborar con la captación de la audiencia a través del humor y de la identificación del público.<sup>207</sup> Éste es el caso de Scapha en *Mostellaria*, cuya voz carga a través de una serie de consejos de antigua *meretrix* sabía todo el conocimiento de la experiencia. Mientras el *adulescens* enamorado escucha el

---

las demás obras de Terencio, en *Eunuchus* predomina la acción sobre la reflexión” (2009, pp. 9-10).

207] Un claro ejemplo de esto lo da Crocotium, cuyo nombre significa “vestido/a de color azafrán”, que, según López López (1991, p. 75) era un color característico de afeminados y prostitutas. Así, la sola mención de su nombre (v. 150) resultaría humorístico, considerando que además, probablemente, llevara ese color en su atuendo

intercambio entre esta *ancilla* y la joven *meretrix* que es su objeto de deseo, establece apartes cómplices con el público y comenta las recomendaciones de esta metodóloga de la seducción. De este modo, Scapha establece un cuadro de relaciones dóxicas, lugares comunes cómicos sobre las mujeres que son aprovechados por el espía para comentar con el público y establecer el humor:

*Sc. Tu ecastor erras, quae quidem illum expectes unum atque illi  
morem praecipue sic geras atque alios asperneris.  
matronae, non meretricium est unum inservire amantem. [...](vv.  
189-191) <sup>208</sup>*

Revela, así, las artes adecuadas al estilo de vida que les corresponde a las cortesanas como grandes empresarias de sus propios cuerpos con una *deadline* o plazo temporal fijo de aprovechamiento productivo. Se trata siempre de un conocimiento que proviene del propio ejercicio de la profesión; por eso, contrapone a la esperanza de Philematium el conocimiento de que el amor termina con la vejez:

*Sc. (...) vides quae sim; et quae fui ante.  
nihilo ego quam nunc tu ... amata sum; átque uni modo gessi morem:  
qui pol me, ubi aetate hoc caput colorem commutavit,  
reliquit deseruitque me. tibi idem futurum credo. [...](vv. 198-203) <sup>209</sup>*

A pesar de estas advertencias, y ante la implacable insistencia de su ama, sabe acomodar su sistema de creencias y adaptar su discurso para revertir lo dicho sobre los comportamientos propios de *meretrices* y *matronae* y recomendarle que se ate el pelo como las matronas si y sólo si cree que el amor, y sobre todo, la manutención serán eternos (vv. 224-26). El valor del dinero es el significante supremo que dicta comportamientos y posibilidades de vida.<sup>210</sup>

---

208] *Sc.* Pero, por Castor, sí que la pifiás, por estar esperándolo a él solo y por querer darle los gustos y dejar de lado a todos los otros. Es de matrona, no de prostituta, eso de servir a un solo amante. (Las traducciones son nuestras)

209] *Sc.* Ves lo que soy y lo que fui antes. Para nada fui menos amada que vos. Y también le di los gustos a uno solo, el que, cuando la edad me cambió el color de pelo, me dejó y me abandonó. Creo que te va a pasar lo mismo.

210] Astaphium, de *Truculentus* representa otro caso de mimetización de rasgos entre la *meretrix* y su *ancilla*. En esta obra, Phronesium es presentada como una prostituta insaciable

De hecho, la plata se convierte en un significante doble: por un lado, es el instrumento que otorga la liberación y un punto de coerción: “*Se. Libera es iam. tu iam quod quaerebas habes: ille te nisi amabit ultro, id pro tuo capite quod dedit perdidit tantum argenti. [...]*” (vv. 210 -21) <sup>211</sup>; por otro lado, puede convertirse en un peligro delator. Por este motivo, le recomienda que se limpie la manos luego de sostener un espejo, ya que el olor a plata puede llevarla a perder lo conseguido si Philolaches sospecha que ha obtenido dinero de otro (vv. 266-269).

Todo artimañas y prevención, Scapha sabe enseñar las artes apropiadas de la seducción y no las que son contraproducentes, y esto se torna evidente cuando afirma que sólo las viejas usan ungüentos y perfumes para enmascarar lo feo (vv. 274-279). La celebración de esta máxima dóxica por parte de Philolaches viabiliza el humor y la conexión con el público, con quienes ha estado comentando la escena y a quienes destina la última y definitiva calificación de la ancilla:

**Philol.** *Vt perdocte cuncta callet. nihil hac docta doctius.  
verum illud esse maxima adeo pars vestrorum intellegit,  
quibus anus domi sūnt uxores, quae vos dote meruerunt.* (vv. 280-283)

<sup>212</sup>

La seducción opera como arma de elección privilegiada para las *ancillae* que sirven en la casa de una *meretrix*, como sucede, por ejemplo, en *Menaechmi*, en la que la ancilla innominada pone en acción sus dotes de persuasión amparada en el interés económico de predatora. Su intento de obtener joyas de Menaechmo contribuye incluso a ampliar la confusión que da lugar al humor de la obra (vv. 541-548). En contraste con la demostración de esta habilidad de atracción, la confusión que desata Pythias, la *ancilla* en *Eunuchus* de Terencio, no proviene tanto de su habilidad de seductora, sino que a través de la mentira (otro rasgo constitutivo de la máscara *meretrix*) engaña al *servus*, a quien hace creer que va ser castigado y que su amo está pagando la pena

---

en su sed de dinero, y el parlamento inicial de la criada (vv. 95-113) da cuenta de la relevancia de las ganancias y de cómo los hombres están al acecho para quitárselas.

211] *Se.* Ya sos libre. Ya tenés lo que querías, si él no te ama más, perderá en cash lo que puso por tu cabeza

212] **Philol.** (Al público) ¡Se las sabe todas! ¡Enseña en detalle todas las cosas! Nadie es más docto que esta docta. Pero además esto es verdad y la mayoría de ustedes la entiende, sobre todo los que tienen en casa mujeres viejas que los cazaron con la dote.

de los adúlteros por su culpa. Su engaño no tendrá efecto y todo se resolverá a favor del *adulescens* (joven), pero esta *ancilla*, servidora de una meretriz, irónicamente trama este acto para castigar las malas acciones del *servus*: “*An poenitebat flagitii te auctore quod fecisset/ adulescens, ni miserum insuper etiam patri indicares?*” (vv. 1014-15)<sup>213</sup> y establece cierta complicidad con el público a costa del *servus*, que es “capturado” por sus infracciones a la verdad, mediante engaños y mentiras: “En la obra, más que de hilaridad, hay que hablar de ironía, a veces, cínica y cruel” (Fontana Elboj, 2009:10).

### Ancillae et Matronae: mores y tradición

Es común que las *ancillae* sean instrumentales en las *anagnórisis* que suscitan el desenlace de la trama. Incluso muchas veces este acto de reconocimiento de una identidad se realiza “en la forma típica de la tragedia” (González Haba, 1995: 19), y tal rol cumple Bromia en *Amphitruo*. Con una aparición singular sobre el final de la obra (vv. 1053-1130), el testimonio de esta *ancilla* revela la intervención divina que genera la confusión de identidades y asimismo redime a Alcúmena: “**Bro.** *At ego faciam, tu idem ut aliter praedices./ Amphitruo, piam et pudicam esse tuam uxorem ut scias*” (vv. 1086-1087).<sup>214</sup>

Cuando las *ancillae* pertenecen a la casa de una matrona, suelen erigirse en figuras que rompen con el verosímil dramático de la escena griega y reproducen los discursos oficiales de la Roma tardo republicana, propios del sistema senatorial que sustentaba económicamente las puestas en escena (Cf. Rabaza et al. 1990). De la misma manera que la *matrona* y el *senex* (anciano) “(...) anclan sus performances ficcionales en agentes sociales latinos (una, sosteniendo el *mos maiorum*; otro, mostrando sus posibles desvíos y rectificaciones)” (Rabaza et al., 2003, p. 32), las *ancillae* que sirven a las matronas colaboran con ellas en las acciones destinadas a sancionar los comportamientos desviados de los principios del *mos maiorum* de los *senes amatores* (ancianos enamorados). Así, Pardalisca en *Casina* lleva adelante los engaños diseñados por las matronae en contra del *senex*, un *cana culex*<sup>215</sup> (v. 240) que transgrede la *continentia*<sup>216</sup> propia de un *vir* romano:

213] **My.** ¿Acaso no te alcanzaba con hacer al joven autor de estas macanas, sino que además lo botoneás al infeliz con su padre?

214] **Bro.** Pero yo voy a hacer que vos mismo habléis de otra manera./ *Amphitruo*, y sepás lo buena y lo santa que es tu mujer

215] “pulga canosa”, apelativo utilizado para referirse al anciano enamorado (“viejo verde”).

216] *Continentia*: moderación en el comportamiento, medida exigida a todo *vir* (varón, ciudadano romano).

**Par.** *Ludo ego hunc facete;*  
*nam quae facta dixi omnia huic falsa dixi:*  
*era atque haec dolum ex proximo hunc protulerunt,*  
*ego hunc missa sum ludere.* (vv 686 y ss.)<sup>217</sup>

Esta colaboración agentiva con los engaños diseñados por el ama se basa en una exhibición de astucia que permite los apartes y la comunicación directa con el público y presenta un contraste con lo que sucede con Mysis en la *Andria* de Terencio. En efecto, vale aclarar que, en un principio, el ama de Mysis, Glycerium, parece pertenecer, por contingencias temporarias, a la clase de las meretrices; sin embargo, se descubrirá que es, en realidad, ciudadana libre y se convertirá en mujer casada para el final de la obra. Resulta posible prever esta conclusión porque su comportamiento y el de su esclava son propios de matronas respetables y *univirae*<sup>218</sup>. Asimismo, si bien la criada posee un papel extendido y vela por los intereses de su ama persiguiendo a su enamorado para que sostenga la *fides*<sup>219</sup> y su palabra de no desampararla (Cf. vv. 685-696, por ejemplo), no puede afirmarse que tenga un papel activo en los engaños perpetrados por el *servus* para colaborar con la resolución feliz de estos amores: de hecho, no sabe qué está pasando cuando el *servus* la quiere incluir en su treta para exponer la verdad sobre el niño que ha tenido Glycerium:

**Da.** *Eho inepta nescis quid sit actum? My.* *Quid sciam?*  
**Da.** *Hic socer est. Alio pacto haud poterat fieri*  
*Ut sciret haec quae volumus.* (vv. 791-793)<sup>220</sup>

### El triángulo dramático de las *ancillae*: de la *captatio*, la *fabula* y el anclaje

Como se ha puesto en evidencia hasta este punto, el rol de las *ancillae* varía ampliamente en cuanto a su posición en el arco que se tensa entre *scaena* y

217] **Par.** A éste lo agarro para la joda; porque todo lo que dije fue mentira: mi señora y su vecina han inventado esta trampa y me han enviado a engañarlo.

218] Las costumbres romanas fijaban que la matrona debía ser mujer de un único varón (*univirae*). Con el correr de los siglos, esta norma se fue relajando y los divorcios se hicieron más frecuentes.

219] Fidelidad, confianza.

220] **Da.** Pero, boba, no sabés qué pasó, ¿no?/ **My.** ¿Cómo voy a saber?/ **Da.** Éste es el suegro. De otra manera no podíamos hacer que se enterara de esto que quisimos

*cavea*. Se trata, en efecto, de un arco con tres puntos de apoyo: uno neutro, que es mera presentación, casi intrascendente; otro, que representa un giro repentino y/o trascendente en la acción; el tercero, el grado máximo de comicidad. En el triángulo que se forma, las criadas se van posicionando más o menos cerca de uno u otro de esos extremos que tensan la figura.

Así, por ejemplo, Phrygia, la *ancilla* del *Heauton Timoroumenos* de Terencio, presenta el grado casi nulo de comicidad y desempeño actancial. En efecto, desde su mismo nombre parlante, el significado se reduce a una indicación gentilicia: “Frigia”, nombre propio de esclavas, cuya procedencia aparece como rasgo definitorio (López López, 1991, p. 160). Su presencia escénica se reduce a una única ocurrencia, y sus dos parlamentos se resumen en sendas palabras en el v. 732: “*audivi*” (escuché) y “*memini*” (me acuerdo), léxico carente de toda agentividad. La esclava inicia una acción que no concluye (su ama Bacchis la envía a la casa de Carino, pero inmediatamente cambia de opinión) e interviene pasivamente en un parlamento de su ama, en el que ésta revela que tiene otro candidato. Este oponente, sin embargo, es olvidado pocas líneas después, dado que Bacchis lo descarta ante la promesa de pago por parte del joven enamorado. No obstante, el diálogo con la *ancilla* funciona como anclaje que permite desgranar los rasgos de la *meretrix*: interés, ambición, fugacidad de sus compromisos.

En el otro extremo, Milphidippa, la *ancilla* del *Miles Gloriosus*, se hace cargo de buena parte del repertorio humorístico de la *palliata* y manifiesta un variado espectro de comicidad que la ubica en el centro del triángulo. La sola mención de su nombre parlante, de acuñación plautina (López López, op. cit., p. 127), que puede traducirse como “Parpadocaídos”, conlleva una nota de humor, ya sea en su probable alusión a los síntomas de la sífilis, o como simple exageración de un rasgo físico. Si bien permanece en silencio durante una larga secuencia de versos (874-946), a partir del v. 901, este personaje (que, según se deduce de sus intervenciones [vv. 1015-6 y 1092], ha ejercido como prostituta en su juventud) contribuye con su saber meretricio al desarrollo del engaño, a la par de su ama, desplegando las artes de seducción y su hábil inteligencia para manipular al miles. Incluso, llega a establecer un contrato de complicidad con el público a través de sus apartes: “*Mi. Iam est ante aedis circus ubi sunt ludi faciundi mihi./ dissimulabo, hos quasi non videam neque esse hic etiamdum sciam.*” (vv. 991-2)<sup>221</sup>

En algunas escenas, el silencio convierte a esta máscara en elemento pivo-

---

221] *Mi*. Ya está frente a la casa el circo donde voy a hacer mis trucos. voy a disimular, como si no los viera y todavía no supiera que están aquí.

tante para el desempeño de los otros personajes. Así ocurre con Halisca en *Cistellaria*. Nos enteramos de su presencia cuando Melaenis le da una orden: “**Me.** [...] *accipe hanc cistellam, Halisca. agedum pulta illas fores./ dic me orare ut aliquis intus prodeat propere ocius.*” (vv. 637-8)<sup>222</sup>. Sin embargo, será crucial para el desenvolvimiento de la trama, cuando al salir de escena deje caer inadvertidamente la cestilla que servirá como elemento para la *anagnórisis* final. En su desesperación por la pérdida, la *ancilla* desplegará su propio paso de comedia: en un extenso monólogo (vv. 671-704), salpicado de juegos de palabras (“*perdita perdidit me*”, v. 686<sup>223</sup>; “*ita sunt homines misere miseri*”, v. 689<sup>224</sup>), burlas a sí misma (“*non sum scitior*”, v. 680<sup>225</sup>, “*me infelicem et scelestam*”, v. 685<sup>226</sup>) y corridas sobre el escenario en busca de la cestita (“*hac iit, hac [...], persequar hac. in hoc iam loco [...]. hic [...] neque prorsum iit hac: hic stetit, hinc illo / exiit. hic concilium fuit [...] sed is hac abiit. contemplabor. hinc huc iit, hinc nusquam abiit.*” vv. 697-702<sup>227</sup>), tensa la cuerda entre scaena y caeva, a través de una apelación directa al público: “**Ha.** [...] *mei homines, mei spectatores, facite indicium, si quis vidit,/quis eam abstulerit quisve sustulerit et utrum hac an illac iter institerit*” (vv. 678-9)<sup>228</sup>.

El uso del aparte es recurrente en la *ancilla* plautina. En *Stichus*, Crocotium utiliza este artificio escénico (vv. 196 ss.) y con ello establece cierta complicidad con el auditorio en la burla respecto del parasitus (parásito), a la vez que contribuye a la construcción de esta máscara, como puede verse en el v. 217: “**Croc.** *Ridiculus aequé nullus est quando esurit.*”<sup>229</sup> y en 234/5-6 “**Croc.** *Ecator auctionem haud magni preti./ adhaesit homini ad infimum ventrem famés*<sup>230</sup>. En la misma obra, otra criada, Stephanium, tiene un rol protagónico en el humor: tiene su espacio escénico privado (vv. 674-82) cuando apela al

222] **Me.** Tomá esta cestita, Halisca. Dale, golpeá aquellas puertas. Avisá que yo ruego que alguien salga muy rápidamente.

223] **Ha.** Perdida [la cestilla], me perdió

224] **Ha.** Así son desgraciadamente desgraciados los seres humanos.

225] **Ha.** No soy muy sabia, ...

226] **Ha.** ¡Ay, infeliz y desgraciada de mí!

227] **Ha.** [...] fue por acá, acá [...], lo sigo por acá. Ahora en este lugar [...]. Aquí [...] y por acá no avanzó: aquí se paró, de acá salió para allá. Aquí hubo una reunión [...] pero éste se alejó por acá. Miraré. De aquí fue para allá, de aquí nunca se fue.

228] **Ha.** Señores míos, espectadores míos, avísenme si alguien vio quién se la llevó o quién la recogió y si la tiró por aquí o por allá. (Otro juego de palabras se da entre *abstulerit*, *sustulerit* e *institerit*, posiblemente a los fines de incrementar la comicidad de la escena.)

229] **Croc.** Nadie es igualmente ridículo cuando está hambriento.

230] **Croc.** ¡Por Cástor! ¡Liquidación! ¡El hambre se adhirió a este hombre hasta su entraña más profunda!

público en breve *racconto* argumental y participa de un trío amoroso con los dos esclavos, Stichus y Sangarinus, con quienes se cierra la obra en una alegre escena de brindis y baile cuya función esencial parece ser ofrecer un divertimento extra a la cavea.

Finalmente, en *Truculentus*, encontramos tres *ancillae*. Una de ellas, *Syra*, resulta sustancial en el desarrollo de la trama, puesto que es la que encuentra un niño para simular el falso alumbramiento de la *meretrix*. Ella, junto con otra criada sin nombre, son las encargadas de revelar el engaño en escena. Pero es Astaphium quien reúne las características más sobresalientes en esta obra y quizás del *corpus* plautino. En efecto, sus intervenciones son extensas y numerosas, además de ser trascendentales en la realización del *dolus*. Entra a escena con una apelación al público, con el cual busca establecer de inmediato una relación de complicidad: “Ast. [...] *fit pol hoc, et pars spectatorum scitis pol haec vos me haud mentiri*” (v. 105) <sup>231</sup>. Su monólogo (vv. 209-255) funciona como prólogo de la obra, permite caracterizar a meretrices, lenas (viejas rufianas) y jóvenes amantes. Interactúa con *personae* diversas. Se atreve a insultar a libres (“*inprobe nihilique homo*” (hombre malvado e insignificante), v. 333; “*stultu’s*” (sos estúpido), v. 743) y esclavos (“*insane*” [loco], v. 286). Utiliza refranes populares y sentencias. Se burla como espectadora en la doble seducción de su ama: “Ast. *Stultus atque insanus damnis certant: nos salvae sumus.*” (v. 950) <sup>232</sup>. Un abanico de recursos escénicos que equiparan su rol al de una auténtica *callida ancilla* (criada hábil).

## Conclusión

La riqueza descriptiva y funcional de la máscara *ancilla* revela que, lejos de ser un personaje menor, se muestra como un crisol de rasgos y se desenvuelve en múltiples facetas en los textos analizados. Por una parte, se mimetiza con su ama a la manera de una *partenaire* que comparte buena parte de sus atributos y costumbres, ya sea que se trate de la criada de una matrona o de una prostituta. En uno y otro caso, absorbe sus *mores* (costumbres) imprimiéndoles sus propias pinceladas. Por otra, recorre un espectro variado de artificios cómicos al punto de convertirse en un elemento decisivo en la instauración de la *captatio* frente a un público disperso. En este entramado de atributos, tanto Plauto como Terencio hacen uso de este personaje con fines diversos, y la frecuencia de su aparición se correlaciona con la variedad de recursos que

---

231] Ast. ¡Por Pólux! ¡Esto es así! Y buena parte de ustedes, espectadores, saben ¡por Pólux! que no miento en esto.

232] Ast. Un estúpido y un loco compiten por los daños: ¡nosotras estamos salvadas!

pone en escena la *ancilla*. Si bien Terencio presenta personajes como Mysis y Pythias, involucradas en el devenir de la trama, es en la palliata plautina donde parece llegar al límite el desarrollo de este rol, cuando la máscara se multiplica en funciones escénicas que van desde su presencia aparentemente intrascendente, hasta su participación exhaustiva en la relación con el público. Tal vez ésta sea otra de las claves que provocan que la obra de Plauto sea percibida como más dinámica en relación con su contrapartida terenciana.

## BIBLIOGRAFÍA

- Duckworth, G. (1952). "Characters and characterization. §. Female Roles: *virgo, ancilla, matrona, meretrix*", en *The Nature of Roman Comedy*. New Jersey: Princeton University Press.
- Fontana Elboj, G. (2009). "Introducción", en *Terencio. Comedias II*. Madrid: Gredos.
- González Haba, M. (1995). "Introducción", en *Plauto. Comedias*. Madrid: Gredos
- López López, M. (1991). *Los personajes de la comedia plautina: nombre y función*. Lleida: Pagès Editors.
- Pricco, A. (2003). "La traducción de la comedia de Plauto: relación teatral y puesta en escena", en Dubatti, J. (ed.), *De los dioses hindúes a Bob Wilson. Perspectiva sobre el teatro del mundo*. Buenos Aires: Atuel: 139 -151.
- Rabaza, B., Pricco, A., Maiorana, D., Pérez, L. (1990). "Un espacio de ruptura del verosímil dramático en Plauto: la matrona". *Revista de LETRAS*, N° 2. Facultad de Humanidades y Artes, UNR: 69-73.
- Rabaza, B., Pricco A., Maiorana, D. (2003). "El *miles* plautino y el poder: credibilidad frustrada y efecto cómico", en Elizabeth Caballero, Beatriz Rabaza (comps.), *Discurso, poder y política en Roma*. Rosario: Homo Sapiens.

### Fuentes

- Leo, F. (1985). *Plauti Comoediae*. Berlin: Weidmann.
- St. John Parry, E. (1857). *Publii Terentii Comoediae*. London: Whitaker and Co.

### El relato en fragmentos.

## Los personajes narradores en las obras de dramaturgia propia de *Esse est percipi*

**Resumen:** El objeto de análisis de esta ponencia es el libro que el grupo *Esse est percipi* de Rosario, presentó con motivo del vigésimo aniversario. En el mismo, las obras editadas, contienen personajes narradores. Nos proponemos desarrollar un estudio comparado entre los procesos de dramaturgia propia del grupo *Esse est percipi* y la narración oral escénica. Las cuatro obras, *Vittorino Pacheco*, *A la gran masa argentina*, *Caramba* y *Quiero que gustes de mí*, se estructuran en fragmentos donde los personajes, devenidos narradores construyen la trama. Emerge así, la narración, como rasgo disruptivo en la estructura. Monólogos que trascienden la figura del soliloquio y derrumban la mítica cuarta pared. Dirigidos directamente a los espectadores/lectores para aportar al relato y develar el interior de los personajes.

Nos interesa, además, señalar cómo se nutren estas obras del imaginario popular, que llega a los procesos de creación de dramaturgia propia a través de una narración oral “encubierta”. Mediante anécdotas y relatos del seno familiar y vínculos afectivos cercanos a los que intervienen en dicho proceso se conciben acciones y escenas.

**Palabras claves:** dramaturgia propia - monólogos - narración oral.

**Abstract:** The object of study for this presentation is the book which was presented by the *Esse est percipi* group from Rosario on the occasion of its twentieth anniversary. The plays published in this book include a narrator who participates as a character in the story. We propose to develop a comparative study between *Esse est percipi* group’s own dramaturgy processes and the oral narrative of the stage.

The four plays, *Vittorino Pacheco*, *A la gran masa argentina*, *Caramba*, and *Quiero que gustes de mí*, are structured in passages where the characters, evolve into narrators, and build up the plot. Thus, the story emerges as a disruptive feature in the structure. Monologues which go beyond the soliloquy concept and demolish the mythical fourth wall –addressed

directly to the spectators/readers in order they contribute to the narrative, and to reveal the inner of characters.

We are also interested in pointing out how these plays are inspired from the popular imagery, which reach the creation processes of our own dramaturgy through an “undercover” oral narrative -by means of anecdotes and stories from within a family and from close affective bonds- from which later actions and scenes arise.

**Key-words:** own dramaturgy - monologues - oral narrative

## Introducción

Este trabajo se presenta sin la intención de abordar lugares bastante estudiados, como la narración oral de rapsodas y aedos de la Grecia Antigua que dan origen al teatro occidental. Desde una mirada que sí los reconoce, no solo como germen del teatro, sino también como “recurso” siempre presente en la escena, nuestra intención es desarrollar un estudio comparado entre las cuatro obras editadas en el libro *Esse est percipi, veinte años en la construcción teatral desde Rosario* y la narración oral escénica.

Las cuatro obras editadas en el mencionado libro, son un recorte de la historia del grupo. Significativa cada una a su manera, por los temas abordados,

[...] por la forma de construcción dramática, por la repercusión obtenida ya sea de la crítica o del público. Y, sobre todo, porque cada una de estas obras refleja claramente el momento que atravesaba el grupo al momento de su creación. (Di Pinto, 2016, parr. 12)

Con todas las diferencias en evidencia, aparece una estructura afín en las cuatro obras. La construcción por fragmento. Se presentan secuencias y escenas que incluso podrían variar en el orden con el que fueron estrenadas y editadas. Estas secuencias parecen no tener un correlato cronológico. El hilo conductor de estos fragmentos es la narración oral a la que recurren los personajes como herramienta organizadora, fundamental para producir múltiples sentidos en el lector / espectador.

Cada una en un momento histórico diferente, no solo hacia el interior del grupo *Esse est percipi*, representa un hito en los procesos de creación y en los recursos que se hallan para interpelar al espectador.

Proponemos para este estudio, a la narración como objeto comunicante de

las obras. Para Roland Bhartes (1966), el Objeto, “una cosa que sirve para alguna cosa” (p.2), es absorbido por una función, está en el mundo para ser el mediador entre el hombre y la acción. Un objeto-relato que vemos como instrumento puro, tiene una utilidad, pero además supone sentido, la función sustenta un sentido; o sea que además de ser de utilidad, comunica.

### ***Esse est percipi* y la dramaturgia propia**

El grupo *Esse est percipi* se autodefine de “dramaturgia propia”, contando con la multiplicidad de definiciones que se han generado: dramaturgia de actor, dramaturgia de director, dramaturgia de grupo, dramaturgia de espectador, entre otras, nos preguntamos propia a qué o a quiénes. El grupo no alude a métodos para esta dramaturgia, debemos centrarnos en observar los modos de producir y crear espectáculos de *Esse est percipi*, para intentar construir una definición.

En principio, es propia al espacio donde es generada y representada. La dimensión aurática del teatro hace imprescindible la coexistencia de cuerpos en un mismo espacio. El grupo participa en la gestión de La Morada Teatro. En el caso de las búsquedas del grupo para los espectáculos, el espacio de La Morada Teatro inaugura la escena. Es continente y disparador de sentido.

Los que intervienen en los procesos de producción son propietarios también. Actores, director, dramaturgo. Sus aportes construyen la obra, los actores le dan cuerpo y acción a los personajes; los directores enmarca las situaciones, limitan acciones y los dramaturgos (muchas veces la misma persona que el director) aportan la estructura, ponen en palabras lo construido y creado. Como primer rasgo sobresaliente vemos que en *Esse est percipi* el espacio inaugura y posibilita lo que harán actores, director / dramaturgo con él.

La dramaturgia, entonces, es propia al mismo proceso de construcción-creación de cada espectáculo, dado en un espacio determinado, pero también y fundamentalmente le es propia a todos los que intervienen en su producción y desarrollo.

El grupo, tiene tradición en monólogos, además de investigar en la producción de unipersonales el grupo estrenó en 2012, un espectáculo que se proponía indagar en la posibilidad de monologar en compañía. La propuesta consistía en cuatro personajes que convivían en escena, compañeros de trabajo, interactuaban solamente si la tarea lo demandaba y se dirigían con sus textos exclusivamente a los espectadores. Si bien incluían en sus relatos a los compañeros, no se dirigían a ellos, ni existía interacción entre ellos en lo absoluto. Además, se ha cuestionado sobre la producción de espectáculos fuera de la

realidad del grupo. En ediciones del Ciclo Teatro Transgénico y el ciclo Solita mi alma, que organiza *Esse est percipi* en conjunto con La Morada Teatro, se ha propuesto el intercambio de diferentes modos de abordaje de un espectáculo unipersonal en elencos de diferentes regiones de país. La invitación fue no solo a presentar espectáculos, sino también, a intercambiar experiencias en charlas desmontajes y talleres.

El grupo, aunque no explícitamente, además de la experiencia relatada, contiene en sus puestas a personajes relatores. Intercalados entre secuencias colectivas, e incluso durante escenas de diálogos, los personajes no se privan de dirigirse directamente al espectador para exponerse. Mostrarse y mostrar sus posiciones ante las situaciones que atraviesan. En las representaciones, los espectadores somos interpelados directamente por los personajes, aun sin palabras desde sus miradas que acusan, muestran e invitan a opinar.

### **Fragmentos discontinuos**

Las obras editadas, de estructura “en pedazos” se reconstruyen en la confrontación con el lector / espectador que, al igual que los personajes, “usa” también la narración como objeto. El lector / espectador concede a este objeto/narración una utilidad, lejos de una actitud espectral pasiva, agencia la posibilidad de producir múltiples sentidos.

En *Vittorino Pacheco* (Anica y Di Pinto, 2016), desde el comienzo de la obra, los personajes se exhiben ante el lector/espectador: “Atraso dos años desde el día en que nací” (p. 26). Vittorino culpa a su hermana, que nació dos años antes, por todas sus tardanzas, por todo lo que perdió.

La obra presenta una estructura que intercala diálogos entre Vittorino y Ella, con monólogos que ambos personajes dirigen al espectador. Los diálogos aparecen para exhibir la pareja, dejan señales del tipo de relación que mantienen, señales que podrán ser apropiadas por el lector, cuando los personajes se posicionen en el lugar del narrador y expongan desde su punto de vista los hechos para justificar sus acciones.

Ella no cesa en sus monólogos de dar indicios sobre sus modos de relacionarse. Siempre en relato rememora el momento en que le dio con un palo al perro de la vecina porque ladraba, y como podría haber hecho lo mismo con una “viejita confiada” que la hizo entrar en su casa. Ella manifiesta sus vacilaciones e inseguridades preguntándose si el ladrido viene de un perro o una perra y si es del vecino o la vecina, diferenciando el alambrado de ella y el de la vecina, que es el mismo.

Los relatos de cada uno de los personajes, de situaciones que parecen ajenas a

la relación, aparentemente pasean al lector-espectador, parecen distorsionar el eje de la trama, pero en realidad metaforizan la relación, son símbolo de cómo se tratan estos dos personajes. La unión de los núcleos de cada escena como unidad-fragmento que no siempre mantienen un correlato, está en lo que tienen para decirnos los personajes cuando se posicionan narradores.

La segunda obra del libro, *A la gran masa argentina* (Di Pinto y Gabenara, 2016), conjuga las intenciones de sus autores, en apariencia muy diferentes. Para Gustavo Di Pinto, relatar situaciones de los trabajadores de una panadería, sus relaciones, remitiendo a su propia infancia en la panadería de la familia. Enrique Gabenara, con la necesidad de indagar en el teatro político. *A la gran masa argentina* emerge de los relatos y recuerdos autobiográficos como metáfora permanente de las masas peronistas.

La obra plantea una utópica situación en la que Juan (Perón) fallece y deja sola y sin “la receta” a La Patrona (Evita) que intenta llevar adelante la panadería y los operarios y lograr que la masa “leve”.

Mientras las escenas colectivas podrían pensarse para desarrollar la plasticidad de la obra en la manipulación de masa y harina y conflictos que pueden desarrollarse espacialmente, la estructura de la obra, se “liga” con monólogos de los personajes narradores. Estos monólogos se presentan como la oportunidad de exhibir sus posturas, sus amores y sufrimientos. La narración-objeto es vehículo y motor para los mitos sobre el peronismo como primer movimiento de masas.

Los relatos sobre el peronismo, se cuelean en fragmentos. Los personajes de la obra, remiten a mitos sobre la figura de Evita y El General, son las intervenciones como narradora de La Patrona, quién “...justo en el instante que pareciera que las escenas empezaran a dispersarse, se hace presente para consolidar la unidad de la pieza”. (Pricco, 2016, p.55)

*Caramba* (Anica, Gabenara y García, 2016) alude a un lugar indefinido, quizás inexistente. Un lugar exento de temporalidad. La obra se compone de múltiples fragmentos, como ya dijimos, en un orden que podría variar.

Sus pasajes que “existen” en este presente que esperamos o leemos, remiten incondicionalmente a un pasado, lejano, quizás onírico y difícil de recordar. “La llave es la evocación de un tiempo pasado...” (Alloco, 2016, p. 81). Personajes detenidos que una y otra vez se dirigen al espectador/lector para narrar sus recuerdos, como si este fuera el único modo de retenerlos.

Fragmentos que no reconocen diferencias entre diálogos o monólogos. Los textos de los personajes se presentan sin indicaciones didascálicas unos tras otros, es el lector el que debe dar sentido a las secuencias. Los personajes dia-

logan monologando, se refieren en tercera persona a ellos, relatan en pasado las situaciones por las que están atravesando en este presente en la representación.

*Quiero que gustes de mí* (Barticevich, Di Pinto y Ortiz, 2016) si bien presenta una estructura aristotélica, ligada y de escenas concatenadas, está construida sobre fragmentos de texto. La obra se crea partiendo de “pedazos” de textos de Leandro Barticevic.

En esta comedia que se auto define como “vodevil posmoderno”, aparecen los personajes narradores para revelar sus problemas existenciales, amorosos, sus dudas y equivocaciones teñidas siempre por la temática gay.

Emergentes dicotómicos entre el lugar ganado legalmente con el matrimonio igualitario y el desenfreno de la “salida del closet” a una sociedad patriarcal, heteronormativa. Estos personajes le narran al espectador sus desventuras y por más que “las maricas puedan gritar abiertamente” caen en las mismas redes que las “obras de teatro de clase media en descomposición”, donde una araña teje soledades. (Susy Shock, 2016, p. 111)

No queremos dejar de mencionar la característica especial que tienen las obras editadas, ya que el contenido de las mismas llega a los procesos de producción a través de narraciones orales cotidianas “encubiertas”. Las obras del grupo se nutren de anécdotas, frases, traídas por los integrantes del elenco.

Los procesos de creación de dramaturgia propia, invitan a participar no solo desde las particularidades de los roles. Las obras se nutren del imaginario popular, no desde estereotipos o prejuicios de los creadores, sino de anécdotas y relatos que llegan directamente del círculo íntimo de los participantes. De las familias, el barrio, los juegos y la infancia.

Las obras de *Esse est percipi* de dramaturgia propia “pertenecen” a todos los que intervienen en los procesos de gestación de los espectáculos. Aunque la dramaturgia sea asumida en el registro por uno o algunos de los intervinientes, todos participan aportando de sus biografías, asegurando la presencia de la narración oral como pilar fundamental de la cultura desde tiempos ancestrales.

En estas cuatro obras los personajes creados en un espacio que los funda, como parte de una dramaturgia que pertenece a todos los participantes de los procesos de creación, con textos y situaciones heredados de los actores que los encarnan, tienen algo que decir, que opinar, que poner a funcionar para que los lectores/espectadores observemos y reflexionemos.

Y no se privan de hacerlo incluso al final de los relatos. Las cuatro obras con-

cluyen con monólogos, los personajes hasta el final se valen de la narración como recurso, como objeto significando y resignificando. Sin intención de cosificar la narración, sino de otorgarle funciones y acciones. Será objeto de acción del narrador.

Vittorino: “Mi reloj no marca el tiempo, sino el movimiento, si me detengo me muero.” (Anica y Di Pinto, 2016, p. 48) y la didascalia final indica “Queda inmóvil...” (p. 49)

La Patrona reflexiona “Hubo un error. Ahora me doy cuenta. (...) no lloren por mí” (Gabenara y Di Pinto, 2016, p. 77)

En Caramba una mujer pide que la lleven lejos porque es mejor así. (Anica, Gabenara y García, 2016, p. 105)

Y Gino se muestra dudoso “... si alguien me devuelve una pizca de cariño”. (Barticevich, Di Pinto y Ortiz, 2016, p.137)

Se exhiben una vez más para volver a invitarnos a los lectores/espectadores a encontrar un sentido que desborda la narración como objeto. Vuelven a “usar” la narración no solo para informar, sino también como sistema de signos, sistemas de oposiciones, diferencias y contrastes. Invitándonos a una última resignificación que podamos construir incluso después del aplauso, de cerrar el libro.

## BIBLIOGRAFÍA

- Anica, D. y Di Pinto, G. (2016). “Vittorino Pacheco (En donde el camino siguió para otro lado)”, en AAVV (2016). *Esse est percipi. 20 años en la construcción teatral desde Rosario*. Rosario: *Esse est percipi*/INT. pp. 19-49.
- Anica, D., Gabenara, E. y García, G. (2016). “Caramba”, en AAVV (2016). *Esse est percipi. 20 años en la construcción teatral desde Rosario*. Rosario: *Esse est percipi*/INT. pp. 79-106.
- Alloco Garín, R. (2016). “Prólogo de *Caramba*” de Anica, D. Gabenara, E. y García G. En *Esse est percipi. 20 años en la construcción teatral desde Rosario*. Rosario: *Esse est percipi*/INT. pp. 81-82.
- Barthes, R. (1966) “Semántica del Objeto”. En Nardi, Piero. *Arte e Cultura nella civiltà contemporanea*. Florencia: Sansoni. <http://mariosantiago.net/Textos%20em%20PDF/semanticadelobjeto.pdf>. Consultado 15/06/2017
- Barticevich, L., Di Pinto G. y Ortiz, G. (2016). “*Quiero que gustes de mí*”, en AAVV (2016). *Esse est percipi. 20 años en la construcción teatral desde Rosario*. Rosario: *Esse est percipi*/INT. pp. 107-137.
- Di Pinto, G. (2016). “*Esse Est Percipi celebra 20 años con un libro*”. Entrevista en Rosario3.com. <https://www.rosario3.com/ocio/Esse-Est-Percipi-celebra-20-anos-con-un-libro-20160726-0045.html>. Consultado 15 de junio de 2017.
- Di Pinto G. y Gabenara, E. (2016). “A la gran masa argentina”, en AAVV (2016). *Esse est percipi. 20 años en la construcción teatral desde Rosario*. Rosario: *Esse est percipi*/INT. pp. 51-78
- Pricco, A. (2016) “Sin la razón de sus vidas: la receta de la soledad”. En AAVV (2016) *Esse est percipi. 20 años en la construcción teatral desde Rosario*. Rosario: *Esse est percipi*/INT. pp. 53-56.
- Shock, S. (2016) “Prólogo para *Quiero gritar que te quiero*” de Barticevic, L. Di Pinto, G. y Ortiz, G. En *Esse est percipi. 20 años en la construcción teatral desde Rosario*. Rosario: *Esse est percipi*/INT. p.111.

## **Del ámbito sacro al tablado: los autos sacramentales de Lope de Vega**

**Resumen:** Lope de Vega cultivó el género del auto sacramental, aunque no con el mismo éxito que el resto de su repertorio teatral; además, sus piezas de este tipo fueron desestimadas por la crítica. No obstante, estas obras tienen un valor intrínseco bastante particular, y uno de los aspectos que confluyen en esa peculiaridad es la hibridez genérica que presentan. Este rasgo será analizado en los dos primeros autos sacramentales de *El Peregrino en su patria*, es decir, aquellos que cierran los Libros Primero y Segundo: se trata de *El viaje del alma*, alegoría acerca del camino espiritual, y *Las Bodas del Alma y el Amor Divino*, sobre la unión con la divinidad. Este análisis conduce asimismo a problematizar la categoría de teatro menor.

**Palabras clave:** Lope de Vega - autos sacramentales - *El peregrino en su patria* - hibridación genérica - teatro menor

**Abstract:** Lope de Vega wrote several *autos sacramentales*, but he did not have the same success that he had with the rest of his plays. Besides, his pieces of this genre were underestimated by the critic. However, these plays have a very particular intrinsic value, between other aspects, because of their generic hybridity. This feature will be analyzed in the two first *autos sacramentales* in *El Peregrino en su patria*, that is to say, those that close the First and the Second Book: *El viaje del alma*, allegory about the spiritual path, and *Las Bodas del Alma y el Amor Divino*, about the union with the divinity. This analysis also leads to problematize the category of *minor theater*.

**Key-words:** Lope de Vega - autos sacramentales - *El peregrino en su patria* - generic hybridity - minor theater

Durante varios siglos se denominó “teatro menor” a aquellas piezas que no encajaban estrictamente dentro de los moldes genéricos habituales del drama, generalmente por su corta extensión, pero además este rótulo las signaba de cierto carácter peyorativo por no estar a la altura de las obras “mayores”.

No obstante, desde finales del siglo XX, una corriente de análisis literario ha preferido la denominación de “teatro breve” (De La Granja, 1988, p. 139 en ad.), eximiendo a este conjunto dramático del signo de displicencia; esta nueva categoría conlleva una revalorización de ciertas composiciones teatrales que han sido relegadas tradicionalmente por los estudios del área. Entre ellas se cuentan los autos sacramentales, obras de un único acto que surgieron en la Edad Media pero que tuvieron su apogeo en los siglos XVI y XVIII, y que inicialmente fueron representadas en los templos o pórticos de las iglesias -dada su temática religiosa-, sirviéndose de gran aparato escenográfico, para luego trascender a los diversos espacios teatrales. En cuanto a sus características primordiales, el Diccionario de Autoridades del siglo XVIII <sup>233</sup>, las define del siguiente modo:

AUTO SACRAMENTAL, O DEL NACIMIENTO. Cierta género de obras cómicas en verso, con figuras alegóricas, que se hacen en los teatros por la festividad del Corpus en obsequio y alabanza [i.490] del Augusto Sacramento de la Eucaristía, por cuya razón se llaman Sacramentales. No tienen la división de actos o jornadas como las Comedias, sino representación continuada sin intermedio, y lo mismo son los del Nacimiento. Viene del Latino *Actus*, que significa lo mismo. CERV. Quix. tom. 1. cap. 12. *Hacia los villancicos para la noche del Nacimiento del Señor, y los autos para el día de Dios.*

Diccionario de Autoridades - Tomo I (1726)

Lope de Vega cultivó este subgénero dramático de forma paralela a las piezas que le darían popularidad en los corrales de comedias, aunque sin el mismo éxito; esto se debió posiblemente a las consideraciones de la vida privada del escritor como amoral, que parecía una irreverencia para el tratamiento de asuntos sacros (Aicardo, 1907, p. 464), y a la consolidación y al renombre de Calderón de la Barca como el compositor de autos sacramentales de estima-

---

233) “Entre 1726 y 1739 publica la Real Academia Española su primer repertorio lexicográfico, el “Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...]”, conocido como el Diccionario de autoridades. [...] se nos ofrece como el primer repertorio lexicográfico del español con testimonios de diferentes etapas de su historia. [...] El Diccionario de autoridades, despojado de los ejemplos y sometido a sucesivas actualizaciones, es la base de las distintas ediciones del diccionario usual de la Real Academia Española, deudoras, por tanto, del trabajo de aquellos primeros académicos”. Así reza el portal digital de la R.A.E., a través del cual se puede acceder a este Diccionario del siglo XVIII. <http://web.frl.es/DA.html>.

ción y popularidad por antonomasia, cuestiones que generaron una exigua difusión escasa de los autógrafos de Lope (Arellano y Duarte, 2003, p. 114). Por estos motivos, además, sus autos fueron desestimados por los estudios literarios; otras razones que confluyeron en este estado de la cuestión fueron su consideración como meros ejercicios de espiritualidad por parte de las observaciones decimonónicas (Menéndez Pelayo, 1963, p. XLII), y el hecho de que estos textos presentan la peculiaridad de encontrarse desperdigados a lo largo de las publicaciones del poeta y, en muchos casos, se hallan incorporados dentro de obras mayores que corresponden a otros géneros. Esto es lo que ocurre particularmente con *El Peregrino en su patria*, composición de carácter misceláneo que publicó en Sevilla en el año de 1604. La crítica más actualizada considera que se trata de una novela bizantina <sup>234</sup>, adaptada a los gustos españoles a los que Lope era tan fiel; esta fidelidad justamente es la que produjo que esta obra contara con gran éxito, con seis ediciones en el período de 1604 a 1618. En consonancia con la tendencia a la hibridación de géneros tan propia del Barroco, este volumen integra además secciones líricas y dramáticas, que se suman a la tan renombrada lista con los títulos de las doscientas diecinueve comedias que reconoce y proclama como suyas, de cara a los problemas de atribución de la época <sup>235</sup> (en la edición de 1618 añadirá ciento catorce títulos más). Se trata de un gesto de autopoicionamiento como escritor versátil y de renombre, que también es sustentado por la aparición de textos de géneros muy diversos que se imbrican con la trama central -sobre las aventuras que deben sortear dos enamorados para consolidar su relación-, logrando una verdadera amalgama significativa.

*El Peregrino en su patria* se encuentra estructurada en cuatro libros, siendo que aparece al final de cada una de estas secciones un auto sacramental; pese a no tener vinculación temática con la novela, cada uno de ellos se funde con el hilo argumental dado que el protagonista se topa, en diferentes instancias de su recorrido, con las cuatro puestas en escena. De esta manera, se trata de piezas referidas que no se plantean como estrictamente compuestas para su representación sino como la manifestación de una puesta que está sucediendo en el transcurso de la narración, aunque son transcriptas con las características formales de cualquier obra dramática del Siglo de Oro pues-

---

234] Este aspecto fue delineado, entre otros, por González Rovira (1993), aunque más recientemente fue profundizado por González-Barrera, en su edición a la obra del año 2016. Inserta *El Peregrino en su Patria* dentro de los moldes de este subgénero narrativo tras efectuar un pormenorizado recorrido desde la novelística griega, de la que Lope es deudor, hasta la renovación impulsada por el propio poeta, motivado por una serie de premisas que son analizadas por el editor.

235] Para tales cuestiones, resulta insoslayable el estudio de García Reidy (2013).

to que la crítica supone que Lope las escribió previamente a *El Peregrino* y luego las incorporó a este volumen <sup>236</sup>. A este rasgo se suma otro aspecto que las dota de singularidad y que será analizado a continuación: el hecho de que las construcciones textuales sobre la religión se sustentan en aspectos socio-culturales del Siglo de Oro español.

Aquí observaremos los dos primeros autos sacramentales de esta obra, es decir, aquellos que cierran los Libros Primero y Segundo: se trata de *El viaje del alma*, alegoría acerca del camino espiritual, y *Las Bodas del Alma y el Amor Divino*, sobre unión con la divinidad. Ambos casos constituyen un correlato respecto del núcleo narrativo principal de la novela: el peregrinaje de los protagonistas a Roma para confirmar su fe.

El primero de ellos es introducido en la acción a través de un narrador, que lo anuncia como “*una representación moral del Viaje del Alma*”, destacando que la puesta en escena se llevaba a cabo en una plaza “*para escuchar sobre un teatro*”, que el público era muy diverso y que el Peregrino “*a este género de fiestas fuese aficionadísimo*” (Vega Carpio, 1604, p. 25). Es decir, se plantean todas las condiciones de recepción del hecho estético, para luego dar lugar a la acción, que es precedida -como rasgo genérico y epocal- con una loa o introito cantada en romance “*por tres famosos músicos*” (Vega Carpio, 1604, p. 25), de carácter solemne sobre la institución de la eucaristía. Luego se van y aparece “*el que representaba el Prólogo*” (Vega Carpio, 1604, p. 26) quien, en endecasílabo, efectúa una relación sobre la Creación, la antigüedad del mundo, los hijos de Caín y Abel y luego los de Noé, para dar lugar a una extensa lista de descendientes bíblicos con un afán particular por indicar la escala temporal con precisión. Lo que resulta llamativo es que en este listado también aparecen personajes de otras procedencias: así, tras mencionar a Josué y a los jueces que lo siguieron, indica: “*el gran Tesseo / (si hacemos dar crédito a la historia) / robó en esta sazón la bella Elena / a quien hurtó después Paris Troyano / y nacieron las guerras de los griegos*” (Vega Carpio, 1604, p. 28). Luego continuará con estas interpolaciones, para destacar: “*Ab-san, Elon, Abdon y Sansón fueron / en esta edad, y aún dicen que en sus años / bajó Eneas a Italia*” (Vega Carpio, 1604, p. 28). Esta confluencia de personajes bíblicos con literarios, también se verá nutrido de alusiones históricas múltiples, desde la antigüedad hasta la contemporaneidad del dramaturgo: “*Salomón aquel famoso / que hizo el templo a Dios, que no ha tenido / igual en todo el Orbe, ni tuviera / segundo, si el segundo Rey Filipino / no hubiera edificado a San Laurencio*” (Vega Carpio, 1604, p. 28b).

---

236] Así lo postula Avalle-Arce en su edición a esta obra de 1973.

De esta manera, se produce un triple cruce disciplinar, profundizado por el hecho de que los personajes mitológicos son aludidos como correspondientes al ámbito de la Historia (como la referencia ya efectuada a Teseo). Esta hibridación en ningún caso implica desinformación o descuido, sino que se encuentra en consonancia con la postura ideológica de Lope que puso de manifiesto a lo largo de toda su producción, en particular en sus paratextos. Baste referir que en estas secciones llega hasta a problematizar cuestiones vinculadas al rol del escritor, entre las que se destaca la compleja vinculación entre Historia y Literatura, puesta en concomitancia además con una conciencia innovadora acerca del artificio que constituye la composición literaria. La dedicatoria a *La piedad ejecutada* resulta paradigmática en tanto toma de posición respecto del valor de la práctica estética:

Que aunque es verdad que no merecen nombre de Coronistas los que escriben en verso, por la licencia que se les ha dado de exornar la fábula, con lo que fuere digno y verisímil, no por eso carecen de crédito las partes que les sirven a todo el poema de fundamento: pues porque Virgilio introdujese a Dido, no dejó de ser verdad que Eneas pasó a Italia y salió de Troya (TESO 1997).<sup>237</sup>

Así, Lope sostiene una defensa de la convergencia de los elementos ficcionales con aquellos de base histórica, retomando una polémica proveniente desde la Antigüedad clásica a la que volverá una y otra vez a través de su aparato paratextual. En la dedicatoria a la primera parte de *Don Juan de Castro*, indica que “*la historia y la poesía, que todo puede ser uno, aunque haya opiniones contrarias respecto de la verdad y la licencia, cosas en su género distintas; pero pueden usarse iguales, habiendo historia en verso y poesía en prosa*” (TESO 1997), de manera que, si en la dedicatoria anterior se valoraba el artificio literario, aquí plantea la problemática acerca de los límites difusos entre ambas prácticas. En otros paratextos además proclama a los poetas de la Antigüedad como modelo de este cruce entre los elementos de carácter absolutamente ficcional y aquellos con basamento -aunque sea solo presuntamente- histórico<sup>238</sup>. Esta postura es la que sustenta el entramado que se pone de manifiesto

---

237] Se ha empleado como fuente de trabajo para las dedicatorias a las obras de Lope, el estudio de T. E. Case (1975) y la base de datos TESO (*Teatro Español del Siglo de Oro*, 1997) para los paratextos en general, puesto que en el trabajo de Case las dedicatorias no se encuentran completas. Dado el empleo de la segunda fuente, no se consignan números de página en las referencias.

238] Así lo formula, por ejemplo, en la dedicatoria a *El valiente Céspedes*. Estudio estas cues-

en los diversos parlamentos de los autos aquí abordados, y en este cruce se suman los cimientos religiosos del argumento dramático.

Una vez finalizado el Prólogo, y tras un breve baile de los músicos, comienza a desarrollarse la acción central de *El viaje del Alma*, que se encuentra escindida de modo bipartito: en primer lugar, referirá a la búsqueda del Alma de una nave para ir a Sion, en segundo término, se dará lugar a una batalla naval alegórica. En el primer tramo, el Demonio y sus potencias intentan convencer al Alma de subir a su “*Nave del Deleite*”, tentándola con juventud y riquezas, para ir juntos a un “*Nuevo Mundo*” (Vega Carpio, 1604, p. 33b), a lo que el personaje alegórico de la Voluntad cuestionará dónde es ese sitio a través de múltiples referencias geográficas e históricas, entre las que se destaca: “¿Es el que ganó Colón / aquel sabio Genovés / por Castilla y por León / o donde puso Cortés / de España el rojo pendón?” (Vega Carpio, 1604, p. 33b). También aludirá a los Caribes que comen hombres asados, y los lugares de procedencia del oro y de las especias (Vega Carpio, 1604, p. 34). El personaje del Demonio se vale de diversas fuentes para persuadir al Alma, proponiendo una vida hedonista y justificándose con figuras de la Historia Clásica: señala que en su nave navegaron César, Marco Antonio, Mesalina, a lo cual la alegoría de la Memoria refutará que no lo hicieron Julia, Porcia, Artemisa, Alejandro, Scipion, planteando una enumeración de carácter misceláneo que el Demonio llevará al extremo, cruzando todos los espectros disciplinares con una grandilocuencia que opera en correlato de su autoconstrucción como todopoderoso. Desde el ámbito de la Historia, se autoproclama: “Soy un piloto profundo / Magallanes del estrecho / de los deleites del mundo” (Vega Carpio, 1604, p. 34), para luego continuar con alusiones de tipo mitológico: “Nadie como yo ha medido / lo que hay desde el claro Apolo / a la Tierra, que yo solo / Ícaro del cielo he sido / y elevación de su Polo” (Vega Carpio, 1604, p. 34b).

El Alma se muestra como un personaje influenciabile que pierde protagonismo y los debates cruciales caen en manos de las virtudes y de las potencias de mal que operan en contrapunto; el Alma se define por la Nave de la Perdición, descrita con gran pompa y “llena de Historias de vicios, así de la divina como de la humana historia [...] los siete pecados mortales estaban repartidos por los bordes...” (Vega Carpio, 1604, p. 39b). Así, en este barco, convive la historia sagrada y la profana, ambas en sus facetas negativas desde el punto de vista religioso, con las alegorías de los pecados capitales. La batalla náutica será contra la Nave de la Penitencia, curiosamente desbordante de personajes bíblicos, padres y santos de la Iglesia católica (de tiem-

pos muy diversos), y carente de identidades que remitan a sucesos de historia profana, eximiéndola así de cualquier sesgo de terrenalidad. La acción se cierra cuando el Alma decide optar por esta nave y así salvarse en un sentido espiritual, y con Pedro (San Pedro) indicando el rol de cada quien dentro de aquella embarcación sacra.

En un paso más allá dentro de estos contactos disciplinares, encontramos al segundo auto sacramental presente en *El Peregrino en su patria*. Se trata de *Las Bodas del Alma y el Amor divino*, transposición justamente “a lo divino” de las bodas reales de Felipe III y Margarita de Austria, en la que Alma encarna a la princesa y se comporta de manera mucho más definida y determinada que la misma alegoría de la obra anterior dado que se halla bajo un aura real. Nuevamente, antes de comenzar la acción dramática, se señala la locación en la que se llevó a cabo la representación: justamente en Valencia, donde en efecto se llevó a cabo esta unión, y se indica que fue a pocos días de la misma <sup>239</sup>. Como en el primer auto, salen inicialmente a escena tres músicos seguidos por quien oficia de Prólogo, que alude a los misterios de la Fe; luego de que los músicos efectúan una extensa alabanza a Dios se da lugar a la acción central. Con gran artificio escénico aparece el Pecado, vestido como Ángel caído, y es acompañado por la Envidia, caracterizada “casi en el hábito que la pinta Ovidio, crinada la cabeza de culebras” (Vega Carpio, 1604, p. 79b). De este modo, y en un mayor nivel de complejidad al remitirse a un suceso histórico verídico, nuevamente se produce una triple imbricación disciplinar que se sostendrá en todo el auto. Los personajes alegóricos se suceden y también lo hacen las vinculaciones interdisciplinares y aún intergenéricas: aparecen la Malicia y la Fama con atuendos que remiten a sus rasgos tipificados (una “sembrado un vestido negro de llamas de plata”, la otra “con un vestido blanco bordado de lenguas y ojos” -Vega Carpio, 1604, p. 81), seguidas por el Mundo, “en hábito galán” (Vega Carpio, 1604, p. 81b), como si se tratara del protagonista de una comedia de enredo. Su vestuario se vincula con su proceder que lejos se halla de la espiritualidad, dado que reclama con insistencia a la Fama que le pague por su estadía, y sólo se detiene cuando ella lo amenaza con acusarlo ante la Inquisición (Vega Carpio, 1604, p. 82b). Esta correspondencia con las comedias urbanas también se visibiliza en el personaje del Apetito, equivalente al gracioso de aquellas, quien también efectuará alusiones que exceden el campo de la cristiandad y que estarán signadas por la desesperación y la desmesura, generando así pasos

---

239] Es sabido que Lope efectivamente asistió a estas bodas en el séquito del marqués de Sarriá del que era secretario en aquel entonces y que escribió otros textos en alusión a las mismas (Barrera y Leirado 1973: III)

humorísticos. Por ejemplo, invoca a Baco “que aunque vende vinos es Dios” (Vega Carpio, 1604, p. 87), y proclama: “que más quiero una empanada / que de Arabia todo el oro [...] / Tenéis acaso una lonja / que pueda comer sin Bula / desto que no pueden ver / los moros, ni los judíos” (Vega Carpio, 1604, p. 34b).

En *Las Bodas del Alma y el Amor divino* proliferan las referencias a Margarita de Austria, en principio, y luego al Rey Felipe, elevados en todos los casos al plano de la deidad (y tornándose las alusiones por demás aduladoras en varios parlamentos). Así, la Fama manifiesta: “Dicen que el Alma contrata / piedra preciosa en la tierra / o perla que en Austria habita / y el nácar del cuerpo encierra / se ha llamado Margarita”, a lo que el Custodio le replica: “Y Filipo el Rey Amor / por la fe y felicidad / de su reino y su valor” (Vega Carpio, 1604, p. 86). También se reiteran las menciones de la ciudad de Valencia como marco de los hechos: es allí donde Dios cita al Alma, y en las últimas escenas (en medio de un traslado náutico, al igual que en el auto anterior) se canta una canción cuyo estribillo reza “Porque Margarita / viene a Valencia”. Las figuras reales son magnificadas in crescendo, siendo que sobre el cierre Felipe es mencionado como “Filipo Santo” y se asevera: “El Rey es Dios” (Vega Carpio, 1604, p. 94). Las alegorías son un sustento productivo para la glorificación de las figuras monárquicas a través de la representación escénica, que culmina con la llegada de la Galera de la Fe, de extrema parafernalia, y se anuncia la llegada a Valencia de un séquito detallado de ángeles, profetas, mártires, patriarcas, santos y personajes bíblicos por jerarquías, siendo que (nuevamente) en esta culminación signada por el orden sacro ya no hay lugar para elementos profanos. La escena final presenta al Rey en un plano elevado sobre una cruz, con gran suntuosidad en la puesta explicada con vastos detalles, y es proclamado como “el Rey más alto y mayor”, de modo que el discurso y la proxemia se sustentan mutuamente.

Luego de este somero recorrido, es posible establecer que la aparición de ambos autos supone un detenimiento momentáneo de la línea argumental central de *El Peregrino* en su patria para introducir piezas teatrales de carácter alegórico-religioso, pero que también tienen profunda raigambre en el contexto de producción de la obra dadas las reiteradas referencias históricas y culturales de diversa índole que se imbrican con las cristianas. Cierta parte de la crítica ha visto que, en estas piezas, la alegoría resulta superficial y el interés teológico poco profundo (Sabor de Cortázar, 1983, p. 979), y aunque es innegable que conllevan un didactismo al generar una identificación de los peregrinos y de los lectores con la figura alegórica de Alma en su camino a la salvación eterna (Deffis de Calvo, 2000, p. 485), la propuesta de hibridación

disciplinar hace que trasciendan el contenido religioso por sí mismo. Dicha hibridación constituye todo un posicionamiento acerca de la labor literaria por parte de Lope, que se observa tanto en las alusiones socio-culturales como en la misma consideración genérica: el segundo auto es referido en una didascalia como “esta relación (que fue al pie de la letra, como su Majestad de Filipo entró en Valencia)” (Vega Carpio, 1604, p. 97b, el subrayado me pertenece). Si “Lope está ensayando un proceso de nacionalización de los modelos de la narrativa griega con la inclusión de rasgos propios de la cosmovisión barroca al servicio de la ideología dominante” (González Rovira, 1993, p. 240), aquí queda de manifiesto que este programa estético permite convocar una multiplicidad de disciplinas, que aumentan inconmensurablemente el espesor dramático. De modo que este teatro breve, de ningún modo, puede volver a denominarse como teatro menor, sino más bien todo lo contrario.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aicardo, José Manuel (1907). “Lope de Vega, sacerdote y poeta” en *Razón y Fe*, XIX, pp. 459-470.
- Arellano, Ignacio y Duarte, Enrique (2003). *El auto sacramental de Lope de Vega*. Madrid, Laberinto, Arcadia de las letras.
- Avallé-Arce, J. B. (1973). “Introducción” a Vega, Lope de. *El peregrino en su patria*. Madrid: Castalia.
- Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la (1973). *Nueva biografía de Lope de Vega*. Madrid: Atlas. Edición digital disponible en: [http://www.cervantesvirtual.com / obra/nueva-biografa-de-lope-de-vega-0/](http://www.cervantesvirtual.com/obra/nueva-biografa-de-lope-de-vega-0/) Última consulta: 15 de julio de 2017.
- Case, T. E. (1975) *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, Valencia, Artes Gráficas Soler-Estudios de Hispanófila, 32.
- Deffis de Calvo, Emilia I. (1998) «Los autos sacramentales de *El peregrino en su patria* de Lope de Vega», *Actas de la Asociación Internacional de teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, VI, p. 89-95.
- Deffis de Calvo, Emilia I. (2000) “Unidad en la variedad. Los autos del Peregrino de Lope de Vega” en Florencio Sevilla Arroyo, Carlos Alvar Ezquerria (coords.) *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid 6-11 de julio de 1998. Madrid, Castalia, Vol. 1, pp. 485-494.
- De La Granja, Agustín. “El entremés y la fiesta del Corpus” en *Criticón*. Núm. 42, 1988, p. 139 a 153.
- Diccionario de Autoridades - Tomo I (1726). Página web: <http://web.frl.es/DA.html>. Última consulta: 15 de julio de 2017.
- García Reidy, Alejandro (2013). *Las musas ramerías. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*. Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert.
- González Barrera, Julián (2016). “Estudio Introductorio” a Vega, Lope en *El peregrino en su patria*. Madrid: Cátedra.
- González Rovira, Jorge (1993). “Mecanismos de recepción en El peregrino en su patria de Lope de Vega”. En I. Arellano, M. C. Pinillos, F. Serralta, M. Vitse (eds.) *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Toulouse, tomo III, p. 239-246.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1963). “Estudio Preliminar” a *Obras de Lope de Vega*, VI, *Autos y coloquios I*; VII, *Autos y coloquios II*; VIII, *Autos y coloquios II* (continuación). Madrid: Atlas (BAE, tomos CLVII a CLXIX).
- Ortiz Rodríguez, Mayra (2017). “Mis escritos, caudal de pobreza de mi ingenio. Lope de Vega y la autoconstrucción de la figura del escritor en sus prólogos, dedicatorias y grabados” en *Filología*. UBA, Año 49 (en prensa).
- Sabor de Cortázar, Celina (1983). “*El tema de las potencias del alma* en Calderón y sus predecesores”, en L. García Lorenzo (coord.) *Calderón: Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: CSIC, p.

975-986.

*Teatro Español del Siglo de Oro T.E.S.O.* (1997). ProQuest LLC, Chadwyck-Healey. (Base de datos de texto completo publicada en CD-ROM). Disponible en página Web: <http://teso.chadwyck.co.uk>. Última consulta: 15 de julio de 2017.

Vega Carpio, Lope de (1604). *El Peregrino en su patria*. Sevilla: Clemente Hidalgo.

----- (1973). *El peregrino en su patria*. Ed. J. B. Avallé-Arce. Madrid: Castalia.

----- (2016). *El peregrino en su patria*. Ed. y Estudio Introductorio a cargo de Julián González Barrera. Madrid: Cátedra.

## Retorno a lo trágico. La insuficiencia del drama burgués como innovación contestataria

**Resumen:** Planteando una relación entre el drama burgués *Le père de famille*, de Denis Diderot, y *All my sons*, de Arthur Miller, obra que encarna la aparición del teatro estadounidense, y con base en los preceptos (formales y morales) de la tragedia clásica en Aristóteles, discutiremos de qué manera el retorno a lo trágico en el teatro moderno vendría a corroborar la insuficiencia del *genre sérieux* como propuesta innovadora de contestación. Desde una perspectiva metodológica comparativa anclada en un marco teórico que va de la *Modern tragedy* de Raymond Williams a la *Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert* de Peter Szondi, nuestra hipótesis sostiene que el rompimiento definitivo con la forma clásica, que se inicia en el siglo XVIII, solamente se configuraría bajo los modelos liberales del período posromántico que, renunciando al efecto de emocionar a la platea, aprehende la forma trágica como una función en sí misma, concurriendo a la puesta de relieve de las estructuras de “angustias privadas” conformadas por el drama burgués.

**Palabras clave:** Teatro comparado - poéticas comparadas - tragedia moderna - drama burgués - *genre sérieux*.

**Abstract:** By posing a relationship between the bourgeois play *Le père de famille*, by Denis Diderot, and *All my sons*, by Arthur Miller, (a play that embodies the birth of the American theatre) along with the foundations (both formal and moral) of the classic tragedy of Aristotle, we will be discussing how the return to tragedy in modern theatre will confirm the lack of the *genre sérieux* as an innovative response to it. From a methodological comparative point of view, anchored to a theoretical framework that comprises the *Modern tragedy* by Raymond Williams and the *Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert* by Peter Szondi, our hypothesis supports that the definite rupture with the classic theatre (that started in the 18th century) will be formed under the liberal models of the post-romance period that, by resigning to the effect of thrilling the audience, it apprehends the tragic way as a play itself, thus emphasizing the structures of “private anguish” in the bourgeois play.

**Key-words:** Comparative theatre - comparative poetry - modern tragedy  
- bourgeois play - *genre sérieux*.

En la Francia del siglo XVIII, arrebatado por un profundo encantamiento hacia la Naturaleza, Denis Diderot, en sus *Entretiens sur le fils naturel*, exaltaría a la misma como “*la source féconde de toutes vérités!*” creyendo que “*l’enthousiasme naît d’un objet de la nature*” (Diderot, 2015a, p.89). Por consiguiente, el examen de *Le père de famille* nos llevará a poner de relieve la categoría misma de naturaleza prescripta aquí por el autor. Ante todo, nos parece necesario cuestionar a qué tipo de naturaleza podría referirse Diderot al describir la reunión en familia, junto al hogar, con la que inicia su *drame bourgeoise*.

En pos de esta comprensión, partamos de los preceptos de la tragedia clásica en Aristóteles, que tomando de Sócrates la idea ve en la naturaleza representativa la esencia de cualquier arte. Como tal, la poesía consistía para éste en ser imitación; más específicamente: imitación de una acción humana. Sin embargo, en el ámbito de su *Poética*, Aristóteles no ha tratado lo verdadero: en lo que se refiere a la *mimesis*, emplea las ideas de probabilidad y verosimilitud. También los clásicos franceses excluirían del acto de imitar la naturaleza la necesidad de lo verdadero en ventaja de un “parecer verosímil”, más conveniente al ideal de lo bello perseguido en la época. Diderot, a su vez, reconoce que “la perfección de un espectáculo consiste en imitar tan exactamente la acción que el espectador, engañado en todo, se imagine estar asistiendo a la acción misma” (Wellek, 1989, p.63). Asimismo, lo que parece ser decisivo en éste, en términos de un “cambio sustancial” en la forma, es su concepto de *verdadero*.

El concepto de lo verdadero domina el ideario diderotiano: “*Tableau y vérité*”<sup>240</sup> son dos palabras-clave de la estética de Diderot” (Szondi, 2004a, p.94)<sup>241</sup>. Abandonando la sujeción al ideal clásico, que atribuía a la condición de nobleza del héroe su capacidad de hacer despertar en el público la conmiseración y el temor que por fin provocan la *kátarsis* purificatoria, Diderot descarta al héroe de la tragedia clásica. Vale recordar que para éste lo adecuado a la conmoción -dicho sea de paso, una noción de *adaequatio* repleta de sentimentalismo- no concierne o no se relaciona con el concepto de *déceance*, “criterio omnipotente del clasicismo francés” (Szondi, 2004a, p.95). No podría

---

240] Los subrayados son del autor.

241] La traducción libre al español es nuestra (así como las demás subsecuentes citas de esta obra: Szondi, P. (2004a). *Teoría do drama burguês* [século XVIII]. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify).

haber sido de otra manera: de acuerdo con lo que se planea, este héroe -que el ideal heroico pre-burgués, inherente a una sociedad erguida sobre un orden inmutable, aún corroboraría- moralmente medio, presentado como mejor que nosotros mismos y convertido en franco representante de los más altos ideales éticos de la clase dominadora, representa un modelo de aquello de lo que Diderot más bien pretende alejarse. Un modelo tal que parece establecer entre espectador y objeto de la representación una discrepancia similar a la diferencia entre la *dicha* y la *desdicha* resultante de la peripecia escenificada.

Ahora bien, es necesario ante todo tener en cuenta que esta construcción estética, que pretende el distanciamiento de los clásicos, se encuentra demasiado ligada al movimiento de ascenso de la clase burguesa ocurrido en aquel período, debiendo, rigurosamente, ser comprendida en el ámbito de la historia que abarca las alteraciones en la estructura de la sociedad. Este precepto en el que anclamos nuestro análisis es en suma lo que nos permitirá sostener la hipótesis de que la forma en que Diderot trata de romper con el sentido tradicional de la representación, haciendo aprehensiva la puesta en escena de lo que emana de la cosa misma, de las grandes pasiones que se engendran en el escenario más allá de la armonía entre el objeto de la representación y su expresión, estaría, desde su surgimiento, destinada a doblarse sobre sí misma, encerrándose en la configuración de una estructura de “angustias privadas”.

El siglo de Diderot es el de la expansión del mercantilismo. Cediendo paso al avance frenético del horizonte burgués, se deshacen los muros que sostenían la gran casa feudal, símbolo de una estructura vertical de producción. En el escenario que así se constituye, relaciones financieras más desarrolladas en función de un comercio a larga distancia otorgan al dinero un papel relevante. Sobre el mismo, la simplificación antes admisible ya no tiene lugar: la del personaje noble que, renunciando a todo quehacer banal, se entrega a la singularidad de los salones aristocráticos, con su elegancia y refinamiento que, al exigir el tono diferencial, el movimiento ordenado, reivindica la forma que suprime lo corriente y lo habitual, consintiendo el verso como impresión de una noción de ocasión especial. El mundo del dinero es también el de la prosa. En ese ínterin, nuevos intereses son puestos en escena, y es necesario que la realidad de la representación se adapte cuanto antes a la del sentimiento vigente.

Inherente al mismo período también es la innovadora separación del universo público respecto del de lo privado. Peter Szondi llama la atención sobre la privatización de la vida como algo tangible en *Père de famille. La salle de compagnie* en la que la acción se desarrolla es todavía un espacio noble, pero el motivo que la domina –“la ausencia del hijo y la preocupación del padre

por él, [...] la ‘intimidad perdurable’ en la que esta familia está acostumbrada a vivir” (Szondi, 1974, p.20)– es de orden burguesa. En la configuración de ese nuevo espacio, “en la humanidad de la íntima relación de los hombres como meros hombres al resguardo de la familia” (Habermas, 1994, p.85), que aparece con el drama burgués del siglo XVIII, el carácter pierde fuerza cuando se hace indispensable mostrar a la *condition* del hombre considerado bajo la perspectiva de sus relaciones familiares. En el ámbito de las cuatro paredes, encerrado en un microcosmos -donde se tornará protagonista de su propia tragedia en el siglo XX- el sujeto se sentirá inmune “a la devastación y las ruinas” que le cercan; se sentirá apto y seguro para permitir que se transparente la verdadera dignidad de su bondad natural. En ese cuadro, donde se externaliza el sentido de lo privado y la preferencia burguesa por lo íntimo, el drama aparece liberado de las antiguas convenciones, transportando al escenario los salones donde transcurre la vida cotidiana, una vida libre del sensacionalismo que otrora requería a la tragedia clásica para alcanzar sus objetivos. En Diderot, el objetivo concerniente a la verdad es la virtud.

Aún en las sociedades feudales, a la sombra de la estratificación social, ambas esferas, lo público y lo privado, se confundían, arraigadas a la tierra. “El status del señor feudal, siempre encaramado a su jerarquía, es neutral frente a los criterios ‘público’ y ‘privado’; pero el poseedor de ese status lo representa públicamente: se muestra, se presenta como la corporeización de un poder siempre ‘elevado’” (Habermas, 1994, p.46). Por detrás de esa idea de representación del poder, la intención había sido tornar manifiesto ante el público lo invisible. Adornado con propiedades que le confiriesen su cualidad de noble, hacía despuntar la imprescindibilidad de componerse una imagen ideal, cuya “verdad” se transfigurara en estilización “del modelo bruto a un embellecimiento moral y estético” (Chasing, 2007, p.118), muy acorde con la condición de nobleza (asociada al “elevado”). Como un atributo necesario, solamente dotado de un aura incontestable, el sujeto sería capaz de representar el poder públicamente. Con el *genre sérieux*, Diderot trata de mostrar que en el entorno familiar el hombre puede ser puramente virtuoso. Más realista que el antecesor, ese drama doméstico es inédito en Francia. *Le Père de famille* se inserta exactamente en la categoría de comedia seria: más grave que la comedia burlesca, tiene en vista la moral. Transitando entre la infelicidad del padre de familia que desconoce el paradero de su hijo y el cuadro de la “apoteosis de la familia regenerada” (Szondi, 1974, p.18) que caracteriza la escena final, esa categoría intermedia resalta la virtud de los valores de la familia y los deberes del hombre, confiriendo a la comedia un nuevo sentido: se idealiza el rol del *pater familias* al mismo tiempo que, con eso, se crea un ar-

tificio en favor de la lucha social. Pero el rechazo natural del *drame bourgeois* a los vínculos feudales, en la práctica, también resultaría en la pérdida de la dimensión de las relaciones humanas, excluyendo todo lo que se sitúe más allá de lo privado. Cuando el héroe trágico clásico peleaba contra las fuerzas que le imponían su propia destrucción, el conflicto, superando el plano de lo individual, se aferraba a la historia, lo que permitía observar una “acción general específica” en juego, arraigada en herencias y relaciones humanas. En el nuevo modelo burgués, “lo que avizoramos es un nuevo y único énfasis en la compasión: la compasión como simpatía” (Williams, 2014, p.116). Simpatía esta, claro está, “hacia personas de [una] misma condición social” (Hauser, 1994, p.251).

En su *Théâtre imaginaire*, Diderot quiere pintar un cuadro que retrate esta realidad que ve surgir. Ahora bien, tal realidad no podría estar más apartada de aquella vieja noción de *décence*. Es, antes, todo lo contrario: en los *tableaux réels* que pinta “atenta contra la decencia”. Su intención es:

[...] el desvarío y el desmedido en el efecto de las escenas [concerniendo] tanto a lo que se expresa en ellas cuanto al modo como esto ocurre. Con las dos cosas -contenido y forma, si se quiere- Diderot se vuelve contra la *tragédie classique* petrificada en norma, contra la *tragédie classique* vacía y que cotorrea, como la que todavía estaba en vigor en la Francia de la época, en mediados del siglo XVIII, en Crébillon y hasta en Voltaire” (Szondi, 2004a, p.98) <sup>242</sup>.

Es ese, finalmente, el sentido de naturaleza al que se refiere Diderot y sobre el cual al principio nos cuestionábamos: uno que a todos los hombres los ha unido, independientemente de su condición; bajo el que reyes y reinas son tan padres y madres cuanto lo son los campesinos, y como tal deben expresarse: como humanos, antes que miembros de una familia imperial -“*c’est toujours un homme ordinaire qui agit sous le nom d’un Prince ou d’un Roy*” (Dacier *apud* Szondi, 2004a, p.91)-. Engendrando su propia concepción de Naturaleza, Diderot da forma a los *discours vrais* como fuente de la pasión. Lo sentimental, que antes no se podía expresar de modo verdadero a través de “los andares hinchados de los actores, lo grotesco de sus atavíos, la extravagancia de los ademanes, el énfasis de su habla, extraña por lo rimada y cadenciosa” (Wellek, 1989, p.63), encuentra ahora, en un lenguaje desprendido del ideal de la bienséance, la marca expresiva de un drama legítimamente burgués.

---

242] Los subrayados son del autor.

No obstante, lo que no deja de ser paradójico es que Diderot ha necesitado encerrar a los personajes en una *salle de compagnie* para llevar a cabo su intención -objetivo porque ha renunciado a la tradición clásica, según Szondi- de hacer escuchar el “grito de la naturaleza”; ese que “el arte no está autorizado a armonizar, que debe estremecer el escenario del teatro imaginario de Diderot, tanto por mediación estética como sin ninguna mediación” (Szondi, 2004a, p.101), y que el autor pretende recuperar trayéndolo al escenario que acababa de desocuparse. En efecto, el intento parece condenado de antemano. Prescribiendo Naturaleza y Verdad en el seno de un teatro que se propone conmover a tal punto que “lágrimas civilizadas” se asemejen al llanto bárbaro (en una especie de “nueva ideología de la naturaleza”), la garantía de felicidad del núcleo de la familia burguesa a través de dicha conmoción -si bien suscitará el aislamiento necesario a quien, sintiéndose impotente frente el orden monárquico, quiere verse protegido- incurrirá en el costo de un distanciamiento de la esfera pública insostenible.

Para ponerlo de otro modo, la propia estructura que se busca edificar sobre el escenario burgués, encerrándose sobre sí misma bajo la intención última de conmover, contiene en su simiente la causa del futuro desmoronamiento. Incapaz de desprenderse de su propio involucramiento -y por eso condenada-, la reconciliación escenificada irá a chocar contra una incongruencia inapelable: la existencia de una “brecha evidente entre la simpatía privada y el orden público. Los dramaturgos burgueses, movidos por la compasión y la simpatía, y luchando por el realismo, fueron de hecho traicionados por esta brecha, en la que ningún realismo era posible” (Williams, 2014, p.117). Súbitamente los gestos, todo el armado del *tableau* -pensado por Diderot como “una disposición de los personajes sobre el escenario, tan natural y verdadera que, fielmente reproducida por un pintor, aplacería sobre la tela” (Szondi, 2004a, p.108)- devienen exceso de sentimentalismo: asfixiado en el plan de lo privado, ese exceso de sentimentalismo no tiene hacia dónde fluir. Vaciada la esencia, lo que restan no son más que escenificaciones de angustias privadas. Por fin, se podría resaltar que la paradoja se amplía aún más cuando bajo el efecto diderotiano de conmocionar a la platea “se continúa [afirmando en] las catástrofes propias del drama burgués [...] los acontecimientos de la tragedia de príncipes” (Szondi, 2004a, p.122). Todo esto, claro está, sobre el fondo de un contexto histórico-social que, tras el advenimiento de las clases, ya había imposibilitado cualquier nueva definición de tragedia: el molde antiguo -que Diderot no abandona por completo- se desarma cuando el rango, que implicaba “orden y conexión”, indispensables a aquella forma, deviene clase, o sea, “separación dentro de una sociedad amorfa” (Williams, 2014,

p.117). Es por esta razón entre otras que el teórico Raymond Williams acusará a los dramaturgos burgueses, cuidando estos de rechazar la “condición noble” de la forma clásica, de estar ya golpeando una “cáscara vacía”: dada la “pérdida de la dimensión y de la referencia [...] la compasión y la simpatía tienen pocas opciones.” (Williams, 2014, p.117)

Ahora bien, si la necesidad de la afirmación burguesa había llevado la tragedia a la reclusión voluntaria, el desarrollo tardío del capitalismo parece devolver al sujeto la conciencia de que este pertenece a un mundo. En la propia esencia de la distancia pretendida por el drama burgués, que en el extremo de su agonía lo llevó a alejarse de la tragedia como tal, era posible anticipar la necesidad que, tarde o temprano, aparecería: la de llenarse el vacío dejado por la separación de las esferas pública (deliberadamente olvidada) y privada (idealizada en los cuadros de Diderot). Así, como una herencia de ese escenario, nuevos tipos de vínculo humanitario forzosamente emergen. *All my sons* de Arthur Miller, obra que encarna la aparición del teatro estadounidense, es un ejemplo de tragedia moderna que, si no pretende de hecho recuperar un sentido de humanidad común que parece estar para siempre perdido, por otro lado consolida, como esperamos demostrar, un retorno a lo trágico.

Y es que el drama burgués con Diderot intensificó lo que vendría, pasando por Ibsen y otros dramaturgos del siglo XIX, a eclosionar en el XX como la crisis de la representación de las relaciones inter-humanas. Tomemos el precepto: absoluto, el drama “no conoce nada más allá de sí mismo [...] El drama es autónomo, no ‘representa’ algo exterior a él” (Rosenfeld *apud* Szondi, 2011, p.169)<sup>243</sup>. Por otro lado, el siglo XX es el siglo de la globalización, de la transacción febril de mercancías y personas, continuamente transitando por los no-lugares de Augé, componiendo el universo que da lugar a la metáfora de la liquidez en lo posmoderno de Zigmunt Bauman. Pero es, además, el siglo de la pérdida de la identidad: “Las identidades ganaron libre curso, y ahora cabe a cada individuo [...] capturarlas en pleno vuelo, usando sus propios recursos y herramientas” (Bauman, 2005, p.35)<sup>244</sup>. En ese contexto, en lo que concierne a la forma, propuestas innovadoras que ya en el siglo XIX ganaban contorno con la superposición temporal del pasado y futuro en Chejov, la “dramaturgia del ‘ego’” en Strindberg o el drama social en Hauptmann, se intensifican. Luego, como alternativa de escape, en un primer momento es

---

243] La traducción libre al español es nuestra (así como las demás subsecuentes citas de esta obra: Szondi, P. (2011). *Teoría do drama moderno* (1880-1950). Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify).

244] Es nuestra la traducción libre al español de la obra: Bauman, Z. (2005). *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Trad. Carlos Albertos Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar.

posible identificar en el drama moderno una búsqueda por revivir el teatro épico como estructura capaz de adaptarse a la ausencia de individuación, al regreso del sujeto a su entorno social y que parece, vía de regla, cumplir con las exigencias de lo moderno:

No siendo las reglas del teatro épico normativas, como eran otrora las de la *tragédie classique* (y al que parece ellas no más vendrán a serlo), es necesario que a cada drama individual la interpretación también nombre a los motivos que condujeron a tal estructura (Szondi, 2011, p.164) <sup>245</sup>.

Posteriormente, como sostiene nuestra hipótesis, creemos que será esa misma individuación, como principio o “como el auténtico fundamento de lo trágico” (Szondi, 2004b, p.64) <sup>246</sup>, lo que nos llevará a aprehender esta obra como una tragedia en sí misma.

En el rastro de la tendencia entonces vigente, la obra de Arthur Miller plantea superar la mencionada crisis que se había instalado en el drama moderno “como contradicción entre la temática épica y el intento de mantener la forma dramática tradicional [...] en la medida que la temática épica [con Brecht, Bruckner, Wilder, Miller etc.] se cristaliza en nueva forma” (Rosenfeld *apud* Szondi, 2011, p.171). Poco antes del final de la pieza, el personaje de Joe Keller llega a la conclusión de que “*we have social responsibility beyond the immediate family*” (Abbotson, 2007, p.51). Es decir que la familia en *All my sons* aparece reinsertada en un contexto que admite la existencia de relaciones extra-familiares: capaces de establecer conexiones involuntarias sobre las que ningún sujeto detiene pleno control. Vulnerable, por un lado el jefe de esta familia se verá obligado a asumir una postura de responsabilidad ante una sociedad que amenaza con corromper los valores ya no seguros en el interior de la familia burguesa; al mismo tiempo, deberá no comprometer o poner en riesgo los intereses personales de la misma. Subyugado por todos lados, el sujeto se ve en un embate que se acerca a lo trágico, una vez que “el conflicto trágico ‘no permite ninguna solución’” (Szondi, 2004b, p.48) <sup>247</sup>.

En contraste con la posición individualizadora que asumía antaño el personaje de la tragedia clásica, el sujeto representado en el drama del siglo XX es un tipo común: “Un hombre entre los hombres” (Miller, 2004, p.14). Subsumido entre sus iguales, ese miembro del todo es un componente más de una

---

245] Los subrayados son del autor.

246] La traducción libre al español es nuestra [así como las demás subsecuentes citas de esta obra: Szondi, P. (2004b). *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar].

247] Goethe cit. en Szondi.

sociedad que se figura en Miller como un organismo vivo, no como un falso sistema o abstracción. En ese contexto, sin cobrar relieve, el sujeto se define como un ser de libertad. Ahora bien, la libertad que lo ordinario de su carácter le confiere, permitiéndole actuar libremente, en contrapartida hará que este sujeto sea vulnerable en todo momento. Finalmente, esa vulnerabilidad, no encontrando escape o la *raison d'être* en un conflicto con los dioses, con fuerzas superiores, igualmente lo consumirá. Absorto en sus pequeños dramas mezquinos (de lo que la ambición y la avaricia desmesuradas son buenos ejemplos), está condenado a fracasar: el desenlace, también aquí, es trágico; no obstante, no conmociona.

La complejidad que este nuevo escenario rescata, en sí, ya sería suficiente para, al compararlo, mostrar el paradigma de la familia en Diderot ampliamente inconsistente, por lo menos en el aspecto que concierne a la perspectiva de estabilidad que había sido pretendida tornando estático el núcleo de aquella familia burguesa del siglo XVIII. En resumen, en este *drame moderne* del siglo XX la cuestión de la libertad que se plantea es trágica. Diría Schelling que “el esencial de la tragedia es [...] un conflicto real entre la libertad en el sujeto y la necesidad, como necesidad objetiva” (Schelling *apud* Miller, 2004b, p.31). Definitivamente capaz de actuar, al paso que imposibilitado de no sucumbir ante el objeto sobre el que verte toda su atención, este hombre encontrará en la muerte significado para su existencia. Todo lo que le ha quedado es resignarse: negando su propia voluntad, se vuelve autodestructivo (un catastrofismo embebido del espíritu trágico en Schopenhauer, similar al del sujeto trágico de Hölderlin).

Ahora bien, a propósito de lo que hasta aquí indirectamente -a partir de referencias sumariamente inconexas- venimos llamando, sin pretender definirla, tragedia del siglo XX, en comparación con la tragedia clásica guarda una diferencia que no podemos permitirnos dejar de mencionar: de la estructura dialéctica, que según la interpretación de lo trágico siempre conectado a la historia de Walter Benjamin es fundamental en la última, no ha quedado sino el molde: son meros fragmentos de una estructura a ser adaptada a la necesidad de los dramaturgos modernos. En consecuencia, concordando con Szondi podríamos afirmar que

[...] no existe el trágico, por lo menos no como esencia. Lo trágico es un modus, un modo determinado de aniquilamiento inminente o consumado, es justamente el modo dialéctico. Es trágico apenas el declinar a partir de la unidad de los opuestos, a partir de la transformación de algo en su opuesto, a partir de la auto-división. Pero también solo es trágico

el declinar de algo que no puede declinar, algo cuyo desaparecimiento deja una herida incurable (Szondi, 2004b, p.84-85) <sup>248</sup>.

En ese sentido, *All my sons* no es otra cosa sino una pieza trágica. De acuerdo con el teórico de *Theorie des modernen Dramas*, *All my sons* recupera el “drama analítico de sociedad de Ibsen trasponiéndolo, inalterado, para el presente americano [...] Se encuentran aquí todos los momentos secundarios de la acción que deben tornar la narrativa del pasado un acontecimiento dramático” (Szondi, 2011, p.148). En el plan de la forma, la lucha que se traba contra la contradicción -“el pasado rememorado en el plan temático y el presente temporal y espacial que es postulado en la forma dramática” (Szondi, 2011, p.149)- refleja la imposibilidad misma de la desconexión de una relación de mano doble con el medio: el deseo en sí de desvincularse -abdicar del pasado que persiste e insiste en sobreponerse al presente de la representación- se convierte en una tragedia de la que no se puede escapar. Cuando renunciar al propio deseo se hace no una salida sino que “la liberación de ‘sentencias de muerte’ [que exigen] como premio la propia muerte” (Szondi, 2004b, p.80), la condena de uno mismo, he aquí el retorno de la tragedia que se refiere a sí misma.

Miller ha enfocado su atención sobre un único tema: ‘la lucha . . . del individuo que intenta obtener una posición legítima en su sociedad’ y en su familia. Los personajes principales de Miller [...] son motivados por la idea obsesiva de la autojustificación: mediante actos radicales de afirmación del yo fijan sus identidades (Moss, 1971, p.122).

Si así podemos llamarlo, el héroe de esa tragedia no puede ser un libertador como el de la Antigüedad. Sin embargo, creará que por vía del sacrificio podrá salvarse a sí y a los suyos. Incapaz de aceptar la verdad relativa a la naturaleza de su propia existencia y de así vivir en toda su plenitud, es una especie de conformista obligado a lidiar con la imposibilidad de la convivencia consigo mismo, con la decisión misma de conformarse. Como un último intento heroico de salvar su nombre, se torna “la víctima [que] no tiene modo de vivir afuera, pero [que] puede tratar, en la muerte, de afirmar su pérdida de identidad y su voluntad desaparecida” (Williams, 2014, p.128).

En Miller, por lo tanto, la dialéctica entre lo absoluto y lo individual cede paso a un duelo trágico del individuo consigo mismo. Aún es la idea de sacrificio la que está en la base de la poesía trágica en cuanto conflicto entre la libertad subjetiva y la necesidad; no obstante, la negación de la vida se mues-

---

248] Los subrayados son del autor.

tra, por último, como una necesidad absolutamente interna al sujeto <sup>249</sup>. Así, con la pérdida de la referencia que todavía se remonta al siglo XVIII, aprehendiendo la forma trágica como una función en sí misma (autorreferencial), el sujeto de esta tragedia, que en “el punto culmine de la autorrealización [...] desafía a la muerte, excitando el orden comprometido [...] cumpliendo absolutamente consigo mismo, deviene, o se ofrece a sí, como el libertador” (Williams, 2014, 120-121).

Para terminar, en el postrero momento de la vida, a fin de verse salvado de alguna manera, este apelará a la muerte. Y al consumir éste, que viene a ser su último acto, aunque trágicamente egoísta, lo hace libre de toda intención de emocionar a la platea. Por vía de esa misma renuncia (implícita), es que la tragedia como forma pudo volver a aparecer en el siglo XX: como una función en sí misma.

---

249] Parafraseamos Eleutheropulos apud (Szondi, 2004b, p.83).

## BIBLIOGRAFÍA

- Abbotson, S. C. W. (2007). *Critical companion to Arthur Miller*. Nueva York: Facts on File.
- Aristóteles. (1959). *Arte retórica e Arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do Livro.
- (2011). *Poética*. Trad. Eduardo Sinnott. Buenos Aires: Colihue.
- Augé, M. (2012). *Não lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papirus.
- Bauman, Z. (2005). *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Trad. Carlos Albertos Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar.
- Bigsby, C. (2005). *Arthur Miller, a critical study*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Chasing, I. P. (2007). Apuntamientos sobre el clasicismo y la tragedia francesa del siglo XVII. *Educación Estética*, (3), pp. 97-132.
- Diderot, D. (2008). *Obras V - O Filho Natural*. Trad. Fátima Saadi. Brasil: Perspectiva.
- (2009). *El padre de familia y De la poesía dramática*. Trad. Francisco Lafarga. Madrid: Asociación de directores de escena de España.
- (2015a). *Le fils naturel, ou les épreuves de la vertu*. S/L: Ligarán.
- (2015b). *Le père de famille. Comédie en cinq actes et en prose avec un discours sur la poésie dramatique*. Recuperado de <http://www.theatre-classique.fr>.
- Habermas, J. (1994). *Historia y crítica de la opinión pública*. Trad. Antonio Doménech, con colaboración de Rafael Grasa. México: Ediciones G. Gili.
- Hauser, A. (1994). *Historia social de la literatura y del arte 2*. Trad. A. Tovar y F. P. Varas-Reyes. Colombia: Editorial Labor.
- Miller, A. (2004). *Todos eran mis hijos / Después de la caída*. Trad. Miguel de Hernani y Manuel Barberá. Buenos Aires: Losada.
- (2015). *The Penguin Arthur Miller: collected plays*. Nueva York: Penguin.
- Moss, L. (1971). *Arthur Miller*. Trad. Lucrecia C. de Mathé. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.
- Steiner, G. (1991). *La muerte de la tragedia*. Trad. E. L. Revol. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Szondi, P. (1974). *Lo ingenuo es lo sentimental*. Trad. H. A. Murena. Buenos Aires: Editorial Sur.
- (2004a). *Teoria do drama burguês [século XVIII]*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify.
- (2004b). *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- (2011). *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. Raquel Imanishi

Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify.

Wellek, R. (1989). *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*. Trad. J. C. Cayol de Bethencourt. Madrid: Editorial Gredos.

Williams, R. (2014). *Tragedia moderna*. Trad. Camila Arbuet Osuna. Buenos Aires: Edhasa.

**Teatro Camp en Rosario. Acerca de la puesta en escena de  
*La Voz Humana*, de Jean Cocteau, interpretada por Omar Serra.**

**Resumen:** Omar Serra es actor y director de teatro de la ciudad de Rosario, comenzó su actividad teatral durante la década del '80. Entre los años 1995 y 1996 crea su propio grupo de teatro, la Compañía Sabina Beher. Una de las primeras producciones de la Compañía es la puesta en escena de *La voz humana*, de Jean Cocteau. El personaje principal es interpretado por el propio Serra.

En Notas sobre lo Camp, Susan Sontag afirma que el sello camp es el espíritu de extravagancia (Sontag, 1964, p.307). Por su parte, José Amícola, sostiene que el camp tiene su origen en las minorías sexuales de Estados Unidos y está directamente relacionado con el travestismo (Amícola, 2000, p.56).

Assumiendo que, en tanto acontecimiento/cultura viviente, el teatro no puede ser capturado por estructuras in vitro y que lo único que podemos conservar o recuperar del acontecimiento es información (Dubatti, 2014, p.142), proponemos indagar acerca de los rasgos propios del camp presentes en esta puesta, sus vinculaciones y su permanencia en otras que le precedieron.

**Palabras clave:** Omar Serra - camp – travestismo - cultura viviente – puesta en escena

**Abstract:** Omar Serra is an actor and theater director of the city of Rosario, began his theatrical activity during the decade of '80. Between 1995 and 1996 he created his own theater group, the Sabina Beher Company. One of the first productions of the Company is the staging of Jean Cocteau's *The Human Voice*. The main character is played by Serra himself.

In Camp Notes, Susan Sontag asserts that the camp seal is the spirit of extravagance (Sontag.1964: 307). José Amícola, argues that the camp originates in the sexual minorities of the United States and is directly related to cross-dressing (Amícola 2000: 56).

Assuming that, as a living event / culture, the theater can not be captured

by in vitro structures and that the only thing we can preserve or recover from the event is information (Dubatti.2014: 142), we propose to inquire about the characteristics of the camp present in this setting, its links with previous productions of Serra and its permanence in others that preceded it.

**Key-words:** Omar Serra camp - transvestism - living culture - staging

## La Compañía Sabina Beher

En el año 1978, luego de pasar su infancia y parte de su juventud en Buenos Aires, Serra retorna a Rosario, su ciudad natal. Se incorpora al taller de teatro del grupo Arteón, pasa luego al elenco dirigido por Norberto Campos y participa en algunas de las actividades del grupo Cucaño. Vale mencionar que Serra fue parte activa del movimiento hippie durante la década del '60 en la ciudad de Buenos Aires. Esta experiencia iniciática se encuentra registrada en su libro autobiográfico (aún inédito) llamado *Generación Descartable*. Podemos mencionar además su participación en el under porteño, sus intervenciones en el Parakultural junto a Fernando Noy, Batato Barea y Alejandro Urdapilleta en los inicios de la década de '80. Con estos elementos podemos advertir el rasgo contracultural que caracteriza al quehacer artístico de Serra.

Entre los años 1995 y 1996, conforma su propio grupo de teatro, la Compañía Sabina Beher. Bajo la consigna compañía abierta, Serra propone un espacio para la experimentación. “La nuestra es una *compañía abierta*, entren y cambien la cosas desde adentro. Decimos al final de la función que lo que queremos es acortar la distancia entre el público y el actor.” (Serra. Entrevista publicada en periódico El Eslabón, 2001, p.12). Con esta impronta se aborda el monólogo de Jean Cocteau, *La Voz Humana*.

## La Voz Humana en clave camp

Como hemos mencionado anteriormente, *La Voz Humana* es la primera producción de la Compañía Sabina Beher. Es protagonizada por el propio Serra, quien se ocupa también de la dirección y el diseño de vestuario, escenografía, objetos escénicos, volantes de publicidad y programa de mano. Es una de las obras más representadas de la Compañía, ya que se registran funciones hasta el año 2001.

Vale aclarar que en las múltiples presentaciones se han observado variaciones no solo en los espacios escénicos (desde el Galpón Okupa, -lugar donde actualmente funciona la Casa del Tango, tomado durante los '90 por un grupo de artistas provenientes de distintas disciplinas que ofrecían espectáculos diversos-, la Escuela de Teatro y Títeres, el Club Argentino-Brasileño, la Sala de la Cooperación, el Bar Berlín) sino también en el vestuario, la escenografía, el texto, el elenco y los asistentes técnicos.

Pero, a pesar de las variantes que la puesta ha presentado, hay una constante: el protagonista siempre es el mismo, y apela al travestismo como elemento disruptivo de la puesta en escena.

Tanto Sontang (1964, p.10) como Amícola (2000, p. 80) consideraron a Jean Cocteau como uno de los primeros cultores del camp. Una de principales consideraciones de Sontang refiere al carácter de artificio, exageración y alejamiento de lo natural como condiciones fundamentales del camp. Lo relaciona con lo esotérico en el sentido de código privado entre pequeños círculos urbanos. En tal sentido, lo camp tiene que ver con destronar lo serio y reivindicar lo lúdico. Según la autora, se trata de un estilo estético que habilita la posibilidad de establecer una relación más compleja entre lo frívolo y lo serio. “Es posible ser serio respecto de lo frívolo y frívolo respecto de lo serio” (Sontang, 1964, p. 326). Por su parte, José Amícola (2000, p.50) sostiene que el camp tiene su origen en las minorías sexuales de Estados Unidos y está directamente relacionado con el travestismo. Podemos afirmar entonces que el camp, no solo tomó impulso a partir del auge de la estética kitsch y del pop art sino que, según el mencionado autor, añade a esto un posicionamiento social que cuestiona las condiciones de adquisición de la identidad de género. Amícola toma la definición del camp que hicieron los críticos norteamericanos y enumera los siguientes elementos que lo caracterizan: sobrecarga de gestualización en la representación teatral, cuestionamiento genérico, sensibilidad gay propia del siglo XX y desnaturalización de las categorías de género. Agregaremos una característica más, quizás la que le otorga su rasgo más saliente: el camp se origina en una percepción gay masculina, las mujeres no son productoras de sentido, son el objeto de representación.

Debemos mencionar aquí el carácter innovador que define a Serra en cuanto a la elección de las obras y los autores de sus puestas teatrales. Es esta otra de las constantes que tiene que ver con abordar obras y autores nunca mostrados en la ciudad y en algunos casos, desconocidos incluso en la ciudad de Buenos Aires. Según las fuentes consultadas, en la ciudad de Rosario se habían abordado otras obras de este autor pero nunca *La voz humana*. Como hemos mencionado anteriormente, a lo largo de todo el período en el que esta

obra fue puesta en escena se registraron variaciones. Por lo tanto, hemos seleccionado como corpus del presente trabajo la versión del año 1996 que se realizó en el espacio conocido como Galpón Okupa, al que nos hemos referido en párrafos anteriores.

Vale aquí hacer un alto en el relato para traer algunas consideraciones que el teórico argentino Jorge Dubatti ha desarrollado en *Filosofía del Teatro III* (2014, p.142). En el capítulo titulado *El teatro de los muertos. Teatro perdido, duelo, memoria del teatro*, Dubatti afirma que, en tanto acontecimiento/cultura viviente, el teatro no puede ser capturado por estructuras in vitro. En tal sentido, lo único que podemos conservar o recuperar de los acontecimientos perdidos de la cultura viviente es información. Por lo tanto, es menester hacernos cargo de que abordaremos el estudio de un objeto perdido: el teatro como acontecimiento.

Recordar el teatro pasado desde el presente significa conciencia de pérdida, de muerte, percepción de la disolución. Las palabras, las imágenes, los sonidos conservados son fragmentos de un teatro perdido que, desde su limitación, iluminan parcialmente, en forma incompleta, la experiencia teatral lejana e irrecuperable en el pasado. (Dubatti, 2015, p.189)

De este modo, el duelo ante el teatro perdido implica aceptar la muerte de la cultura viviente y a la vez, potenciar nuevas instancias de conocimiento. Ese es el motivo que nos lleva a volver la mirada hacia un acontecimiento que sucedió hace veinte años. Sin embargo, esta distancia temporal contribuye a resignificar el objeto observado, ya que, como veremos luego, no se trató de una intervención aislada sino de una experiencia fundante de la poética de la Compañía.

Retomamos entonces el análisis de la puesta en escena. Montado sobre coturnos de madera, con un desabillé dorado, el pelo rubio batido, las uñas negras al igual que el contorno de los ojos, el rostro maquillado con una base blanca y labios rojos, aparece en escena Omar Serra en su versión de la protagonista de Cocteau. Lo acompañan dos actores-bailarines que personifican a los perros de compañía de la protagonista.

Luego de una entrada en la que realiza un recorrido por el espacio escénico simulando estar paseando a sus perros, se saca el desabillé y se muestra totalmente vestido con ropa interior femenina. Este vestuario consiste en un corsé de encaje con portaligas y medias, un corpiño y bombacha también de encaje, todo de color blanco. El atuendo se complementa con accesorios como cadenas, collares, pulseras y anillos.

La escenografía está formada por una cama con un respaldo adornado con telas entrelazadas, objetos colgantes, algunos de ellos utilizados por el actor durante la obra. Hacemos mención aquí a una constante en la estética de las puestas de Serra: el uso de objetos, generalmente antiguos, artesanales y extravagantes. Muchos de estos objetos son creados o intervenidos por el mismo Serra. Cajitas metálicas, pequeñas copas de licor, espejitos de mano, collares de perlas, piedras engarzadas en alpaca, son algunos de los elementos que rodean la escenografía y se repetirán además en otras puestas.

*La voz humana* es un monólogo en el que la protagonista mantiene una conversación telefónica con su amante. Es por eso que se destaca entre los objetos mencionados la presencia de un teléfono. Se trata de un antiguo teléfono negro, pero no aparece el aparato completo. Serra desarrolla el monólogo utilizando solo el tubo del teléfono y el cable correspondiente. El extremo del cable desaparece mezclado entre las ropas y tendrá un rol fundamental cuando en el final del acto y ante la desilusión por el amor perdido, la protagonista decide ahorcarse enrollando el cable del teléfono en su cuello.

A partir de esta breve descripción podemos vislumbrar varios elementos que contribuirían a ubicar esta puesta dentro del camp. En primer lugar, mencionaremos brevemente el argumento de esta obra. Una mujer sola en una habitación recibe un llamado telefónico. Quien llama es un hombre con el que mantiene una relación amorosa pero clandestina. El hombre llama para informarle que se casará con su novia oficial. La protagonista reacciona demostrando un profundo dolor y una angustia extrema. Reafirma su amor y comprende que esa llamada es una despedida. Observamos aquí lo exagerado, la desmesura, y según Amícola, el melodrama. La protagonista grita, llora, suplica, pero comprende, se victimiza y en el final (al menos en la puesta de Serra) se suicida.

Griselda Barale en su tesis titulada *El kitsch, estilo estético y modelo sociológico* dedica un capítulo al camp. En el mismo lo califica de manera contundente como “extravagante y desmesurado” (Barale, 2004, p. 177). Esta autora, en consonancia con Sontang, menciona además la posibilidad de considerar al camp como un estilo, como un modo de ver y abordar el arte, más allá del contenido en cuestión. Esta mención vale si comparamos como fue abordada la obra por otros elencos.

En el párrafo anterior realizamos una descripción del vestuario, observamos que el actor muestra esta vestimenta femenina sobre su cuerpo masculino sin intentar feminizarlo con ningún otro recurso. Serra jamás utilizó prótesis para simular senos, tampoco ha recurrido a ningún truco para ocultar o disimular sus genitales masculinos. Esto se hace más evidente en esta puesta

en la que el vestuario consiste -como ya se ha descrito- en un conjunto completo de ropa interior femenina.

Para referirnos a la desnaturalización de las categorías de género y al uso del travestismo mencionados anteriormente, recurriremos a los dichos de Judith Butler quien en *El género en disputa* (1999, p. 265) sostiene que es en la exterioridad del cuerpo, en su superficie, donde se inscriben las marcas culturales y políticas del género. Es también en este espacio exterior donde se evidencian los actos, gestos y realizaciones que fueron creadas como organizadores internos y le dan su carácter performativo. Este carácter implica que el género es una actuación reiterada y obligatoria en función de normas sociales que nos exceden, es decir, que se dan en un contexto social. Las categorías mujer/hombre existen -según Butler- como normas sociales en las que la diferencia sexual ha asumido un contenido. Entonces, la decisión de Serra de colocar ropa interior femenina directamente sobre su cuerpo semi-desnudo con rasgos marcadamente masculinos muestra al género como una construcción que excede las posibilidades de clasificación tradicionales. Evidentemente el personaje creado por el artista no es mujer: es travesti y, como tal, “manifiesta de forma implícita la estructura imitativa del género en sí” (Butler, 1999, p. 298). Luego, la autora hace hincapié en la forma en que la travesti deja a la vista algo así como una burla a la identidad de género al afirmar que “la actuación de la travestida altera la distinción entre la anatomía del actor y el género que se actúa” (Butler, 1999, p.268), y enuncia tres dimensiones de corporalidad significativa: el sexo anatómico, la identidad de género y la actuación de género.

Al inicio del presente escrito hemos mencionado que en la puesta en escena la protagonista ingresa acompañada de dos (en otras ocasiones fueron tres) actores-bailarines que personifican a las mascotas. Valiéndose de recursos propios de la danza teatro, estos actores desarrollan una suerte de puesta paralela, coreografiada pero con una gran dosis de improvisación. Interactúan entre sí y con la protagonista, están presentes en la escena durante toda la obra, ocupando sobre todo el nivel más bajo del espacio escénico con desplazamientos, movimientos y sonidos propios de la especie canina. El vestuario de los actores (en este caso un actor y una bailarina) consiste en mallas adheridas a cuerpo, collares con piedras engarzadas y retazos de piel sintética.

En cuanto al texto, fiel al estilo cultivado en el under porteño, Serra recurre a algunas digresiones en las que recita fragmentos del libro, también escrito por Cocteau, *Opio, diario de una desintoxicación*.

En párrafos iniciales hemos afirmado que muchos elementos presentes en esta puesta, que dan identidad, originalidad y conforman una poética pro-

pia, se mantienen en otras puestas de Serra y de quienes formaron los diversos elencos. Mencionaremos sólo algunos ejemplos, puesto que el carácter prolífico de este artista ameritaría varios párrafos de consideraciones acerca de cada autor, obra y personaje abordado.

Así, Omar Serra fue Winnie en *Días Felices* de Samuel Becket, Eva Perón en *Eva Perón* de Copi (cuya puesta fue objeto de un trabajo anterior), Darvulia, la hechicera que acompaña a Erzebet Bathory en *La Condesa Sangrienta*, sobre textos de Alejandra Pizarnik, un Layo con rasgos marcadamente femeninos en *Layo, de Sófocles*. A excepción de este último, todos los personajes anteriores fueron escritos para ser representados por actrices, por lo tanto, la decisión de apelar al travestismo es una constante en sus puestas, tanto para los personajes interpretados por él mismo como para los que han sido abordados por otros actores.

### Consideraciones finales

Si volvemos la mirada hacia la biografía personal de Omar Serra nos encontramos con un joven veinteañero que acompañado por un grupo de amigos (entre ellos Tanguito, Miguel Abuelo y Pipo Lernoud) se atrevieron a fines de los '60 a cuestionar las normas sociales formando parte de la comunidad hippie porteña. Luego, en los inicios de los '80, durante la transición democrática, Serra forma parte del under porteño, un movimiento que irrumpió en las artes escénicas y generó un nuevo paradigma que transgredió todos los preceptos conocidos hasta ese momento. Coherente con su estilo, forma durante los '90 una compañía teatral que, bajo su dirección, pone en escena y aborda autores, obras y temas que desafían los límites de las normas establecidas y lo hace apelando a recursos originales, manteniendo siempre la impronta de la transgresión. Vale mencionar su última producción estrenada en mayo de 2017, *La Filosofía en el Tocador* del Marques de Sade, una puesta tan particular como perturbadora.

Para finalizar, diremos que si en el camp lo frívolo y lo serio se fusionan generando un efecto de extrañeza, y el cuerpo es el espacio en el que se visibiliza, se anuncia y se revela el carácter desnaturalizado y performativo de las categorías de género, encontramos en la poética teatral de Serra uno de los rasgos que la constituyen como objeto del presente trabajo, y no es otro que aquel espíritu de extravagancia que mencionaba Sontang a principios de la década del '60.

## BIBLIOGRAFÍA

- Amícola, J. (2000). *Camp y Posvanguardia, manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós.
- Barale, G. (2004). *El kitsch, estilo estético y/o modelo sociológico*. Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras. UNT.
- Butler, J. (1999). *El género en disputa*. Barcelona: Paidós.
- Cocteau, J. (1986). *La voz humana*. Barcelona. Nuevo Arte
- (1957). *Opio, diario de una desintoxicación*. Madrid. Letras Vivas
- Dubatti, J. (2014). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires. Atuel.
- Garbatzky, I. (2011). Entrevista personal a Omar Serra. Texto inédito. Rosario.
- Huyssen, A. (2006). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Moreno, O y Tiberti, O. (2013). *Crónica de una utopía teatral. Los teatros independientes de Rosario y Sur de la provincia de Santa Fe (1924-1983)*. Rosario: UNR Editora.
- Sade, M. (1998). *La Filosofía en el Tocado*. Madrid. Valdemar
- Serra, O. (1996). *Generación Descartable*. Manuscrito inédito. Rosario.
- Sontang, S. (1964). “*Notas sobre lo Camp*” en *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral.

**Relación *scaena/cavea*. La creencia ficcional del actor como criterio de verosimilitud en Cicerón, Horacio, Quintiliano y la tradición actoral europea**

**Resumen:** La relación *scaena/cavea*, interfaz necesaria de la teatralidad, implica una solidaria existencia sustentada en el pacto de copresencia y la constante producción de creencia y empatía de parte del actor. Una de las hipótesis más aceptadas acerca de la construcción de verosimilitud atraviesa varias culturas teatrales en dramaturgias, manuales de retórica e instrucciones didácticas y consiste en sostener que el oficiante escénico debe “creer” y/o “experimentar” un estado particular para ser creíble y contagiar a los espectadores. La presuposición consiste en que no haya divorcio psicofísico para que la actuación resulte verosímil.

En el caso del orador, ya Cicerón y Quintiliano habían previsto la coincidencia conveniente entre un estado físico exterior ostensible y un estado “interior” inferible para afectar al interlocutor, sea este un juez o un auditorio. En medio de ese presupuesto sigue prevaleciendo la conmoción sobre la intelección a través de la constitución de un efecto.

Este trabajo propone un sucinto recorrido por reflexiones y prescripciones que van desde los retóricos mencionados pasando por Horacio y otros antecedentes de la tradición actoral europea a los fines de observar en esa operatoria comparatística eventuales continuidades en la preocupación por constituir y mantener el auditorio.

**Palabras clave:** teatralidad – verosimilitud – empatía - tradición técnica - copresencia

**Abstract:** The *scaena/cavea* relationship, an essential interface of theatricality, implies a cooperative existence supported in the agreement of co-presence and the constant production of belief and empathy on the part of the actor. One of the most accepted hypothesis on the construction of verisimilitude goes through diverse theatrical traditions in dramaturgies, manuals on rhetoric and didactic instructions and it consists of arguing that the actor must “believe” and/or “experience” a particular state in order to be believable and to be able to transmit

moods to the audience. The assumption consists of making sure there is no psychophysical divorce so that the acting becomes believable.

In the case of the orator, Cicero and Quintilian had already foreseen the convenient coincidence between an exterior and ostensible physical state and an “interior”, inferable state in order to affect the interlocutor, be it a judge or an auditorium. In the midst of this assumption, commotion is still prevailing over understanding through the building of affection.

This work proposes a concise itinerary through reflections and prescriptions which go from the rhetoricians previously mentioned, going by Horace and other European acting tradition antecedents, so as to observe, in that comparative procedure, possible continuations in the concern for constituting and maintaining the audience.

**Key-words:** theatricality – verisimilitude – empathy - technical tradition  
- co-presence

Aunque comúnmente se atribuya a Stanislavski no sólo la preocupación por una sistematización de la técnica actoral sino también el foco en el componente emocional del entrenamiento y de la conducta escénica -que derivará en posturas psicologistas que Strasberg (Cf. Eines, 2005) representaría-, resulta evidente que el interés por la reflexión acerca de la praxis y por el impacto afectivo en el espectador está presentes en numerosas consideraciones sobre el fenómeno de la actuación teatral. Una de las hipótesis más aceptadas acerca de la construcción de verosimilitud atraviesa varias culturas teatrales en la consideración de dramaturgias, manuales de retórica e instrucciones didácticas y consiste en sostener que el oficiante escénico debe “creer” y/o “experimentar” un estado particular para ser creíble y contagiar a los espectadores.

En efecto, más allá del ordenamiento decimonónico que se extiende por la tradición stanislavskiana, en la antigüedad grecolatina y la cultura europea posterior emergen fuertes señales de un pensamiento que, sin devenir paradigma desarrollado, enfatiza un interés fundamental: cómo construir creencia y, por ende, empatía. Todo cuerpo escénico –cualquiera sea el estilo– necesita ser creído para existir, y el presupuesto de consenso extendido al respecto consiste en el logro de un “ocultamiento”. Nos referimos a la invisibilización del procedimiento técnico que da lugar a la *poïesis*, es decir, al logro de un efecto empático mediante el simulacro de vitalidad o cuerpo “en vida” (Barba, 1990, p. 54) conforme las hipótesis de la antropología teatral. La tradición estética helénica del compromiso o implicación afectiva -men-

cionado por Aristóteles en *Poética*, 1455<sup>a</sup>- supone una coherencia entre las motivaciones y la expresión que, mediante el estricto control del actor, impacta sobre la reacción emotiva del público, el que llega al teatro inducido a sufrir y experimentar o alegrarse estimulado por los eventos escénicos. En *La república* Platón, al describir la creación artística como una forma de imitación, planteó que las imitaciones prolongadas en el tiempo “se consolidan en hábitos y constituyen una segunda naturaleza” (605c). Este fenómeno -siguiendo a Platón- se lleva a cabo no sólo “para el cuerpo y para la voz” sino también “para el pensamiento” (395d), a la vez que “imitar precisamente una figura y una actitud” con el propio cuerpo y con la voz propia constituiría la “manera más excelente de imitación” (Platón, 2010, 267a), lo que conduce a considerar la actuación involucrando la disposición “interior” <sup>250</sup>del actor. Esta postura se reactiva en el siglo I a.C. con Horacio, en su “Epístola a los Pisones” (*Ars poetica*, 102-103), en la que aconseja (en un formato de índole didáctica) al actor:

*si uis me flere, dolendum est*

*primum ipsi tibi: tum tua me infortunia laedent*

*Si querés que llore, tenés que sufrir vos en primer lugar: sólo entonces tus dolores me van a lastimar* <sup>251</sup>

Evidentemente, este clásico pasaje horaciano sigue la canónica conexión entre caracteres, pasiones y comportamiento. Sin que esta prescripción sea homologada totalmente al *entusiasmos* al que hace referencia Platón en el juvenil diálogo de entre fines del S. V y el inicio del IV, *Ion* –esa ejecución de la inspiración divina que ejecutan actores y rapsodas y el consecuente contagio empático y/o cenestésico–, es posible visualizar la misma noción de emoción del actor como indispensable para la del espectador. En el libro III, 535-536<sup>a</sup> podemos leer:

SÓC. -Decime, entonces, oh Ion, y no me ocultes lo que voy a preguntarte. Cuando interpretás con maestría los poemas épicos y sobrecogés profundamente a los espectadores, ya sea que cantes a Ulises saltando sobre el umbral, dándose a conocer ante los pretendientes y esparciendo

---

250] Aunque en la jerga actoral enunciar lo “interior” se presta a diversas metáforas, habría un acuerdo en referirse a emociones y pensamientos que dan origen a un signo exterior somático. Se trata del correlato mente-emoción-cuerpo que conforma el ideal de una actuación eficaz presente en la tradición técnica europea.

251] Todos los textos de origen latino presentan traducciones al español pertenecen al autor de este trabajo.

los dardos a sus pies, o a Aquiles abalanzándose sobre Héctor, o un momento emocionante de Andrómaca, de Hécuba o Príamo, ¿te encontrás entonces en plena conciencia o estás, más bien, fuera de vos y creés que tu alma, llena de entusiasmo por los sucesos que referís, se encuentra presente en ellos, bien sea en Ítaca o en Troya o donde quiera que tenga lugar tu relato? ION. - ¡Qué evidente es, Sócrates, la prueba que alegás! Te voy a contestar, por lo tanto, sin ocultarte nada. En efecto, cuando interpreto algo emocionante, se me llenan los ojos de lágrimas; si es algo terrible o funesto, se me erizan los cabellos y palpita rápido mi corazón [...]. SÓC. - Vos sabés, sin embargo, que a la mayoría de los espectadores le provocás los mismos estados. ION. - Y mucho lo sé, porque los veo siempre desde el escenario, llorando, con mirada sombría, estupefactos ante lo que se está diciendo [...] SÓC. - ¿No sabés que tal espectador es el último de esos anillos, a los que yo me refería, que por medio de la piedra de Heraclea toman la fuerza unos de otros, y que vos, poeta y aedo, sos el anillo intermedio y que el mismo poeta es el primero? La divinidad por medio de todos éstos arrastra el alma de los hombres a donde quiere, enganchándolos en esta fuerza a unos con otros. Y lo mismo que pasaba con esa piedra; se forma aquí una enorme cadena de danzantes, de maestros de coros y de subordinados suspendidos, uno al lado del otro, de los anillos que penden de la Musa... (Platón en Burnet, 1965, p. 530)

Se trata, más allá de la platónica imputación divina a la “posesión” del ejecutante escénico, del efecto fundamental de “organicidad”. Acerca de esta categoría, una gran preocupación de la Antigüedad consiste en el logro de una sensación de correspondencia<sup>252</sup> entre la expresión de una idea y/o sentimiento y el estado mental o emocional del ejecutante, acompañada de la empatía a modo de un sentimiento común de acercamiento o rechazo emocional capaz de incidir en el destinatario (Sofía, 2015, p. 106-109)

Como si no alcanzara con la imitación plena -que luego Diderot plantearía como problema en la *Paradoja acerca del comediante*- ya desde Aristóteles circula la concepción de un matrimonio entre el universo de la vivencia y el de la expresión como así también una necesidad de provocar estados anímicos particulares en los oyentes-videntes. Así, Aristóteles (*Retórica* III, 2, 1404a) destaca que la apariencia, como vehículo de lo verosímil en tanto adecuación a los preliminares de recepción, se erige como soporte de la retórica.<sup>253</sup> Es,

252] Correspondencia sujeta a los consensos históricos y culturales de cada estado de verosimilitud.

253] ἀλλ’ ὅλης οὐσῆς πρὸς δόξαν τῆς πραγματείας τῆς περὶ τὴν ῥητορικὴν, οὐχ ὡς ὀρθῶς ἔχοντος ἀλλ’ ὡς ἀναγκαίου τὴν ἐπιμέλειαν ποιητέον, ἐπεὶ τό γε δίκαιόν <ἐστί> μηδὲν πλέον ζητεῖν περὶ τὸν λόγον ἢ ὅστε μήτε λυπεῖν μήτ’ εὐφραίνειν (...siendo toda el arte de la retórica referente a

además, la exigencia de “naturalidad”, como efecto de distancia nula entre la preparación y la acción (una *performance* que finge no serlo), un factor preponderante de la representación, tal como se puede observar en el mismo libro en 1404b.<sup>254</sup> En ese sentido, el impacto sensorial y estético resulta la consecuencia de una práctica retórica eficaz. Estos estados receptivos son dotados de una carga patética que abre y mantiene la percepción en la búsqueda de afectación y consenso. En ese trámite, la adecuación de lo patético al auditorio persigue la comunión (o su apariencia) entre lo representado y la “verdad” latente. El presupuesto implícito consiste en que basta con que el orador se mimetice con su relato de acontecimientos o alegatos para que el receptor sea influido por los mismos sentimientos. Los tratados de retórica de Cicerón y de Quintiliano configuran de manera indirecta una pertinente reflexión sobre la técnica actoral e implicaron la mayor influencia sobre las teorías de la actuación, hasta fines del s. XVIII. El arrastre de aquella postura es justamente lo que formula Cicerón en el libro II, XLV, 187-188 de *De oratore*:

[con] tanta fuerza de ánimo, tanto ímpetu, tanto dolor suele ser significado con los ojos, con el semblante, con el gesto, con ese dedo tuyo, finalmente; tan grande es el río de gravísimas y óptimas palabras, tan íntegros los pensamientos, tan verdaderos, tan nuevos, tan sin pigmentos y pueril maquillaje, que me parece no sólo que inflamás vos a los jueces, sino que vos mismo ardés. Y no puede suceder que se conmueva al que escucha, que odie, que aborrezca, que tema mucho algo, que sea conducido al llanto y a la lástima, si no parece que en el propio orador están impresos y grabados todos aquellos movimientos que el orador quiere transmitir al juez.<sup>255</sup>

---

la apariencia, tenemos que atender este punto no como justificado, sino como necesario, dado que lo justo es lo que hay que buscar con el discurso y nada más, mejor que no disgustar ni hacer gozar a los oyentes...)

254] ἀλλ’ ἔστι καὶ ἐν τούτοις ἐπισυστελλόμενον καὶ αὐξάνομενον τὸ πρέπον· διὸ δεῖ λανθάνειν ποιῶντας, καὶ μὴ δοκεῖν λέγειν πεπλασμένως ἀλλὰ πεφυκτότως (τοῦτο γὰρ πιθανόν, ἐκεῖνο δὲ τούναντίον· ὡς γὰρ πρὸς ἐπιβουλευόντα διαβάλλονται, καθάπερ πρὸς τοὺς οἴνους τοὺς μεμιγμένους), (... también en los discursos estará la expresión apropiada en concentrar o amplificar; por eso habrá que hacerlo sin que la gente se dé cuenta, y no parecer que se habla artificiosamente, sino con naturalidad [ya que esto es persuasivo y aquello no; porque se sospecha del orador que tiene asechanzas, lo mismo que de los vinos mezclados],...)

255] *tanta vis animi, tantus impetus, tantus dolor oculis, vultu, gestu, digito denique isto tuo significari solet; tantum est flumen gravissimorum optimorumque verborum, tam integrae sententiae, tum verae, tam novae, tam sine pigmentis fucoque puerili, ut mihi non solum tu incendere iudicem, sed ipse ardere videaris. [189] Neque fieri potest ut doleat is, qui audit, ut oderit, ut invidet, ut pertimescat aliquid, ut ad fletum misericordiamque deducatur, nisi omnes illi motus, quos orator*

En el mismo libro, más adelante, se rubrica el concepto en 190-191:

En efecto, no es fácil lograr que se encolerice el juez contra quien vos quieras, si vos mismo parecéis sufrirlo calmosamente; ni que odie a quien vos quieras, si antes no te ha visto a vos ardiente de odio; y no va a ser llevado a la compasión, si vos no le mostrás signos de dolor en tus palabras, pensamientos, voz, semblante, en tu llanto: en efecto, tal como ninguna materia es tan fácil de inflamarse que pueda prender fuego si no se le ha aplicado fuego, así ninguna mente está tan preparada para recibir la fuerza del orador, que pueda incendiarse si a ella no se ha acercado éste mismo, inflamado y ardiente.<sup>256</sup>

Ya en el siglo I d.C. Quintiliano, atento a seguir la concepción ciceroniana, se hace cargo de la postura en el libro VI de *Inst.*, 2, XXVI:

El principal precepto para mover los afectos —según me parece— es que en primer lugar estemos movidos nosotros. Porque, por cierto, sería una ridiculez el aparentar llanto, ira e indignación en el semblante si esto no pasara en nuestro interior. ¿Qué otro motivo hay para que uno que padece una calamidad que le acaba de suceder prorrumpa en exclamaciones expresivas, y para que otro, aunque sea un hombre iletrado, hable con elocuencia cuando está enojado, sino el que en tales ocasiones habla la fuerza del alma y los afectos verdaderos?<sup>257</sup>

El *rhetor* de Calahorra va, incluso, más allá al postular una lógica de la afectación del receptor durante la *performance* mediante la construcción del efecto de vivencia del *pathos*. Así, en el mismo libro, capítulo 2, parágrafos del XXVII al XXX se observa claramente la lógica de la fusión de los sujetos

---

*adhibere volet iudici, in ipso oratore impressi esse atque inusti videbuntur.*

256] *neque est enim facile perficere ut irascatur ei, cui tu velis, iudex, si tu ipse id lente ferre videare; neque ut oderit eum, quem tu velis, nisi te ipsum flagrantem odio ante viderit; neque ad misericordiam adducetur, nisi tu ei signa doloris tui verbis, sentiis, voce, vultu, conlacrimatione denique ostenderit; ut enim nulla materies tam facilis ad exardescendum est, quae nisi admoto igni ignem concipere possit, sic nulla mens est tam ad comprehendendam vim oratoris parata, quae possit incendi, nisi ipse inflammatus ad eam et ardens accesserit.*

257] *summa enim, quantum ego quidem sentio, circa movendos adfectus in hoc posita est, ut moveamur ipsi. Nam et luctus et irae et indignationis aliquando etiam ridicula fuerit imitatio, si verba vultumque tantum, non etiam animum accommodarimus. Quid enim aliud est causae ut lugentes utique in recenti dolore disertissime quaedam exclamare videantur, et ira nonnumquam indoctis quoque eloquentiam faciat, quam quod illis inest vis mentis et veritas ipsa morum?*

enunciadores real y retórico o escénico:

Por lo cual, si queremos hablar con verosimilitud, hemos de parecer nos en los afectos a los que sienten de verdad, y hablar con aquella viveza de sentimientos de la que queremos se revista el juez. ¿Cómo va a sentir dolor éste si ve que yo no lo siento? ¿Cómo se va a irritar si no se irrita el orador que pretende excitar en aquél esta pasión? O ¿cómo va a llorar si ve al orador muy sereno? No puede ser; porque ninguno se abrasa sino con el fuego, ni se ablanda sino con las lágrimas, ni alguno puede dar el color que no tiene. Primeramente, pues, nos debemos mover nosotros y sentir compasión si queremos que se mueva el juez. XXIX. ¿Y cómo nos vamos a mover nosotros? (porque no están los afectos en nuestro poder). Voy a procurar satisfacer esta duda. Lo que los griegos llaman “fantasía” entre nosotros se denomina imaginación, y por ella se nos representan con tanta viveza las cosas ausentes que parece que las tenemos ante la vista y quien pueda concebir semejantes imágenes tiene una gran ventaja para revestirse de los afectos. XXX. Esto implica que al que representa con viveza y como son en sí las cosas, las voces y las acciones de la persona, lo llamamos hombre de buena fantasía o imaginación, lo que lograremos si realmente queremos.<sup>258</sup>

Como puede apreciarse, es toda una instrucción técnica teatral sobre la composición de las pasiones de tal modo que éstas impacten y afecten emocionalmente al destinatario. Los preceptos retóricos se funden aquí con los utilizados y transmitidos por ciertos módulos de la tradición del arte del actor. Este maridaje resulta esperable dada la franja de interacción que comparten el agente retórico y el escénico: la constitución de alteridad y su mantenimiento a través de la constitución de empatía.

El tópico técnico constituido por el ocultamiento de la dicotomía “ser/pa-

---

258] XXVII. *Quare, in iis quae esse veri similia volumus, simus ipsi similes eorum qui vere patiuntur adfectibus, et a tali animo proficiscatur oratio qualem facere iudici volet. An ire dolebit qui audiet me, qui in hoc dicam, non dolentem? Irascetur, si nihil ipse qui in iram concitat ei quod exigit simile patietur? Siccis agentis oculis lacrimas dabit? Fieri non potest: XXVIII. nec incendit nisi ignis nec madescimus nisi umore “nec res ura dat alteri colorem quem non ipsa habet”. Primum est igitur ut apud nos valeant ea quae valere apud iudicem volumus, adficiamurque antequam adficere conemur. XXIX. At quo modo fiet ut adficiamur? Neque enim sunt motus in nostra potestate. Temptabo etiam de hoc dicere. Quas phantasias Graeci vocant (nos sane visiones appellemus), per quas imagines rerum absentium ita repraesentantur animo ut eas cernere oculis ac praesentes habere videamur, has quisquis bene ceperit is erit in adfectibus potentissimus. XXX. [Has] Quidam dicunt euphantasioton qui sibi res voces actus secundum verum optime finget: quod quidem nobis volentibus facile continget...*

recer” surge una y otra vez en las prescripciones actorales y sus correlatos, incluso, en piezas dramáticas. Tal es el caso -entre muchos otros- de Lope de Vega, quien en 1620, en boca del personaje Ginés en el segundo acto de la tragicomedia de *Lo fingido verdadero*, hace referencia entre los versos 1270-1283 al oficio de actuar y su sustento:

El imitar es ser representante;  
pero como el poeta no es posible  
que escriba con afecto y con blandura  
sentimientos de amor, si no le tiene,  
y entonces se descubren en sus versos,  
cuando el amor le enseña los que escribe,  
así el representante, si no siente  
las pasiones de amor, es imposible  
que pueda, gran señor, representarlas;  
una ausencia, unos celos, un agravio,  
un desdén riguroso y otras cosas  
que son de amor tiernísimos efectos,  
harálos, si los siente, tiernamente;  
mas no los sabrá hacer si no los siente.

El hecho de “sentir” lo que se debe actuar sigue emergiendo como un requerimiento para una eficaz vinculación con el espectador; sin embargo, en los numerosos tratados del siglo XVIII (Cf. Vicentini, 2012) la polémica entre las posturas “emocionalistas” y las “imitativas” respecto de la pasión ficcional dialogan en los umbrales de la paradoja de Diderot. En efecto, para Diderot y para Antoine-François Riccoboni –a diferencia de lo sostenido por su padre, Luigi– la participación emocional interior del actor era insuficiente. Sostenía Antoine Riccoboni:

Se llama expresión la destreza por la cual se insinúan al espectador todos los movimientos de que quiere parecer penetrado, digo que quiere parecerlo, y no que verdaderamente lo está: con cuyo motivo voy a descubrir a Vuestra Señora, uno de estos errores brillantes, de que se han dejado seducir, y a que un poco de charlatanería de parte de los Comediantes pudo haber contribuido mucho. Cuando un actor representa con la fuerza necesaria los sentimientos de su papel, el espectador ve en él la más perfecta imagen de la verdad. Un hombre que se hallara verdadera-

mente en igual situación, no se explicaría de otro modo; y por lo mismo hasta este punto es indispensable llevar la ilusión, para representar bien. Admirados de una tan perfecta y verdadera imitación algunos la han tomado por la verdad misma, y han creído al actor penetrado del sentimiento que representaba, y de consiguiente le han llenado de elogios que el Comediante merecía (Riccoboni, 1783, p.51).

Ciertamente, de uno u otro modo y más allá de la fusión o no fusión de los estados afectivos de actor y personaje, lo pertinente resulta la lúdica adhesión al artificio que no exhibe su factura, es decir, que el espectador no note -o no le importe- el andamiaje técnico que sostiene la *actio*.

Al respecto, la mítica Sarah Bernhardt sostiene a partir de su experiencia que la “sensibilidad” resulta componente básico de la constitución y mantenimiento de la interfaz escena/platea:

Si el actor no experimenta realmente el dolor del amante traicionado o del padre deshonorado, si no se subtrae, al menos, en los momentos necesarios, a la mediocridad de su existencia para arrojarse íntegramente en los arrebatos de las crisis más agudas, no conmovirá a nadie. ¿Cómo podría él conmover o convencer a alguien de su emoción, de la sinceridad de sus pasiones, si no sabe convencerse a sí mismo hasta el punto de convertirse en el propio personaje que debe representar? [...] El artista debe ser uno de esos “gong” que vibran con todos los vientos que los agitan, hasta con la más ligera brisa; si la cólera no le enciende, ni la ternura no llega al fondo anímico de sí mismo, parecerá insípido (Bernhardt, 1950, p. 75).

De lo que se trata este presupuesto básico es de atender la relación *scaena/cavea*, es decir, la que sucede entre el actor y el espectador <sup>259</sup> como producto del efecto de complementariedad entre mandato psíquico y ejecución somática: en la medida en que la distancia entre esas dos instancias sea reducida (por imitación, simulacro o real compromiso afectivo manejable) se estará en condiciones de construir una *poïesis* capaz de ser creída. La “naturalidad” (exigida en el célebre pasaje de Shakespeare, *Hamlet*, Acto III, esc. II, 1850-1884) no es más que el juego de no mostrar (de parte del actuante) y no

---

259] La misma relación se extiende a la proyección del convivio. Valenzuela (2016, p. 11-12) menciona la noción como *symbolon* en su acepción etimológica: una solidaridad de existencia ontológica que proviene de un pacto o contraseña. En ese sentido, el significado griego alude a la portación de uno de los fragmentos de un mismo objeto partido en dos mitades que, al ensamblarse, permiten el reconocimiento de una entidad común.

advertir (de parte del espectador) la técnica del artefacto. Un efecto de “espontaneidad” que, independientemente de las estéticas elegidas, se constituye como factor de goce espectral más allá de las asignaciones frecuentes de esa experiencia sólo a la estética realista. Después de todo, la confusión de atribuir poéticas de manera biunívoca a una técnica, o la falaz creencia de que la “organicidad” es privativa del realismo son rápidas y superficiales miradas sobre un fenómeno bastante más complejo.

En efecto, “creer” para “ser creído” parece configurar casi una necesidad para no sentirse cumpliendo actoralmente una rutina mediante la automática respuesta somática a la memoria de un entrenamiento o de un protocolo de acciones y gestos. Quienes actuamos sabemos cabalmente que el placer de la interacción lúdica optimiza nuestras sensaciones y, por ende, las del receptor, quien percibe la impresión de espontaneidad -“cuerpo en vida” diría Barba- al no notar que actuamos o, notándolo (depende del estilo y del pacto de teatralidad), siente que el accionar proviene de una vitalidad <sup>260</sup> y no de un mandato puramente externo, llámese texto, orden del director, partitura evidente o cualquier elemento previsible.

Al respecto, Philippe Gaulier incurre en esa creencia extendida: reducir y juzgar la psicotécnica stanislavskiana como “satanislavskiana” al homologarla sólo al procedimiento de la vivencia entendida como encarnación absoluta y al uso de la emoción de la memoria emotiva:

Estos métodos clásicos son tan idiotas que sólo hablan de Diderot y del siglo XVIII. ¿Cómo se llamaba este idiota? Stanislavski, un tipo que ha aburrido a los rusos durante tanto tiempo... Ha convertido a los directores de escena en curas, que dicen: tú ahora debes sufrir, llorar como llorabas en el entierro de tu madre, acuérdate de tu madre ¡Esto es terrorismo y es lo que gusta a muchos profesores de teatro! Es una mierda, pero una mierda así de grande. <sup>261</sup>

Por supuesto que creemos que es mucho más que eso. Y el último párrafo de una entrevista al clown francés lo confirma, con precisión y contradictoriamente, al resumir el núcleo de la creencia lúdica del teatro en general:

Yo abro mi imaginación viendo cómo los actores juegan entre ellos. Si

---

260] Entendemos aquí “vitalidad”, sobre todo, como “efecto” de vitalidad.

261] Cf. Entrevista en *Público.es*: <http://www.publico.es/culturas/281507/el-metodo-stanislavski-es-una-mierda-muy-grande>

voy a un manicomio y veo una escena trágica, mi imaginación no se divierte. Recibo un shock, me impresiona esa vida verdadera. En teatro, lo disfrutaría, porque es un juego: transmitir placer, no naturalidad. (Entrevista en *Público.es*: <http://www.publico.es/culturas/281507/el-metodo-stanislavski-es-una-mierda-muy-grande>).

Ciertamente, uno disfruta, pero sabiendo que es un artificio. Algunos estilos acentúan el artificio y lo espectacularizan y otros estilos lo “ocultan”: es lo que hace el realismo -por muchos como único nicho posible en las derivaciones stanislavskianas-, que está obligado a ser artificial para “parecer real” a los hábitos de percepción y debe, por consiguiente, ser divergente de los comportamientos habituales de la vida. El realismo de la actuación consiste en una convención cuyos referentes no son el estricto comportamiento cotidiano de las personas en la vida corriente sino un procesamiento de gestos, acciones, volumen de la voz, ritmos, velocidades, etc., conforme a pactos preestablecidos de creencia. Si uno actuara rigurosamente “como en la vida” no utilizaría los tiempos de los formatos de ficción, por ejemplo, ni tampoco el volumen de voz. Lo que se ha dado en denominar “realismo” en la actuación se compone de una vasta cantidad de artificios que deben alcanzar la “naturalidad” esperada, que no es más que una construcción verosímil, acorde con los requerimientos de una unidad mente-cuerpo para provocar adhesión empática del receptor. En ese sentido, el “dispositivo de atenuación de la presencia del actor” inherente al realismo (Mauro, 2017, p. 543) juega con el borrado de las marcas de enunciación como si no hubiese ruptura entre el mundo de la platea y el de la ficción.

Sin embargo todos los actores (de la estética que sean) necesitan vincularse con algo-alguien y apoyarse en soportes de credibilidad ficcional para esconder su técnica. De eso habla la tradición stanislavskiana: de no hacer nada “en el aire” y de que la distancia entre mandato mental y ejecución corporal sea mínima o nula. En eso consiste la “organicidad” independientemente de los estilos de actuación. En ese sentido, entendemos que Gaulier se refiere desdeñosamente al “método” como esa parte en la que el actor se convierte en esclavo de la imperiosa necesidad de “sentir como el personaje” que resulta frecuente en los discursos de aprendizaje, ensayo y dirección de los que sólo han leído las contratapas y solapas de las ediciones de Stanislavski para no “aburrirse” con el libro entero y se han quedado, por ende, con la doxa.

La “organicidad”, esa correspondencia entre emoción y gestus, objeto de estudio de las especulaciones sobre la técnica actoral, tal vez no resida tanto

en la experiencia emotiva del actor sino en su efecto: una vez más los modos de vinculación entre *scaena* y *cavea* resultan factores de la constitución de creencia. La permanencia e irresolución de los procedimientos más eficaces para el logro de esa “sensación de vida” u “organicidad” configuran un problema particular diseminado en épocas y culturas diferentes que, mediante una perspectiva comparatística, habilita poner en contacto preceptivas antiguas y algunas hipótesis que las neurociencias aplicadas al fenómeno teatral han aportado en los últimos veinte años. Mucho antes de los años 90, en los que los estudios sobre neuronas-espejo alcanzaran su cruce con el teatro, Eisenstein entendía el “ocultamiento” del que venimos hablando y formulaba la manipulación sensorial del montaje de las atracciones:

La cualidad de atracción del movimiento expresivo (es decir, el efecto psicológico que tiene sobre el público, calculado con anticipación) se garantiza, en primer lugar, porque cada momento de lucha o de trabajo real y finalizado atrae hacia sí la atención misma del espectador; en segundo lugar, porque el movimiento expresivo asegura que las emociones previstas afloran en el público. Es, precisamente, el movimiento expresivo, construido sobre una base orgánica correcta, el único capaz de suscitar esta emoción en el espectador, quien, de forma refleja y atenuada, repite todo el sistema de movimiento del actor: como resultado de los movimientos realizados, las tensiones musculares embrionarias del espectador se descargan en la expresión deseada (Eisenstein en Solivetti, 1981, p. 25-27)

De este modo, se advierte una búsqueda de lo que las neurociencias aplicadas al teatro (Sofía, 2015) hipotetizan sobre el denominado “espacio de acción compartido”: una co-constitución del espacio y de las sensaciones homologable a la cenestesia<sup>262</sup> a la que se refiere Barba, una condición de “espectatoriedad” subsumida por la seducción escénica (*scaena*) y el impacto en la

---

262] Cenestesia, (del griego koiné, “común” y aístheis, “sensación”), etimológicamente significa sensación o percepción del movimiento. Son las sensaciones que se transmiten continuamente desde todos los puntos del cuerpo al centro nervioso de las aferencias sensorias. Abarca dos tipos de sensibilidad: la sensibilidad propiamente visceral (“interoceptiva”) y la sensibilidad “propioceptiva” o postural, cuyo asiento periférico está situado en las articulaciones y los músculos (fuentes de sensaciones cinestésicas) y cuya función consiste en regular el equilibrio y las sinergias (las acciones voluntarias coordinadas) necesarias para llevar a cabo cualquier desplazamiento del cuerpo. Este efecto estético de inminencia de acción se percibe en las pregnancias. La técnica prescribe cómo crear la sensación en el espectador de que “algo va a ocurrir” y constituye la preocupación básica de todo director de escena y todo actor. Cf. Barba, 1992.

corporeidad del espectador (*cavea*).

A pesar de las divergencias entre intentos teóricos tendientes a explicar la *performance* teatral, emerge la preocupación por constituir y mantener el auditorio expectante como componente básico de todo acto convivial. Y en esa preocupación resulta la dimensión del “entre”, la interfaz, el “espacio de acción compartido” como el eje y objetivo del trabajo técnico. La relación *scaena/cavea*, como interfaz necesaria de la teatralidad, implica una solidaria existencia sustentada en el pacto de copresencia y la constante producción de creencia y empatía de parte del actor. A ese necesario “contagio” hace referencia la noción de “organicidad” consistente en la unidad y simultaneidad entre los procesos somáticos y psíquicos del actor durante la *performance* -o su simulacro- como conjetura de causa de adhesión empática del espectador a la acción escénica. La presuposición consiste en que en la medida en que no se advierta divorcio psicofísico -obviamente controlado y no sujeto a patologías- la actuación resultará verosímil.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles (1964). *Poética*. Madrid: Aguilar.
- (1971). *Retórica*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.--
- Barba, E. (1992). *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*. México: Escenología-Gaceta.
- Barba, E. y N. Savarese (1990). *El arte secreto del actor*. México: Escenología-UNAM.
- Bernhardt, S. (1950). *El arte teatral. La voz. Los gestos. La pronunciación*. Buenos Aires: Anaconda.
- Burnet, I. (1965). *Platonis opera, recognovit brevique adnotatione critica instruxit. Ioannes Burnet. Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis, III*, pp. 530-542.
- Cole, T. and Krich Chinoy, H. (1970). *Actors on Acting. The Theories, Techniques, and Practices of the World's Great Actors, Told in Their Own Words*. New York: Crown Publishers.
- Diderot, D. (2006). *Paradoja del comediante*. Buenos Aires: Losada.
- Eines, J. (2005). *Hacer actuar. Stanislavski versus Strasberg*. Madrid: Gedisa.
- Lope de Vega y Carpio, F. (1992). *Lo fingido verdadero*. A cura di Maria Teresa Cattaneo. Roma: Bulzoni Editore.
- M. Fabius Quintilianus. (1907). *Institutionis oratoriae libri XII*. Ed. L. Rademacher. Leipzig: Teubner.
- M. Tullius Cicero (1996). *De oratore*. Translated by Sutton, E. & Rackham, H. Harvard UP, Cambridge: Loeb Classical Library.
- Mauro, K. (2017). “La Metodología de Actuación Realista como Dispositivo de Atenuación de la Presencia del Actor en Teatro y Cine” en *Revista brasileira de estudos da presença*. Porto Alegre, v. 7, n. 3, p. 523-550, sept./dic. 2017.
- Platón (2005). *La República*. Madrid: Alianza.
- (2010). *Sofista*. Madrid: Alianza.
- (2016). *Ion*. Buenos Aires: Colihue.
- Q. Horatius Flaccus (1934). *Carmina*. Leipzig: B.G. Teubner.
- Riccoboni, A-F. (1750). *L'art du théâtre à Madame\*\*\**. Paris: Chez C. F. Simon & Giffart Fils.
- (1783). *El arte del teatro, en que se manifiestan los verdaderos principios de la declamación teatral [...] traducido del francés por D. José de Resma.*, Madrid: Ibarra.
- Riccoboni, L. (2009). *Dell'arte rappresentativa, a verse treatise on stagecraft including six cantos of advice to actors*. (London 1728 tr. Pierre Ramis) *Reflexions historiques et critiques sur les differens theatres de l'Europe, avec les pensées sur la declamation* (Paris 1738) published as An Historical and Critical Account of the Threatres in Europe, viz., the Italian, Spanish, French, English, Dutch, Flemish and

- German Theatres, in which is contained a Review of the Manners, Persons and Characters of the Actors; intermixed with Many Curious Dissertations upon the Drama (London 1741). En *Nuovo Teatro Italiano V2* (1733). Kessinger Publishing, LLC.
- Savarese, N. (2015). *Teatri romani: Gli spettacoli nell'antica Roma*. Bologna: Cue Press.
- Shakespeare, W. (1988). *Hamlet*. London-New York: Bantam.
- Sofía, G. (2015). *Las acrobacias del espectador. Neurociencias y teatro, y viceversa*. México D. F.: Paso de Gato y Artezblai.
- Solivetti, C. (1981). "Presentazione", S. Tretiakov, S. Eisenstein, S., 'Movimenti espressivi' come tecnica per il 'teatro delle attrazioni' ", *Stilb*, 1981 (I), 2, pp. 25-27).
- Stanislavski, C. (1979). *Obras completas. El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Buenos Aires: Quetzal.
- Valenzuela, J. L. (2016). *Entrando impunemente a obras ajenas*. Neuquén: INT.
- Vicentini, C. (2012). *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*. Venezia: Marsilio.

## **Estudio comparado del surgimiento del teatro independiente en Argentina y Colombia.**

**Resumen:** El teatro independiente en Latinoamérica se consolidó entre los años 50 y 70 como un movimiento con características propias. Examinar el origen del teatro independiente en Argentina y Colombia, dos países ubicados en los extremos de un mismo continente, permite develar las Poéticas de una Cartografía Teatral Latinoamericana desde el análisis de contexto y modos de producción de la época. En Argentina se considera que el teatro independiente surge con la creación del Teatro del Pueblo por Leónidas Barletta en los años 30, mientras en Colombia, es hasta los años 60, con la renuncia y despido de Enrique Buenaventura y Santiago García de sus respectivas instituciones universitarias, que nacen las primeras agrupaciones de teatro independiente. El análisis sobre los sucesos alrededor del surgimiento de éste tipo de teatro en éstos países se realiza desde la noción de territorialidad diacrónica de los Estudios de Teatro Comparado (Dubatti, 2008), para establecer las similitudes y diferencias de su concepción.

**Palabras clave:** teatro independiente latinoamericano – teatro comparado – cartografía

**Abstract:** Between the 1950s and 1970s, independent theater in Latin America was consolidated into a well-defined movement. Examination of the origin of independent theater in Argentina and Colombia -two countries located at opposite ends of the continent- reveals the poetics of a Latin American theatrical cartography from context analysis and forms of epochal production. In Argentina the creation of the Teatro del Pueblo by Leonidas Barletta in the 1930s is considered the origin of independent theater, while in Colombia the first groups emerge in the 1960s when Enrique Buenaventura and Santiago García resign or are dismissed from their respective university institutions. The events surrounding the emergence of independent theater in these countries can be analyzed using the notion of diachronic territoriality, from Comparative Theater Studies (Dubatti, 2008), which establishes the similarities and differences of their conception.

**Key-words:** Latin American independent theater - Comparative Theater  
- Cartography

Este texto se propone realizar un estudio comparado del surgimiento del teatro independiente en Argentina y Colombia a partir de la noción de *territorialidad diacrónica* (Dubatti, 2008, p. 17), por medio de la cual podemos describir cómo un mismo fenómeno - el Teatro Independiente -, se manifiesta en territorios y temporalidades distintas (Buenos Aires - Argentina 1930; Cali, Bogotá - Colombia, 1960) con interrelaciones poéticas.

En el trabajo propuesto se estudia el teatro independiente en Argentina, a partir de la creación del Teatro del Pueblo por Leónidas Barletta en 1930, en comparación al caso colombiano, donde se puede rastrear propiamente a partir de 1958. Los aspectos expuestos en el análisis comparado, permitirán señalar las imbricaciones dentro de la historicidad y su proyección en el tiempo -por tanto, diacrónicas-, de un movimiento de teatro independiente en espacios territorialmente disímiles.

Examinar los aspectos fundantes del surgimiento del teatro independiente<sup>263</sup> en éstos países permite abordar algunas consideraciones entorno al propio desarrollo del teatro latinoamericano.

El denominado teatro independiente parte del reconocimiento de un tipo de teatro que tiene su raigambre en el teatro europeo desde las notoriedades de lo independiente, nuevo y experimental (Fukelman, 2015, p.135). En el contexto suramericano no se puede hablar de teatro independiente sin reconocer el papel de los artistas generacionalmente vinculados a un pensamiento de izquierda, manifestándose desde la escena en contra de un teatro diseñado para entretener, comercializar y difundir la construcción de un imaginario nacional. Este trabajo tiene por objeto realizar un acercamiento sobre los puntos de encuentros y diferencias, que caracterizaron la formación de un movimiento teatral independiente en los países en estudio y la primera tarea será identificar cuáles fueron las condiciones contextuales que proporcionaron el surgimiento de una *nueva* forma de hacer teatral en dichos territorios.

## **Contexto político y estético de la década de los años 30 en Argentina y Colombia.**

---

263] Al respecto, Dubatti (2012b) se refiere al teatro independiente como “una nueva modalidad de hacer y conceptualizar el teatro, que implicó cambios en materia de poéticas, formas de organización grupal, vínculos de gestión con el público, militancia artística y políticas y teorías estéticas propias”. (p.81)

Durante el siglo XX y hasta nuestros días, Latinoamérica ha sido escenario de una serie de movimientos de izquierda, caracterizados por una lucha política que se manifiesta en contra de los sectores conservadores, y las relaciones históricas de producción del capitalismo, buscando así representar los intereses de los sectores populares.

En el caso de Argentina, durante la década de los 30 —la llamada *década infame*<sup>264</sup>—la incertidumbre política fue un marco favorable para las organizaciones de izquierda que buscaban movilizar al pueblo en torno a sus ideales apoyados en la revolución rusa. Hacia la misma década, Colombia era liderada por un gobierno conservador que llevaba 40 años en el poder, protagonista del lamentable acontecimiento histórico recordado como *la masacre de las bananeras*<sup>265</sup>, por lo cual el espectro político se concentraba en enfrentamientos permanentes entre conservadores y liberales, mientras la izquierda no lograba una participación significativa en la política partidaria del país.

En Argentina, tras la llegada de un número significativo de inmigrantes y un crecimiento económico sostenido hasta el crack de 1929, crece la industria cultural con la finalidad del divertimento burgués, crecimiento que de alguna manera se fue extendiendo a la clase obrera. Estos espectáculos consistían en puestas en escena que seguían la línea del sainete español, varietés, melodramas y espectáculos líricos de origen europeo, sobre todo español; también, se comenzó a desarrollar el género chico con autores nacionales. Este tipo de teatro, considerado por ese entonces comercial por el ánimo de lucro, comienza a ser cuestionado por los intelectuales y artistas<sup>266</sup>. Los críticos de éste tipo de teatro, donde las condiciones del actor frente a su “destreza, habilidad, prestancia, timbre de la voz” era lo que atraía al público” (Barletta, 1939, p.12), manifestaban el bajo rigor estético y artístico que solo pretendía el divertimento de la clase Burguesa dejando de lado las indagaciones estéticas de la pieza escénica.

---

264] Inicia con el derrocamiento de Hipólito Irigoyen. Se reconoce esta década como años de incertidumbre económica y política. Ampliar información en Nueva Historia Argentina, Director de tomo: Alejandro Cattaruzza.

265] La masacre de las bananeras tuvo lugar el 5 de diciembre de 1928 en Ciénaga, Magdalena, producto de la huelga de los obreros contra la United Fruit Company protestando por el mejoramiento de las condiciones de trabajo. El gobierno colombiano puso fin a dicha protesta, enviando al ejército nacional. Ante la amenaza de una inminente invasión de Estado Unidos tomaron la decisión de disparar a los huelguistas y poner fin al hecho. El número de protestantes que murieron es indeterminado, se dice supera las 1000 personas; los asesinados, fueron inmortalizados y permanecen en la memoria a través de obras de teatro y novelas como Cien Años de Soledad del nobel Gabriel García Márquez.

266] Se destacan los denominados grupos literarios de Florida y Boedo.

En Colombia, por el contrario, el teatro comercial no alcanzó mayor desarrollo. Por estos años el teatro fue de línea costumbrista y burgués con una reducción significativa de compañías extranjeras debido a los enfrentamientos políticos y sociales. En los espectáculos extranjeros que lograban ser programados se privilegiaba la presentación de zarzuelas y comedias de compañías itinerantes de Italia y España, quienes debían atravesar en barco el Río Magdalena y posteriormente a lomo de mula por la cordillera hasta llegar a la capital, Bogotá. Respecto al teatro nacional durante la primera década del siglo XX el historiador de teatro colombiano Fernando Gonzales Cajiao explica:

El teatro se escribe ya predominantemente en prosa, no en verso, por lo general en un lenguaje simple y cotidiano, sin demasiados relumbros retóricos, los personajes tienden a dejar de ser caricaturas, y el dramaturgo, al fin, se compromete más estrechamente a una realidad específica; los problemas económicos reciben tratamiento escénico importante, la familia pasa a ser el punto de atención dramática y, por lo tanto el amor conyugal, filial, fraternal, ingresan a la temática del teatro para quedarse allí por muchos años; es indudable, además, que el carácter elitista que hasta entonces seguía conservando el drama, tiende a eliminarse cada día más y logra expandirse a públicos mayores (Lyday, 1987, p.9).

Sin embargo, las difíciles condiciones políticas de la década de los 30, con la hegemonía conservadora y la crisis económica mundial, ejerce tal influencia que el teatro colombiano no alcanza mayor desarrollo (p.11), siendo éste un periodo de baja producción del teatro nacional. La historia recuerda un número reducido de compañías teatrales (Piedrahita, 1996, p.11), pertenecientes a escritores que formaban los grupos para poner en escena las producciones de su autoría. Por lo general estos escritores eran miembros de la clase aristocrática que se formaban en el exterior y/o realizaban sus estudios en la capital del país. Hacia los años 40 la Radiodifusora Nacional implementa en su programación el radio teatro, dinamizando la producción de obras nacionales sin llegar a ser relevante.

De esta manera puede apreciarse como los dos casos señalados confluyen en características similares, en tanto se impone la fuerte presencia teatral de origen extranjero, y el género chico sostenido y popularizados alrededor de las vedettes y los capocómicos del momento, pero con circunstancias políticas disímiles, en Argentina un pensamiento de izquierda emergente y en Colombia la hegemonía derechista.

## **Años del surgimiento del teatro independiente en Colombia, y su desarrollo en Argentina.**

La dinámica surgida a partir de la llegada de la industria televisiva en 1954 a Colombia, generó el movimiento artístico que en su momento tuvo Argentina, el crecimiento de la “industria del teatro” (Dubatti, 2012b, p.58) en la primera década del siglo XX, donde los artistas criticaron la forma de hacer teatro por fines de reconocimiento y lucro. En la segunda mitad del siglo XX en Colombia, el nacimiento de las escuelas de formación en Arte Dramático y los festivales de teatro nacional forjaron el camino de la modernización para el teatro colombiano. Figuras como Enrique Buenaventura y Santiago García comenzaron a destacarse en la segunda mitad del siglo XX, tanto en las formas de abordaje estético de las puestas como en la dramaturgia de sus obras.

Las puestas en escena que estos maestros realizaban, se caracterizaban por tener un cuidadoso acercamiento a las técnicas de actuación, en particular las correspondientes al teatro épico y didáctico de Brecht, abordando clásicos de la vanguardia artística y creando a partir del trabajo colectivo una propia dramaturgia con temas de la historia del país. La crítica de la época, permeada por el poder hegemónico, comenzó a ver en las producciones nacionales una amenaza a su sistema de gobierno. Es así que, ante el estreno de la puesta en escena de “Galileo Galilei”, montada por el grupo de la Universidad Nacional bajo la dirección de Santiago García en 1965, aparece la censura por publicar en el programa de mano “un prólogo que relacionaba a Galileo con Openheimer y analogaba la responsabilidad de éste último con la bomba atómica, al poner sus conocimientos en manos del Pentágono” (Florian & Pecha, 2013, p.66). Esta situación lleva a Santiago García a renunciar y fundar la Casa de la Cultura que posteriormente sería el actual grupo *La Candelaria*. En 1967 el Teatro *Escuela de Cali* -actual *Teatro Experimental de Cali*- bajo la dirección de Enrique Buenaventura, se independizó del Instituto Departamental de Bellas Artes a causa de la crítica generada por el montaje *La Trampa* inspirada en la historia del dictador Jorge Ubico de Guatemala que giraba “alrededor del dominio tenebroso que ha impuesto el dictador Ubico, apoyado en el ejército para mantenerse en el poder” (Piedrahita, 1996, p.45). Es entonces en la década de los sesenta la consolidación del teatro independiente en Colombia, con el TEC y La Candelaria, grupos de teatro que aún hoy permanecen activos.

El teatro independiente colombiano contó con la influencia de las vanguardias artísticas desde la experiencia de Santiago García y su formación en Europa (1957), buscando la renovación en sus propuestas y de Enrique Bue-

naventura en su recorrido por Latinoamérica (1952 – 1955). No menos importante fueron las vanguardias políticas, en tanto podemos observar que la consolidación de la Corporación Colombiana de Teatro y las publicaciones de los *Cuadernos de Teatro* a partir de 1975 con textos como “El papel de la cultura en las luchas por la independencia” de Amílcar Cabral, líder africano que luchó por la independencia de guinea, dejó en claro que sus fundamentos artísticos respecto a la relación con el público va en línea con las propuestas de un pensamiento de izquierda. Entre otros, uno de sus grandes derroteros fue llevar el teatro al pueblo, casos representativos como el grupo Fray Mocho en Argentina y el TEC en Colombia, quienes viajaron a lo largo y ancho del país llevando sus puestas en escena a lugares remotos en la segunda mitad del siglo XX.

Enrique Buenaventura (1975) realiza algunos planteamientos acerca de las semejanzas que puedan encontrarse entre las manifestaciones del *nuevo* teatro, refiriéndose específicamente al caso del Teatro Yoruba (Cuba), el Teatro Campesino de Astlán (México) y el Nuevo Teatro Colombiano y latinoamericano, enumerando:

- 1) El carácter anti-comercial, experimental, de todos estos movimientos.
- 2) La búsqueda de un nuevo público popular [...].
- 3) La importancia de un grupo estable [...].
- 4) El carácter de movimientos teatrales que permiten en su interior la pluralidad de tendencias y la plena libertad de experimentación. (p. 12)

El dramaturgo caleño expone aspectos que entran en consonancia con los principios liderados por Barletta en Argentina, sin embargo, los años 50 trajeron otros acontecimientos en Buenos Aires.

La llegada de Perón a la presidencia (1946 - 1955), pone en juego nuevas dinámicas políticas y culturales, marcas indelebles de la historia social y teatral de Argentina. En éste periodo el teatro independiente se consolida como movimiento, con el aumento de los grupos teatrales independientes, experimentales y gremiales. Jorge Dubatti (2012b, p. 100) caracteriza la relevancia de éste periodo identificando principalmente, cuatro tendencias del teatro argentino (pp. 101 - 104). En primer lugar, referencia que a partir de 1946 el teatro oficial, con el peronismo, tiene el objetivo de servir como “herramienta sistemática de propaganda” lo cual da cuenta de un teatro “oficialista”. Desde las políticas culturales del gobierno se promulgó la apertura con gratuidad, de los espacios de teatro oficial para la clase trabajadora y estudiantil.

La política estatal buscaba la unidad ideológica y el arte parecía ser un buen mecanismo para tal fin. Sin embargo, a partir del golpe cívico militar de la “Revolución Libertadora” en donde confluyeron los antiperonistas con el gobierno Eduardo Lonardi reestablece, como describe Dubatti:

[...] el acento en que se restituya al campo teatral su “autonomía” artística, creando la ilusión de que lo libera de la ancilaridad oficialista o estatal, con la voluntad de ratificar la cultura como un espacio local-universal “apolítico”. Quiere decir que el Estado vuelve a estar al servicio del teatro, y no al revés. (p. 103)

En segunda instancia el nacimiento de nuevos grupos de teatro independiente, profundizando en la calidad de sus obras con el surgimiento de nuevos dramaturgos, actores, directores y escenógrafos. La Federación Argentina de Teatros Independiente celebra los 25 años de creación del Teatro del Pueblo y a partir de éste suceso es considerado como *movimiento* el teatro independiente. Tercer aspecto es la presión que ejerce el peronismo hacia el teatro comercial que ve afectada su producción por la popularización del cine y la televisión. Dubatti remarca como muchos artistas de línea peronista, se exilian en giras por Latinoamérica. Y cuarto, el teatro independiente fue creciendo en la calidad de sus producciones de manera que aún ante el auge de la televisión y el cine, el público continuo valorando ampliamente el encuentro convivial, lo cual potenció la producción teatral. Todos estos aspectos luego se entrecruzan en tiempo y espacio, con la estadía de Enrique Buenaventura en Argentina durante al menos un año (Restrepo, 2017) y el viaje de Santiago García a Europa.

Estos y otros puntos, permitirán establecer como el teatro independiente en los años de surgimiento y desarrollo, respectivamente en Argentina y Colombia, guardan entre sí, principios muy cercanos en la consolidación de un movimiento teatral que desde su producción artística realizó indagaciones estéticas a partir de intereses propios y circunstancias contextuales presentes al momento de la creación de sus puestas en escena.

### **Modos de producción**

Con el breve acercamiento que realiza este documento acerca del surgimiento del teatro independiente en Argentina y Colombia, en cada momento histórico, se demuestra como en una territorialidad anacrónica, las relaciones de producción son horizontales. Se refiere esto a una estructura de toma de

decisiones tanto administrativas como artísticas, en las que una vez dadas las condiciones de trabajo, se procede a discutir para llegar a una disposición final entre todos los integrantes del grupo en función de su producción escénica. Prueba de ello lo evidencian textos de las publicaciones de éstos grupos. En la revista *Conducta* 9 de 1939, por ejemplo, se alude a la economía del Teatro El Pueblo, planteando lo siguiente:

Allí las ganancias se guardan en cooperativa, y se distribuye equitativamente entre el personal escénico, desde el director hasta los actores y actrices. Estos son todos iguales de rango, y no se admiten diferencias de categorías. El resto del personal del teatro, los auxiliares, poseen sueldos y viáticos equitativos (*Conducta*, 1939, p. s/n).

A su vez en la publicación *Cuadernos de Teatro* 7, de la Corporación Colombiana de Teatro, Santiago García (1977) expone:

En la elaboración del producto artístico cada uno de los actores asume una responsabilidad a profundidad y en extensión, ya que está participando doblemente en la creación de la obra y en su difusión (problemas artísticos administrativos). Lo que quiere decir que el actor, como un trabajador de la -era científica – está estrechamente vinculado a su producto y por lo tanto a su distribución o “consumo” en la sociedad (p.21).

Es así que los modos de producción, en ambos movimientos de teatro independiente, tuvieron por característica la horizontalidad en las relaciones de producción; cada quien tenía un rol ya fuera administrativo o dentro del elenco y dirección de la puesta en escena. Esta característica, a pesar de la diferencia de los períodos, se mantuvo de tal forma que es uno de los rasgos distintivos de muchos grupos de teatro independiente que aún hoy se mantienen.

## Conclusiones

El movimiento de teatro independiente, en los años ‘30 en Argentina, se declaraba independiente del mercado, de la boletería, del Estado, del divo o diva y en consecuencia independiente de las políticas oficiales (Dubatti, 2012b, p. 82), al no declarar estar al servicio de un partido político en particular. Si nos acercamos a los postulados de Ranciere (2011) podemos afirmar que el arte comporta política, en tanto los artistas de los años 60 en Colombia como los argentinos en los años ‘30, no levantaban la bandera de un partido político en

sus puestas en escena. Sin embargo, se conoce de su militancia de izquierda, una militancia personal, de cada actor, mientras en la creación teatral la militancia era artística, entendida ésta desde un compromiso activo con el arte. En general los grupos de teatro independiente que iniciaron estos movimientos, levantaban su voz para decir las frases de autores nacionales y extranjeros con la intención de comunicar “algo” y generar una mirada crítica en su público. El Teatro del Pueblo propuso un espacio que denominaban “Teatro De Polémica”, en éste “el público juzga, en voz alta, las obras del Teatro del Pueblo” (Conducta, 1939: s/n), de la misma manera el TEC y La Candelaria realizaban un foro al final de sus funciones que les permitía escuchar lo que el público percibía de sus puestas, retroalimentando constantemente las lecturas, que incluso ellos mismos, tenían de sus obras. Estos espacios se constituían en un territorio común sobre el que se encontraban unos y otros donde la finalidad no constituía la construcción de un acuerdo final, sino la provocación frente a la posibilidad de argumentaciones posibles a propósito de la puesta en escena. Es claro que el inicio del teatro independiente pretendió la formación y transformación del pueblo, sin embargo, es un tema aún en cuestión y debatido ampliamente. Al respecto Ranciere (2011) propone:

La estética relacional rechaza las pretensiones de autosuficiencia del arte al igual que los sueños de transformación de la vida a través del arte, pero reafirma sin embargo una idea esencial: el arte consiste en construir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio común (p.31).

Es posible considerar que no declarar una postura política e ideológica en particular, era por esa certeza del artista del teatro independiente, que la obra en sí misma lograba potenciar diversas lecturas en cada individuo. La revista *Conducta* 6, el Teatro del Pueblo expone lo complejo de la situación respecto a todas las vicisitudes que puede despertar el hablar acerca de una obra en debate público y al final de una función, para afirmar que a partir de las diversas opiniones, críticas y lecturas de una puesta en escena se puede ir en múltiples direcciones, “con lo que venimos, indirectamente, a señalar la inutilidad de lo que acabamos de decir” (Menasché, 1939, p. s/n), la inutilidad de pretender de la obra una finalidad de influencia política, cultural y social en concreto.

Entender la historia del teatro latinoamericano y su territorialidad a partir de un estudio comparado, abre la posibilidad de observar como todo el continente entra en dialogo atemporal a partir de los intercambios, la experiencia,

la observación del hecho teatral y sus protagonistas. Los modos de producción, el encuentro con las vanguardias artísticas, las dictaduras, la censura, la creciente mercantilización del arte y la cultura generaron reacciones de artistas e intelectuales criticando duramente el sistema, constituyendo, en este caso, desde el campo teatral un espacio de creación que logró cautivar al público que hoy continúa asistiendo a las salas.

## BIBLIOGRAFÍA

- Barletta, L. (abril de 1939). Teatro-deporte, *Conducta*, (6), pp.12 – 13.
- Bonilla, F. J. (2013). *Revisión histórica del teatro en Bogotá: 1950 - 1959* [Trabajo de grado], Dir. Marina Lamus Obregón. Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, Bogotá.
- Buenaventura, E. (mayo – junio de 1975), El choque de dos culturas, *Cuadernos de teatro*, (1), pp. 9 – 28.
- Cataruzza, A. (2001). *Nueva historia Argentina, Crisis económica, avance del Estado, e incertidumbre política*, (7). Buenos Aires: Editorial Suramericana.
- Conducta. (1939). Teatro Polémico, *Conducta*, (9), pp. s.n.
- Dubatti, J. (2008). *Cartografía teatral: Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- (2012b). *Cien años de teatro argentino*, Buenos Aires: Biblos.
- Florian, C.; Pecha, P. (2013). *El Teatro La Candelaria y el movimiento teatral en Bogotá 1950 – 1991*, Bogotá: Secretaría General Alcaldía Mayor de Bogotá D.C.
- Fukelman, M. (29 de diciembre de 2015). El vínculo entre Romain Rolland y Leónidas Barletta para el surgimiento del teatro independiente, *Adversus*, (XII), pp.134-155.
- Lyday, L. (1987). El teatro colombiano en la primera mitad del siglo XX, *Revista de estudios colombianos*, (3), pp. 7-13.
- Menasche, M. (abril de 1939). Crónica del teatro polémico, *Conducta*, 6, abril: pp. 83-84.
- Piedrahita, G. (1996). *La producción teatral en el movimiento del nuevo teatro colombiano*. Cali: Corporación Colombiana de Teatro.
- Ranciere, J. (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Restrepo, D. (2017). “Enrique Buenaventura en Buenos Aires, germen del movimiento nuevo teatro colombiano”. En *Teatro Independiente: historia y actualidad*, de Fukelman, M.; Ansaldo, P.; Girotti, B.; Trombetta J. Buenos Aires: Ediciones CCC.

## Razões inversas: Molière e Jorge Andrade

**Resumo:** O artigo faz uma comparação entre as comédias *O burguês fidalgo*, de Molière, e *Os ossos do barão*, do dramaturgo brasileiro Jorge Andrade tanto sob o ponto de vista dos recursos dramáticos utilizados por ambos, quanto do ponto de vista de inserção das obras na realidade social e política de suas respectivas épocas, procurando assim, detectar possíveis distanciamentos e aproximações.

**Palavras-chave:** comédia – Molière - teatro brasileiro - Jorge Andrade - Teatro Brasileiro de Comédia (TBC)

**Abstract:** The work tries to compare *Le bourgeois gentilhomme*, by Molière, to the play *Os ossos do Barão*, by Jorge Andrade, modern Brazilian author, from the point of view not only literary, but also the socio-political situation of the two periods and authors.

**Key-words:** comedy - Molière - Brazilian Theatre - Jorge Andrade - Teatro Brasileiro de Comédia (TBC)

Muito haveria a ser dito sobre uma das mais conhecidas peças de Molière (1622-1673), *O burguês fidalgo*. No entanto, irei ater-me a apenas alguns aspectos estruturais e temáticos mais significativos para sua confrontação com a comédia brasileira, *Os ossos do Barão*, de Jorge Andrade (1922-1984).

Tendo retornado a Paris em 1765 depois de mais de uma década viajando pelo interior da França, Molière encontrou o sucesso tanto como autor quanto como ator, embora sua atuação nas duas áreas tenha sido marcada por seguidas polêmicas. Problemas com a censura ou com as práticas consagradas da cena (sobretudo quanto à atuação) agitaram a crítica parisiense e as instituições governamentais. Mesmo assim, o sucesso o acompanhou em todos os gêneros de peças que escreveu: farsas, sátiras sociais, comédias-balé e as *comédias de caráter*, gênero inclusive atribuído à criação do autor francês e sua mais prestigiosa produção. É seu o modelo da “grande comédie” que inúmeros dramaturgos anos e terras afora tentaram reproduzir com mais ou

menos autonomia, com mais ou menos talento. De todo modo, as *comédias de caráter* molierescas ainda se ajustavam ao formato tradicional do neoclássico francês do século XVII, com seus 5 atos de praxe, diálogos em versos, observação da *bienséance*.

Do ponto de vista dos aspectos formais, *O burguês fidalgo* é especial dentro da obra de Molière uma vez que consegue combinar em cena mais de um gênero (a intriga básica da comédia latina, elementos da farsa francesa, referências à *Commedia Dell'Arte*, realismo da comédia à moda de Corneille <sup>267</sup>). A obra faz parte das comédias-balés que o autor escreveu em parceria com Lully <sup>268</sup>. Apesar de as montagens modernas e contemporâneas pouco incluírem as partes musicais e de bailada da obra, originalmente estas eram elementos mais do que vitais para a construção do espetáculo. As comédias-balés foram vistas, inclusive, como um primeiro tipo de *forma de teatro total*.

Lembre-mos ainda que a peça foi uma encomenda direta de Luís XIV aos autores, incluindo a especificação explícita de que queria ver em cena elementos ligados aos costumes e figurinos turcos (ou otomanos <sup>269</sup>, para ser historicamente correta). Essa curiosa demanda se explica pelo fato de ser o Império Otomano desse período uma ameaça constante no horizonte político internacional, pelo menos do ponto de vista dos europeus. Por isso mesmo, esforços diplomáticos eram postos em marcha para evitar um conflito armado generalizado. Com esse objetivo, a presença e atuação de embaixadores franceses e otomanos em ambos os lados era acompanhada com grande interesse pelo público. Pouco tempo antes da estreia da peça, ficara famosa a passagem de um dignitário turco por Paris, Suleiman Aga, marcada pela polêmica em torno de seus modos “rudes” e “superiores”. A missão não surtiu os efeitos pacificadores desejados e depois da partida do representante otomano, a encomenda da obra foi feita pelo rei a seus dois maiores artistas da cena.

A peça estreou na Grande Galeria do castelo de Chambord em 14 de outubro de 1670 e depois, em 23 de novembro, numa versão menos suntuosa, no

---

267] Corneille (1606-1684) também escreveu comédias, como *L'illusion comique*. Lembremos ainda que *Psyché*, comédia-balé, foi uma parceria com Molière.

268] *Le mariage forcé*, *La princesse d'Élide* e *L'amour médecin*. Lully italiano, nascido na Toscana, cujo nome de batismo era Giovanni Battista Lulli (1632-1687). Além de músico foi também bailarino. Na montagem original de *O burguês fidalgo* fez o papel do *Muft*. A obra também contou com a colaboração do Cavaleiro Arvieux, que por ter passado muitos anos no Oriente Próximo, forneceu informações sobre usos e costumes turcos.

269] O Império Otomano existiu entre 1299 e 1922. No século XVII, enfrentava graves crises internas e externas, tendo entrado em um processo de desmanche lento e inevitável.

teatro do Palais-Royal em Paris, onde tornou-se um grande sucesso. Embora na ocasião o público ainda se apresentasse fortemente cindido em estratos sociais (corte | cidade, platéia | camarotes), Molière, assim como Shakespeare, conseguia atingir toda a escala social e intelectual da audiência, modulando seu texto entre o popular e o erudito sem nunca perder a qualidade. Como avaliou a crítica brasileira Bárbara Heliodora (2013),

É um caso único, no qual chega a ser atingido um estilo obediente, sob quase todos os aspectos, às exigências da corte, sem jamais deixar de ser um teatro que buscava e alcançava um público muito mais amplo que o dela. [...] que só obedecia às regras em seus termos, recorrendo a pequenas brechas que descobria, aqui e ali, para poder escapular - ao menos momentaneamente - de sua ditadura, opta pela comédia, que não deveria ser tão rígida e, felizmente, tendo o apoio quase infalível do rei, ousou ao máximo, sendo repreendido e proibido ocasionalmente (p. 216)

Tal habilidade, aliás, era um presente do autor ao ator que ele era, e que lhe permitia exibir diversas facetas de seu talento histriônico com todos os recursos de comicidade (de gesto, verbal, de situação etc.).

Molière, no entanto, não se limitou a preencher os desejos do rei e escreveu um texto que foi muito além da crítica aos costumes estrangeiros. Aproveitou também para fazer um apanhado da vida e das tensões da sociedade francesa, ou de pelo menos de parte dela. Para dar conta da tarefa, estruturalmente, Molière dividiu a peça em três partes<sup>270</sup>, sendo a primeira fragmentada em uma sequência de “sketchs” (a passagem do mestre de música, mestre de esgrima, mestre de filosofia, o alfaiate) costurados pela presença dos personagens da esposa de M. Jourdain, e a criada, Nicole, que vêm fazer o contraponto racional e de bom senso às maluquices do dono da casa. Uma espécie de *raisonneur avant la lettre*.

Já no segundo segmento, onde o elemento exótico do *turquismo* em voga entra em cena, a realidade, por mais frágil que se apresentasse até então, ganha contornos ainda mais débeis e acaba por desaguar na última parte, uma espécie de epílogo aberto, completamente anti-naturalista, teatralista e metalinguístico.

Do ponto de vista da construção dos personagens, *O burguês fidalgo*, além de retratar um tipo humano marcado pela obsessão por status, cerca-o de outros pequenos tipos, mais sociais do que psicológicos, muito embora a dimensão

---

270] Aliás, a peça só passou a ter uma versão em cinco atos em 1682.

dos valores sociais esteja intrinsecamente ligada ao desejo de reconhecimento e de prestígio que M. Jourdain busca tão desesperadamente e o deixa cego para a racionalidade e o normal do convívio humano.

Os personagens dividem-se em relação ao protagonista. Alguns buscam explorá-lo, outros dissuadi-lo de sua loucura, todos, no entanto, o enganam para obter seus objetivos. Afinal, M. Jourdain nunca supera sua *mania*. “Ele não tornará a descer de seu sonho magnífico. [...] Graças ao bailado, não tem a comédia precisão alguma, em seu desfecho de volver à terra, e termina em plena convenção teatral [...] muito longe do verossímil” (JOUANNY, 1965, p. 101-102).

Parece tratar-se de uma lição moral sem uma “efetiva” punição ao desajustado. É o que alguns comentadores chamaram de “comédia agradável” ou de peça de “conciliação”. Conciliação entre as ambições burguesas e os valores nobres, conciliação entre realidade e loucura. “A função do teatro escorega então para rir do mundo como ele é, o que faz a aceitá-lo ainda que julgando-o: o divertimento é o mais importante, mais que a reforma mora”. (GASSNER, 1974, p.346).

Nesse momento da história francesa, não seria mesmo possível a Molière criticar os poderes constituídos e controlados pelos primeiro e segundo estados. *O Tartufo* já tinha mostrado que a crítica aberta lhe traria inúmeros aborrecimentos. *O burguês fidalgo* era uma obra para deleitar uma plateia aristocrática, ainda que permeada de burgueses afdalgados, ou em vias de. Especulase inclusive que a peça é uma sátira à figura de Colbert, poderoso ministro do rei. Nos espetáculos em Paris, em um teatro público e para uma plateia pagante, o exagero do retrato burguês atingia o limite do possível antes do ofensivo. De fato, como aponta John Gassner (1974), a presença da tragédia de Corneille e Racine jogava uma relação dialética com a comédia de Molière, em uma sociedade que necessitava de autocrítica, justamente quando se consolidava sua posição de liderança como o modelo civilizatório ocidental.

Como bem se sabe, a obra de Molière cruzou os séculos como referência de qualidade artística e comprometimento social. Desde o século XVIII, existem relatos de montagens, totais ou parciais, nas terras da colônia portuguesa na América. Com a alvorada do século XIX e a independência do Brasil, com o empenho pela construção da nacionalidade e da identidade brasileiras, Molière foi eleito como um modelo para a comédia do cotidiano, dos costumes, da “sociedade nacional”. O primeiro e mais exuberante comediógrafo do Brasil independente, Martins Pena (1815-1848), teve desde sempre sua obra comparada à de Molière, com maior ou menor perspicácia da crítica sobre os possíveis ecos e “influências” advindos da obra do clássico autor francês. De

todo modo, os estudiosos em geral reconhecem que tal “influência” se dava a partir das peças mais antigas de Molière, as farsas mais simples, os recursos mais histriônicos e populares. Lamentava-se, aliás, que o autor não tivesse tentado a “alta comédia”.

Assim como ele, outros dramaturgos foram “acusados” da mesma falha, ainda que tivessem ensaiado voos mais ambiciosos <sup>271</sup>. Parece-me, no entanto, que foi Jorge Andrade quem chegou pela primeira vez próximo de realizar a ansiada “alta comédia” no teatro brasileiro, com sua peça *Os ossos do barão*. Para tanto, foi necessário esperar por um autor que além desta, não produziu nenhuma outra obra voltada para o riso e que ficou conhecido por seu teatro histórico, de excelente qualidade literária, de investigação psicológica e experimentação cênica.

Um intervalo de 293 anos e 9.413 quilômetros separam a estreia de *O burguês fidalgo* da de *Os ossos do Barão*. A peça brasileira estreou em São Paulo em 8 de março de 1963, no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), quando esse grupo voltava-se cada vez mais para a nacionalização de seu repertório. Jorge Andrade foi um elemento chave nessa mudança. Desde 1958 (no espetáculo que comemorara 10 anos de existência da companhia), já tinha visto subir ao palco daquele histórico teatro duas de suas obras, *Pedreira das almas e A escada* (1962). Esta seria a terceira. Haveria ainda mais uma, *Vereda da salvação*, cercada de polêmica, valorizada pela crítica, atacada pelo público em um momento chave da história nacional, o do golpe militar de 1964.

Para os que não conhecem bem seu pensamento e sua obra, Jorge Andrade é tido como um autor saudosista, a voz de uma oligarquia poderosa que entrou em decadência com a crise do café em 1929 <sup>272</sup>. Efetivamente, oriundo desse grupo <sup>273</sup>, retratara sua origem e a de toda a sociedade a partir do distante século XVII. Na verdade, a obra de Jorge Andrade procurou, como o próprio autor afirmou em diversas ocasiões, mostrar as contradições e os caminhos percorridos pela sociedade brasileira ao longo dos séculos, buscando dar voz a todos os grupos envolvidos. Não é por outra razão que dentre as obras escritas encontramos diversos “espelhamentos” entre abastados e desfavorecidos, entre cidade e campo, entre decaídos e ascendentes, num ciclo dialético sem fim.

---

271] Como França Junior ou Machado de Assis, por exemplo.

272] Crise que já vinha se anunciando havia alguns anos, mas que diante da debacle internacional, que afetou as exportações do mais importante produto brasileiro, jogou, irremediavelmente, esse grupo numa decadência jamais revertida.

273] Jorge Andrade nasceu em Barretos, interior do Estado de São Paulo, em uma família de ricos cafeicultores que viriam a perder sua fortuna, como tantos outros, na crise de 1929.

*Os ossos do barão* se enquadra nesse contexto maior da obra andradiana, formando um díptico com a peça anterior, *A escada*<sup>274</sup>, na qual se retrata a decadência da oligarquia de origem rural diante da urbanização e da industrialização da sociedade paulista dos anos 50 e 60 do século XX.

*Os ossos do barão* focaliza, ao contrário, a figura de um imigrante italiano, Egisto Ghirotto, que depois de árduos 40 anos de trabalho, tornara-se um importante industrial do setor têxtil. Egisto começara sua ascensão como colono na fazenda do Barão de Jaraguá. Com muito esforço e perspicácia conseguiu reerguer a plantação de café em decadência, comprar terras, investir em fábricas e, finalmente, tornar-se um industrial importante, inserindo-se no novo ciclo econômico que conseguiu preservar a liderança do estado de São Paulo na economia nacional e transformar a sociedade brasileira.

Para esclarecer melhor, eu diria que escrevi “Os ossos do barão” porque havia escrito “A escada”. Uma conta a história da aristocracia que caiu e a outra a do emigrante que sobe - partes de uma mesma realidade social. Se na “A escada” o personagem principal acusa o emigrante como um dos causadores de seus males (...) em “Os ossos do barão” mostro quem é o emigrante, reconhecendo seu valor e seus direitos. Assim, os dois lados têm suas razões e uma explicação histórica e sociológica, se Antenor (A escada) tem uma justificativa para ser o que é, Egisto Ghirotto (Os ossos do barão) também tem. (Andrade, 1963)

Assim como *A escada*, o enredo parte de um fato real. Fora noticiada nos jornais paulistanos da época a venda, pelo novo proprietário de um dos casarões existente no ex-aristocrático bairro de Campos Elísios, em São Paulo, de uma capela contendo um ossário. A partir dessa notícia, Jorge Andrade elaborou uma intriga que, tendo como fundo a mesma obsessão de M. Jourdain pelos modos e modas aristocráticos, apresenta o rico imigrante Ghirotto na busca de um artifício para unir seu nome à tradição “quatrocentona<sup>275</sup>” paulista, última conquista que lhe faltava. Para atrair a família do falecido barão,

---

274] O drama, *A escada*, tem como ponto central um acontecimento talvez tão estranho quanto o de *Os ossos do barão*. Fala de uma antiga demanda judicial mantida por um velho oligarca, Antenor, por seus supostos direitos sobre um populoso bairro operário em São Paulo, o Brás, cujas terras lhe pertenceriam por direito de herança. Evidentemente, depois de muitos anos e milhares de pessoas vivendo nesse local, a demanda era prova da insanidade do personagem. Mas era também um último sonho de retomar a fortuna e a importância social perdidas. O mais curioso é que essa era uma história real.

275] A palavra refere-se às famílias portuguesas que se estabeleceram no Brasil desde o século XVI, portanto, há 400 anos.

de quem comprara a mansão com todo o mobiliário, quadros e, inclusive, a capela mortuária contendo seus ossos, anuncia nos jornais a venda de todos esses bens. Tratava-se, no entanto, de um estratagem para atrair a família do finado e conseguir aproximar-se deles. Portanto, a mesma relação entre prestígio e dinheiro que vemos em *O burguês fidalgo* repete-se na peça brasileira, ainda que com pressupostos e desenlace diversos.

Em termos de estrutura, a peça nacional assemelha-se ao formato original de 3 atos escolhido por Molière. Evidentemente, não se trata mais de uma comédia-balé. A música está ausente, bem como todo e qualquer recurso épico ou lírico antinaturalista. Não fosse pelo último ato, que se passa dois anos após o tempo dos dois primeiros, teríamos uma obra enquadrada nas unidades clássicas de tempo e espaço. Além disso, muito embora a comédia de Jorge Andrade não se deixe contaminar por um linguajar vulgar, não chega ao requinte do verso. Por outro lado, também não lança mão dos recursos farsescos, histriônicos e populares como na peça francesa. Portanto, no espectro estilístico, a peça brasileira limita-se a um “centro” naturalista bem-comportado.

Podemos, no entanto, aproximar os dois trabalhos pelo cômico da linguagem no uso do recurso da distorção do idioma nacional pela sobreposição de uma língua estrangeira. Em Molière, a cena da sacração de M. Jourdain como *mamamouchi* se faz com versos que misturam o francês com aquilo que soava como turco para os franceses: “Mahametta per Giourdina | Mi pregar sera é mattina: | Voler far un Paladina Dé Giourdina, Dé Giourdina” [...]. (MOLIÈRE, 1971, p.98). Em *Os ossos do barão*, o casal de protagonistas é quem apresenta tal recurso cômico, juntando assim a comicidade ao retrato social dos personagens: “Quando cheguei aqui, eram os donos de tudo. Hoje o dono sou eu. E trabalho honesto. Honestíssimo! Vou me importar com o que pensam? A l’inferno tutti quanti!” (Andrade, 1970, p.410).

A incapacidade de falar português sem misturá-lo ao italiano indica que, por mais que se esforce, Ghirotto jamais seria “um dos nossos”. Permaneceria sempre alguém “de fora”. Assim, se não consegue incluir a si mesmo na, ainda, seleta elite paulista, fará de tudo para que sua descendência o faça. Por isso mesmo, como M. Jourdain, tenta forçar o casamento de seu filho, Martino, com uma descendente do Barão de Jaraguá, Isabel. A diferença é que no caso da peça brasileira a iniciativa paterna não é um fator de impedimento para o amor do jovem casal como na peça de Molière. Em Jorge Andrade, é justamente a manobra de Ghirotto que aproxima o casal que, afinal, consegue se entender e se apaixonar.

Outra possibilidade de comparação entre os dois trabalhos é perceber que

em Molière a armação da farsa que engana Jourdain provém da esperteza do criado, Coviello, na melhor tradição da farsa antiga e da Commedia Dell'Arte. Em Jorge Andrade há uma fusão entre esse personagem e o próprio protagonista. Essa estratégia aponta para uma diferença fundamental entre os protagonistas. Enquanto M. Jourdain é enganado por todos, devido à sua cegueira social e falta de senso, Ghirotto manipula com grande habilidade as forças que o cercam, compreendendo a psicologia social que move os personagens, sobretudo a mentalidade da velha oligarquia, que preza, como ele, nome e tradição. Fazendo-se de ingênuo e simplório, mostra-se mais astuto que os demais. Em sua estratégia consegue até mesmo a cumplicidade de um membro do clã quatrocentão, Verônica, que impregnada de forte senso de praticidade realista, vê na aproximação com o rico industrial a possibilidade de reabilitação social para si e para sua família, cada vez mais distante por outras maneiras.

Pelo que foi exposto aqui brevemente, entendemos a escolha de Jorge Andrade pelo diálogo com uma das peças mais importantes da obra de Molière no momento em que ele precisou escrever sua única comédia <sup>276</sup>. Mais do que *O avaro* e *O doente imaginário*, e tanto quanto *Tartufo*, *O burguês fidalgo* é uma comédia que coloca em cena e critica as tensões que marcavam fortemente a sociedade francesa do século XVII. A sociedade brasileira de meados do século XX se consolidava a partir de uma nova burguesia, com nova riqueza e novos modos de vida.

*Os ossos do barão* também permite que se pense não só na excentricidade do protagonista, mas na realidade que ele teima em sujeitar aos seus desejos e fixações. A diferença essencial, entretanto, está no fato de que, ao contrário do pobre M. Jourdain, um tolo enganado por todos, Egisto Ghirotto atinge seus objetivos e conquista sua vitória final. O riso está a seu favor. Não mais se ri dele, mas, com ele. A plateia era formada pela nova elite moderna brasileira e o TBC era seu palco. O autor não sofreria o risco de uma censura religiosa nem da afronta aristocrática.

Foram necessários quase trezentos anos para que o ítalo-brasileiro Egisto Ghirotto realizasse os sonhos do burguês parisiense M. Jourdain.

---

276] Também seu maior sucesso, bem como a maior bilheteria do TBC. A peça manteve-se em cartaz por um ano e meio, um recorde nacional durante muito tempo. Depois disso, já foi adaptada como novela de televisão por duas vezes.

## BIBLIOGRAFIA

- Andrade, Jorge. (1970). *Marta, a árvore e o relógio*. São Paulo: Perspectiva.
- (1963). Os ossos do barão. *Cadernos do Teatro*, n.3, set.
- (2012). *Jorge Andrade 90 anos. (Re)leituras: a voz do autor*. São Paulo: PRCEU\ FAPESP.
- Arantes, Luiz Humberto Martins. (2001). *Teatro da memória: história e ficção de Jorge Andrade*. São Paulo: Annablume.
- Azevedo, Elizabeth. (2014). *Recursos estilísticos na dramaturgia de Jorge Andrade*. São Paulo: Edusp.
- Gassner, John. (1974). *Mestres do teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- Heliadora, Bárbara. (2013). *Caminhos do teatro ocidental*. São Paulo: Perspectiva.
- Molière. (1973). *Le bourgeois gentilhomme* (comédie-ballet). Paris: Gallimard.
- (1965). *Teatro escolhido*, 2º vol. São Paulo: Difel.
- Viala, Alain. (1997). *Le théâtre en France*. Paris: PUF.

**Cruces y poéticas: lo clásico grecolatino en la dramaturgia contemporánea de Tucumán. Sobre las obras *La hechicera* de José Luis Alves y *El jardín de piedra* de Guillermo Montilla Santillán**

**Resumen:** El presente trabajo constituye una aproximación al estudio de los cruces entre los sistemas culturales clásico grecolatino y argentino en el teatro contemporáneo de Tucumán, a partir del análisis de la producción dramática de dos autores locales: José Luis Alves (*La hechicera*, 1997) y Guillermo Montilla Santillán (*El jardín de piedra*, 2006). Nos proponemos a) analizar los procesos de hibridación entre ambos sistemas culturales y b) explicar la participación de lo clásico grecolatino en la reestructuración de las oposiciones ajeno/propio, culto/popular y tradicional/moderno en el corpus seleccionado. A modo de sustento teórico-metodológico, tomamos aportes provenientes de la Literatura y el Teatro Comparados (Dubatti, 2008; Guillén, 1985), la Semiótica de la Cultura (Lotman, 1996), los Estudios Culturales (García Canclini, 1990) y la dramaturgia (García Barrientos, 2011).

**Palabras claves:** grecolatino - Argentina - dramaturgia - teatro comparado - hibridación

**Abstract:** The current work is an approach to the study of the encounter between the classical Greco-Latin and Argentine cultural systems in the contemporary theatre of Tucumán based on the analysis of the dramatic production of two local authors: José Luis Alves (*La hechicera*, 1997) and Guillermo Montilla Santillán (*El jardín de piedra*, 2006). We aim not only to analyse the hybridization processes between both cultural systems but also to explain the participation of the classical Greco-Latin in the restructuration of the oppositions between the foreign thing/the own thing, culture/popular and tradition/modernity in the selected corpus. As a theoretical and methodological support, we take contributions from the Comparative Literature and Theater (Dubatti, 2008, Guillén, 1985), the Semiotics of Culture (Lotman, 1996), Cultural Studies (García Canclini, 1990) and the dramaturgia (García Barrientos, 2011).

**Key-words:** Greco-Latin - Argentine – drama - comparative theatre - hybridization

## Introducción

El presente trabajo constituye una aproximación al estudio de los cruces entre los sistemas culturales clásico grecolatino y argentino en la dramaturgia contemporánea de Tucumán. En tanto nos interesamos por la tensión entre lo propio y lo ajeno, nuestra investigación se inscribe en la problemática de los estudios comparados en literatura y teatro (Dubatti, 2012; Guillén, 1985). Seleccionamos, para este estudio, las obras *La hechicera*<sup>277</sup> de José Luis Alves y *El jardín de piedra*<sup>278</sup> de Guillermo Montilla Santillán, dramas de autores locales, en los que es posible observar la relación entre el mundo clásico y el teatro argentino actual. Nos proponemos a) describir la presencia de lo grecolatino en los textos seleccionados, b) analizar los cruces entre la tradición clásica y la cultura argentina y del NOA y c) indagar en los procesos de hibridación involucrados en la creación dramática.

Partimos de la propuesta teórica de Néstor García Canclini (2013) para el estudio de la cultura latinoamericana contemporánea. El autor observa que, en la actualidad, ya no es posible sostener más una división de la cultura entre lo local y lo extranjero, lo viejo y lo nuevo, lo culto y lo popular, señalando la necesidad de atender a los “cruces” de categorías y a la reestructuración de dichas oposiciones. Para su estudio propone el concepto de “hibridación”, término capaz de designar múltiples mezclas culturales, en tanto proceso sociocultural en el que “estructuras o prácticas discretas (...) se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (p. 14). Estas nuevas formaciones se constituyen como “hipertextos” (p. 27). En el corpus seleccionado, es posible reconocer el establecimiento de múltiples diálogos semióticos, especialmente, con la tradición grecolatina antigua, donde el hipotexto<sup>279</sup> de origen clásico coexiste con otras textualidades, provenientes de la cultura

---

277] El drama *La hechicera* obtuvo el primer puesto del Premio de Literatura “Luis José de Tejada” (género teatro), en 1996, lo que le valió su publicación, al año siguiente, por la Editorial de la Municipalidad de Córdoba. En 1997, bajo la dirección del autor, la obra fue puesta en escena, en el Teatro Alberdi de Tucumán.

278] El drama *El jardín de piedra* se estrenó en el año 2006, bajo la dirección de Martín Giner, en el Museo Histórico Nicolás Avellaneda, en Tucumán. Posteriormente, el texto dramático fue publicado en el libro *Dramaturos del noroeste argentino* (2007) por Argentores.

279] La “hipertextualidad”, en la definición de Gerard Genette (1989), implica la existencia de un texto anterior (texto A) o “hipotexto”, que se injerta, mediante transformación, en un texto posterior (texto B), el “hipertexto” (p. 14).

argentina y del ámbito regional. En esta interacción, advertimos un diseño de poéticas <sup>280</sup> basadas en el cruce de oposiciones tradicionales (ajeno/propio, culto/popular y pasado/presente).

### **Lo ajeno en lo propio**

La obra dramática <sup>281</sup> *La hechicera* de José Luis Alves, cuya acción expone el proceso judicial de una india acusada de hechicería, resulta de una reelaboración del mito de Medea, en las versiones trágicas de Eurípides y Séneca. Como señala Perla Zayas de Lima (2010), el hipotexto clásico se reconoce principalmente en la apropiación del motivo de la venganza, “la fábula de la mujer que (...) traicionada (...) decide vengarse” (p. 117), como tema fundamental del drama. Si, como versa el mito grecolatino, Medea es rechazada por Jasón y condenada al destierro por Creonte, la protagonista del drama de Alves, también llamada Medea, será despreciada e impulsada a abandonar el terruño del concubino, el encomendero Don Diego Bazán de Figueroa. Tanto a Jasón, como a Diego, el advenimiento de un matrimonio prometedor, con la hija del rey de Corinto (Creúsa) y la hija del gobernador de Tucumán, respectivamente, los mueve al rechazo de la consorte.

A partir del motivo de la venganza, el drama reelabora otros episodios canónicos de la tradición clásica: el asesinato de la rival, la matanza de los hijos y la huida sobrenatural. Apela, para ello, a idénticos recursos dramáticos utilizados por Eurípides y Séneca en sus tragedias. Así, en *La hechicera*, la protagonista envía a sus hijos con un presente -un vestido y una corona malditos- para la hija del gobernador, que causan la muerte de la joven y de su padre. El acontecimiento, siguiendo los ejemplos dramáticos clásicos, sucede en la extraescena, en el espacio de las acciones latentes, y es vehiculizado por medio de la narración.

Posteriormente, impulsada por la ira, la protagonista del drama acomete la matanza de los hijos, fruto de la unión entre ella y Don Diego. El crimen se anuncia en escena, “Hijos, soles de mis ojos ya nunca los veré. Esta fue su desgraciada madre y ustedes, desgraciados hijos. Mueran...” (Alves, 1997, p. 51), pero, al igual que en la tragedia de Eurípides, se concreta fuera del

---

280] Siguiendo a Jorge Dubatti (1999), “[p]or poética de un texto entendemos el conjunto de constructos morfo-sintácticos que constituyen una estructura signíca, generan un efecto, producen un sentido y portan una ideología estética en su práctica” (p. 13).

281] José Luis García Barrientos (2011) define el concepto “obra dramática” como un documento del teatro, en tanto “codificación literaria (pero ni exhaustiva ni exclusiva) (...) que transcribe un drama virtual o imaginado” (26) y mantiene cierta autonomía literaria, permitiéndonos su acceso a través de la lectura.

espacio visible. El filicidio se mide por el resultado, puesto que hacia el final, en lo que se retoma casi como una cita del texto del griego, la mujer hace su aparición sobrenatural: “*Entra Medea en un carro tirado por dragones alados llevando el cadáver de su hijos*” (p. 52). Así, en los mismos términos que hipotexto heleno, la mujer abandona el terruño, sembrando la desgracia.

De la versión trágica de Séneca, el drama se apropia de la exhibición de las artes mágicas de la protagonista, mediante la realización de un acto de brujería en escena. Al igual que la *Medea* romana, la protagonista de *La hechicera* desarrolla, en el espacio visible, un conjuro, en el que prepara el obsequio que acabará con la rival (Alves, p. 14-15).

Por su parte, *El jardín de piedra* de Guillermo Montilla Santillán, cuya acción dramática se orienta fundamentalmente hacia la planificación y ejecución de un asesinato (los primos Joaquín, Felipe y Diego deciden matar a su tío Francisco), construye su textualidad a partir de una apropiación del ciclo cretense, donde -según la tradición grecorromana- opera la figura del Minotauro. El mito clásico, como hipotexto, ingresa en la construcción de esta ficción a través de una serie de referencias metadiscursivas, mediante las cuales se acentúa su carácter de relato y, simultáneamente, se genera la ilusión de que la acción dramática básica, es decir, el plan de asesinato, es lo “real”:

D. Francisco.- (...) A ver ¿qué sabés?

Solange.- Nada, tío, sólo disertaciones sobre mitos griegos y poemas homéricos. Creta y Atenas, Teseo y Minos.

D. Francisco.- Los griegos. Igual que sus padres, soñando al pedo. Sabés las veces que les dije que los libros no dan de comer. ¡No pagan el plato! (Montilla Santillán, 2007, p. 321)

Haciendo derivar el mito de la esfera literaria, el “libro”, éste se percibe como un sector diferenciado del resto de la acción dramática. El señalamiento de esta diferencia, es decir, el trazado de fronteras en el interior del discurso, donde una parte se define como “real” y otra como “ficción”, resulta fundamental, puesto que los personajes fundan su “perspectiva subjetiva”<sup>282</sup> a partir del conocimiento de este sustrato mítico. En el inicio de la obra, cuando los primos deciden matar al tío, se refieren a él como el “Minotauro”: “Joaquín. (A Felipe.) -¿Y quién va a empujar al Minotauro escaleras abajo?

---

282] Siguiendo a García Barrientos (2011), la existencia de una perspectiva subjetiva o interna, en el drama, implica la utilización del “punto de vista” de algún personaje y se corresponde con lo que éste concibe en el interior de su mente (p. 36).

(p. 311). Aquí, el símil se establece en función del argumento del mito grecolatino y la línea dramática de la obra. Al igual que Teseo, cuyo destino es matar al Minotauro, los primos Orvantes deciden asesinar a su tío Francisco.

### **Lo propio en lo ajeno**

La acción dramática, en la que esta mitología se imbrica, se construye a partir de coordenadas tempo-espaciales vinculadas a la historia provincial, ámbito en el que las textualidades clásicas se actualizan dramáticamente. En la obra de Alves, el hipotexto grecolatino se inserta en la exposición del proceso judicial al que la protagonista es sometida. Esta línea se construye en función de un segundo hipotexto, recuperado de la memoria cultural de la región: el juicio contra la india Luisa González, acusada de hechicería, en 1688, en Tucumán. La obra que analizamos consiste fundamentalmente en una recreación de este acontecimiento histórico.

Por su parte, en *El jardín de piedra*, “[l]a acción transcurre a finales del siglo XIX en Tucumán, en un ingenio azucarero” (Montilla Santillán, p. 310, las cursivas pertenecen al autor), es decir, la ubicación tempo-espacial del drama recrea la etapa de industrialización azucarera provincial. Como señala María Eugenia Valentí (2013), dicho período histórico se caracteriza por una transformación radical del ámbito productivo regional, a partir de la introducción de maquinaria para fabricar azúcar, las facilidades en la comunicación y el otorgamiento de créditos (p. 207). La obra recrea en la ficción estos cambios registrados en la realidad histórica de Tucumán. El tío, Don Francisco de Orvantes, dueño del ingenio familiar, es un representante de estos nuevos agentes de la modernidad que operan a fines de 1800: “Hoy todo está industrializado. Todo. Y nosotros tenemos las máquinas” (Montilla Santillán, p. 316).

### **Lo culto y lo popular**

Los dramas también recuperan las mitologías populares, elaboradas en el imaginario religioso, en cada uno de los momentos históricos recreados. De acuerdo con lo expuesto, lo clásico, proveniente de una fuente escrita, extranjera y canónica, considerado por lo tanto “culto”, entra en diálogo con el mito “popular”, ligado a una religiosidad de los sectores marginados o subyugados de la sociedad (Tossi, 2012, p. 478). En la obra de Alves, las facultades mágicas de la protagonista femenina, como atributo clásico, se explican, en el marco de la sociedad colonial tucumana del siglo XVII, por la filiación de la india Medea González a la Salamanca, la escuela del diablo:

MUJER 1 – Ha sido la mujer, [Medea] González.

MUJER 2 – La hechicera.

MUJER 3 – Ha pactado con el diablo. (...)

MUJER 1 – La han visto salir de la Salamanca.

MUJER 2 – Galopa entre las nubes sobre un carro tirado por dragones.

MUJER 3 – Los basiliscos, los aliados del diablo. (Alves, p. 18-19)

Según esta leyenda popular, las brujas obtienen sus poderes sobrenaturales, tras la realización de un pacto con el diablo, a quien le entregan su alma. La Salamanca es entendida como un lugar diabólico en el que se celebran y actualizan los tratos. Como señalan Griselda Barale y Raúl Nader (1998), “[p]ara controlar esta lealtad, el demonio en ocasiones envía a alguien de su cortejo, perros, víboras, gatos u otros seres para que vivan cerca del iniciado” (p. 111). El “basilisco”, a quien el texto señala como “aliado”, no aparece en la cultura del NOA directamente relacionado con la figura de satán, aunque se le reconoce el poder maligno de fulminar con la mirada. Esta criatura fantástica regional, en las distintas versiones, es descrito como un “escuerzo”, un “lagarto negro” o un “enorme gusano con un solo ojo en la frente” (Columbres, 2001, p. 134). A partir de estas formas atribuidas y de su capacidad para hacer el mal, la obra asimila este ser a la fauna de la Salamanca, como guardián del demonio y equivalente del “dragón”, proveniente de la mitología clásica. Asimismo, el carácter alado del dragón condice con la facultad de volar detenida por las brujas en el imaginario popular: “parten (...) hacia las salamancas, convertidas en búhos, pájaros u otros seres alados, o volando en una escoba” (p. 131). Aunque Medea González prescinde de la metamorfosis, consigue dominar los aires a través de estos animales fabulosos.

En *El jardín de piedra*, ingresa en la textualidad la leyenda del Familiar, proveniente de la religiosidad popular, como un relato “propio” de la región del NOA:

Diego.- Una bestia horrible que aparece al caer la noche.

Joaquín.- Buscando víctimas para satisfacer su apetito. (...)

Ana.- ¿Tiene un nombre?

D. Francisco.- El Familiar. (Montilla Santillán, p. 317)

En lo fundamental esta creencia señala la existencia de una bestia, ya sea un perro o un vivorón, como guardián de un pacto celebrado entre los dueños del ingenio y el diablo. “El demonio les otorga riqueza y poder a cambio de

su alma y deja como su representante a[l] (...) Familiar” (Valentié, p. 168), que debe ser alimentado con vidas humanas, para preservación del trato. En la obra, este sustrato mítico heterogéneo, culto y popular, establece múltiples correspondencias, que posibilitan la traducción y el cruce. Tales equivalencias se concretan a partir de una serie de elementos estructurales comunes entre las leyendas del Minotauro y el Familiar (monstruosidad, carácter sobrenatural, espacialidad específica, etc.) y esta imbricación configura la visión de los personajes dramáticos:

Felipe.- ¿Ese es el nombre?

D. Francisco.- El Familiar he dicho.

Felipe.- Creí que tenía otro. (A Diego.) ¿No lo llamabas tú de otro modo?

Diego.- ¿Yo? Lo dudo, ¿de qué otra forma habría de llamarlo?

Joaquín.- ¿El Minotauro? (Montilla Santillán, p. 317)

En el ejemplo, el tío es concebido, simultáneamente, como el Minotauro y como el Familiar, correspondiéndose, fundamentalmente, en su aspecto bestial (mitad toro-mitad hombre y perro enorme del diablo). Interactúan además en su aspecto sanguinario, es decir, en su demanda de carne humana, ya sean las víctimas atenienses o peones. Al tío, por lo tanto, se le atribuyen ambos aspectos: animalidad y crueldad.

La recuperación de la historia y la mitología popular, como elementos constitutivos de la región cultural del NOA, apela fundamentalmente a la construcción de un código semiótico propio y necesario a partir del cual realizar la traducción de lo clásico. En el marco de los procesos culturales analizados, esta dramaturgia se apropia de lo ajeno en pos del desarrollo semiótico.

## Lo nuevo y lo viejo

Esta recuperación de tradiciones variadas, clásicas y locales, para la formación de nuevas textualidades, relativiza las temporalidades y reestructuran la dicotomía nuevo/viejo. El pasado histórico-cultural de la región es sometido, entonces, a nuevas lecturas, promovidas por el ingreso de lo “ajeno”. En lo fundamental, ambas obras denuncian los modos de opresión operantes en los períodos históricos representados: *El Jardín de piedra* presenta el crimen como el modo en que la tiranía industrial elimina todo germen de oposición (los primos Orvantes, buscando huir de la trama de opresión impuesta por el tío, son asesinados) y *La hechicera* devela la desigualdad existente en la socie-

dad colonial (Medea González, india sometida a juicio, sólo consigue truncar los planes de los hispanos, ejecutando actos criminales). La vuelta al legado clásico, con sus temas, motivos y recursos, permite a esta dramaturgia observar, desde ópticas originales, el propio espacio semiótico. De acuerdo con ello, el retorno al pasado y la memoria cultural reniega de cualquier mirada nostálgica y adopta un posicionamiento crítico. Esta suerte de “destemporalización” evidencia una “relación paradójica con la categoría estética de lo nuevo” (Dubatti, 1990, p. 23) puesto que se vuelve al pasado para buscar opciones inéditas.

## **Conclusiones**

Esta dramaturgia se apropia de lo clásico grecolatino a partir de la recuperación del patrimonio cultural local. Esta imbricación de lo ajeno en la historia y la mitología del NOA logra que los dramas se inscriban en el espacio semiótico de la región, en torno a una tradición preexistente y en función de una memoria común. Lo clásico, como hipotexto de origen extranjero y de carácter culto, coexiste en esta dramaturgia, con otras textualidades autóctonas, que constituyen lo propio y lo popular. Este cruce de estructuras heterogéneas, en el espacio cultural, posibilita la generación de textos nuevos. La creación, como una de las funciones fundamentales de la cultura, es impulsada por la traducción de los textos ajenos y por la actualización de los textos conservados (Lotman, 1996). En el corpus, observamos el funcionamiento, en simultáneo, de ambos mecanismos de elaboración semiótica: lo grecorromano se inserta en una actualización de la historia y la mitología local, recuperadas del acervo común de la colectividad y, en función de esta reubicación, los elementos clásicos se traducen.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alves, J. L. (1997). “La hechicera”. En Alves, J. L. y Medina, R. N. *Premio Municipal de Literatura “Luis José de Tejada” 1996. Género Teatro*. Córdoba: Editorial de la Municipalidad de Córdoba, pp. 7-52.
- Barale, G. y Nader, R. (1998). *Demonio, riqueza y poder. Mitos de Santiago del Estero y Tucumán*. San Miguel de Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- Colombres, A. (2009). *Seres sobrenaturales de la cultura popular argentina*. Buenos Aires: Del Sol.
- Dubatti, J. (1999). *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*. Buenos Aires: Atuel.
- (2012). *Introducción a los estudios teatrales*. Buenos Aires: Atuel.
- Eurípides (2008). “Medea”. En *Tragedias I*. Barcelona: Gredos.
- García Barriento S, J. L. (2011). *Análisis de la dramaturgia cubana actual*. La Habana: Ediciones Alarcos.
- García Canclini, N. (2013). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Gennette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus: Madrid.
- Graves, R. (1967). *Los mitos griegos I*. Buenos Aires: Losada.
- Grimal, P. (2010). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- López Mañán, J. (1916). “El suplicio de la hechicera. Justicia criminal tucumana en el siglo XVII”, en *Tucumán antiguo. Anotaciones y documentos*. Buenos Aires: Ediciones Sesquicentenario, Universidad Nacional de Tucumán.
- Lotman, I. M. (1996). *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid: Cátedra.
- Montilla Santillán, G. (2007). “El jardín de piedra”. En *Dramaturgos del noroeste argentino*. Buenos Aires: Argentores, p. 310-334.
- Séneca, L. A. (2014). *Medea*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Risso Nieva, J. M. (2016). *La interacción del mito clásico y popular en la dramaturgia de Guillermo Montilla Santillán. Sobras las obras El jardín de piedra y Silencio de piedra*. San Miguel de Tucumán. Tesis (Licenciatura en Letras) – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, inédito.
- Tossi, M. (2012). “‘Emergentes’ de la religiosidad popular en el teatro contemporáneo del Noroeste Argentino”. En *A Contracorriente*, North Carolina, Vol. 10, N° 1, p. 472-497.
- Valentié, M. E. (2013). *De mitos y ritos*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.

Zayas De Lima, P. (2010). *El universo mítico de los argentinos en escena I*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro.

### **Agradecimientos**

Este artículo se realiza en el marco de una Beca Interna Doctoral otorgada por el CONICET con el plan de trabajo titulado “Procesos de hibridación cultural. Los cruces entre lo clásico grecolatino y lo argentino en la dramaturgia contemporánea de Tucumán (1990-2015)”, bajo la dirección de la Dra. Mirta Estela Assís y la codirección de la Dra. Nilda María Flawiá.

## ***La rosa tatuada, una popolana en Hollywood***

**Resumen:** De la vasta producción de Tennessee Williams *La rosa tatuada* es una de sus obras más peculiares quizás porque combina la sensibilidad de un alma frágil, con la más pura fogosidad latina.

La acción se ubica en el sur de Estados Unidos, cerca de Nueva Orleans, en una aldea donde vive un grupo de sicilianos. El olor de Italia se adueña de la acción en una reciprocidad de contenido y forma. Tal como manifiesta el propio autor:

*La Rosa Tatuada* fue la pieza con la que testimonié mi amor por el mundo. Estaba impregnada del joven amor que sentía por Frankie, y a él le dediqué el libro con estas palabras: “A Frankie, en pago de Sicilia”.<sup>283</sup> (Williams, 2008. p.249)

La pieza tuvo buena acogida en su estreno en Broadway. Para ese momento, el autor ya era valorado por su trabajo, diez años antes había logrado su primer éxito con *El zoo de cristal*. Trabajó en cine como guionista, hasta escribir los guiones de las películas basadas en sus propias obras.

En este trabajo nos ocuparemos del proceso de transposición de la obra teatral al lenguaje fílmico, teniendo en cuenta la especificidad de ambos lenguajes y la participación del autor en las dos puntas del camino. Así como también el arribo de un ícono del Neorrealismo a Hollywood, un maridaje difícil pero a la vez exitoso.

**Palabras clave:** Tennessee Williams - transposición / tragedia contemporánea- Anna Magnani

**Abstract:** From the vast production of Tennessee Williams The rose tattoo is one of his most peculiar works, perhaps because it combines the sensitivity of a fragile soul with the purest Latin fervor.

The action is located in the south of the United States, near New Orleans, in a village where a group of Sicilians live, and the smell of Italy takes possession of the action in a reciprocity of content and shape. As the author says:

---

283] Se refiere a Frank Merlo, su compañero durante 14 años.

*The rose tattoo* was the piece with which I witnessed my love for the world. I was impregnated with the young love I felt for Frankie, and I gave him the book with these words: “To Frankie, in payment of Sicily.”

The piece was well received in its premiere on Broadway. By that time, the author was already valued for his work, ten years earlier had achieved his first success with *The Glass menagerie*. He worked in cinema as a screenwriter, a task that he continued just to write scripts for films based on his own works.

In this work we will deal with the process of transposition of the theatrical work into the film language, taking into account the specificity of both languages and the author’s participation in the two punts of the road. As well as the arrival of an icon of Neorealism to Hollywood, a marriage difficult but at the same time successful.

**Key-words:** Tennessee Williams – transposition/contemporary tragedy  
– Anna Magnani

## El dramaturgo y su obra

Thomas Lanier Williams, nació el 22 de marzo de 1911 en Columbus, Mississippi, dentro de una familia puritana. Un padre alcohólico y una madre demasiado rígida no contribuyeron a la armonía familiar. Incluso su apodo Tennessee, según algunos, surgido para entrar en un concurso donde superaba la edad, era mejor que el “Miss Nancy” con que solía hostigarlo su padre. Las continuas mudanzas y las desavenencias de sus padres afectaron el carácter de sus hijos Tom y su hermana mayor Rose, más frágiles que Dakin, por lo que lograron una comunión profunda y se acompañaron mutuamente. Ella luego fue internada en un psiquiátrico donde su madre autorizó la realización de una lobotomía. Thomas no se lo perdonó y fue ello una de sus pesadillas recurrentes. Laura, de *El zoo de cristal*, se le parece mucho, a qué dudar.

Tennessee Williams fue un autor prolífico: obras teatrales, poemas y novelas. Obtuvo varios premios y entre ellos, dos veces el Premio Pulitzer, por lo que podemos decir que conoció el éxito.

Junto a Arthur Miller, es considerado uno de los grandes dramaturgos norteamericanos, bien que con algunas diferencias: es el “*poeta del realismo*” que escribe sobre materias privadas más que colectivas e incorpora elementos simbólicos para tratar los problemas más cotidianos.

Nuestro autor escribió *La rosa tatuada* en un momento de plenitud. En tres actos y diez escenas nos acercamos a la vida de Serafina delle Rose, esposa,

madre y costurera. Enamorada perdidamente de su marido Rosario, un *barón* siciliano que trabaja con su camión transportando bananas y algunas otras cosas por encargo.

En la primera escena: “las madres del vecindario están empezando a llamar a sus hijos a casa para cenar, con voces cercanas y distantes, urgentes y tier-nas, como las variadas notas del viento y el agua.”(Williams, 2005, p.24) Es el comienzo del crepúsculo. Hay madres e hijos a puro lirismo en esa comunidad italiana radicada en el sur de los Estados Unidos. Dentro de la casa se ve a Serafina muy arreglada y esperando, en diálogo con Assunta, una *fattuchiere*, lo que nosotros llamaríamos una curandera. Hablan de maridos, Serafina arrobada con el suyo lamenta el trabajo que tiene. Le ha prometido que esa noche será el último viaje. Serafina lleva una nueva vida en su cuerpo y le cuenta cómo la concibió: esa noche de amor la rosa tatuada en el pecho de su marido se imprimió por unos instantes en el pecho de ella. Esa fue la señal. La rosa y su simbolismo aparecen por doquier la flor, el tatuaje, el aceite del pelo, el nombre de la hija, el apellido de los padres y hasta el empapelado de la casa. Aunque la religión también se hace visible: la imagen de la Virgen preside la sala. Asistimos desde el primer momento a un mundo particular, mezcla de creencias y supersticiones

En esta escena también hará su presentación “la otra”, Estelle Hohengarten, quien le pide a Serafina una camisa para su hombre con la seda rosa que le lleva. Finaliza con un revuelo: el carnero negro de la *strega* ha entrado en el jardín. A los gritos, Serafina prohíbe a su hija que mire a la *strega*, la bruja, porque al hacerlo le dará el mal de ojo, el malocchio.

La segunda escena es cortita y cambia la peripecia: el sacerdote y un coro de mujeres vienen para anunciar la muerte de Rosario. Serafina se desespera pues ve cumplido su mal presentimiento. Seguidamente, el médico anuncia que ella perdió el bebé y que conservará las cenizas de su marido en una urna. Llega Estelle con la intención de ver el cuerpo pero es atacada por las otras mujeres al grito de *puttana* y *assasina*.

En un salto temporal la cuarta escena sucede tres años después: las mujeres, madres que buscan los vestidos de sus hijas para la graduación, invaden la casa. En un confuso momento de desesperación Rosa se corta la muñeca pues su madre no le permite ir al acto. Se hace presente la maestra y trata de serenar a Serafina. Ante lo imposible, la hija llorando le reprocha los años de dejadez y le grita que da asco. Esto hiere a Serafina profundamente.

En un arrebato decide cambiarse para ir al acto, se prueba ropa y todo le aprieta. En ese momento entran en la casa dos mujeres vulgares que deben retirar una blusa con urgencia. Esta situación la descoloca además de servir

para que una de ellas le revele la infidelidad del marido. Huyen despavoridas ante la reacción de Serafina, quien le ruega a la Virgen: ¡Señora, dame una señal!

Algo más tarde llegan Rosa y Jack que creen que no hay nadie y se besan tímidamente. Cuando descubren que Serafina está allí Rosa la arregla un poco para presentarle a Jack. La mujer va tomando ánimos hasta retomar su rol de madre... siciliana. Su conversación con Jack empieza con detalles de la fiesta de graduación y se convierte en un interrogatorio donde le hace jurar delante de la Virgen que cuidará de la inocencia de su hija. Cuando parten, Serafina no alcanza a darle el reloj de regalo que tenía preparado.

El segundo acto tiene dos momentos: la conversación de Serafina con el padre De Leo y la llegada de Álvaro Mangiacavallo La primera para averiguar si es verdad lo que dicen las mujeres, aunque el padre no puede revelar secretos de confesión y le pide que olvide el asunto. En el segundo momento llega Álvaro quien discute con un vendedor para luego entrar en casa de Serafina y llorar desconsolado por la situación. También le abrirá los ojos porque ella empieza a recordar y decide ir a buscar a la mujer con la que podría haber estado el marido. Álvaro lo soluciona llamando a la mujer al club donde tira las cartas de blackjack. Así, por teléfono, confirma ella la infidelidad. ¡*Non voglio farlo!* Dice Serafina mientras toma la decisión: arrojar la urna contra el piso. Nuevamente las fuerzas de la Naturaleza: el carnero negro de la strega. Esta vez, lo persigue y lo atrapa Álvaro. Pero tendrá que irse para disimular y acuerdan en verse más tarde, cuando él regrese sin que lo vean. *Rosario, ¡perdoname!*

El tercer acto muestra el nuevo encuentro de los dos un poco más tarde y un poco más acicalados. A ella le cuesta la ropa y él viene trajeado y con bombones. La cosa no será fácil, se van probando mutuamente. El carnero bala y ella murmura para sí: *Sono una bestia, una bestia feroce!*

Nueva llegada de Rosa y Jack donde ella le hace prometer que la esperará antes de embarcarse. Mientras tanto, desde la casa, se oyen los gemidos de Serafina. Rosa menciona que su madre está “soñando” con su padre y en sueños hace lo que le prohíbe a ella.

Tercera y última escena: Rosa dormida en el sofá. Gradualmente se escuchan toses y gemidos y con pasos de pies desnudos aparece Álvaro tironeando la cortina y a los tropezones. Ve a la chica y parpadea varias veces hasta decir: ¡*Che bella!* Se le acerca tanto que Rosa se despierta y da un grito que se confunde inmediatamente con otro grito de su madre. Eso y agarrar la escoba para perseguir a Álvaro son sólo uno. ¡*Sporcaccione!* ¡*No le hable a mi hija!* Él se defiende como puede y logra huir. *Baronesa, la amo!* Lo que sigue es una

discusión entre madre e hija que se echan culpas y reproches. *Cerré los ojos y soñé que era tu padre...* parece disculparse ella para luego agregar rápidamente: *Vete con el chico. ¡Qué bella es mi hija!* Se va y su madre recuerda el reloj...

Llega Assunta y ve la urna rota y las cenizas que ya han desaparecido por el viento, Serafina le confiesa que siente el mismo ardor de antaño: ¡ha concebido! Es entonces cuando se oye la voz de Álvaro a lo lejos, desde la extra escena, Serafina se mueve hacia él: *Vengo, vengo amore!*

El autor logra de esta manera hablar nuevamente de las mujeres, “el himno de alabanza al amor físico lo entona una madre siciliana que encuentra tanta belleza en el lecho como en la religión...” (Falk, 1967, p.114) Los personajes de Williams son de carácter lábil, las mujeres sufren frustraciones por no poder adaptarse a un mundo duro y violento. En este caso la lealtad de la protagonista, es a un recuerdo. Se ha dicho que el tiempo preferido de los personajes de Williams es el pasado y la añoranza alivia el presente, lo cual verificamos en la obra que nos ocupa.

En cuanto al universo de lo teatral, coincidiremos con Ubersfeld (1998, p.11) en que el teatro es:

Arte del hoy, pues la representación de mañana, que pretende ser idéntica a la de la velada precedente, se realiza con hombres en proceso de cambio para nuevos espectadores, la puesta en escena de hace tres años, por muchas que fueran sus buenas cualidades, está, en el momento presente, más muerta que el caballo del Cid.

Entonces, si entendemos el teatro como convivio, entendemos su fugacidad. Como dice Ricardo Bartís (citado en Dubatti, 2003, p.18):

[...] una performance volátil, una pura ocasión, algo que se deshace en el mismo momento en que se realiza, algo de lo que no queda nada. Y está bien que eso suceda, porque lo emparenta profundamente con la vida, no con la idea realista de una copia de la vida, sino con la vida como elemento efímero, discontinuo.”

Asimismo, la complejidad del arte teatral implica que contiene a la vez un texto literario y un texto espectacular, esto es la puesta en escena <sup>284</sup>. El texto

---

284] “La puesta en escena privilegia la comunicación de un sentido que debe ser percibido por el espectador. Hay una fábula, una historia [...] que siguen funcionando como garantía de la comunicación objetiva. Se evita la dispersión, la contradicción en pos de un sentido global

literario presenta la fábula, la sucesión de los hechos en la trama que le dará verosimilitud. Pero hay ya en él una cuota de teatralidad: son los núcleos específicos que llamamos Matrices de representatividad.

Se compone además, de texto y didascalias, en uno habla el personaje y en las otras, el propio autor. Se las ha llamado también texto secundario para distinguirlo del texto principal. Un “otro texto” que no deberíamos considerar por fuera de la obra dado que ha sido escrito para ella y al mismo tiempo.<sup>285</sup>

Es ahí donde Tennessee Williams puso su voz y su intención autoral, direccionando la eventual puesta en escena hacia un tono poético. La obra en análisis, incluso, viene precedida de un pequeño texto titulado *El mundo sin tiempo de una pieza*, en el que medita acerca de la sensación de reposo de una obra, que posibilita al espectador ver realmente al personaje.<sup>286</sup>

Luego del detalle de los personajes y la estructura, le siguen las Notas de producción del autor que son efectivamente indicaciones para la puesta en escena las cuales, sugestivamente, se alejan del pretendido tono realista que le adjudica la crítica. Vaya como ejemplo: “La primera luz romántica es la del anochecer tardío, el cielo es de un azul delicado, con un resplandor opalescente más parecido al agua que al aire”.

La música acompaña permanentemente la acción, haciendo presente lo siciliano, en lo que tiene de nostalgia del origen. La hora del día y su luminosidad colaboran con el clima que se aprecia en la protagonista y su estado de espera.

El escenario, casi metafórico en el conjunto de maniqués mudos, se halla desordenado, así como el pastiche con el idioma que transita toda la obra.

De la experiencia aurática a la imagen en movimiento:

Llevar una obra literaria al cine implica un trabajo, un cambio de soporte, donde el cúmulo de operaciones complejas dará como resultado un producto nuevo con ecos de su origen. Así parece perderse ese “parentesco” con la vida. Daniel Mann fue actor y luego director de televisión

---

final. [...] Subyace a este tipo de puestas la idea de que la sociedad es fuente de valores, de que el bien es lo que es útil a la sociedad y el mal es lo que perjudica su integración y su eficacia y, por supuesto, la idea de que el teatro está allí para “recordarlo”. (Fernández Frade, 1995)

285] La existencia de las didascalias o acotaciones varía considerablemente en la historia de la producción teatral, comenzando con la ausencia de ellas en los orígenes (los griegos) hasta la profusión actual.

286] Materia esta que promueve a la reflexión por lo que, atento a que excede el marco del análisis propuesto, queda para un futuro trabajo.

y cine estadounidense. Generador de éxitos que se vieron coronados con sendos premios: los actores se quedaron con el Oscar y varios de sus films estuvieron nominados. Lo que demuestra su capacidad en la dirección de actores, producto quizás de que fue maestro del Actor's Studio. En 1955 dirigió *La rosa tatuada*, sobre guión del autor junto a Hal Kanter. Y el Neorrealismo envió a su musa, Anna Magnani, para quien Williams escribió la obra, desempeñó el rol principal en el film <sup>287</sup>. La amistad entre ellos fue intensa y duradera <sup>288</sup>. Nannarella, como la llamaba el pueblo italiano, empezó su carrera cantando en clubs nocturnos, a lo que siguió una intensa actividad teatral. De hecho, ante la nominación al Oscar por *La rosa tatuada* no asistió a la entrega porque pensó que jamás lo ganaría. Ella aportó la dosis justa de fogosidad latina, la sinceridad de mujer común, “*la intrusión de lo verdadero en el paisaje de la narrativa clásica*”. (Carnicé Mur, 2013)

Mediante un relato de focalización cero, propio del cine clásico, la película pone en escena todo lo visual de la obra y aún más. Los credits, al borde de la redundancia, se superimprimen sobre el dibujo de una rosa y la primera escena es el negocio de tatuajes de donde sale Estelle con la rosa en el pecho. Corte a un almacén donde Serafina y otras mujeres están comprando; un breve encuentro con el padre De Leo permite que sepamos que tiene una noticia para Rosario, su marido. En la casa es recibida por su hija Rosa. El padre está durmiendo, no lo veremos, y ella lo abraza dándole la noticia del embarazo. Una escena más tarde un grupo de detectives persigue el camión disparándole, por lo que pierde el control y se desbarranca incendiándose. Estas escenas, de carácter informativo, muestran lo que en la obra los personajes comentan, dicen, presienten. La intención es hacer visible lo que está sugerido. El espacio fílmico pareciera proporcionar un espacio análogo a la realidad representada que, en palabras de Sánchez Noriega (2000) “limita la creatividad del receptor pero también la ambigüedad”.<sup>289</sup>

Se observa asimismo una mezcla de géneros cinematográficos: lo que empieza como melodrama incluye escenas de gangsters y finaliza en decidida come-

---

287] También convocada, declinó su participación en el estreno teatral debido a que no se sentía segura con el idioma.

288] Cuenta de ello da la hermosa obra *Noches romanas* de Franco D'Alessandro, estrenada en Buenos Aires con dirección de Oscar Barney Finn.

289] “La representación de la obra teatral tiene lugar en un espacio privilegiado marcadamente separado del espacio natural, mientras que en el cine no existe un escenario donde se representa, sino un espacio donde, aceptada la analogía de la imagen, tiene lugar la acción físicamente [...]” Sánchez Noriega (2000, p.113/114)

día. Se multiplican así escenas y locaciones que son sólo menciones en la obra. Pongamos por caso la tienda de tatuajes, a donde también acude Álvaro para enamorar a la Baronesa.

El deseo y la sexualidad reprimida se encuentran desplazados del personaje de Serafina a su hija adolescente en su relación con Jack. A ella se la define como salvaje.

La banda sonora juega un rol importante: la música diegética (anclada en el plano) irrumpe en varias escenas, como el piano mecánico que genera situaciones hilarantes (por no mencionar al loro interlocutor de Serafina). Pero también la banda que no vemos pues funciona en el fuera de campo y es referida por los personajes. Y una canción, *Come le rose*, que canta Rosa tocando el piano. Pero es la música extra-diegética, la que acompaña y acentúa el estado anímico de los personajes según avanza el relato. En sintonía con esto el uso de la luz se adecua a la creación de los ámbitos representados.

Los personajes fueron desempeñados con solvencia por un conjunto de actores diversos que prueban la efectividad del casting. Burt Lancaster compone un Mangiacavallo creíble, alejado de su figura de galán de aventuras y acompaña a Anna Magnani en su *tour de force*, recordemos sus dificultades con el idioma inglés.

Su estilo resultó absolutamente rompedor en cuanto a la figuración femenina clásica. La mencionada vocación instintiva de la Magnani, a veces confundida con ausencia de método, tiene una lectura muy distinta a la luz de los datos biográficos. (Carnicé Mur, 2013)

Y esto porque se inició desde chica en compañías teatrales y en el género cómico, llegando a ser *partenaire* del gran cómico italiano Totó. Cuestión de la que supo sacar provecho el director en varias escenas sostenidas fundamentalmente por el oficio y carisma de la actriz.

Para concluir, dice Sergio Wolf (2001, p.36):

cuando se habla del origen de una transposición, habría que pensar que el cineasta lo encuentra donde conviven la obra literaria y el filme, ya que ambos medios se le aparecen imbricados, no por sus incompatibilidades sino por aquellos rasgos que intuye los conectan.

Inferimos de esta manera que la obra pedía su representación pues provocaba per se, imágenes y sonidos y en este sentido, harían fluido su trasvase al

lenguaje fílmico. El director, ya dijimos, optó por una transposición dentro de los lineamientos del cine clásico, un narrador omnisciente que muestra los hechos y siempre sabe más que los personajes. Puso en imagen lo que la obra tenía de visual creando, además, nuevos espacios y situaciones que sólo eran tangenciales. Como procedimientos utiliza el subrayado y la acentuación de climas generados, entre otras cosas, a través de la música.

Si bien no trabajó con la ambigüedad del fuera de campo, profundizó vínculos entre personajes agregando escenas y locaciones. Se privilegia de esta manera la relación interpersonal y, por fuerza, el cuerpo de los actores, que asumieron el compromiso transitando ese pasaje por diversos géneros cinematográficos del que hablamos. Hay personajes individuales, de donde resalta la pareja protagónica y hay también un grupo de mujeres sicilianas a manera de coro con quienes el director decide terminar el film en un plano aéreo casi cenital. La sombra de una tragedia contemporánea que no fue se borra definitivamente con el *happy end*. Esa imagen universaliza el tema y el tono de comedia lo aleja del carácter más personal e intenso de la obra de Williams, entendemos que, censura mediante. Recordemos la vigencia del Código Hays de censura, creado por la propia industria cinematográfica.

Quando escribo no pretendo escandalizar a la gente, y me sorprendo cuando eso ocurre. Pero no creo que deba omitirse del arte nada de lo que ocurre en la vida, aunque el artista debe presentarlo de una manera artística y no fea. Siempre quiero decir la verdad. Y a veces la verdad escandaliza. (Williams, 1996, p.192)

Sin embargo, si consideramos que nuestro autor tomó parte en la confección del guión, a las claras está que su verdad no logró “escandalizar”. A cambio, promovió que Magnani, la actriz de lo popular, se luciera en todo sentido. Su rostro, epítome del Neorrealismo, logró convencer a un Hollywood opíparo de estrellas relucientes. Tennessee Williams (2008) recordó: “que jamás dio muestra alguna de inseguridad en sí misma, ni la menor timidez en su trato con la sociedad en cuyo seno se movía con tan manifiesto olvido de sus convenciones” (p.250). Esa seguridad se impuso con la contundencia del gesto “verdadero”. *La popolana* llegó, vio y aceptó sorprendida un Oscar de la Academia.

**FICHA TÉCNICA:**

*La rosa tatuada (The Rose Tattoo)* U.S. 1955

Dirección: Daniel Mann

Productor: Hal Wallis

Guión: Tennessee Williams - Hal Kanter

Fotografía: James Wong Howe

Música: Alex North

Intérpretes: Anna Magnani, Burt Lancaster, Marisa Pavan, Ben Cooper

## BIBLIOGRAFÍA:

- A.A.V.V.(1996) *Confesiones de escritores. Los reportajes de The Paris Review*. Teatro, Buenos Aires, El Ateneo.
- Dubatti, Jorge (2003) *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*, Buenos Aires, Atuel.
- Falk, Signi (1967) *Tennessee Williams*, Los libros del mirasol, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora.
- Messinger Cypess, Sandra (1996) “Tennessee Williams en Argentina” en O. Pellettieri y George Woodyard (ed.) *De Eugene O’Neill al Happening: teatro norteamericano y teatro argentino (1930-1990)*, Buenos Aires, Galerna.
- Sánchez Noriega, José Luis (2000), *De la literatura al cine*, Barcelona, Paidós.
- Stam, Robert (2009) *Teoría y práctica de la adaptación*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ubersfeld, Anne (1998), *Semiótica teatral*, Madrid, Ediciones Cátedra
- Williams, Tennessee, (2005) *La rosa tatuada*, Especie fugitiva, Buenos Aires, Losada
- (2008) *Memorias*, España, Ediciones B Bruguera.
- Wolf, Sergio (2001) *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires, Paidós.
- Carnicé Mur, Marga, (2013) “Anna Magnani. La presencia sincera”. En *Quaderns* 8, pp. 37-43, Universitat Pompeu Fabra.
- Fernández Frade, Delfina, *La puesta en escena realista en los 90*. Recuperado el 24/06/2017 de: [https://www.google.com.ar/search?q=Delfina+Fernández+Frade+%2C+en+Pellettieri&rlz=1C1AOHY\\_esAR708AR708&oq=Delfina+Fe](https://www.google.com.ar/search?q=Delfina+Fernández+Frade+%2C+en+Pellettieri&rlz=1C1AOHY_esAR708AR708&oq=Delfina+Fe)

## De lo contado a lo mostrado. *Siete plantas y Un caso clínico* de Dino Buzzati

**Resumen:** A partir de la lectura crítica de dos obras del escritor italiano Dino Buzzati, y bajo la óptica del fantástico y sus formas, el presente trabajo se propone analizar algunas articulaciones entre las características propias de lo narrado y de lo dramático.

*Siete plantas* es un cuento que relata la estadía de Giuseppe Corte en una clínica que posee un método de agrupación por pisos según el estado de gravedad de los internos. A causa de extrañas manipulaciones médicas, Corte transita un descenso irreparable hasta la última planta destinada a los moribundos. La misma línea argumental es retomada por Buzzati en la pieza teatral *Un caso clínico*. Procedimientos como la expansión de situaciones y la integración de sistemas expresivos ligados al lenguaje complejo del espectáculo crean nuevos ambientes y personajes, ocasionando una ampliación de los mecanismos de producción de un sentido ambivalente que fractura aún más la ya débil relación mimética de *Siete plantas* con la realidad.

Finalmente, se concluye que el trabajo realizado por Buzzati no fue una mera adaptación del material narrativo. *Un caso clínico* es el producto de un proceso intertextual sumamente consciente del potencial de los lenguajes teatrales para instaurar lo fantástico sobre el escenario.

**Palabras clave:** narración - género fantástico - intertextualidad

**Abstract:** From the critical thinking of two works by the Italian writer Dino Buzzati, and under the optics of the fantastic and its forms, the present work intends to analyze some articulations between the characteristics of the narrated and the dramatic.

*Seven floors* is a tale that relates the stay of Giuseppe Corte in a clinic which method is to group inmates in accordance with the state of gravity. Because of strange medical manipulations, Corte goes through an irreparable descent to the plant only available for the dying. The same line of argument is taken up by Buzzati in the play *A clinical case*. Procedures such as the expansion of situations and the integration of

expressive systems associated with the complex language of the spectacle create new environments and characters, leading in the amplification of the mechanism of production in an ambivalent sense that fractures the already weak mimetic relation of *Seven plants* with reality.

Finally, it is concluded that the work carried out by Buzzati was not a mere adaptation of the narrative material. *A clinical case* is the product of an intertextual process extremely conscious of the potential of theatrical languages to establish the fantastic on stage.

**Key-words:** narration - fantastic genre - intertextuality

### Lo fantástico y Buzzati

Esto es una equivocación, un sueño, estoy perdiendo la razón o efectivamente en este preciso momento me estoy mirando en el espejo y no veo mi rostro. Ante la interrogación sobre lo fantástico, podríamos reunir varias respuestas provenientes de lugares disímiles: una causalidad mágica (Borges, 1932); un sentimiento (Cortázar, 1967); una irrupción insólita (Caillois, 1967); una vacilación (Todorov, 1970); una violación al orden natural (Barrenechea, 1972), entre casi infinitas afirmaciones.

Julio Cortázar (1963) afirma:

[...] no hay un fantástico cerrado, porque lo que de él alcanzamos a conocer es siempre una parte y por eso lo creemos fantástico. Ya se habrá adivinado que como siempre las palabras están tapando agujeros. [...] Lo verdaderamente fantástico no reside tanto en las estrechas circunstancias narradas como en su resonancia de pulsación, de latido sobrecolector de un corazón ajeno al nuestro, de un orden que puede usarnos en cualquier momento para uno de sus mosaicos [...]. (pp. 73-74).

Desde este punto, lo fantástico sería un efecto de lenguaje ante la imposibilidad de la palabra de contener al mundo en su totalidad. Su definición se conecta con las problemáticas que caracterizan el oficio de escritor, una de ellas es que las palabras y lo real, entendido como modelo de mundo que el sujeto concibe, nunca establecen una relación fraternal. De este modo, su afirmación deja de ser una simple expresión para convertirse en una toma de posición ante el modo de hacer literatura.

Mucho ha cambiado de aquella función social de la literatura fantástica durante el siglo XIX señalada por Todorov (1970), en tanto terreno posible

para el tratamiento de temas prohibidos, al clima de equívoco existencial que vive el hombre contemporáneo. El cuestionamiento de los valores burgueses y del racionalismo científico cedió paso a las huellas de la primera guerra mundial y a las nuevas perspectivas presentadas por las vanguardias.

Jaime Alasraki (1990) propone diferenciar las narraciones fantásticas del siglo XIX, lo fantástico tradicional por decirlo de alguna manera, de las del siglo XX. Según sus postulaciones, durante este último período surgen relatos, que él opta por denominar neofantásticos, con nuevas características vinculadas a lo fantástico. Estos relatos estarían integrados por tres elementos: visión, intención y *modus operandi* (pp. 21-33). De forma sintética, la visión es construida a partir del supuesto que “asume el mundo real como una máscara” (p. 29). Su intención es metaforizante y no se basa en el propósito de aterrorizar, sino de construir metáforas que expresen intersticios de sinrazón logrados a través de una deliberada ambigüedad.

Elvio Gandolfo (2007)<sup>290</sup>, quien tradujo al español *Introducción a la literatura fantástica de Todorov*, ya había establecido esta división entre la literatura fantástica del XIX y la del siglo XX:

Lo que antes era subjetivo pasa a ser objetivo. El escándalo moral es reemplazado por el escándalo lógico. Más que a lo normal psicológico asistimos a la conducta externa, gestual, extraña de los personajes. También cambian los temas y ámbitos ya mencionados: para representar el escándalo lógico abundan las estructuras espacio-temporales distorsionadas, trastocadas, intercomunicadas (que reflejan el relativismo de la física, popularizado). Se impone cada vez más el ámbito urbano con su combinación de apiñamiento y soledad [...]. (p. 272).

Gandolfo divide esta etapa moderna en dos grandes direcciones: una existencial y otra lúdica. En la primera, caracterizada por “el ataque a lo supuestamente normal de la vida diaria no mediante un elemento extraño sino llevando simplemente al extremo esa aparente normalidad de los actos y los ámbitos donde estos se desarrollan” (p. 273), incluye a Dino Buzzati. En la segunda, “la angustia no deja de estar presente, pero es despersonalizada, se encarna de modo múltiple, contagioso, simula ser la

---

290] En 1981 Gandolfo realiza un sintético pero interesante estudio preliminar para *Narraciones Fantásticas*, editado por CEAL. Es una colección de cuentos traducidos por él que contiene relatos de autores tales como: Guy de Maupassant, Wilkie Collins, Leo Perutz, Jack London y otros. El prólogo fue reunido en Gandolfo, E. (2007). *El libro de los géneros*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

esencia de lo real, se aparta del plano existencial humano y permite el disfrute meramente estético” (p. 273), como es el caso de los relatos de Borges.

Ya centrándonos en lo propiamente fantástico de la obra de Buzzati, Daniel Capano (2015) sostiene que se da por “la tensión constante entre el discurso que está explícitamente propuesto, una fábula alegórica, y la manera en que esa historia extraña es contada” (p. 45). Asimismo, reconocemos en algunos de sus personajes, tales como Giovanni Drogo, el oficial de su novela más reconocida, *El desierto de los tártaros*; Stefano Roi, quien de niño vio *El Colombre* e intentó escapar de él toda su vida; y hasta en el mismo Giuseppe Corte, personaje del cuento *Siete plantas*; hombres fieles al destino que se imaginaron. La espera, a modo de práctica enquistada en el hábito, no les permite cambiar el rumbo de sus acciones y los obliga a moverse en línea recta hacia aquello mismo que desean evitar. Y una vez allí, frente a frente con lo que se creía ineludible, ya no poseen fuerzas para la batalla.

### ***Siete plantas, varias excusas***

*Siete plantas*, -cuento publicado por primera vez en 1937, en el suplemento literario *La Lettura* del diario italiano *Corriere della Sera*, y que luego en 1942 formaría parte de la colección *Los siete mensajeros y otros cuentos*-, narra la trágica estadía de Giuseppe Corte en una afamada clínica. Este centro de salud posee un método de agrupación de los internos en diferentes plantas, según su estado de gravedad. Desde el piso siete, nivel donde se encuentran los enfermos más leves, hasta el primer piso, espacio reservado para los moribundos, los argumentos persuasivos y las manipulaciones médicas hacen descender a Corte hasta su presunta muerte.

Como en los personajes de Kafka, la paciencia <sup>291</sup> es el único (e inútil) recurso de Corte ante estos métodos indescifrables que logran el agotamiento de la voluntad del sujeto y la manifestación de su absurda existencia. La clínica podría ser interpretada como el símbolo de un gran sistema de engranajes que giran en falso. Corte descende de piso en piso en medio de la confusión que generan los extraños argumentos del personal: falta de habitaciones; una nueva regla que divide en graves y menos graves; un eccema y la posibilidad de alivio mediante un equipamiento que se encuentra en el otro piso; acelerar

---

291] A modo de esperanza, “lo indestructible” se encontraría en nuestro interior. Sin embargo, la expresión de ese esfuerzo es autodestructiva. Para Kafka la paciencia es un medio para sobrevivir, no una virtud. Bloom, H. (1995). “Kafka: la paciencia canónica y la indestructibilidad” en *El canon occidental*, trad. Aluo, D. Barcelona: Anagrama, p. 472.

la cura; vacaciones del personal; y orden médica.

Traccionando la narración, la estructura se repite: argumento, resistencia, descenso. Tanto personaje como lector saben que acontecerá aquello que temen y es aquí donde lo fantástico se presenta. Más allá de lo previsible de su final, en el relato existe una atmósfera rara, mezcla de espera, destino y muerte que nos mantiene alertas.

A los métodos de los empleados de la clínica y su posible pertenencia a un sistema mayor, inexplicable, pero sumamente eficiente en la tarea de desgaste de las energías vitales, se suma un procedimiento que Barrenechea (1972) detalla como:

[...] la descripción minuciosa de los hechos más simples descompuesta en los infinitos movimientos automáticos que se realizan cotidianamente, para verlos sujetos a reglas precisas cuya trasgresión amenaza con lanzarnos a lo desconocido, “lo otro” que no se nombra pero queda agazapado y amenazante. (p. 397).

Más adelante, Barrenechea postula que es “la amenaza de la muerte, la más violenta de las intrusiones de ‘lo otro’ en el orden terreno” (p. 398). Desde esta perspectiva, la muerte que aguarda por Corte en el primer piso del edificio se presenta como un elemento inquietante que tensiona el desarrollo de la narración en clave fantástica.

En *Siete plantas* el lector reconoce la clínica, pero también reconoce un espesor de los signos que hacen de la clínica un “otro lugar”. El narrador del relato también comenta que Giuseppe Corte llegó a interpretar su situación como fuera de su propia subjetividad, es decir, instaurando la otredad de la teatralidad:

Tendido en la cama mientras el caluroso mediodía de verano pasaba lentamente sobre la gran ciudad, él miraba el verde de los árboles a través de la ventana, con la impresión de haber llegado a un mundo irreal, hecho de absurdas paredes con azulejos esterilizados, de gélidas antesalas mortuorias, de blancas figuras humanas carentes de alma. Se le pasó incluso por la mente que tampoco los árboles que creía divisar por la ventana, fuesen del todo reales. Acabó incluso por convencerse de que no lo eran, notando que las hojas no se movían en absoluto. (Buzzati, 2014, p. 198).

**Correspondencias entre *Siete plantas* y *Un caso clínico***

La relación de Dino Buzzati con el teatro se desarrolló intensamente desde el año 1942 hasta 1966. En su momento, la producción teatral del italiano contó con un fuerte reconocimiento de la crítica y del público. Lamentablemente, en la actualidad sus diecisiete piezas dramáticas (contamos con tres o cuatro traducidas al español) son poco valoradas dentro del corpus buzzatiano <sup>292</sup>.

*Un caso clínico*, obra representada por primera vez el 14 de mayo de 1953 en el Piccolo Teatro de Milán, es el texto dramático más popular de Buzzati. En él retoma la misma línea argumental que *Siete plantas*, pero en el pasaje efectuado la narración es abandonada en pos de la potencialidad de la acción.

Enfocándonos en los dos escritos de Buzzati, uno narrativo y otro dramático, se podrían rastrear las correspondencias entre ambos, considerando este proceso como una relación de complementación intertextual que en ningún caso limita la autonomía interpretativa de ellos. A su vez, descartamos la idea de adaptación, ya que como resalta Sergio Wolf (2001) siempre deja ver una adecuación obligada de formatos. En términos poco precisos, podríamos decir que la adaptación es una especie de camino que inicia en un origen (siempre mejor) y culmina en otro lugar (siempre marginal), dejándonos como resultado un “algo” que no puede evadir su destino de versión.

Retomando las correspondencias, podemos establecer dos campos de análisis. Uno vinculado a los procedimientos de transposición desarrollados por Buzzati en relación con la línea argumental y su ampliación o variaciones; y otro, conectado al tratamiento fantástico de los sucesos.

Planteadas para dos actos y trece escenas, *Un caso clínico* posee algunos procedimientos que permiten otorgarle una entidad independiente y una naturaleza claramente teatral: expansión de los núcleos o nudos centrales; creación de nuevas situaciones y personajes; síntesis mediante metáforas visuales; integración de otros lenguajes ligados al espectáculo; y un tratamiento espacial particular.

Los núcleos centrales constituyen, a modo barthesiano (Barthes, 2002), las

---

292] Si bien este escritor tuvo una actividad teatral importante como dramaturgo, escenógrafo, guionista de óperas y crítico teatral; no son muchos los estudios en español que retoman esta faceta de la producción buzzatiana. Daniel Capano, el investigador argentino que en 2015 escribió un extenso estudio sobre Buzzati, lo reconoce como un ingenioso y profundo dramaturgo, pero luego no realiza el análisis del trabajo del escritor en este ámbito. Solamente agrupa *Un caso clínico* (*Un caso interesante*) dentro de los “cuentos” que abordan la temática de la enfermedad y la muerte; y menciona la actividad teatral dentro de una bioinformación que recoge datos de la vida de Buzzati ordenados cronológicamente. Por otro lado, en España comenzaron algunas reediciones de sus obras narrativas a partir de los festejos por los cien años de Buzzati (1906 – 2006); y posteriormente de su obra teatral más importante: *Un caso clínico*.

acciones principales del relato; ellos componen los momentos clave y, por este motivo, su supresión modifica en profundidad la historia. La fábula de *Un caso clínico*, considerada como la estructura de los acontecimientos con peripecias y cambios de situación, es similar a la secuencia de núcleos narrativos de *Siete plantas*. Sin embargo, el foco de la historia se extiende mediante un movimiento de *zoom out* que amplía el marco. Específicamente, las escenas I, II, III, IV y V se ubican temporalmente antes de ingresar en la clínica, y recién en la escena VII Corte se encuentra en la habitación de la séptima planta. Preguntas como quién es Corte (que pasa de llamarse Giuseppe a ser el Ing. Giovanni Corte), qué ha ido a hacer a la clínica y cómo dio con ella, son cuestiones que se despliegan en estas primeras escenas de la obra y que quedaron sin desarrollo en el cuento.

Como es sabido, el texto dramático carece de la figura del narrador, en tanto construcción textual o punto de vista que organiza la narración. Por este motivo, la obra debe abandonar al narrador omnisciente del cuento para ceder paso a los diálogos entre los personajes <sup>293</sup>. Ante esta evidente necesidad, y como consecuencia de la expansión de las esferas familiar y laboral del protagonista, se presentan nuevas situaciones y personajes.

En relación con los personajes más relevantes dentro de la obra, podemos agrupar por un lado a la madre de Corte; Gloria Bertinelli, su secretaria; y el Dr. Malvezzi, amigo y doctor de la familia. Del otro, a Anita, su mujer; Bianca, su hija; el Prof. Schroeder, director de la clínica Saledo; y el Prof. Claretta, su subdirector.

Quienes se encuentran en el primer grupo manifiestan cierto afecto sincero hacia Corte. De hecho, hasta que el protagonista no desciende un par de pisos, es Gloria una de las visitas más recurrentes durante el período de internación. Ya ubicados fuera de la relación jerárquica laboral, se encuentran su madre y el Dr. Malvezzi. Ellos son quienes intentan sacar a Corte de la clínica cuando éste se encuentra ya sin fuerzas en el primer piso de la clínica.

El Dr. Malvezzi parece ser el único amigo del protagonista, aunque irónicamente es acusado por Bianca de convertir cualquier tontería en un caso clínico. Y solamente su madre comparte con Corte la visión de esa mujer desconocida que transita por los ambientes como un fantasma.

El segundo grupo está integrado por aquellos personajes que manifiestan un interés por sí mismos, más que una preocupación genuina por el estado

---

293] Es importante destacar que *Siete plantas* ya posee un fuerte anclaje en el diálogo, no sólo por la extensión de algunos de ellos, sino por la marcada ausencia de la voz narrativa durante su desarrollo. Esto permitió a Buzzati transcribir diálogos completos.

de salud de Corte. Se perciben propósitos ambiguos en cada uno de ellos: el convincente interés de su hija por internarlo en la clínica donde ella trabaja y, luego, un marcado abandono cuestionado por el propio padre en la escena IX; la frívola visita de su mujer, preocupada por la compra de un departamento en la playa <sup>294</sup>; y por supuesto el personal de la clínica, encabezado por el Prof. Schroeder y el Prof. Claretta. Sobre todo estos últimos manifiestan una predisposición total hacia Corte, los caracteriza un discurso modalizado y una actitud de excesiva cordialidad hacia su paciente. No obstante, la obra gana tensión cuando desde nuestro lugar de lectores no sabemos si están a favor de su recuperación o de su muerte.

Patrice Pavis sostiene que “para que los personajes evolucionen en un mismo universo dramático, deben tener en común, al menos, una porción del universo discursivo. Si no es así, establecen un diálogo de sordos y no intercambian ninguna información” (p. 471). Buzzati no escribió una obra que se pueda conectar directamente con el movimiento del absurdo. Sin embargo, es necesario destacar que muchos de los personajes más siniestros de la obra no parecen concretarse mediante la réplica a la palabra ajena ni a través de una relación lógica-empática. Mejor dicho, ellos impiden que Corte ingrese a ese universo en el que habitan y que se esfuerzan por cercar a partir una posición de poder característica de los centros de control.

Por otro lado, la transposición de la narración al texto dramático se vale de la síntesis que generan las metáforas visuales. La utilización de este recurso por parte de Buzzati permite que comprendamos una idea de manera rápida y sencilla mediante una imagen. Por ejemplo, según leemos en las indicaciones escénicas, el descenso de Corte se revela ante el público mediante un cartel que indica el número de planta. Igualmente, se retoma el par metafórico persianas cerradas/muerte ya planteado en el cuento, pero otorgándole materialidad escenográfica.

La integración de otros lenguajes también fue tarea de Buzzati en su proceso de transposición. El lenguaje característico del espectáculo fue incorporado mediante las indicaciones escénicas. De este modo, contamos con precisiones corporales ligadas a la gestualidad de los personajes/actores, que además de especificar movimientos concretos, al ser tomadas en conjunto van definiendo

---

294] Más allá de estas características, no coincidimos con Martínez-Peñuela en que la obra presente una visión misógina de Buzzati. Sin dudas, son personajes que contienen algunos valores negativos, pero esta tendencia hacia las mujeres no se da como constante dentro de la obra; ni tampoco todos los personajes masculinos son claros ejemplos de hidalguía. Cf. Martínez-Peñuela, A. (2000). “Un caso clínico: el destino del hombre en Dino Buzzati”, Cuadernos de Filología Italiana, Nro. extraordinario, Universidad Complutense, Madrid, pp. 773-783.

do el signo, por ejemplo “cuerpo agotado”.

De acuerdo a una convención preestablecida, el vestuario también es portador de significación. Por ejemplo, en la última escena Corte está al límite de sus capacidades y el vestuario da cuenta de la declinación experimentada.

La función escénica de los objetos es otro de los hallazgos del dramaturgo italiano. El ejemplo del teléfono es clarísimo para evidenciar como el referente cobra diversos sentidos a lo largo de la obra. En las primeras escenas es un elemento de poder, con él Corte realiza sus negocios y teje sus estrategias inmobiliarias. En los pisos más altos de la clínica, el teléfono es el medio de conexión con el afuera. En el quinto piso Corte intenta utilizarlo, pero no logra establecer contacto con el exterior. Y en el segundo, el teléfono abre un juego de estructura en abismo, convirtiéndose en utilería.

Por su parte, el lenguaje sonoro cobra vital importancia en la obra. El comienzo de la misma tiene lugar en la oficina inmobiliaria de Corte. Aquí se oye el sonido de un magnetofón que reproduce una carta dictada por el ingeniero. También, se mezclan el sonido de las teclas de la máquina de escribir de Gloria con ruidos de cajones que se cierran y un teléfono que suena. Dos cosas quedan expuestas: en este lugar se trabaja y Corte es una persona con mucho poder.

La solidez de carácter del protagonista se fractura (y no volverá a unirse) cuando escucha una extraña voz, que viene de lejos y lo perseguirá durante toda la obra. Con el énfasis de una corista de iglesia parroquial, la voz femenina señala una presunta locura y, luego, la propia materialización de la muerte.

Para analizar el tratamiento del espacio, lo primero que necesitamos hacer es establecer la diferenciación entre espacio dramático y espacio escénico, aunque ambos se integren a una zona mayor: el espacio teatral. El primero es simbolizado por la lectura a partir de las interpretaciones que hacemos de las acotaciones escénicas y la información que registramos de los parlamentos de los personajes. El segundo, es el espacio real en el cual se mueven los actores.

Durante el primer acto los espacios dramáticos son variados y se relacionan con la vida cotidiana del protagonista: su oficina, su casa, la sala de espera de una clínica y el despacho de un médico. En el segundo acto, el espacio dramático se reduce a la clínica Saledo y, específicamente, a las habitaciones que Corte ocupa en su descenso. Por lo que se refiere al espacio escénico, tomando como puesta aquella primera representación en 1953, podríamos inferir (a partir del registro fotográfico consultado <sup>295</sup>) que se opta por la construcción

---

295] El boceto y otras fotografías se pueden encontrar en el archivo del Piccolo Teatro. Dis-

de un espacio naturalista que imita el mundo conocido. De esta manera, las indicaciones escenográficas propuestas por Buzzati son tomadas y emplazadas en un escenario a la italiana.

Por lo que se refiere al otro campo de análisis propuesto, el tratamiento fantástico también varía del cuento al texto dramático. Con la aparición de un nuevo personaje, lo extraño suma una modalidad fantasmagórica. De un G. Corte que no comprende cómo llegó a ser víctima de un sistema de salud que lo obliga a descender sin lógica aparente por varios pisos hasta enfrentar su propia muerte, a un G. Corte que escucha voces y ve fantasmas (o la manifestación corpórea de la muerte, que para el caso es lo mismo). Podríamos decir que en *Siete plantas* lo fantástico se respira y en *Un caso clínico* se ve, se oye. La escena IV se centra en una situación que no aparece en el cuento y es un hallazgo teatral importantísimo de Buzzati. En ella lo fantástico ingresa a escena y se ubica en el límite entre la realidad y lo onírico. Corte sueña y el espectador va a presenciar ese sueño, nadie se lo contará porque la acción tiene lugar sobre el escenario.

Lo fantástico no es lo único que se expande en *Un caso clínico*. El valor ejemplificador y las consideraciones morales también poseen mayor fuerza dentro de la obra dramática. De hecho, la incorporación del aspecto laboral y las características de las relaciones familiares alrededor de Corte amplían el sentido alegórico otorgado a su descenso hasta el último piso. Corte es un hombre de negocios, enfocado en su ambición de ganar dinero, no siempre sincero en sus negociaciones, viviendo a un ritmo intenso consecuencia de la vertiginosidad de sus intereses. Su final ya lo conocemos.

### **A modo de cierre**

A partir de la lectura crítica de dos obras del escritor italiano Dino Buzzati, bajo la óptica del fantástico y sus formas, me propuse analizar algunas articulaciones entre las características propias de lo narrado y de lo dramático.

Como ya se ha comentado, *Siete plantas* es un cuento que relata la estadia de Giuseppe Corte en una clínica que posee un método de agrupación por pisos según el estado de gravedad de los internos. Corte transita un descenso irreparable hasta la última planta destinada a los moribundos, como víctima de un sistema sombrío que no logra comprender ni evadir. La historia es retomada por Buzzati en la pieza teatral *Un caso clínico*. En ella existen procedimientos que facilitaron la transposición y lograron constituir un tex-

to dramático sólido. Algunos procedimientos analizados se centraron en la expansión de situaciones y la integración de sistemas expresivos ligados al lenguaje complejo del espectáculo, y la consecuente creación de nuevos ambientes y personajes.

El tratamiento de lo fantástico también varía entre los dos escritos de Buzzati. En *Un caso clínico* se percibe un modo más vinculado a lo que algunos teóricos denominan fantástico tradicional. De todas maneras, esto no evita percibir una atmósfera inquietante que pone en cuestión el lugar de la existencia humana en relación con lo real. De esta forma, se amplían los mecanismos de producción de un sentido ambivalente que fractura aún más la ya débil relación mimética de *Siete plantas* con la realidad.

Finalmente, se concluye que el trabajo realizado por Buzzati no fue una mera adaptación del material narrativo. *Un caso clínico* es el producto de un proceso intertextual sumamente consciente del potencial de los lenguajes teatrales para instaurar lo fantástico sobre el escenario.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alazraki, J. (1990). “¿Qué es lo neofantástico?” en *Mester*, vol. XIX, núm. 2 (otoño), pp. 21-33.
- Barrenechea A. (1972). “Ensayo de una tipología de la Literatura Fantástica”, *Revista Iberoamericana*, XXXVIII, Nro. 80, Pittsburg, Pensilvania, julio-septiembre, pp. 391 – 403.
- Barthes, R. (2002). “Introducción al análisis estructural de los relatos” en *La aventura semiológica*. Madrid: Editorial Nacional.
- (2009). “El teatro de Baudelaire” [1954] en *Ensayos críticos*, trad. Pujol, C. Barcelona: Seix Barral.
- Bioy Casares, A. (1965). “Prólogo” en *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Bloom, H. (1995). “Kafka: la paciencia canónica y la indestructibilidad” en *El canon occidental*, trad. Aluo, D. Barcelona: Anagrama.
- Borges, J. L. (1995). “El arte narrativo y la magia” [1932] en *Discusión*. Alianza: Madrid.
- (1998). “Adolfo Bioy Casares: La invención de Morel” en *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Madrid. Alianza.
- [1988] (1998). *Biblioteca Personal*. Madrid: Alianza.
- (1998). “Franz Kafka: La metamorfosis” en *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Madrid: Alianza.
- (2002). “Kafka y sus precursores” [1951] en *Otras Inquisiciones*. Alianza: Madrid.
- Buzzati, D. (2012). *El desierto de los tártaros*, trad. Benítez, E. Madrid: Alianza Editorial.
- (2014). “Siete plantas” en *Un caso clínico*, trad. Gozalbes, P. Sevilla: Espuela de Plata.
- (2014). *Un caso clínico*, trad. Gozalbes, P. Sevilla: Espuela de Plata.
- (2016). *El Colombre*, trad. Gozalbes, P. Sevilla: Colombre Ediciones.
- Caillois, R (1967). *Antología del cuento fantástico*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Calvino, I. (2006). “Cuentos fantásticos del XIX” en *Mundo escrito y mundo no escrito*, trad. Sánchez-Gijón, A. Madrid: Siruela.
- Capano, D. (2015). *Dino Buzzati. Una metafísica del fantástico*. Buenos Aires: Biblos.
- Cortázar J. (2000). “El sentimiento de lo fantástico” en *La vuelta al día en ochenta mundos*. Tomo I. México: Siglo XXI Editores.
- Gandolfo, E. (2007). *El libro de los géneros*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Martínez-Peñuela, A. (2000). “Un caso clínico: el destino del hombre en Dino Buzzati”, *Cuadernos de Filología Italiana*, Nro. extraordinario, Universidad

Complutense, Madrid, pp. 773-783.

Pavis, P. (1998). *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.

Todorov, T. (2000). *Introducción a la literatura fantástica*, trad. Gandolfo, E. Buenos Aires: Paidós.

Wolf, S. (2001). *Cine / Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.

**Aída Bortnik y José Ramón Fernández,  
dos poéticas dramáticas a tempo chejoviano**

**Resumen:** Antón Chéjov es uno de los dramaturgos más influyentes del siglo XX, cuya estela continúa vigente en el teatro contemporáneo, tanto en los montajes y versiones sobre su obra como en su influencia dramática. Resulta de sumo interés el estudio del funcionamiento de la poética chejoviana en representaciones disímiles en sus contextos culturales y sociopolíticos. El objetivo de esta investigación es analizar dos propuestas dispares y, a la vez, hermanadas por la influencia de Chéjov: *Primaveras* (1983/1984) de la argentina Aída Bortnik (1938-2013) y *Nina* (2002/2003) del español José Ramón Fernández (1962). Dos destacados dramaturgos, en cuya producción podemos encontrar diferentes contactos con la obra chejoviana, tanto en aspectos temáticos como estéticos. El corpus lo conforman dos proyectos notorios de ambos autores, por su reconocimiento, recepción y productividad escénica, los cuales focalizan en contextos desemejantes: las *Primaveras* de Bortnik al inicio del proceso transicional hacia la democracia en Argentina y la *Nina* de Fernández sobre la sociedad española en el cambio de siglo. A través de estas obras, buscamos comparar las relaciones de ambos escritores a uno y otro lado del océano y analizar los contactos de sus proyectos escénicos, de estas dos poéticas dramáticas a tempo chejoviano.

**Palabras clave:** Antón Chéjov - Aída Bortnik - José Ramón Fernández - poéticas dramáticas

**Abstract:** Anton Chejov is one of the most influential playwrights of the last century. His influence is still latent in contemporary theater, due to the frequent performance of his plays, the numerous versions of them and the importance of his poetics. As a consequence, the analysis of Chejov's poetics in texts and performances of diverse cultural and sociopolitical contexts is still relevant. The aim of this paper is to analyse two plays close to the Chejov's style: *Primaveras* (1983/1984), by the Argentinian playwright Aída Bortnik (1938-2013), and *Nina* (2002/2003), by the Spanish author José Ramón Fernández (1962). Bortnik and Fernández are two prominent playwrights, whose production shows the influence

of Chejov's plays not only aesthetically, but also thematically. In our corpus, we have selected two important plays of both playwrights, because of their recognition, reception and productivity. Also, the plays focus on diverse contexts: *Primaveras*, by Bortnik, is located at the beginning of the democracy in Argentina, and *Nina*, by Fernández, is concerned with Spanish society in the turn of the 21st century. The purpose here is to compare the relationship of both playwrights, each in their own time, with Chejov's poetics and to analyse the dialogue of those two projects written in a *Chejov's tempo*.

**Key-words:** Anton Chéjov - Aída Bortnik - José Ramón Fernández - Dramatic Poetics.

### **Introducción: La irradiación de la poética de Antón Chéjov**

Antón Chéjov es uno de los dramaturgos más influyentes del siglo XX, cuya estela continúa vigente en el teatro contemporáneo, tanto en los montajes y versiones sobre su obra como en su influencia dramática. Es en este último punto en el que nos detendremos en este trabajo, analizando el funcionamiento de la poética chejoviana en disímiles contextos culturales y sociopolíticos. Para ello, el objeto de nuestro estudio lo componen dos autores cuyas obras dialogan a través de la relación de su poética dramática con el legado chejoviano: la dramaturga argentina Aída Bortnik (1938-2013) y el español José Ramón Fernández (1962). A la luz del análisis de la producción dramática de cada uno de estos autores, percibimos cómo el contacto con la poética de Chejov se constituye como una matriz determinante de su producción escénica, tanto en aspectos temáticos como en la formulación estética. Para este trabajo, hemos acotado nuestro corpus de estudio a dos textos, *Primaveras* (1983/1984) de Aída Bortnik y *Nina* (2002/2003) de José Ramón Fernández, los dos proyectos más notorios de ambos autores -por su reconocimiento, recepción y productividad escénica- y dos propuestas paradigmáticas en cuanto a su relación con la estética chejoviana. Además, la elección de estos dos dramaturgos nos permite analizar la huella del ruso en dos generaciones dramáticas disímiles y en contextos desemejantes: las *Primaveras* de Bortnik al inicio del proceso transicional hacia la democracia en Argentina y la *Nina* de Fernández sobre la sociedad española en el cambio de siglo. En última instancia, a través de este estudio buscamos constatar las posibilidades de la metodología de los estudios de Teatro Comparado, permitiéndonos mostrar cómo el dramaturgo ruso está presente, más allá de los referentes intertextuales, desde su poética dramática; la misma la planteamos sintetizada bajo

el concepto del “tempo chejoviano”, reuniendo en esta idea las características de su legado, las cuales plantearémos con posterioridad.

En el ámbito metodológico, por tanto, nos servimos para este trabajo de las teorías del Teatro Comparado, realizando un estudio práctico que nos posibilita aseverar la riqueza y amplitud de perspectivas que esta disciplina propone. El análisis de Poética Comparada nos permite trazar el diálogo escénico que supera los aspectos territoriales y contextuales, introduciéndonos en el estudio de fenómenos supraterritoriales, aquellos “que superan las encrucijadas geográfico-histórico-culturales” (Dubatti, 2009, p. 48). A su vez, trabajar con la figura de Antón Chéjov y la influencia de su poética dramática nos sitúa ante su consideración dentro del concepto acuñado por Jorge Dubatti como “*Theater der Welt*” (Dubatti, 2011, p. 11), considerándolo como un “clásico”, “sobre los que cada generación vuelve para formular sus propios interrogantes y construir sentido” (Dubatti, 2011, p. 11). Por último, nuestra propuesta construye una cartografía que trabajamos como un “mapa de sincronía” y un “mapa de irradiación” (Dubatti, 2008, p. 68)<sup>296</sup>, los cuales nos permiten tejer redes entre estos tres autores dramáticos más allá del espacio y el tiempo.

### **Antón Chéjov desde la mirada contemporánea**

Antón Chéjov (1860-1904) es un maestro indiscutible en los dos ámbitos literarios en los que se desarrolló su carrera, tanto como cuentista como dramaturgo. Aunque inicialmente, como afirma Galina Tomalcheva, “largo y penoso es el camino que separa al Chéjov narrador del Chéjov dramaturgo” (Galina, 2003, p. 5), debido a la renovación escénica de sus propuestas, en la actualidad podemos afirmar que “con Chéjov comienza el teatro contemporáneo” (Pérez-Rasilla, 2013, p. 47)

Lo cierto es que el teatro contemporáneo continúa acogiendo con entusiasmo al dramaturgo ruso, revitalizado en cada nueva temporada teatral en espacios geográficos muy diversos y de formas diversas<sup>297</sup> hasta

---

296] Acogemos en este estudio las propuestas metodológicas y los conceptos de la disciplina del Teatro Comparado. Ante la imposibilidad de detenernos en su explicación, para ahondar en el estudio práctico, remitimos a los trabajos de Jorge Dubatti que conforman la fuente metodológica de este análisis: Dubatti, 2003, 2008 y 2011, entre otros estudios sobre la materia.

297] Entre las numerosas puestas en escena, versiones cinematográficas y teatrales, podemos recordar, en los espacios geográficos que en nuestro corpus nos conciernen, las recreaciones del argentino Daniel Veronese (*Los hijos se han dormido*, a partir de *La gaviota*, y *Un hombre que se ahoga espía a una mujer que se mata*, sobre *Las tres hermanas*) o Sanchis Sinisterra (*Varia-*

nuestros días <sup>298</sup>. Por ello, afirma Pérez-Rasilla (2006) que “los contemporáneos buscan, singularmente en Chéjov, las raíces de la escritura actual” (p. 19).

La obra de Antón Chéjov aparece en un contexto teatral de gran complejidad e interés, donde se fundamentaron las bases de una nueva forma de entender la creación, el contenido y la forma de la pieza dramática, así como su representación en un nuevo sistema de interpretación actoral. Chéjov enlaza con toda la renovación teatral que tuvo lugar desde finales del siglo XIX (pensemos en el Teatro Libre de André Antoine, la obra de Henrik Ibsen, la profusión del Realismo y el Naturalismo...) y se conecta con la creación del Teatro de Arte de Moscú de Stanislavski y Dantchenko y la renovación escénica que promulgaban <sup>299</sup>. Si el estreno de *La gaviota* el 17 de octubre de 1896, su primer texto, fue un rotundo fracaso, lo situó como uno de los renovadores de la escena de su tiempo, alcanzando el éxito a partir de la representación de sus piezas por el Teatro de Arte de Moscú. Posteriormente, continuará estrenando títulos emblemáticos, asentados en el imaginario escénico, como *Tío Vania* (1899), *Las tres hermanas* (1901) y *El jardín de los cerezos* (1904), su último texto estrenado antes de su fallecimiento en 1904.

---

*ciones Chéjov*). La revista ADE (Asociación de Directores de Escena) de España dedicó en su número 204 (2005) un interesante monográfico a Chejov y su relación con la escena española. En el artículo “*El jardín de los cerezos* y los retos de la puesta en escena” recompone George Banu un panorama de las lecturas chejovianas por parte de los directores de escena, así como destacamos el trabajo de Pérez-Rasilla “Una aproximación al teatro de Chéjov a través de las miradas de escritores y críticos” (2013). También recomendamos, alejados del ámbito hispánico, la reconstrucción de puestas en escena de la obra de Chéjov que realiza Laurence Senelick (2000) en su artículo “Directors’ Chekhov”.

298] Sin pretender realizar un compendio exhaustivo, recogemos alguno de los estrenos actuales (temporada 2016/2017) en la cartelera española y argentina relacionados con la obra del ruso: *Mis tres hermanas*, versión y dirección de Marcelo Savignone (La Carpintería, Buenos Aires, 2016); *Els tres aniversaris* de Rebekka Kricheldorf, con dirección de Jordi Prat i Coll (La Villaroel, Barcelona, 2017); *Ivànov*, versión libre y dirección de Àlex Rigola (Teatre Lliure, Barcelona, 2017); o *El hombre inexistente*, versión y dirección de Andrés Amitín (argentino residente en España) sobre el cuento *El hombre enfundado* de Chéjov (El Umbral de Primavera, Madrid, 2017).

299] A pesar de que Chéjov sólo se dedicó a la dramaturgia en el ámbito teatral, podríamos plantearnos su influencia más allá de lo textual debido a la estela de su concepción dramática con las innovaciones escénicas en su relación con Stanislavski y Dantchenko, con el Teatro de Arte de Moscú y con otros actores y gentes del teatro de su tiempo. Para una profundización en esta cuestión, remitimos a Anatoly Smeliansky (2003, p. 29-40). Sobre el contexto teatral y la obra de Chéjov, nos basamos en la visión ofrecida en los trabajos de Baquero (1984), Mignon (1973) y Laffite (1973).

Sintetizando los aportes de su poética dramática, para el estudio de su pervivencia en la contemporaneidad, podemos destacar que Chéjov retoma los presupuestos realistas para el teatro, pero aportándole rasgos poéticos. El lirismo se observa en la composición temática, en el tempo lento que marca el hastío de unos personajes maniatados frente a sus deseos. El realismo de las escenas y los diálogos queda determinado por el fuerte inmovilismo de sus personajes y la aceptación del anodino transcurrir de sus días. La falta de acción reinará en toda la escena, donde se desnudará el alma de los personajes -en una construcción de suma complejidad y precisión que tiende a la polifonía de voces- reflexionando sobre el individuo, su crisis personal, sus pasiones y las relaciones familiares (pilar en sus propuestas), sentimentales y sociales (ofreciendo una radiografía de la decadencia de Rusia a las puertas del siglo XX). El pasado rememorado compondrá un atisbo de felicidad, perdido en la certeza del devastador paso del tiempo, la frustración por los sueños truncados y los proyectos personales -amorosos y profesionales- destruidos.

Estas son algunas de las claves que caracterizan la obra de Chéjov y que Aída Bortnik y José Ramón Fernández acogerán y transformarán en sus propuestas, componiendo nuevas e interesantes visiones desde la poética chejoviana.

### ***Las Primaveras de Aída Bortnik: reflexiones argentinas a tempo chejoviano***

Aída Bortnik es una voz apreciable dentro de la dramaturgia argentina de las últimas décadas del siglo XX. Su producción teatral comienza en los años sesenta y, aunque se ha dedicado también al ámbito cinematográfico, donde ha cultivado destacados éxitos y reconocimiento internacional, el teatro ha sido siempre un medio artístico de suma importancia en su carrera y a nivel personal <sup>300</sup>. La producción de Bortnik resulta indesligable del contexto socio-político vivido en Argentina durante estas décadas, especialmente la última dictadura que asoló el país, el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983) <sup>301</sup>, por el que tuvo que exiliarse en España. Su produc-

---

300] La propia autora reconoce en una entrevista su destacada relación con el teatro “porque creo en la creación que crece con el aporte de los demás creadores: directores, escritores, escenógrafos, autores, público y porque creo en el espectáculo como lugar donde la vida puede verse vivir, reconocerse y quizás entonces comprenderse” (en Orlando de Meyer, 2010, p. 25). Entre sus primeros textos, en la década del setenta, encontramos *Soldados y soldaditos*, *Tres por Chéjov* y *Dale nomás*, donde observamos diversas formulaciones estéticas y ya percibimos la influencia chejoviana. Le seguirán, a partir de los ochenta, *Papá querido* (para *Teatro Abierto* 1981), *Domesticados* (1981), *De a uno* (para *Teatro Abierto* 1983) y *Primaveras* (escrita en 1983 y estrenada en 1984).

301] Para una aproximación a este contexto, remitimos al trabajo de Paula Canelo (2008).

ción dramática destaca por el fuerte compromiso político y una preocupación por la sociedad tanto en el tiempo dictatorial como en su reconstrucción en el espacio de la transición democrática, ahondando en los conflictos existenciales y los diferentes roles individuales y colectivos: culpabilidad, víctimas y victimarios, cómplices, terror, trauma..., pero también en los sueños, los ideales sociales y políticos, las promesas y crisis personales y el hastío existencial.

Acercarnos a *Primaveras*, la obra seleccionada en nuestro corpus, es dirigirnos a la propuesta más destacada de Bortnik y su último texto teatral <sup>302</sup>. En ella, Bortnik reconstruye la vida de una gran familia para realizar una amplia radiografía que los disecciona, a través de tres cuadros que constituyen tres momentos temporales, tres primaveras, las de 1958, 1973 y 1983. Frente a la mirada constante al pasado en las propuestas chejovianas, Bortnik se decanta por una visión cronológica que remite a tres estadios históricos determinantes: 1958 y “los movimientos de liberación que sacudían a América Latina, Asia y África” (Roffo, 1992, p. 886); 1973, en el complejo contexto a las puertas de la última dictadura, tiempo marcado por “los desencantos y las irritaciones de los que empiezan a padecer la contaminación de violencia y política” (Roffo, 1992, p. 887); y 1983, al inicio de la construcción de la democracia en el país. Todo ello, desarrollado espacialmente en la casa de campo familiar, símbolo de la utópica vida natural para los personajes, que también rememora a los espacios construidos por Chéjov en sus piezas y el simbolismo de la naturaleza como trasunto vital <sup>303</sup>.

Con el avance de los años, se corroborará el devastador paso del tiempo chejoviano que todo lo destruye, la frustración y el incumplimiento de los sueños y apuestas personales, eje sobre el que se desarrolla la trama. Se presenta un amplio entramado de personajes, buscando el carácter polifónico, en torno a cuatro generaciones <sup>304</sup>, tal y como encontramos en las propuestas de Chéjov.

---

302] El texto fue estrenado en diciembre de 1984, continuando hasta 1985, en el Teatro General San Martín (bajo la dirección de Kive Staiff), con dirección escénica de Beatriz Matar. Juana Hidalgo, destacable actriz argentina, formará parte del elenco. Información extraída de Graham-Jones (2000, p. 226).

303] Los dos primeros actos de *La gaviota* se desarrollarán en el exterior de la casa, en “Un rincón del parque de la finca de Sorín” (Chéjov, 2003, p. 91) y “Una cancha de cricket” (Chejov, 2003, p. 106). También el primer acto de *Tío Vania* tendrá lugar “En un parque. Se ve una parte de la casa con galería” (Chéjov, 2003, p. 145), la misma imagen que se desarrolla en *Primaveras*. De la misma forma, el acto cuarto de *Las tres hermanas* nos mostrará un “Viejo jardín de la casa de los Prózorov” (Chéjov, 2003, p. 257) y, por supuesto, recordamos el significativo jardín de cerezos que dará lugar al último texto de Chéjov.

304] La primera generación estará compuesta por Clara, madre de Natalia, casada con Ber-

De esta forma, profundiza Bortnik en los conflictos humanos y la crisis personal y colectiva, la de una “estirpe concreta, nacida con unas determinadas expectativas vitales que la historia impone y la realidad abona” (Cervera, 2015, p. 288).

El primer cuadro queda enmarcado en las promesas de amor en la boda de Delia y José, el árbol plantado por sus padres, Natalia y Bernardo (símbolo de las esperanzas para sus hijos), y el juego propuesto por Enrique, amigo de la familia, para que cada uno establezca sus apuestas vitales, que se revisarán en los futuros cuadros. Metafóricamente, un tigre escapado del circo irrumpe en la escena, como representación de la propia vida atrapada y domesticada y la búsqueda de libertad. La escena se construye como un correlato con *La gaviota*, el animal que en la obra chejoviana representa la libertad perdida.

Este primer cuadro se compone como un tiempo de exaltación, esperanza e ilusiones vitales, especialmente para los personajes más jóvenes. Frente a él, el contexto y la situación vital varía en 1973, el segundo cuadro. En él se añaden a la trama nuevos personajes (los jóvenes, hijos de la tercera generación) que suponen el contrapunto a los anteriores ideales revolucionarios de sus padres, ahora planteados como burgueses más conservadores. Se observarán incentivados, en estos quince años, los conflictos generacionales, las problemáticas de pareja, la crisis económica, la pérdida de la utopía progresista y revolucionaria, la tristeza por el fracaso personal de los miembros de la familia (como la frustración de Angélica o la decepción de José por no convertirse en escritor, cuestión que enlaza con los personajes de Chejov<sup>305</sup>)..., entre otros aspectos.

En el último cuadro, en la primavera de 1983, si bien presenta a los personajes en su crisis existencial profunda por el hastío de su vida fracasada, observamos un distanciamiento de Bortnik con la estela chejoviana, abriendo una esperanza para sus personajes. La tragedia final, con el regreso de Enrique y el recordatorio de las apuestas vitales incumplidas, se torna esperanzada enlazando con el nuevo tiempo democrático: los personajes, conscientes de sus fracasados proyectos personales y familiares, buscan superar el abatimiento

---

nardo. Ellos dos conforman la segunda generación, cuyos hijos son Angélica y José. Ella está casada con Roberto y tienen una hija, Viviana, que ya pertenece a la cuarta generación y que mantendrá un romance con el personaje llamado Joven; por su parte, José se desposará con Delia, con quien tendrá a Paula y Alejandro, los otros dos conformantes de la cuarta generación, de menor edad que Viviana. La tercera generación quedará completa con tres amigos de las parejas, Lucía y Sergio y Enrique.

305] José enlaza con el motivo recurrente en la obra chejoviana del artista frustrado. Podemos observarlo, por ejemplo, en Trepliov de *La gaviota* o Trofimov de *El jardín de los cerezos*.

personal y hallar nuevas metas, gracias al reconocimiento de su culpa y al perdón personal y colectivo. Por ello, simbólicamente Delia cierra el texto plantando un nuevo árbol como símbolo de la esperanza y la vitalidad para esa casa <sup>306</sup>, mientras que el regreso del tigre, al que José ya no tiene fuerzas para retener con sus palabras, le permite a este personaje afrontar sus miedos y le anima a continuar viviendo.

La propuesta de Bortnik retoma también el lirismo de Chéjov, desde el gusto por las imágenes simbólicas (como el árbol y el tigre) a la presencia musical. El baile del vals por los miembros de la familia determina el transcurso temporal, se convierte en elemento estructurador y simboliza el arte como único elemento no destruido por el tiempo. Su danza final, en el último cuadro, constata la esperanza para estos personajes. Como apunta Jean Graham-Jones (2002):

*The play ends in reconciliatory festivity, as the couples, finally at peace with their past and each other, dance a waltz. (...) Bortnik not only allows for the diachronic documentation of recent history but also for the recognition of one's (changing) role within that history* (p. 138-139).

La obra queda determinada, por tanto, por elementos propios de la poética chejoviana: las relaciones familiares, la temporalidad como eje estructurador y el tiempo como agente devastador, la simbología de los elementos naturales, la inacción de los personajes, el fracaso existencial y la preferencia por el diálogo y el tempo pausado para desvelarnos la tragedia individual y colectiva. A su vez, *Primaveras* retoma las constantes dramáticas de la autora, donde compone una estampa cuidada y compleja en la que siembra la esperanza de un nuevo resurgir en el contexto histórico transicional.

### José Ramón Fernández: ¿Qué hizo Nina cuando se marchó? <sup>307</sup>

---

306] La metáfora del árbol como símbolo de vida será también recurrente en Chéjov. La vitalidad que representa la naturaleza la reconocerá Ástrov en *Tío Vanía*: “Cuando planto un pequeño abedul y después veo cómo reverdece y se mece al viento, mi alma se llena de orgullo y yo... (...)” (Chéjov, 2003, p. 153). De la misma forma, la pérdida del jardín de los cerezos, en la obra del mismo nombre, representará el declive total de la familia, la pérdida de su esplendor y de todo lo que tuvieron en vida.

307] Jugamos en este epígrafe con otro título de la producción de Fernández, *¿Qué hizo Nora cuando se marchó?*, retomando a la protagonista ibseniana de *Casa de muñecas*. La obra fue escrita en colaboración con Fernando Doménech, Juan Antonio Hormigón y Carlos Rodríguez. Publicada en ADE en 1993, se estrenó en la Sala Olimpia de Madrid en 1994 con dirección de

Nos dirigimos entonces a la propuesta del madrileño José Ramón Fernández (1962), escritor al que le avala una amplia trayectoria como autor teatral, dramaturgo y participante en proyectos escénicos colectivos<sup>308</sup>. *Nina*, el texto que aquí nos concierne, fue galardonado en 2003 con el Premio Lope de Vega y ha contado con numerosas puestas en escena y traducciones a diversos idiomas<sup>309</sup>.

La producción de Fernández ahonda en la reflexión crítica de la sociedad, con temáticas como “la marginalidad, soledad, inmigración, la importancia del pasado histórico para entender el presente, así como una constante preocupación por la juventud” (Serrano Baxauli, 2009, p. 83), algo que observamos en este texto. Fernández inició su adolescencia con el final de la dictadura franquista y el inicio de la democracia y su producción se encuentra influenciada por las diferentes crisis de la contemporaneidad. Por ello, apunta Checa Puerta que la mirada de José Ramón Fernández es la de quien vio “cómo muchas de las ilusiones colectivas eran miserablemente pisoteadas [...] una mirada que, después, se ha ido deteniendo en aquellos lugares donde se atropella un ser humano, su dignidad o su memoria” (Checa Puerta, 2006, p. 48-49).

Como señala el propio Fernández sobre el proceso creativo de *Nina*, surge en la reflexión por la juventud, en la percibe que “como los personajes del autor de *La gaviota*, vivían con la sensación de estar en *stand by*, como varados, como esperando algo que tenía que suceder” (Fernández, 2017). *Nina* se plantea qué le ocurriría a la protagonista chejoviana tras abandonar a

---

Juan Antonio Hormigón (Serrano 2015, 539).

308] Ante la imposibilidad de profundizar en el autor y su obra, remitimos a la Tesis Doctoral realizada por Rosa Serrano Baixauli (2015). De la producción de Fernández, destacan textos como *Para quemar la memoria* (Premio Calderón de la Barca 1993), *La tierra* (finalista del premio Tirso de Molina 1998), *La trilogía de la Juventud* (Las manos, Imagina y 24/7, escrita junto a Javier Yagüe y Yolanda Pallín, Premio Max 2002), *Babilonia*, *La ventana de Chigrinsky* o *La Colmena científica* o *El café Negrín* (Premio Nacional de Literatura Dramática 2011), entre otras, así como su subrayada labor como dramaturgo y participante en proyectos colectivos como *El Astillero*, grupo fundado en 1933 por este dramaturgo junto a Juan Mayorga, Raúl Hernández Garrido y Luis Miguel González Cruz.

309] La obra se estrenó en el Teatro Español de Madrid, que dirigía Mario Gas, el 1 de junio de 2006, bajo la dirección escénica de Salvador García Ruiz (director de cine, su primer montaje teatral) y las interpretaciones de destacados actores españoles como Laia Marull (*Nina*), Juanjo Artero (Blas) y Ricardo Moya (Esteban). Entre sus numerosas puestas en escena, destacamos el reciente montaje en el Teatro Fernán Gómez de Madrid de *Nina*, este junio de 2017, bajo la dirección de Diego Bagnera y las interpretaciones de Muriel Sánchez (*Nina*), José Bustos (Blas) y Jesús Hierónides (Esteban). Resulta interesante, para nuestra relación entre el teatro argentino y español, que el director Jorge Eines (argentino radicado en España) dirigiera en 2009 *Nina* en Buenos Aires con un elenco formado por Heidi Steinhardt (*Nina*), Pablo Razuk (Blas) y Héctor Malamud (Esteban).

Kostia, al final de *La gaviota*, y a su regreso. El texto se construye en una larga noche en un hotel de veraneantes de la costa del Levante español, donde regresa Nina derrotada por el peso de los años y su fracaso vital. El espacio, el hall del hotel, evoca simbólicamente a lo limítrofe y transitorio (Serrano Baixauli, 2009, p. 85), un espacio fronterizo entre el pasado (el pueblo) y el futuro incierto.

La historia, si bien se desarrolla en el presente, está completamente anclada en el tiempo pretérito. No hay ninguna acción en la propuesta, todo queda suspendido, en un tempo lento, de quietud, que rememora la inspiración chejoviana. El tiempo se convierte, de nuevo, en agente devastador y los personajes se enfrentan a sus apuestas vitales fracasadas para intentar construir su futuro. Al final de la propuesta, la protagonista comprenderá que es demasiado tarde para volver al pueblo, que el tiempo perdido no es recuperable y que sólo le resta marcharse y luchar para seguir viviendo o, al menos, para intentarlo. Esa es la puerta abierta a la esperanza que construye Fernández y que enlaza con el trabajo de la dramaturga argentina: “Nina.- Vamos a luchar a muerte para conseguir un fracaso de puta madre” (Fernández, 2006, p. 139).

El texto está conformado sólo por tres personajes, Nina, Blas y Esteban. La primera rememora a la protagonista de *La gaviota*, actriz frustrada de teatro. Blas encuentra su correlato en Semión Semiónovich Medvédenko, el maestro, aunque ya no ejerza esta profesión -uno de sus fracasos vitales-, haya perdido su carácter de intelectual y trabaje en el hotel donde se encuentra con Nina. Por último, Esteban funciona como un personaje bisagra entre ambos, sin desarrollar una relación directa con los caracteres chejovianos. A ellos le acompañan otra serie de personajes “invisibles, que no evocados” (Checa Puerta, 2006, p. 64), presentes en la historia, aunque ausentes en cuerpo, que completan la polifonía de caracteres que se correlaciona con *La gaviota*, como han constatado las investigaciones sobre el texto: Irene (Irina), madre de Gabi, primer novio de Nina (Konstantín Gabrílovich), y mujer de Pedro (Trigorin), con quien huye Nina y a quien este abandona para regresar con Irene; María (Masha), mujer de Blas, con quien tiene un hijo, y amante de Gabi; Nuria, hija de Esteban y tercera amiga del grupo...

Como percibimos, aunque de *La gaviota* quede, en palabras de su autor, “apenas un aroma, además del título de la obra” (2006a, p. 79), existe una fehaciente inspiración e influencia chejoviana tanto para su construcción temática como formal. Además, la obra es rica en guiños al autor ruso. Como recoge Pérez Rasilla (2006, p. 42), encontramos el uso de utensilios de pesca; la correlación entre el lago chejoviano y el mar en Fernández; la tormenta

que empapa a ambas protagonista; la referencia al coñac; el vestido negro de María (Masha); los zapatos encontrados por la guardia civil en la plaza, donde Pérez-Rasilla percibe el suicidio, que no se informa en la pieza, de Gabi; o cómo Esteban le asegura a Nina, en la referencia simbólica de *La gaviota*: “Esteban.- Lo tuyo es volar, reina. Desde chica se te veía” (Fernández, 2006, p. 131).

La conversación entre Blas y Nina durante la noche nos descubrirá el alma de los personajes y el transcurso de su triste vida. Nina no encontró en su huida ni satisfacción personal ni profesional, por lo que intenta retornar a su temprana juventud, al tiempo perdido en ese pueblo. Por su parte, Blas se representa desde su constante inacción, atrapado por la tierra y el pueblo, sin capacidad de transformación. El encuentro con Nina supone una nueva oportunidad para ambos, en el reconocimiento de sus desengaños que desembocan en un encuentro sexual. Para Blas, la huida del pueblo ya no es posible y sólo puede luchar -el texto deja sin respuesta esta posibilidad- desde este lugar, recobrando su vida familiar y profesional, mientras que insta a Nina a no regresar jamás.

El binomio vida y muerte es muy recurrente en las piezas de Fernández, también de estirpe chejoviana, tal y como aparece en *Nina*. Esta larga noche es un renacer para los personajes y finaliza con el estigma de un suicidio (con los zapatos encontrados en el mar). Hallamos, además, la atmósfera de un pueblo que recuerda al Comala rulfiano (relación presente en otros textos de Fernández, como en *La tierra*), del que Blas salva a Nina, así como de su deseo de suicidio, representado poéticamente y del que sobreviven con el encuentro carnal: “(Se besan, se buscan. Tratan de que sus cuerpos los salven de la muerte)” (Fernández, 2006, p. 120).

Además del correlato con Chéjov, como es propio de la obra de Fernández, el texto es rico en referencias intertextuales musicales, cinematográficas o de otros autores teatrales. También destaca su gran poeticidad, algo que advertimos en el lirismo de las secuencias monologales, en las construcciones repetitivas, el tempo lento, los elementos metafóricos y simbólicos, las imágenes de belleza plástica y el uso de acotaciones cargadas de poesía.

Esta bella pieza de Fernández consigue situarnos ante una nueva visión que, sin ser una versión contemporánea de *La gaviota*, se descubre como una obra marcada por el autor ruso. Una propuesta que, como la de Bortnik, y recurriendo a la estela de Chejov, nos sitúa como espectadores ante un “combate entre la desesperación y la voluntad de vivir; de seguir viviendo mañana por la mañana” (Fernández, 2006a, p. 82).

## Conclusiones

A través del análisis de *Primaveras* y *Nina*, en comparación con la poética chejoviana, hemos podido constatar las relaciones de ambos escritores a uno y otro lado del océano. Además de las propias relaciones intertextuales, en ambas propuestas hemos podido percibir la persistencia de la visión chejoviana del tiempo como agente devastador, las apuestas personales fracasadas y la crisis del individuo. La polifonía propuesta por Chéjov en sus piezas se recupera en Bortnik y se evoca en Fernández, ahondando ambos en la complejidad de la existencia humana. Los anhelos juveniles, las pasiones desbordadas y la libertad como cénit choca con los diferentes contextos de crisis sociales (la Rusia decimonónica, la Argentina en la transición democrática, la juventud española en el cambio de siglo). Como en las propuestas del ruso, la inacción corona la escena, generando en el tiempo lento una atmósfera asfixiante de decepción, que tanto Bortnik como Fernández airean con un hábito de esperanza (como representa Delia al final de *Primaveras* y la nueva marcha de Nina) y donde destaca lo poético.

En definitiva, el estudio asevera la construcción de relaciones teatrales, de mapas escénicos que desbordan las fronteras territoriales y que evidencian los diálogos artísticos más allá del espacio y el tiempo. Este estudio comparativo nos permite transitar por la obra de Aída Bortnik y José Ramón Fernández enriqueciendo su lectura y mostrando las relaciones existentes en dos poéticas unidas a tempo chejoviano.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (2005). “Chéjov a la vuelta de cien años.” *ADE. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, n°104, enero-marzo, pp. 35-111.
- Banu, G. (2005). “El jardín de los cerezos y los retos de la puesta en escena”. *ADE. Revista de la Asociación de Directores de Escena*, n° 104, enero-marzo, pp. 70-77.
- Bortnik, A. (1992). “Primaveras”. En G. Fernández. (Ed.), *Antología del teatro argentino contemporáneo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica. pp. 889-950.
- Canelo, P. (2008). *El proceso en su laberinto. La interna militar de Videla a Bignone*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Cervera Salinas, V. (2015). “Un Teatro abierto frente a la dictadura: las *Primaveras* de Aída Bortnik”. En B. Aracil, J. L. Ferris y M. Ruiz. (Eds.), *América Latina y Europa. Espacios compartidos en el teatro contemporáneo* Madrid: Visor Libros. pp. 281-296.
- Chéjov, A. (2003). *Teatro completo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Dubatti, J. (2003). *El convivio teatral. Teoría y práctica de Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- (2008). *Cartografía Teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- (2011). “Introducción y coordenadas. Bicentenario de la Argentina y Teatro Comparado: interrogantes para una cartografía del teatro argentino en un mapa mundial”. *Stichomythia*, 11-12, pp. 5-15.
- Fernández, J. R. (2006). *Nina. Cuadernos del Teatro Español*. Madrid: Jacaryan.
- (2006a). “Verías el infierno”. En *Nina. Cuadernos del teatro español*. Madrid: Jacaryan.
- (2017). “Nina vuelve a casa”. En *Nina*. Dossier de prensa. Compañía La Risa de Cloe.
- García Baquero, J. y Zapatero Vicente, A. (1983). *Cien años de teatro europeo*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Graham-Jones, J. (2000). *Exorcising History. Argentinian Theatre Under Dictatorship*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Laffite, S. (1973). *Chéjov según Chéjov*. Barcelona: Editorial Laia.
- Mignon, P. L. (1973). *Historia del teatro contemporáneo*. Valencia: Editorial Guadarrama.
- Orlando de Meyer, E. y Esteve, P. (2010). *Teatro breve contemporáneo I. Antología*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Pérez-Rasilla, E. (2006). “El reencuentro con el realismo burgués”. En *Nina. Cuadernos del teatro español*. Madrid: Jacaryan.
- Pérez-Rasilla, E. (2013). “Una aproximación al teatro de Chéjov a través de las miradas de escritores y críticos”. En I. Pascual. (Ed.), *Descubriendo a Chéjov* (pp.

- 45-64). Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones y Difusión Científica.
- Roffo, A. (1992). “El tiempo y las apuestas vitales”. En G. Fernández. (Ed.), *Teatro argentino contemporáneo. Antología*. Madrid: Fondo de Cultura Económica. pp. 883-888.
- Senelick, L. (2000). “Directors’ Chekhov”. En V. Gottlieb y P. Allain. (Eds.), *The Cambridge to Chekhov* (pp. 176-200). New York: Cambridge University Press.
- Serrano Baixauli, R. (2009). “José Ramón Fernández: un teatro para y sobre personas”, *Stichomythia*, 9, pp. 82-88.
- (2015). *Una escritura comprometida con su tiempo. El teatro de José Ramón Fernández (1992-2012)*. Tesis Doctoral. Universidad de Valencia.
- Smeliansky, A. (2000). Chekhov at the Moscow Art Theatre. En V. Gottlieb y P. Allain. (Eds.), *The Cambridge to Chekhov* (pp. 29-40). New York: Cambridge University Press.
- Tomalcheva, G. (2003). Prólogo. En A. Chejov, *Teatro completo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

## José María de Heredia (1803–1839), ¿traductor de piezas clásicas o dramaturgo independentista?

José María Heredia (1803–1839) merece ser revalorado bajo una nueva óptica crítica que le otorgue no únicamente el aprecio histórico como un independentista cubano y ciudadano en los primeros años de la independencia mexicana, sino especialmente la aceptación como dramaturgo del romanticismo hispanoamericano. El objeto de este estudio es presentar una investigación esclarecedora que compruebe la autoría creativa de Heredia de *Los últimos romanos*, y hacer extensivo este análisis a las obras dramáticas que le han sido adjudicadas como simplemente como traducciones.

La contribución autoral dramática de Heredia ha sido fijada en forma diversa, sin que haya concordancia de número o de nombre. Este estudio propone nueve piezas heredianas: *Sainete El campesino espantado*; *Eduardo IV o el usurpador clemente*; *Atreo*; *Sila*; *El Fanatismo o Mahoma*; *Aufar o La familia árabe*; *Tiberio*; *Saúl*; y *Los últimos romanos*. Una sugerencia reiterada de la crítica herediana ha sido el deslinde entre su dramaturgia y las simples traducciones mecánicas al castellano.

Tres fueron editadas por Heredia y no ostentaron su nombre; mientras que las publicadas posteriormente todas son nominales. Algunos críticos han pensado que la mayoría de estas piezas son traducciones o adaptaciones de otros autores a excepción de *Los últimos romanos*, pieza de la que se ha aseverado su originalidad creativa. Por ejemplo, Marcelino Menéndez y Pelayo mencionó: “De otra tragedia, al parecer original, *Los últimos romanos*, no conocemos más que el título” (2003: 235); Enrique Piñero, el padre de la crítica cubana, sobre la misma obra titubeó: “Hasta cierto punto original, a lo que entiendo (Piñero1907: 198); mientras que Francisco Monterde aseveró: “Quienes se han inclinado a creer que se trata efectivamente de una obra original de Heredia, se apoyan en lo expresado por Francisco Pi y Margall [...], refiriéndose a las tragedias: “Tradujo otras muchas y escribió una original, titulada *Los últimos romanos*”, y concluyó: “*Los últimos romanos* más bien parece, si no es una obra original, refundición o adaptación que traducción o imitación de una obra del teatro francés de aquella época; sobre todo, por la brevedad” (1939: 354). Por el contrario, otros críticos han afirmado el poco

valor literario del teatro herediano, como el cubano Rine Leal: “Heredia maltrató y desperdició su talento en copiar, traducir o imitar a autores de última clase (con excepción de Voltaire y Alfieri) y que ya nada representaban en la escena mundial, aparte de que su concepción trágica se rendía a la clasicista, bien ajena a las luchas liberales del siglo” (1982: 122).

La bibliografía de Heredia tiene nueve piezas teatrales, cuya mayoría ha sido establecida como traducción por la crítica;<sup>310</sup> y además, aun queda por

---

310] A continuación se presenta una mayor información de estas nueve piezas dramáticas heredianas para ayudar a dilucidar su verdadera autoría e intentar una cronología: 1) *El campesino espantado*, sainete compuesto en La Habana, en 1818. Indudablemente es original de Heredia; es un juguete cómico que sube a escena personajes afrocubanos (Arrom 1944: 37-40; Cairo 2003: 243). 2) *Eduardo IV o el usurpador clemente*, en un acto y en prosa, fue representada en Matanzas, Cuba, en febrero 14 y 23 de 1819 por un grupo de aficionados, con Heredia en el papel de Guillermo. Una posibilidad es que se trate de una traducción de parte de la obra de Thomas Heywood, *Eduard IV*, publicada en 1600; ya que el original incluye el personaje de Guillermo de Hastings, mismo nombre del personaje que actuó el joven Heredia. 3) *Atreo*, que fue presentada el 16 de febrero de 1822, en Matanzas, Cuba (Cairo 2003: 244). Esta pieza es traducción de *Atreo y Tiestes* (1707), del dramaturgo francés Prosper Jolyot de Crébillon (1674-1762). 4) *Sila*, adaptación del francés Étienne de Jouy (1764-1846). Fue publicada en 1825 en México por Heredia y representada el 12 de diciembre de 1825, “en celebridad del día del excelentísimo señor D. Guadalupe Victoria, presidente de los Estados Unidos Mejicanos”, como lo afirma la edición en su portada. Texto de Heredia: “en *Sila* hice admirar a un tirano, ultrajando la majestad eterna de los pueblos (1827: vi). 5) *Abufar o La familia árabe*, inspirada en la pieza de Jean-François Ducis (1733-1816). Este autor francés adaptó exitosamente varias piezas de Shakespeare a la escena: *Hamlet*, *Otelo* y *Le Roi Lear*. Fue representada en México el 25 de diciembre de 1826 (Padura 2003: 77). En 1830 es mencionada por su autor en *Miscelánea* (Heredia 1830: 45). 6) *Tiberio*. Inspirada en la tragedia neoclásica de Josep-Marie Chenier (1764-1811), *Tibère* (1819), en cinco actos. Fue representada el 8 de enero de 1827 en el Teatro Principal de México por el célebre actor español Andrés Prieto. Publicada en México en 1827 por Heredia. 7) *Los últimos romanos*, publicada por Heredia en diciembre de 1829, en Tlalpam (*sic.*), México. Su estreno fue hasta el 30 de noviembre de 1889, en Hardman Hall, New York, en una función recaudadora de fondos para adquirir la casa del poeta en Matanzas, y, de ese modo, honrar su memoria. A esta función acudió Martí y dirigió un magnífico discurso que se ha conservado. 8) *Saúl, tragedia en cinco actos*. Pieza homónima del italiano Vittorio Alfieri (1749-1803). Fue un rey de Israel que procedió como tirano y sufrió como víctima. Citada por M. Menéndez y Pelayo (Cairo 2003: 235). Pieza que es homónima del drama romántico de Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Saúl* (1849). Heredia la terminó a fines de 1835 (Padura 2003: 93). 9) *El Fanatismo o Mahoma*, es una adaptación de una tragedia de Voltaire (1694-1778) escrita en 1736 y representada por primera vez en Lille en 1741 en el teatro de la Vieja Comedia y después en París el 9 de agosto de 1742. En esta pieza el fanatismo señalado de la religión mahometana es metáfora del fanatismo católico. Heredia la mencionada en una carta el 12 de julio de 1826 y es terminada hasta fines de 1836 en La Habana (Padura 2003: 78 y 97). 10) Heredia planeaba otra tragedia sobre Cuauhpopoca, el general de Moctezuma ajusticiado por Cortez; lo menciona en carta de 1º de enero de 1827 “Voy por fin a calzarme el coturno americano y a procurar pintar con el buril de Alfieri la catástrofe del noble Cualpopoca”, (García 1945: 266).

resolver si *Los últimos romanos* es obra original o traducción. Este estudio efectuó un cotejo de la edición de Tlalpam (*sic.*) de 1829 -con la utilización de un ejemplar perteneciente a la biblioteca Schmidhuber-Peña-, con el libro de Chenier publicado en 1824, bajo el título de *Oeuvres Posthumes* que está conservado en la biblioteca de la Universidad de California Los Angeles. Al hacer un conteo de palabras que incluye acotaciones de la obra de Chenier en francés y de la obra cubana, es evidente que la versión chenieriana es bastante más prolija, con 8,034 palabras; mientras que la versión herediana posee 4,062 palabras, es decir, 51% menor.

<i>Autor</i>	<i>Acto 1°</i>	<i>Acto 2°</i>	<i>Acto 3°</i>
Chenier	4 escenas 64 parlamentos	5 escenas 52 parlamentos	6 escenas 42 parlamentos
Heredia	4 escenas 49 parlamentos	5 escenas 35 parlamentos	6 escenas 22 parlamentos

Aunque *Los últimos romanos* de ambos autores coinciden en el mismo número de escenas, no en la cantidad de parlamentos de los personajes; comparativamente Heredia escribió 67% menos que Chenier. Además, el orden de escenas es alterado; por ejemplo, el monólogo de Porcia de Chenier en el Acto tercero, escena IV aparece como la escena I de Heredia; y el número de líneas poéticas es de 34 en Chenier y de 18 en Heredia, a pesar de que la intención dramática de los monólogos coincidan en conducir la acción dramática al suicidio de Porcia y a la advertencia de que la lucha libertaria será de los sobrevivientes. Imposible sería traducir palabra por palabra porque cada lengua posee características propias, pero este conteo apunta que la versión de Heredia es más sucinta y, por lo tanto, no fue una traducción mecánica.

Las dos tragedias de Chenier fueron inspiradas en vidas de personajes pertenecientes a la historia romana: Tiberio (164-133 a.C.); Marco Bruto y Cayo Casio, los asesinos de Julio César cuando enfrentaban la batalla de Filipos (42 a.C.). Los aconteceres de Tiberio, Bruto y Casio son presentados en *Vidas paralelas*, de Plutarco, la fuente primaria para escribir Chenier sus tragedias. Hay varias disparidades, las líneas dramáticas no concuerdan ni en número ni en significado. El número de personajes es diferente.<sup>311</sup> Concluimos que

311] En la obra de Chenier son: “Brutus, Cassius, Porcius-Caton, Messala, Statilius, Agrippa, Porcie, Fulvie, un esclave, romains de l’ordre des sénateurs, soldats”; mientras que en la obra de Heredia son: “Bruto, Casio, Porcia, Marco Catón, Mesala, Agripa, Caballeros, Guerreros”. En la versión herediana se anula el personaje Statilius y se retiran los cuatro parlamentos que

Heredia actuó como dramaturgo al retirar dos personajes que no eran provocadores del conflicto dramático. En cuanto a los nombres de los personajes, Heredia bautiza al protagonista de Marco Catón, mientras que Chenier lo llama Porcius-Caton; históricamente fue Marco Porcio Catón. Se comprueba que ambos autores leyeron a Plutarco. También *Vidas paralelas* sirvió de fuente a Shakespeare para la creación de su *Julio Cesar*. Chenier dedicó su obra a su hermano con estas primeras palabras: Epístola dedicatoria. A mi hermano, Volci, mi querido hermano... Y agrega un largo texto crítico de doce páginas, entre las que acusa a Shakespeare por el uso de un imposible lenguaje bárbaro de sus personajes romanos. Estas citas confirman que Chenier leyó la versión shakesperiana con anterioridad al crear la propia. No en balde la pieza de Chenier ha sido calificada en varias ocasiones como la pieza francesa más cercana al teatro isabelino. Sin embargo, nadie ha negado la autoría a Chenier, ni ha afirmado que sea una traducción o adaptación de la pieza inglesa o de *Vidas paralelas* de Plutarco, como se ha afirmado de la tragedia de Heredia.

La categoría del traductor era anteriormente de mayor estimación creativa de la otorgada en el siglo XXI. Hoy interesa más el significado de las traducciones y poco el significante; en una traducción no literaria el significante debe ser invisible, mientras que en una literaria debe trasladarse el significado y el significante del original, pero el traductor debe permanecer invisible. No fue así en el pasado porque el buen traductor dejaba su indeleble huella en el nuevo texto y, al no haber derechos de autor todavía, el traductor podía acercarse libremente a la paráfrasis creadora. Este estudio propone que los tres significados de paráfrasis están presente en la obra dramaturgica de Heredia. Además, la paráfrasis puede ser de dos tipos: 1. Paráfrasis mecánica, con la utilización de sinónimos y sustitución de frases sin alteración sintáctica; y 2. Paráfrasis creativa, con reelaboración del texto original con elementos distintos que aseguren un significado equivalente. Habría que agregar que los parlamentos heredianos glosan los parlamentos de los escritos con anterioridad, sobre todo para subrayar el paralelismo de la historia clásica con la hispanoamericana. El diccionario de la RAE apunta el significado: Glosar, comentar palabras y dichos propios o ajenos, ampliándolos. Con estos conceptos expuestos, este artículo señala que los dramas heredianos y principalmente *Los últimos romanos*, son paráfrasis creativas y glósicas de otros

---

Chenier le otorgó a su personaje. Otro cambio que indica que no es una mera traducción es que el personaje Fulvie, de Chenier, quien no tiene parlamento en la tragedia francesa y sólo es mencionado en las acotaciones como presencia muda en el acto II, escenas 1ª y 2ª y en el acto III escenas 1ª, 2ª y 3ª. En contraste, Heredia no incluye a este personaje en su pieza.

textos existentes sobre el tema, pero nunca traducciones mecánicas.

La tragedia *Los últimos romanos* muestra el estado de ánimo y la actitud de Bruto, después del asesinato de César, ante el caos de la situación decadente de Roma. Para salvar la República, Bruto y Casio dieron muerte a César y sucumben ante el nuevo orden de poder que ha formado el triunvirato dictatorial de Antonio, Octavio y Lépido. Esta situación no era diferente de la vivida por las nuevas democracias hispanoamericanas después de su independencia. Se había destruido un orden imperial, pero había aparecido un nuevo orden, del que podría decirse irónicamente: antes malo con César, ahora peor sin César. Heredia actúa como una Casandra dramática que augura que los infortunios romanos pudieran convertirse en nuestros y, en vez de alcanzar la tan idealizada democracia, el resultado fuera el caos o la tiranía. José Martí elabora sobre la dramaturgia herediana y sus sueños de liberar Cuba en su discurso en Hardman Hall: “En su patria piensa cuando dedica su tragedia, “Tiberio”, a Fernando VII, con frases que escaldan; en su patria [piensa] cuando con sencillez imponente dibuja en escenas ejemplares la muerte de “Los últimos romanos”. ¡No era, no, en los romanos en quienes pensaba el poeta, vuelto ya de sus más caras esperanzas! [...] Ya estaba, de sí mismo, preparado a morir; porque cuando la grandeza no se puede emplear en los oficios de caridad y creación que la nutren, devora a quien la posee” (1889: s.n.). En un ensayo Martí opina: “Arreglando tragedias, nutre en vez de apagar su fuego trágico” (1888: s.n.). ¿Podría Martí hablar así si Heredia fuera un simple traductor?

Al publicar *Los últimos romanos* en *Miscelánea*, Heredia se auto nombra autor: “La siguiente tragedia [...] aceptada ya gustosamente por los actores, la retiró su autor sabiendo que algunas personas habían prevenido a las autoridades superiores, suponiendo en la obra alusiones malignas” (Heredia 1829: 118). Afirmo que *Los últimos romanos* no es la única paráfrasis creativa de Heredia. Otras de sus tragedias también incluyen reelaboraciones. Menéndez y Pelayo apunta de *Saúl*: “Con esenciales alteraciones, e introduciendo escenas nuevas, como la consulta de la Pitonisa de Endor” (Cairo 2003: 235). Al comparar *Abufar* de Ducis con la obra homónima de Heredia se encuentra lo siguiente: que no concuerdan en el número de escenas en ninguno de sus cuatro actos. En cuanto a *Tiberio*: Heredia concuerda con Chenier en el número de escenas en el acto 2º, 3º y 5º, pero no así en los actos 1º y 4º. Subrayo el hecho que los parlamentos de Heredia fueron escritos en endecasílabos libres o asonantados y parafrasean aquellos de las obras que le sirvieron de modelo, al presentar significados análogos con palabras diferentes y, además, lo glosan al incluir explicaciones o agregados para facilitar la comprensión

escénica al público americano que su autor conjeturaba libertario.

En conclusión, Heredia reelaboró la historia romana y tradujo en forma parafrástica creativa y glósica a escritores griegos y, pasados dos milenios, a autores franceses y a un italiano, éstos dos últimos pertenecientes al período en donde se gestó la democracia en Europa, para así intentar salvar a Hispanoamérica de los inminentes peligros políticos del siglo XIX: el caos y la dictadura. Fue el primer dramaturgo que publicó una obra de teatro en el México Independiente. Bien es sabido que este autor es uno de los mejores poetas del romanticismo hispanoamericano, pero habría que aceptar que con esa rara habilidad versificó sus parlamentos dramáticos. *Los últimos romanos* y otras de sus piezas deben ser consideradas obras clásicas nuestras, por su monumentalidad dramática y porque expresan los peligros que nuestras democracias han afrontado y las amenazas que seguimos oteando en el horizonte político del siglo XXI.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arrom, José Juan. (1944) *Historia de la literatura dramática cubana*. New Haven, Yale University Press.
- Cairo, Ana, et al. (2003) *Heredia, entre cubanos y españoles*. Santiago, Cuba: Editorial Oriente.
- M. J. Chenier. (1818) *Brutus et Cassius ou les derniers romains, Caillus Gracchus, Tibere*. Paris.
- (1824) *Oeuvres Posthumes*. Paris: Guillaume Libraire, Rue Haute-Feuille n. 1 4, 1824. Tomo existente en la biblioteca de la Universidad de California Los Angeles.
- García Garófalo Mesa, Manuel (1945) *Vida de JMH en México, 1825-1859*. México, Ediciones Botas.
- González del Valle, Francisco y Emilio Roig de Leuchasenring, *Cronología*:  
[http://www.cubaliteraria.com/autor/jose\\_maria\\_heredia/cronologia.htm](http://www.cubaliteraria.com/autor/jose_maria_heredia/cronologia.htm)
- Heredia, José María (1825) *Sila, tragedia en cinco actos*. México: Imprenta de A. Valdés. Ejemplar analizado perteneciente a la biblioteca Schmidhuber-Peña, Guadalajara, Jalisco, México.
- (1827) *Tiberio, tragedia en cinco actos*. México: Imprenta del Supremo gobierno en Palacio, Un ejemplar estudiado en New York Public Library.
- (1829) *Los últimos romanos, tragedia en tres actos*. Tlalpam (sic.), México: Imprenta del gobierno a cargo del C. Juan González, Ejemplar estudiado conservado en la Biblioteca Schmidhuber-Peña.
- (1829) *La miscelánea, periódico crítico y literario*. México: Tlalpan y Toluca. Incluye Los últimos romanos, pp. 83s.
- (1875) *Obras poéticas de JMH, vol. II*. New York: Ponce de León, Incluye *Abufar, Sila, Tiberio y Los últimos romanos*.
- (1939) *Los últimos romanos, en Antología herediana*, selección de las mejores poesías líricas, obras dramáticas. Cuba: La Habana: Imprenta El Siglo XX, 1939. Ed. José María Heredia y Heredia. pp. 157-181.
- (1945) *Los últimos romanos, en Antología herediana*. Uruguay: Montevideo, Ed. José María Heredia y Heredia.
- (1945) *Antología Herediana. Selección de las mejores poesías líricas: Los últimos romanos*. Montevideo: Editorial C. García, Editor Emilio Valdés y De la Torre.
- (1979) *José María Heredia*. Estado de México, México: Dirección del Patrimonio Cultural y Artístico del Estado de México, Incluye *Sila, Tiberio, Los últimos romanos*.
- Leal, Rine. (1972) *La selva oscura. De los bufos a la neocolonia (Historia del teatro*

- cubano de 1868 a 1902*). La Habana, Editorial Arte y Literatura.
- Martí, José (julio de 1888) “José María Heredia y Heredia”. En *El Economista Americano*, Nueva York.
- - - - - “Heredia”, discurso en Hardman Hall, Nueva York, 30 de noviembre de 1889.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. (2003) *Heredia*, en Ana Cairo, pp. 210-238.
- Monterde, Francisco. “Heredia y el enigma de *Los últimos romanos*”. *Revista Iberoamericana*, U. Pittsburg, vol. I, Núm. 2, Noviembre 1939. pp. 353-9.
- Pipeyro, Enrique, “José María Heredia”. *Bulletin Hispanique*, vol. 9, núm. 9-2, 1907, pp. 186-209.
- Suárez Piña, Virginia B. y Graciela Durán Rodríguez. (2008) “Tradición Clásica Grecolatina en el teatro de José María Heredia a través de sus obras originales y traducciones”. *Varia Invención, Santiago* (116)

## Títeres y dramaturgia: la poética de Ana Alvarado

**Resumen:** Se trata de analizar y describir la obra de la gran dramaturga y titiritera Ana Alvarado, una de las más destacadas artistas argentinas. Sus obras *El niño de papel* y *Anatolia*, proponen un universo y un imaginario infantil que se destaca por ser uno de los exponentes de más calidad en el campo del teatro para niños.

**Palabras clave:** Teatro - Niños -Títeres – Arte - Espectador

**Summary:** The purpose is to analyze and describe the production of the great playwright and puppeteer Ana Alvarado, one of the most prominent Argentine artists. His works *El niño de papel* and *Anatolia*, propose a universe and a child imagery that stands out for being one of the exponents of the best in the field of children's theatre.

**Key-words:** Theatre - children - puppets - art – spectator

### La autora

Ana Alvarado nació en 1957 en la Provincia de Buenos Aires. Su infancia y adolescencia transcurrieron en Zárate y más tarde se radicó en la Ciudad de Buenos Aires. Es una artista sobresaliente que desde joven estudió artes plásticas, teatro, títeres e historia del arte. Hasta sus 29 años se dedicó a pintar, exponer y dar clases de plástica. En esos tiempos conoció al maestro Ariel Bufano, bajo cuya dirección ingresó al Grupo de Títeres del Teatro General San Martín lugar donde se formó y trabajó durante muchos años sin descanso. En 1989 fundó junto a otros compañeros titiriteros el grupo Periférico de Objetos, equipo teatral que se consagró a nivel internacional. Como autora dramática Alvarado se especializó en obras de teatro y de títeres para niños. Ya en 1992 obtuvo el Premio Fondo Nacional de las Artes en Teatro Infantil por *La travesía de Manuela*, una obra que centraba su crítica en los vicios de la televisión. Y en 1994 su obra *El detective y la niña sonámbula* ganó la Primera Mención del III Concurso Iberoamericano de Dramaturgia

Infantil organizado en Bilbao, España. Estos primeros pasos marcaron un camino que avanza cada vez con más fuerza hacia la creación de sus otras obras: *Oceánica, un cuento de sirenas, Greta y Gaspar, Sueños de gigantes, La hija del Rey Dragón, Avatares y Anatolia y su sombra.*

### Su poética

Ana Alvarado es una de las artistas sobresalientes del teatro argentino de la postdictadura. Puede definírsela como “teatrística”, en tanto combina en su actividad escénica prácticas diversas: actriz, directora, titiritera y dramaturga. Posee una producción artística que abarca un espectro muy amplio, que incluye el teatro para niños y el teatro para adultos. La formación de Alvarado es también rica y variada: estudió artes plásticas, teatro, títeres e historia del arte. Hasta los 29 años se dedicó a pintar, exponer y dar clases de plástica. Entre sus principales maestros se cuenta Ariel Bufano, bajo cuya dirección ingresó al Grupo de Titiriteros del Teatro General San Martín. En 1989, con algunos compañeros del elenco, fundó el Periférico de Objetos, equipo teatral que se consagró a nivel internacional. La misma Ana Alvarado afirma que el trabajo con títeres y objetos le permitió fusionar amorosamente su formación plástica con la actividad teatral. Como dramaturga, Alvarado se especializó en obras de teatro y/o títeres para niños. Y en este aspecto en especial, su contribución constituye una contribución fundamental a la renovación del teatro para niños. *La travesía de Manuela, El detective y la niña sonámbula, El niño de papel, Oceánica, Greta y Gaspar, Sueños de gigante, La hija del Rey Dragón y Avatares,* son los títulos de sus obras.

Los mundos dramáticos creados por Alvarado responden a una lógica poética que se diferencia deliberadamente del sentido común y de los saberes de la empiria materialista. Sus obras construyen universos imaginarios que amplían la lógica de lo real e incorporan los fueros y libertades de la fantasía. Son poéticas de periferia y cruce de diversas concepciones y con ello Alvarado cifra su concepto del “arte como libertad”, como alguna vez ella misma definió sus aspiraciones estéticas. Así, la lógica poética de sus obras permite pensarlas como autosuficientes, autónomas del mundo externo, o como objetivaciones del mundo interno de los personajes (relatos oníricos, a la manera de Lewis Carroll) desde una base expresionista: como ejercicios de la imaginación en el juego de los niños (la representación de la capacidad inventiva de la fantasía). Los relatos de Alvarado transcurren simultáneamente en la poesía, el sueño y en la imaginación lúdica.

## **El teatro de títeres para niños**

El teatro para niños es aquél que incluye al espectador que está atravesando el período conocido como infancia. Pero, además, integra también a los adultos que se sienten atraídos por las metáforas y los símbolos que el autor propone. El arte es para todos y es disfrutado especialmente por los niños cuando hay un autor que tiene en cuenta su régimen de experiencia cultural y su particular forma de estar en el mundo, sus gustos, sus intereses, sus hábitos y el imaginario y el mundo que los rodea. Muchas veces, ese autor sabe que está escribiendo para los más pequeños y otras no. El teatro conecta al niño de forma inmediata y amena con el mundo del arte y le abre las puertas de la sensibilidad estética, de la reflexión, de la capacidad de emocionarse, reírse y llorar y, sobre todo, de comprender y experimentar diferentes visiones de la vida y el mundo. El teatro de títeres tiene una fuerte tradición en nuestro país. Las obras de títeres pueden ser para adultos también. Muchos artistas buscaron continuar con las antiguas técnicas titiritescas provenientes de Oriente, otros recibieron la influencia directa de los inmigrantes italianos que llegaron con sus muñecos al barrio de La Boca. Algunos son itinerantes y van de un lado para otro con sus retablos que improvisan en plazas y calles. Otros, se instalan en salas teatrales. Cuando sus obras pasan al papel, permiten a los espectadores vivenciar el acontecimiento teatral de otra forma: la de la literatura impresa que invita a la lectura. Y en un ciclo hermoso e infinito de creatividad, el mismo texto puede volver a la escena, una vez más, resignificado en una posible nueva representación. La obra de teatro editada en un libro representa a su creador y permite la llegada de su tesoro a muchos lugares a la vez. Y en cada lectura cada niño propone una puesta en escena diferente en su imaginación, se transforma también en creador.

Quisiera centrarme en dos obras de Alvarado: *El niño de papel* y *Anatolia y su sombra*.

### ***El niño de papel: el arte como libertad***

*El niño de papel* se estrenó en el 2000 en el Teatro San Martín, bajo la dirección de Ana Alvarado y con la participación del elenco del Grupo de Titiriteros del Teatro San Martín. La belleza plástica de los muñecos, sumado a la música y las voces interpretadas por los titiriteros hicieron del espectáculo un éxito público y de críticas. En ese mismo año obtuvo el Premio TEATRO XXI al Mejor Espectáculo para Niños. Esta obra tiene como protagonista a Pepe, un niño como todos que atraviesa una experiencia extraña: se vuelve de papel y su cuerpo queda formado por las páginas de libros. Esta nueva

forma de ser de Pepe implica un desafío para su identidad y para su relación con los demás. La obra pone así en primer plano el tema de la discriminación de una forma no convencional, ya que el contar un suceso tan absurdo, le permite a la autora jugar y reflexionar con más libertad sobre este tema. Pero Alvarado va por más y propone que esa “diferencia” que al principio es un obstáculo, finalmente le juegue a favor al protagonista y se transforme en una ventaja: la importancia de leer, el tesoro encerrado en los libros y la sabiduría que implica estar en contacto con ellos. Los roles familiares y escolares también se desvían de la norma, presentando a una tía y a una madre diferentes de aquellas más tradicionalmente estereotipadas. Esta obra, como las grandes creaciones, exige a los niños nuevas destrezas de recepción ya que una mayor experimentación conlleva un mayor desarrollo de la capacidad imaginativa, mayor entrenamiento, mayor actividad y compromiso como lector. Para escribir, Alvarado integra todos sus saberes: como directora, como actriz y como titiritera. Como afirma la misma autora: “Trabajar para niños implica una permanente búsqueda de ruptura de la convención, siempre es teatro experimental”<sup>312</sup>. En la escritura de Ana Alvarado se cifra su profundo conocimiento de las capacidades simbólicas de los niños de hoy y eso posibilita que su teatro sea de una gran libertad expresiva.

### ***Anatolia y su sombra***

Estrenada bajo el título de *Anatolia* en Pan y Arte Teatro en 2016 con dirección de Carlos Peláez e interpretada por Julia Nardoza y Valeria Pierabella y reestrenada en el Centro Cultural de la Cooperación en 2017 por la misma Compañía, esta obra es “poesía pura” y que instala al lector en un lugar de extrañamiento: la pequeña Anatolia tiene una sombra diferente a la de los humanos. Se trata de la figura de un pequeño jaguar. Y, paralelamente, el pequeño jaguar tiene una sombra diferente a la de los animales. Se trata de la sombra de una pequeña niña, Anatolia. Una vive en Argentina y otro, en Paraguay. A partir de ahí, la autora instala dos mundos paralelos con una misma problemática. Pero inteligentemente, Alvarado no se detiene en el origen ni en el porqué de esta situación, sino que ahonda en las diferentes reacciones de los personajes. ¿Cómo afrontar esa diferencia? ¿Cómo asumir esa anormalidad respecto de los otros? Anatolia, juguetonamente, llama a su sombra: “gatote”. Si bien su situación la ocupa, en realidad, no parece preocuparle demasiado. Con la misma actitud genuina de los niños pequeños frente a los misterios de la realidad, ella transita su estado con naturalidad y aceptación.

---

312] Alvarado, Ana (2006). *Teatro 1. Obras para niños*, p. 24.

Es más, como forma parte de su entorno, juega con ella como jugaría con una amiguita o con cualquier juguete. Incluso, descubre con placer las posibilidades de juego que le otorga tener a un jaguar como sombra. Aquí Alvarado propone desde el comienzo una mirada sobre la infancia: la actitud positiva de los niños frente a todo lo que salga de lo “común”, la aventura de lo diferente, la sorpresa de lo distinto. La autora parece decir: seguramente, si Anatolia tuviera una sombra humana, no se divertiría tanto. No constituiría un momento trascendente en su vida cotidiana. Los padres de Anatolia tienen posiciones diferentes: si la mamá está preocupada por la situación, el padre, en cambio, es partidario de que Anatolia disfrute de lo que le tocó, aunque más adelante, en su desesperación, intercambian los roles. A medida que avanza la obra, Alvarado va por más, ya que presenta a Anatolia y el jaguar como dos seres que se van fundiendo en su conducta, se van pareciendo cada vez más. Además, plantea las reacciones del entorno, por ejemplo, los niños que la agreden y deciden burlarse de la realidad de Anatolia. Sin embargo, uno de ellos padece el mismo problema y la invita a juntarse para enfrentar juntos el “problemita”. La reunión con los que atraviesan la misma situación ayuda a Anatolia a saber cuál puede ser la solución: debe seguir soñando a su propia sombra, la humana, para ubicarla en un territorio y atraerla para recuperarla. No se trata de descartar al jaguar, sino de encontrar su sombra y devolverle la sombra al jaguar real. Es de destacar que Alvarado pone en boca de un par, un niño, la solución al problema. Es decir, el problema de los niños es resuelto por los mismos niños y no por un adulto. Esta posición de Alvarado pone de manifiesto una concepción de infancia de la autora: el mundo de los niños tiene la tendencia natural a enfrentar y solucionar los problemas. El de los adultos, a veces, no es capaz de resolverlos. Por su parte, el jaguarcito quiere desprenderse de su extraña sombra. Y su actitud es más salvaje, de desprecio a su extraña sombra, dado que su existencia le impide la supervivencia en la selva mesopotámica. En su mundo de jaguares, puede perder la vida. Estas circunstancias llevan a los padres del jaguar a alejarlo de la manada y embarcarlo desde Paraguay a Buenos Aires, más precisamente, el barrio de La Boca. Gracias a los sueños estimulados de Anatolia, ella intuye que debe ir a buscar a su verdadera sombra a La Boca. Allí se produce el encuentro y el intercambio de sombras con mucha serenidad entre ellos. Todo vuelve a su lugar, sin culpas, sin estridencias, de acuerdo al fluir de la vida y el descubrimiento de cómo funcionan las cosas. Los últimos párrafos de la pieza dotan de un sentido poético a la totalidad de la obra que se cierra como una breve joya que ilumina la parte más noble de los personajes cachorros, humano y animal.

Una creación en consonancia con las altas capacidades simbólicas de los niños. La obra de Alvarado diseña un lector-espectador implícito inteligente, activo, complejo y abierto a un arte escénico de gran libertad expresiva.

## BIBLIOGRAFÍA

- AAVV. (2016). *Túteres en palabras. Antología para niños y adultos. En ocasión del Premio Nacional Javier Villafañe* (director de colección, Jorge Dubatti). Buenos Aires: Ediciones del CCC/Instituto de Artes del Espectáculo.
- Alvarado, Ana (2006). *Teatro 1. Obras para niños*. Buenos Aires: Atuel.
- Alvarado, Ana (2015). *Teatro de objetos. Manual dramaturgico*. Buenos Aires: Inteatro.
- Alvarado, Ana (2016). *El niño de papel*. Buenos Aires: Estrada.
- Dubatti, Jorge (2006). *Filosofía del teatro I: Mirador*. Buenos Aires: Atuel.
- Kartun, Mauricio (2015). *Escritos. 1975-2015*. Buenos Aires: Colihue.
- Sormani, Nora Lía (2014). *El teatro para niños. Del texto al escenario*. Rosario: Homo Sapiens.

## Reflexiones en torno al uso del latín como recurso humorístico en el teatro del Siglo de Oro

**Resumen:** Estereotipar las peculiaridades lingüísticas siempre fue un recurso útil para generar comicidad en la literatura. Durante este periodo, en la comedia se ha imitado el habla de los negros, los moriscos, los gitanos o los portugueses, entre muchos otros grupos: el contraste entre la propia lengua y la lengua extraña o la evidencia del dominio insuficiente de una lengua garantizaban el efecto humorístico inmediato. El latín, en este contexto, parece ocupar un lugar por lo menos ambiguo, ya que la jerga latina no sólo indica pertenencia al ámbito culto, sino que a menudo supone también una anécdota hilarante: en el teatro cómico del Siglo de Oro se convierte en un recurso humorístico.

**Palabras clave:** Siglo de Oro - latín - comedia – humor

**Abstract:** Stereotyping linguistic peculiarities was always a useful resource to produce comicality in literature. During this period, the speech of the black people, the converted muslims, the gypsies or the Portuguese, among many other groups has been imitated in the comedy: the contrast between the owned language and a foreign one or the evidence of the insufficient usage of a language guaranteed an immediate humorous effect. Latin, in this context, seems to occupy a place at least ambiguous, since Latin slang not only indicates belonging to the cult spheres, but often also a hilarious anecdote: in the comic theater of the Golden Age becomes a humorous resource.

**Key-words:** Spanish Golden Age – Latin – comedy - humor

### I. Los textos.

La *Comedia Serafina* de Bartolomé de Torres Naharro es quizás uno de los ejemplos más tempranos de uso de latín con finalidad cómica en España. En esta obra, hay dos personajes que se expresan en latín: Teodoro, un religioso ermitaño, y el escolar Gomecio, su criado necio y perezoso. La deformación

del latín es mayor en el segundo: esta diferenciación acentúa el efecto cómico de las intervenciones del criado. En la Jornada primera, Gomecio se encuentra con Dorosía, otra criada, de la cual está enamorado. Así es como la saluda:

GOMECIO. *Toquetis manibus nostra.*

DOROSÍA. ¡Jau!

GOMECIO. *Besetis boca vostra.*

DOROSÍA. No façau, trista de mi.

GOMECIO. *Passim, passim.* (Jornada I, vv. 361-366)

Más adelante se da este intercambio con otro criado:

GOMECIO *In manus tuas, Lenicio,*  
*comendo spirito meo.*

LENICIO Yo compliré tu deseo  
haciendo bien el oficio;  
daca presto, sin bollicio,  
y atemos dedo con dedo.

GOMECIO ¡Ay, que *dolet!* (Jornada IV, vv. 1841-1847)

Como se puede ver, el latín se intercala con castellano, valenciano (y también italiano): aquí sirve, por un lado, para identificar al personaje religioso y al escolar; pero, por otro, sirve como elemento humorístico. Los errores que comete Gomecio, su *mal latín*, debían producir un efecto cómico instantáneo entre aquellos que todavía dominaban la lengua. El recurso se logra intercaldando palabras latinas en frases castellanas (¡Ay, que *dolet!*), utilizando frases con fallas morfológicas o creando palabras latinizadas a partir de agregar desinencias típicamente latinas a una base castellana (*toquetis, besetis*).

El siguiente fragmento corresponde a *La serrana de Tormes*, comedia de Lope de Vega fechada entre el 1590 y 1595. Tarreño, que representa el estereotipo del estudiante pobre que anda siempre casi harapiento y muerto de hambre, le habla así a su enamorada:

¡Ah, Dominga, amiga *eius!*

¿Cómo no ves que yo te *volo?*

Vuelve y no me digas *nolo*

Que me muero, *vivit Deus*. (en Canonica-de Rochemonteix 1991: 40)

La intercalación de palabras latinas en frases castellanas, que ya observamos en el fragmento anterior, se combina aquí con la rima consonante que recae exclusivamente en las palabras en latín, intensificando el humor. Además, el oyente mínimamente familiarizado con la lengua clásica debía reconocer la distorsión semántica de *volo* y *nolo*, que el personaje emplea con un significado erótico que en latín no tienen, pero en castellano sí (*te quiero, no te quiero*). De esta manera, su parlamento no es romántico, sino ridículo.

La comedia de Lope *El poder en el discreto* (1623) presenta la siguiente escena cómica, casi al final. Alejo, el criado de Celio, intenta justificar a su amo ante su amada explicando por qué no puede casarse con ella: sufre de desmayos. Lo defiende así:

Dice Galeno, Señora,  
que el hombre que *desmayatus*

pretendiere ser *casatus*  
*moriatur* de cantimplora.

Donde *frigiditus* mora  
*nemo*, prosigue, *casetur*,  
porque no se *desmayetur*,  
que *caballerus galantis*  
aun *mulieribus estantis*  
es bien que *fortis mostretur*. (en Gil Fernández 1997: 142)

El fragmento, que pretende imitar el habla de los médicos, logra el humor mediante la latinización de términos castellanos: el procedimiento consiste en usar desinencias típicamente latinas aplicadas a palabras españolas (*desmayatus/desmayetur, mulieribus, etc.*). Así, incluso se inventan palabras como *caballerus* o *galantis*. Estos elementos, de nuevo, se intercalan en un discurso totalmente castellano: los sufijos latinos, en la mayoría de los casos, evocan una morfología que no responde en lo absoluto al contexto en el cual se insertan.

En *La limpieza no manchada*, otra comedia de Lope fechada en 1618, podemos encontrar el siguiente diálogo en boca de dos estudiantes. Un estudiante tercero, que aparentemente quiere defender a Zoquete, termina burlándose

de él y lo quiere escupir; sigue a eso la defensa del segundo:

ESTUDIANTE 3° Trátenle de otra manera.

(Gargajo)

ZOQUETE

Excrementos, eso no;

Cierre el os, o si le abre,

*Vivit dominus in coelis*

*Cum sanctis et cum angelis*

Que el *caput* le descalabre. (en *Canonica-de*  
*Rochemonteix* 1991: 71)

Una vez más, el efecto cómico se produce por la introducción de las palabras latinas en el discurso castellano; pero también se juega con la apropiación incorrecta y vulgar de estos términos (*os* para la frase popular *cerrar la boca*; *caput* para la frase *romperle la cabeza*, además de la invocación a Dios, los santos y los ángeles en un contexto totalmente profano, una disputa entre estudiantes).

Un último ejemplo puede encontrarse en *La niñez del Padre Rojas*, comedia escrita por Lope en el año 1625 y de publicación póstuma, en donde se narra la infancia del beato Fray Simón de Rojas. Cuando el padre decide enviar a sus dos hijos a estudiar de la lengua latina, resuelve que los acompañe su criado Crispín para que también aproveche las lecciones. Este diálogo es el desopilante resultado de la iniciativa:

GREGORIO

¿Cómo, dime, en tanto tiempo,  
apenas sabes latín?

CRISPÍN

¿Latín no? ¡Qué lindo cuento!  
No le supo Cicerón  
como yo; pregunta luego  
si sabes algo y te acuerdas.

(...)

GREGORIO

Saber qué quiere decir  
*parabolam hanc* deseo.

CRISPÍN

Apárame allá esta bola.  
¡Mire si latín entiendo!

(...)

GREGORIO            Y ¿qué dirá, según eso,  
                              *satis est brevis oratio?*

CRISPÍN    Que son sastres los que hicieron  
                              las bragas a Horacio. (en Gil Fernández 1997: 143)

El humor se logra una vez más a partir de la deformación de los significados y de los significantes: se descompone, por ejemplo, el término latino *parabolam* y se redistribuye en dos elementos en español (*apárame* y *bola*). El recurso se basa en la proximidad fonética, pero altera completamente los significados. De la misma manera, *satis* se transforma en *sastres* y *brevis* en *bragas*. La mezcla entre elementos cultos y vulgares ayuda a enfatizar el efecto cómico: una lengua y una cultura de prestigio (incluso se menciona a Horacio) terminan siendo motivo de risa.

## II. El contexto

El latín (y las referencias al mundo clásico en general) parece ocupar un lugar por lo menos ambiguo: en la literatura todavía es símbolo indiscutido de cultura, pero poco a poco el romance va ganando terreno y lo desplaza, al punto de que la jerga latina se llega a utilizar no sólo para producir humor sino también para indicar pedantería y afectación. La literatura, entonces, se convierte en reflejo de una situación que es casi un lugar común para la época: la paulatina ignorancia española de las lenguas clásicas en general, con la consecuente preponderancia de la lengua vernácula.

Hasta el siglo XVII inclusive, en la mayor parte de Europa el latín todavía gozaba de gran prestigio en las esferas cultas de la sociedad: era la lengua de intercambio intelectual por excelencia y el símbolo de acceso a la cultura. El paso por la gramática latina era obligatorio para todos los estudiantes: el latín era la lengua de la transmisión del saber. Incluso hasta el siglo XVI se insiste en los reglamentos universitarios en la obligatoriedad de desarrollar las mismas clases en latín, y la cultura grecolatina era considerada la base indiscutida de la formación <sup>313</sup>.

Sin embargo, la situación es más compleja: las lenguas vernáculas ya gozaban de plena vitalidad en la mayoría de los ámbitos de la vida social y su utilización y prestigio comenzaban a ser defendidos por muchos humanistas. De hecho, a comienzos del siglo XVII la derrota del latín frente al uso de la

---

313] Para un panorama más completo, ver Gil Fernández, L. (1997). *Panorama social del humanismo español: 1500-1800*. Madrid: Tecnos.

lengua castellana en España ya es contundente. El latín se va convirtiendo cada vez más en una lengua de minorías. En España, la ignorancia de la lengua latina, y no precisamente del pueblo llano, sino entre quienes se suponía que debían dominarla por oficio era motivo de polémica entre los humanistas ya en el último tercio del siglo XV y principios del XVI.

En las universidades españolas, al contrario de lo que era práctica universal en el resto de las casas de estudios superiores europeas, las lecciones comenzaron a leerse en lengua vernácula desde muy temprano. Los estatutos repiten la obligatoriedad de impartir las clases en latín y establecen penas severas para el incumplimiento, pero cada vez están más lejos de cumplir su objetivo. A comienzos del siglo XVI los intelectuales españoles se quejan de que ni profesores ni estudiantes conocen ya esta lengua clásica. Como es de esperar, surge la polémica entre los humanistas: algunos defienden el uso del castellano porque creen que es parte importante en la construcción de una identidad nacional, y otros ven en el latín la cifra de la cultura y del progreso, sin la cual ninguna instrucción es posible (recuérdese, si no, la frase de Juan de Lucena: “el que latín no sabe, asno se debe llamar de dos pies”).

Por otra parte, el pueblo se había apropiado del latín aún sin dominarlo en lo absoluto: era frecuente oír los llamados *latinajos*, resabios de una lengua olvidada, fragmentos de latín cuya fonética o morfología resultaban ya ajenas. Donde esto sucedía en general es en torno a la terminología jurídica, médica y litúrgica, pero sobre todo entre estudiantes: por ejemplo, se pronunciaba *sofazo* por *ipso facto* o se utilizaba el giro el *busilis de la cuestión por in diebus illis*, entre muchísimas otras desopilantes deformaciones (Montero Cartelle 1978: 397-402).

Por su parte, los grandes dramaturgos del Siglo de Oro no sólo contaban con la formación clásica indispensable sino que además la tomaban frecuentemente de modelo. Actualización de motivos clásicos, utilización de temas mitológicos o incluso de citas latinas de toda índole aparecen en muchas de las obras de la época; también era frecuente que los poetas escribieran composiciones en latín como ejercicio retórico. Esto no impide, naturalmente, que el teatro explote esta situación lingüística como recurso para producir humor: como es de esperar, este desconocimiento del latín, que algunos defendieron a favor del español y otros entendieron como la más extrema *barbaries*, dejó su huella en la literatura de la época.

### III. La intención humorística.

Estereotipar las distintas peculiaridades lingüísticas de ciertos sectores so-

ciales siempre fue un recurso útil para generar comicidad en la literatura. Durante el Siglo de Oro se ha imitado el habla de los negros, los moriscos, los gitanos o los portugueses, entre muchos otros grupos: el contraste entre la propia lengua y la lengua extraña y la evidencia del dominio insuficiente de una lengua garantizan el efecto humorístico inmediato.

Si lo fundamental era la consecución de efectos burlescos basados en la idea clásica de *turpitud et deformitas*, es entendible que la cuestión lingüística se convirtiera en factor de primera importancia para construir situaciones cómicas. Así, la ya incomprensible jerga latina supone una anécdota hilarante en el teatro del Siglo de Oro: se convierte en un recurso humorístico.

El llamado latín *macarrónico* nace con una finalidad cómica a principios del siglo XVI en el norte de Italia (Canonica-de Rochemonteix 1991). Se trata de una mezcla de formas románicas superficialmente latinizadas, en un intento de parodiar el latín ya corrompido de la baja Edad Media. Su más famoso adepto es Martín Cocaio, seudónimo del monje benedictino Teófilo Folengo (1491-1544). La influencia de Folengo en Europa fue grande; en España debió ser una lectura frecuente entre estudiantes de latinidad. También hay algunos antecedentes involuntarios: sobre todo cuando se quiere evocar el lenguaje litúrgico o jurídico, se comienzan a intercalar con el romance palabras sueltas o fragmentos en latín, no siempre de forma correcta.

Como pudimos ver a partir de los ejemplos citados, se emplea un latín irregular, fragmentario y distorsionado como resorte humorístico. El recurso identifica todo aquello que suponga una singularidad lingüística y lo convierte en cómico mediante la deformación, la repetición y la exposición en situaciones ridículas. Es tarea inútil tratar de buscar coherencia lingüística en este latín: es decir, con el objetivo de hacer reír, con frecuencia se deforman las palabras latinas o se inventan nuevas palabras *latinizadas* a propósito para que *suene a latín*. En ocasiones ni siquiera importa si es comprensible o no, sino que el público lo reconozca como latín. Todos estos equívocos favorecen el buscado efecto cómico: la incorrección en el uso, a veces exagerada, potencia al instante el matiz cómico de los personajes al evidenciar su poco o ningún dominio de la lengua clásica a la vez del deseo de afectar cultura.

Para lograr este resultado se utilizan varias técnicas. Una de las más usadas es el de recurrir a la anomalía sintáctica, en donde se introduce una palabra latina cuya morfología no corresponde con la sintaxis española en donde se la introduce. Asimismo, la simple inclusión de palabras latinas aisladas en un discurso en español ya produce un efecto cómico. El otro recurso frecuente consiste en la inclusión de locuciones latinas en un contexto vulgar: el contraste de los temas no serios con una lengua tradicionalmente considerada

como símbolo de cultura también genera comicidad.

Los términos latinos se encuentran alterados morfológica o semánticamente, o simplemente inventados sobre la base de una palabra española. Resulta muy productivo el uso de palabras latinas conocidas (es decir, fácilmente reconocibles por el auditorio) pero intercaladas en un contexto español; o el uso de sufijos típicamente latinos agregados a palabras españolas. De esta manera, el espectador puede identificar un significado español pero que, gracias a la distorsión de su desinencia, se reconoce como *latinizada*.

El recurso humorístico está dirigido a un público capaz de distinguir los errores latinos y disfrutar su comicidad; sin embargo, como muchos de estos giros eran frecuentes en la lengua popular, las alusiones cómicas no escapaban al auditorio general. En algunos casos, las frases o las palabras latinizadas son casi transparentes, pero en otros es necesario un mínimo dominio de la lengua para advertir la intención humorística e identificar al personaje ridículo. Es interesante observar, asimismo, los personajes en cuya boca se pone este latín cómico. En general son los estudiantes pobres, los clérigos, los médicos o los sirvientes de alguno de ellos; aunque luego el recurso se extiende hacia otros personajes. En las comedias italianas, el profesor de gramática latina es representado a veces bajo el tipo del *pedante*, que habla con una mezcla de latín y español para aparentar refinamiento cultural. Es un personaje cuyos diálogos, aunque pretenden pasar por eruditos, siempre resultan ridículos y fuera de lugar; es el portavoz de una cultura que está cayendo en desuso, privada de contenidos auténticos. El lenguaje del pedante, saturado de latinismos y citas incomprensibles y a menudo erróneas resulta, de este modo, risible.

Es llamativo que justamente estas figuras, que son las que deberían manejar correctamente el latín por sus ocupaciones, sean los que resultan ridiculizadas: no conviene olvidar el contexto, en el cual el desconocimiento del latín era cada vez más generalizado y las polémicas por el uso del latín o de las lenguas romances estaban ya sobre la mesa. A propósito podemos citar un último fragmento de Lope de Vega, en donde justamente se trata este tema. *La Dorotea*, publicada en 1632, se centra en las relaciones de Dorotea con dos hombres: Fernando, un poeta, y don Bela, un indiano. El siguiente diálogo se da entre los dos amigos del poeta, Julio y Ludovico:

JULIO. (...) Ayer estauamos en el Soto, y a este proposito le escriui vn epigrama en vn libro de memoria.

LUDOVICO. Latino ó Castellano?

JULIO. No, sino Castellano; que Latino ya no ay quien lo agradezca, que es harta lastima.

LUDOVICO. No es por cierto, porque el Poeta, a mi juicio, ha de escriuir en su lengua natural; que Homero no escriuio en Latin, ni Virgilio en Griego, y cada vno está obligado a honrar su lengua, y assi lo hizieron el Camoens en Portugal, y en Italia el Tasso. (acto 3, escena IV)

Como se puede ver, Lope de Vega, a través de su alter ego Fernando, defiende definitivamente la utilización del romance por sobre el latín. Alrededor de esos años escribía también Nebrija su gramática castellana, y en su prólogo deñe la necesidad de conceder importancia al español con un interés ideológico e incluso político, con términos muy parecidos a los de Lope. La idea estaba en el ambiente.

Naturalmente, este trabajo no pretende ser exhaustivo. Como se ha mencionado, el latín estaba presente de múltiples formas en la literatura del Siglo de Oro, porque era la base de la formación humanística y símbolo de una herencia cultural que atravesaba los siglos. Sin embargo, hemos podido vislumbrar, a través de algunas obras, cómo el teatro aprovecha una situación lingüística particular y la explota para producir humor. Palabras inventadas, contextos cambiados, equívocos semánticos: con todo ello, la carcajada estaba asegurada.

## BIBLIOGRAFÍA

- Canonica-de Rochemonteix, E. (1991). *El poliglottismo en el teatro de Lope de Vega* (Vol. 11). Edition Reichenberger.
- Gil Fernández, L. (1997). *Panorama social del humanismo español: 1500-1800*. Madrid: Tecnos.
- Lope de Vega (1951). *La Dorotea*. Edición facsímil. Madrid: Real Academia Española.
- - - - - (2011). *La Dorotea*. Edición, estudio y notas de Donald McGrady. Madrid: Real Academia Española – Barcelona: Galaxia Gutenberg- Círculo de Lectores.
- Montero Cartelle, E. (1978). *El latín y el humor en la lengua coloquial*. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico de la Universidade Santiago de Compostela, pp. 397-402.
- Paz y Melia, A. (ed.) (1892). “Epístola exhortatoria de las letras”, en Opúsculos literarios de los siglos XIV a XVI. Madrid: Sociedad de bibliófilos españoles.
- Torres Naharro, Bartolomé (2015). *Comedia Serafina*. Edición y notas de Julio Vélez Sainz. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

## ***Un hombre sin suerte: el pasaje de la literatura al teatro***

**Resumen:** En el presente trabajo analizaremos el proceso de transposición del cuento *Un hombre sin suerte* de la escritora argentina Samantha Schweblin (1976) a la obra de teatro homónima cuya adaptación y dirección estuvo a cargo de Osmar Núñez. Trataremos de responder estas cuestiones: ¿Qué elementos motivaron la transposición del cuento al teatro?, ¿cómo el teatro se apropió del universo literario?, es decir, ¿a partir de qué operaciones lo narrativo se volvió teatral?

Queremos dar cuenta de todos los procesos que intervinieron en el traspaso del género narrativo al dramático relevando los modos y procedimientos aplicados, los efectos buscados en el pasaje y los motivos de las elecciones, omisiones y traslaciones propiamente dichas.

La transposición como todo fenómeno de intertextualidad es una reformulación y como tal debe ser explicado en su dimensión material, es decir, en su dispositivo, en el lenguaje y en su pertenencia genérica. Por eso, estudiaremos el universo literario y el teatral como sistemas disímiles y distinguiremos sus particularidades, analogías y diferencias para así poder dar cuenta de los motivos y los efectos buscados en el campo creativo teatral.

**Palabras claves:** transposición – teatro – literatura - reformulación

**Abstract:** In the present work we will analyze the process of transposition of the tale *A man without luck* of the Argentine writer Samantha Schweblin (1976) to the play of homonymous name whose adaptation and direction was done by Osmar Núñez. We will try to answer these questions: What elements motivated the transposition of the story to the theater?, how the theater appropriated the literary universe?, that is, from what operations did the narrative become theatrical?

We want to examine all the processes that intervened in the transfer of the narrative genre to the dramatic releasing the modes and procedures applied, the effects sought in the passage and the reasons for the elections, omissions and translations themselves.

Transposition as every case of intertextuality is a reformulation and as

such must be explained in its material dimension, that is, in its device, in language and in its generic belonging. Therefore, we will study the literary and theatrical worlds as dissimilar systems and distinguish their particularities, analogies and differences in order to account for the motives and effects sought in the creative field of theater.

**Key-words:** transposition – theater - literature - reformulation

En el presente trabajo, nos proponemos analizar el proceso de transposición del cuento *Un hombre sin suerte* de la escritora argentina Samanta Schweblin (1976) a la obra de teatro homónima cuya adaptación y dirección estuvo a cargo de Osmar Núñez. La transposición es un fenómeno de intertextualidad y reformulación, nuestra intención es relevar no sólo las determinaciones individuales y culturales que intervinieron a la hora de realizar el pasaje de la literatura al teatro, sino también poder dar cuenta de la singularidad y especificidad de cada género en cuanto la literatura y el teatro son sistemas disímiles cuyos soportes materiales son distintos. Mientras la literatura trabaja exclusivamente con el código lingüístico, el teatro complejiza sus materias significantes a través de un sistema sígnico complejo donde intervienen las luces, el maquillaje, el vestuario, los sonidos, la música, la escenografía y, por supuesto, la disposición espacial de los cuerpos en el escenario pues el espacio teatral está semiotizado. Por otro lado, toda transposición trabaja con una forma específica de producción de sentido. En relación a este aspecto, trataremos de dilucidar cómo se ha resignificado el cuento en el pasaje a la obra teatral, teniendo en cuenta que todo pasaje implica un proceso creativo cuyo resultado no sólo ofrecerá una nueva lectura del texto base sino también revelará las elecciones poéticas y los efectos buscados en dicha translación.

Gerard Genette (1989) en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* define la transtextualidad o trascendencia textual del texto como “todo aquello que lo relaciona, manifiesta o secretamente, con otros textos”. Reconoce cinco tipos de relaciones transtextuales, entre ellas la hipertextualidad que define como la relación de un texto con otro anterior del cual deriva por transformación o por imitación. Si la transformación de un texto es seria, estamos en el dominio de la *transposición*. Es pertinente además agregar a esta definición la noción de transposición semiótica pues como ya dijimos los soportes materiales de los géneros en cuestión, el cuento y la obra de teatro, son disímiles y de diferente complejidad. Siguiendo a Bermúdez (2008) en su artículo: *Aproximaciones al fenómeno de la transposición semiótica: lenguajes, dispositivos y géneros* definiremos la transposición semiótica “como la operación social por la

cual una obra o un género cambian de soporte y/o sistema de signos”. Teniendo en cuenta, entonces, la compleja interacción entre sistemas abordaremos el pasaje del cuento a su adaptación a teatro y la siguiente puesta en escena. Y aquí nos encontramos con otra cuestión que intentaremos problematizar: ¿Cómo se produce la teatralidad? ¿Cuenta el texto literario con elementos propios de teatralidad? ¿Existe una teatralidad preescénica, una posibilidad del texto de ser teatral que es explotada en escena? ¿Qué elecciones realiza el adaptador y el director que reforzarían dicha teatralidad en escena? Volveremos luego a esta cuestión de la teatralidad. Veamos ahora cuáles son las operaciones realizadas en el traspaso de lo narrativo a lo teatral y los modos de apropiación del universo literario involucrados en *Un hombre sin suerte*.

La obra está basada en el cuento *Un hombre sin suerte* escrito por Samantha Schweblin (argentina nacida en 1978) y galardonado con el Premio Internacional de Cuento Juan Rulfo 2012. Posteriormente, se lo incluyó en la colección de cuentos *Siete casas vacías*, editado por la Editorial Páginas de Espuma en el 2015, colección que obtuvo el Premio Internacional Narrativa Breve Ribera del Duero. El cuento está narrado en primera persona y adopta el punto de vista de una niña de ocho años que recuerda cómo su hermana decidió ser protagonista de un accidente al beber lavandina justo el día de su cumpleaños. La anécdota es trivial, cotidiana, narrada desde la óptica de una niña. Luego de haber ingerido lavandina, Abi es llevada al hospital y en el camino el padre de la protagonista le pide se saque una prenda íntima de color blanco, su bombacha, para señalar a los demás autos el carácter de emergencia. Llegan al hospital y allí en la sala de espera, sucede el encuentro con un hombre que atento a las necesidades de la niña, la invita a un shopping y roba una bombacha para ella, negra a lunares blancos. La bombacha es negra, distinta y la distingue a ella en la mirada del otro. La entrada al probador oficia como una ceremonia de iniciación de la que ella sale transformada. Vuelven al hospital y antes de llegar aparecen sus padres junto a un policía que detienen al hombre acusado implícitamente del secuestro de la niña. Ella intenta protegerlo pero el hombre es apresado. Entonces rápidamente traga un papel que tenía escrito su nombre para no delatarlo. Este es el argumento central de un cuento que intenta producir extrañamiento en la percepción naturalizada del lector y quebrar las convenciones ligadas al mundo de la niñez, de la familia y de los afectos. El mundo familiar se vuelve extraño en la soledad de una sala de espera de un hospital y lo inesperado irrumpe en el encuentro con un adulto, un otro que reconoce y aprovecha esa instancia de abandono. Ésta es una de las características de la narrativa de Schweblin el quiebre en el orden del horizonte de expectativas del lector donde lo familiar

se vuelve siniestro y lo inesperado llega para romper las certezas que habitan nuestro mundo. De ese modo, la anécdota trivial, sencilla se transforma porque la narración hace hincapié en la violencia de los adultos que allana el mundo infantil.

La obra de teatro homónima, como ya fue comentado, fue adaptada y dirigida por Osmar Núñez y se presentó a lo largo de tres temporadas. Las dos primeras, en el Espacio teatral Elkafka en 2015 y 2016 respectivamente. La tercera temporada ya en 2017 se realizó en el Espacio Callejón.

La obra es un unipersonal protagonizado por la actriz María Nydia Ursi Ducó quien encarna el personaje de una mujer ya adulta que el día de su cumpleaños espera y ésa es la ocasión propicia para que los recuerdos vuelvan. Si bien Núñez retoma el personaje del cuento y al igual que en éste elige la primera persona ahora es la óptica de un adulto la que hace resonar el pasado y especialmente el día de su octavo cumpleaños que queda fijado en su historia personal a partir del encuentro con un hombre que repone lo que el descuido de sus propios padres le ha quitado, la prenda íntima resguardo de su propio interior. La bombacha ahora tiene otro color, de la misma forma, el personaje ha cambiado su mirada en torno a los adultos, la escena del probador la ha transformado.

El monólogo es la forma elegida para desplegar la subjetividad y evocar la niñez. Esos recuerdos crean en escena un clima de nostalgia y añoranza por lo que fue y no volverá a suceder. Pero, a la evocación se le opone un presente feroz, el de los disturbios en la calle, el de los niños que lejos de ser inocentes amenazan con una violencia desmedida. Ese afuera es amenazante y la violencia se contrasta con la pasividad e impotencia del personaje que no abandona su lugar y desde unas ventanas observa con unos prismáticos el vandalismo de los niños hacia su auto, reliquia quizás de su familia. Una vez más el pasado es amenazado por la fuerza del presente. El presente irrumpe también en esa espera a través de los llamados pues si el espectador cree que esta mujer está sola se equivoca, recibe llamados de Ovidio, su pareja quien se preocupa amorosamente por ella y por la situación de espera inquietante a la que está sometida. Y, ¿a quién espera nuestra protagonista de nombre Amanda en la adaptación? Nada más ni nada menos que a Abi, la hermanita que en el cuento de Schwebelin tenía tan sólo tres años y así como en el cuento era acusada de tomar un protagonismo excesivo el día de su cumpleaños, aquí en la adaptación de Núñez vuelve a ser protagonista, esta vez por su ausencia y por la exagerada preocupación de su hermana. Todo vuelve a rodar en torno a Abi aunque los años hayan pasado. Abi es central en el presente de la espera, esa espera que abre la obra. En el escenario una mujer de mediana

edad cuidadosamente vestida y arreglada para la ocasión ordena una y otra vez la mesa dispuesta para el festejo de su cumpleaños y la invitada especial no llega. El hilo dramático se entreteje en torno al pasado de la protagonista que recupera un recuerdo de la infancia y el presente de la protagonista ya adulta que se enfrenta a la ausencia de la hermana y a la violencia de los niños de su barrio. Osmar Núñez retoma el punto de vista de Samanta Schweblin en torno a la infancia. Por un lado, se evoca cómo esa niña de ocho años se dejó llevar por un hombre al shopping y hasta se vio seducida por él. Pero, además, el adaptador toma otro cuento de Schweblin, *Mi hermano Walter*, incluido en el libro *Pájaros en la boca*, y lo entreteje con la trama de *Un hombre sin suerte*. Ese cuento se interpola en la obra dramática con la figura del niño Walter y sus amigos que pasan de ser unos niños traviesos a convertirse en unos vándalos. La adaptación del cuento al teatro le permite al director traer un presente a escena en que la violencia va in crescendo. Los niños pasan de apoyarse en el auto a romper sus faros para luego terminar incendiando el auto en la escena final en la que se escucha el crepitar de las llamas y, finalmente, explosiones. Estas acciones suceden fuera de escena y son traídas a partir de las palabras y exclamaciones que la actriz profiere mientras observa la calle desde su ventana y entabla con ellos un diálogo sin respuesta. La niñez en uno y otro relato ha dejado de ser cándida: es amenazada por los adultos y a su vez se vuelve ella misma una amenaza para los otros. Lo siniestro se pone en escena a través de dos historias entretrejidas, dos cuentos que en la obra de teatro se actualizan en el presente con las intromisiones del afuera y en el pasado con el recuerdo de lo vivido a los ocho años. También es novedosa la forma usada para invocar el recuerdo que siempre es apelado por otros. La actriz mantiene diálogos con personajes ausentes: Ovidio, su hermana, los niños. Ese continuo dirigirse a un *tú* que no está intensifica la sensación de ausencia- su hermana no llega, su marido está en París, el perro Arístides está en la veterinaria- y remite a la ausencia paterna cuando Amanda se sentó en la sala de espera de un hospital a los ocho años. La pregunta que parece hacerse el cuento y que retoma Núñez en la adaptación es: ¿cuánta soledad puede tener una niña de ocho años? Otro de los temas recurrente en la narrativa de Schweblin es el peligro de los otros. Dice Osmar Núñez (2017) en una entrevista realizada por la revista digital *El Anartista*<sup>314</sup> :

Porque todos hablan de la peligrosidad de este hombre, pero es mucho más peligroso el vínculo padre-madre. Nosotros nunca planteamos el

---

314] Extraído de <http://www.elanartista.com.ar/2017/04/2ocho/a-boca-de-cajon/> Entrevista realizada por Gabriela Stoppelman el 28 de abril de 2017.

tema del abuso. Eso vino después, en las interpretaciones. Yo siempre sentí que este hombre que ella encuentra en el hospital, el día de su cumpleaños, cuando la familia está ocupada en la atención de su hermana que había tomado lavandina, era un ángel. La peligrosidad inminente ya estaba en el cuento, entonces, lo interesante era dar una vuelta de tuerca a ese vínculo, a ese encuentro. El personaje de este señor es muy particular, y yo intento tirarlo a un lugar que no fuera común.

En la adaptación al teatro la figura del hombre ojeado, del hombre sin suerte es aún más ambigua que en el cuento. Amanda no sólo lo protege no revelando su identidad y tragándose su nombre escrito en un papel sino además lo recuerda como un *otro* protector que la mira, la reconoce y puede reparar el descuido parental. En la adaptación, además, se refuerza el contraste entre la mirada de la niña y la mirada de los adultos cuando el padre golpea al hombre en un estallido de violencia.

También es de destacar el trabajo con la espacialidad. La escenografía a cargo de Alejandro Mateo no descuida ningún detalle y se hace cargo de la dicotomía de los espacios. En la escena aparecen unos marcos de ventana que funcionan como el límite entre el interior y el exterior y son la bisagra entre las dos historias. Afuera, está el niño Walter y su presencia amenazante; adentro, el recuerdo de una experiencia de seducción y abandono mientras se espera a una hermana que nunca aparece. El interior aparece como un lugar perfecto y armonioso. Los colores pasteles inundan la escena, están en los manteles, en los marcos, en el tapizado de las sillas. El festejo se escenifica con una mesa llena de confituras delicadas, tan perfectas que la protagonista quiere congelar esa imagen y les saca fotos en escena. Esa búsqueda del detalle la encontramos también en el vestuario, cuya realización estuvo a cargo de César Taibo. Los zapatos rosas están a tono con el delantal impecable que viste la protagonista. Todo está listo para el festejo que nunca llega.

El espacio escénico es acompañado por la musicalización y producción sonora a cargo de Julieta Milea. Afuera, en la calle, los ruidos que hacen próximo el peligro; adentro, la música de The Carpenters, que genera un clima de dispersión y alegría, y las llamadas entrantes: la de Ovidio, su pareja que la cuida amorosamente y la de su hermana que anuncia que finalmente no acudirá al festejo de su hermana. El mundo no es bello ni perfecto, parece pensar el director, pues ese mundo color pastel muestra sus grietas tanto en el presente con la ausencia de la hermana y la explosión final de su auto incendiado como en el pasado cuando recuerda cómo su padre golpeó violentamente a Arístides, el hombre que la llevó de compras a la salida del shopping. El pre-

sente es doloroso y el pasado también. El cuestionamiento a las relaciones familiares que ya aparecía en los cuentos es reelaborado en escena a través del recuerdo de la violencia del padre y el descuido y abandono de la hermana que finalmente no acude al festejo. Pero, los otros masculinos, Ovidio en el presente y Arístides en el recuerdo, tienen un valor positivo, reparador de las omisiones familiares.

Como ya dijimos, transponer un texto literario y llevarlo al teatro implica cargarlo de teatralidad. Entonces, ¿cuáles son las operaciones realizadas en la transposición del texto literario a la puesta en escena? Y ¿qué novedades surgen del planteo estético resultante? Comenta Núñez (2017):

La teatralidad abre más al cuento. Abre más el atrás... Lo hace más vital. Si tengo que transcribir el cuento, seguramente, también funcionaría. Porque la teatralidad se vincula con elevar y darle distintos colores a esa pauta, sea un cuento o una revista (...). Se trata de enmarcar este cuento y abrirlo un poco más e informar sobre la historia de este personaje. El cuento habla de una niña. Ya ponerla como una mujer es transformar el cuento en teatro. Una cosa es que te hable una niña en escena y otra es una mujer hablando de cuando era niña. Esto ya tiene una vitalidad teatral mayor. Si yo pongo el cuento tal cual, ese cuento tiene sus reglas propias. El teatro también tiene sus reglas.

En ese sentido, la actriz es productora y portadora de teatralidad. La actriz María Nydia Ursi-Ducó da vida a ese mundo escénico a través de la palabra y los silencios, de la elección de cada gesto y cada mirada, así los elementos narrativos devienen pura corporalidad.

Hablando del actor, dice Josette Féral (2003:99/101) en *Acerca de la teatralidad*<sup>315</sup> :

Él codifica la teatralidad, la inscribe sobre la escena en signos, en estructuras simbólicas trabajadas por sus pulsiones y sus deseos en tanto sujeto, sujeto en proceso, explorando en su interior, su doble, su otro, a fin de hacerlo hablar. Estas estructuras simbólicas perfectamente codificadas y fácilmente reconocibles por la mirada del público que se las apropia como modo de saber o experiencia constituyen todas las formas narrativas de lo ficcional que se inscriben en la escena y que el actor hace

---

315] *Acerca de la teatralidad* pertenece a la colección de Cuadernos de Teatro XXI que dirigió Osvaldo Pellettieri y publicó la editorial Nueva Generación. Estos textos pertenecen a un Seminario dictado por Josette Féral en la Universidad de Buenos Aires en agosto de 2001.

surgir en el teatro....Él introduce (¿crea?) la teatralidad en la escena. Más que ser portador de información, de saber, más que tomar a su cargo la representación, más que asumir la mimesis, él expresa la presencia del actor, la inmediatez del acontecimiento y su propia materialidad.

Roland Barthes (1977) también reflexiona sobre la teatralidad en sus *Ensayos críticos*. Para él la teatralidad es una complejidad de signos que se construyen sobre el escenario después de la parte escrita. La teatralidad sería más un elemento de creación que de realización y está manifestada por “la exteriorización del cuerpo, del objeto, de las sensaciones”. Lo que está al origen de la teatralidad para Barthes es “la corporalidad sorprendente del actor”.

Por otro lado, el espacio escénico está semiotizado y todos los sistemas significantes, la escenografía, el vestuario, la iluminación, los sonidos, la música están interactuando para resignificar el texto dramático y recrear el cuento de Samanta Schweblin. El encuadre de la escena remite a la candidez de la infancia que se intenta recuperar. Cada objeto en escena es un detalle minuciosamente cuidado que connota al yo adulto. Los objetos otorgan teatralidad y así lo percibe el espectador. Un ejemplo claro es cuando la actriz recuerda el momento en que entró al probador a probarse la bombacha, en escena ese momento coincide con el cambio de vestuario de la protagonista. El teatro recuperó la anécdota literaria y la transformó en escena.

Dice Josette Féral (2003: 95-96): “En cuanto al espacio, se nos aparece como portador de la teatralidad, porque allí el sujeto percibió relaciones, una puesta en escena de lo especular. Esta importancia del espacio parece fundamental para toda teatralidad, en la medida que el pasaje de lo literario a lo teatral es siempre, y prioritariamente un trabajo espacial.”

En la obra de teatro, la importancia dada a lo visual halla su influencia en las pinturas de Edward Hooper y está en el trabajo con los marcos y ventanas a través de los cuales la protagonista observa el exterior.

Al llegar a este punto me gustaría finalmente retomar la definición de teatralidad brindada por Josette Féral (2003:95) en el libro ya citado. Así concluye:

La teatralidad consiste tanto en situar la cosa o lo otro allí donde la teatralidad puede ingresar en ese espacio otro, por el efecto de encuadre donde se e inscribe al que o lo que se mira, como en transformar el suceso en signos. Más que como una propiedad la teatralidad aparece entonces en esta fase de nuestra reflexión como un processus que señala los sujetos en proceso: observador/ observado. La teatralidad es un hacer, un suceder que construye un objeto antes de consagrarlo como tal. Esta

construcción es el resultado de una doble polaridad que puede partir tanto de la escena y del actor como del espectador.

Y más adelante agrega:

Es decir que la teatralidad no tiene manifestaciones físicas obligadas: no tiene propiedades cualitativas que permitirían descubrirla con seguridad. No es un dato empírico. Es una ubicación del sujeto con relación al mundo y con relación a su imaginario. Esta ubicación de las estructuras del imaginario fundadas sobre la presencia del otro, es lo que autoriza el teatro.

En estas aproximaciones teóricas al concepto de teatralidad se recupera tanto el rol del creador, del hacedor teatral como el rol del espectador que puede resignificar lo observado y así legitimar la práctica teatral.

En este sentido, la obra de teatro *Un hombre sin suerte* es el resultado del proceso creativo llevado a cabo por Osmar Núñez en la búsqueda de teatralidad, condición que se realiza también a través de los espectadores que actualizan los interrogantes que plantea la obra. El teatro fue hacia el universo literario y construyó sus propios modos de apropiación logrando una obra cargada de nuevos sentidos que insta al espectador a pensar una y otra vez interpretaciones que tienden a la fuga.

El pasaje del cuento al teatro devino en una lectura nueva en torno a la niñez y al mundo de los adultos desnaturalizando y cuestionando los prejuicios, valores y creencias que sostienen una visión del mundo adultocéntrica.

### **Ficha técnico-artística**

Actuación: María Nydia Ursi-Ducó

Dirección: Osmar Núñez

Autora: Samanta Schweblin

Adaptación: Osmar Núñez

Escenografía y vestuario: Alejandro Mateo

Diseño de luces: Cristina Lahet

Voz, Producción sonora y musical: Julieta Milea

Músicos: Marcelo Andino, Jorge Blues Guerrero

Fotografía: Malena Figó, Andrés Eraso

Diseño gráfico: Gustavo Reverdito

**Realización de escenografía: Los Escuderos**

**Realización de vestuario: César Taibo**

**Realización de pastelería: Ana Núñez**

**Asistencia de dirección: Paloma Santos**

**Producción ejecutiva: Ale García**

## BIBLIOGRAFÍA

- Bermúdez, Nicolás Diego, (2008) “Aproximaciones al fenómeno de la transposición semiótica: lenguajes, dispositivos y géneros”, en *Estudios Semióticos*, 2008, n°4. Extraído de: <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es/eSSe4/2008-eSSe%5B4%5D-N.%20D.%20BERMUDEZ.pdf>
- Barthes, Roland, (1977) *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix Barral.
- Féral, Josette (2003) *Acerca de la teatralidad* en Cuadernos de teatro XXI, GETEA, Osvaldo Pelletieri (dir.), Buenos Aires, Ediciones Nueva Generación.
- Genette, Gerard, 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.
- Schweblin, Samanta, 2015. *Siete casas vacías*. Madrid, Páginas de Espuma.
- Stoppelman, Gabriela, 2017. “El cuidado del otro” en *A boca de cajón*, Revista digital. <http://www.elanartista.com.ar/2017/04/28/a-boca-de-cajon/>

## Magia en entremeses del Siglo de Oro

**Resumen:** Ampliamente difundido en la sociedad, el motivo del estudiante que ha aprendido artes mágicas ha sido escenificado por los dramaturgos del Siglo de Oro español; para el presente trabajo hemos acotado su circulación en tres momentos de la serie literaria del género breve: los entremeses *La cueva de Salamanca* (1614), *El dragoncillo* (c. 1670) y *El astrólogo tunante* (1687).

Intentaremos mostrar los cambios en las formas de escenificación de la magia en el contexto de la fiesta teatral, teniendo en cuenta la evolución que experimentan las prácticas escénicas durante los setenta años que median entre el primero y el último entremés, merced al desarrollo de la escenografía, la tramoya y la pirotecnia.

**Palabras clave:** escenificación – magia – entremeses – Siglo de Oro

**Abstract:** Widely diffused in society, the motif of the student who has learned magical arts has been staged by the playwrights of the Spanish Golden Age; for the present work we have limited its circulation in three moments of the literary series of the brief genre: *La cueva de Salamanca* (1614), *El dragoncillo* (c. 1670) y *El astrólogo tunante* (1687).

We will try to show the changes in the forms of staging of magic in the context of the theatrical celebration, taking into account the evolution that the stage practices during the seventy years that mediate between the first and the last entremés, thanks to the development of the scenography, the stage and pyrotechnics.

**Key-words:** staging - magic - entremeses - Golden Century

Los estudios sobre la fiesta teatral española en los siglos XVI y XVII han aumentado en forma creciente desde el trabajo inaugural de Cotarelo y Mori en 1912, pasando por el aporte ineludible de Eugenio Asensio (1971), hasta los actuales, centrados en autores o géneros específicos. Los debates sobre si llamar teatro menor o teatro breve a las piezas que se representaban entre los

actos de las comedias fueron centrales en los trabajos de Luciano García Lorenzo y Javier Huerta Calvo, quienes abrieron camino a nuevos investigadores y compiladores que, en el marco de proyectos radicados en grupos como el de la universidad de Sevilla, el GRISO de Navarra, PROTEO de Burgos o la misma RAE, publicaron artículos y libros insoslayables.

Javier Huerta Calvo (2001) propone una tipología de cinco clases de entremeses según se combinan los elementos estructurales: acción, personajes y tipo de comicidad y Abraham Madroñal (2004) presenta el panorama de estudios realizados sobre los géneros breves y entre otros puntos, se detiene en la clasificación temática así como en los autores que se trabajan con mayor frecuencia o aquellos cuyas obras se editan. Algunos de los críticos (Asensio, 1973; Canavaggio, 1986) tuvieron en cuenta la poderosa impronta del saber popular que circulaba en la cultura española de los siglos XVI y XVII en forma de supersticiones, cuentos y refranes y que fueron recogidos por la producción dramática breve.

Una de las creencias más extendidas de este período es la de la Cueva de Salamanca, que era el lugar de hechicerías donde se leía nigromancia en secreto o el diablo enseñaba magia. Eugenio Asensio (1973) estudió el fondo tradicional del tema y mostró cómo se hizo popular en el ambiente universitario a partir del siglo XIV. Según su reconstrucción, la leyenda tuvo su asiento geográfico en la ciudad de Salamanca en la cuesta de Carvajal, donde se había edificado la iglesia de San Cebrián. Bajo esa cuesta, el demonio enseñaba sus ciencias o malas artes a los estudiantes que querían aprenderlas.

El motivo del estudiante que ha aprendido artes mágicas, debido a su arraigo en la sociedad, fue escenificado a menudo por los dramaturgos del Siglo de Oro español; para el presente trabajo hemos acotado su circulación en tres momentos de la serie literaria del género breve: los entremeses *La cueva de Salamanca* (1614) de Miguel de Cervantes, *El dragoncillo* (c.1670) de Pedro Calderón de la Barca y *El astrólogo tunante* (1687) de Francisco de Bances Candamo <sup>316</sup>.

Intentaremos mostrar los cambios en las formas de escenificación de la magia en el contexto de la fiesta teatral, teniendo en cuenta la evolución que experimentan las prácticas escénicas durante los setenta años que median entre

---

<sup>316</sup>] Salvo *El astrólogo tunante*, cuya fecha de estreno –29 de mayo de 1687– se conoce con exactitud, los otros dos ofrecen dificultades, pues los *Entremeses* de Cervantes se cree fueron escritos a la par del *Quijote* y se publicaron en 1614; por su parte *El dragoncillo* aparece editado en *Flores del Parnaso, cogidas para recreo del entendimiento de los mejores ingenio de España, en los entremeses y mojigangas*, de 1708, aunque Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera lo datan después de 1670.

el primero y el último entremés, merced al desarrollo de artes como la escenografía y la tramoya durante el segundo tercio del siglo XVII, concretado por los artistas italianos de la *Camerata Fiorentina*: Sabbatini, Cosme Lotti y Baccio del Bianco, que se establecieron en España y participaron de la profunda renovación de las prácticas escénicas que promovió Calderón.

El historiador Julio Caro Baroja (1974) sostiene en su estudio sobre el teatro del siglo XVIII, que la evolución de las técnicas espectaculares facilitó la puesta en escena de grandes cuestiones como las del alcance de la magia, blanca o científica y negra o diabólica, en comedias “de magia”, nacidas en las postrimerías del barroco. En ellas, hay un mundo de altos ideales, en el que se mueven los galanes, las damas y los ancianos venerables, preocupados por el amor, la honra y las virtudes caballerescas y otro ámbito de bajas realidades, habitado por criados, graciosos, criadas astutas y vejetes cómicos que hacen comentarios satíricos o burlescos en un lenguaje realista. En el universo dramático superior no hay lugar para las supersticiones: sólo caben en él la religión, la alegoría mitológica o las creencias astrológicas que, aunque paganas, son tratadas con estimación. En el mundo inferior aparece la credulidad y a ella va dirigida la sátira, que ataca lo que ya se consideran supersticiones populares y prejuicios.

Si bien el corpus dramático aurisecular y los epígonos del siglo XVIII ofrecen notables ejemplos del tratamiento de esos temas en comedias y dramas, preferimos las obras breves del siglo XVII porque sus personajes pertenecen al mundo burlesco apegado a la cultura popular y porque –como dice Jean Canavaggio (1988)– son el medio para *multiplicar* la ilusión teatral.

*La cueva de Salamanca* de Miguel de Cervantes es el único entremés de los seleccionados escrito en prosa, “nunca representado” en vida del autor y quizás el que respeta más exactamente el motivo folklórico. En realidad, los varios motivos: el estudiante de artes mágicas, la mujer adúltera, el marido crédulo y a la vez susceptible, el festín realizado a costa de los infieles. Stanislav Zimic (1992) define este entremés como un espectáculo organizado para un espectador particular: el bobo.

Cada uno de los personajes urde distintos grados de ficción: la mujer simula desvanecerse de dolor ante la partida del marido al que desprecia, el sacristán baila y canta para entretener a Leonarda pero también para convencer a Pancracio de su condición de diablo, el estudiante involucra a los adúlteros en un conjuro burlesco que salvará la situación y a la vez, le permitirá saciar el hambre.

Jean Canavaggio (1986) dice que el teatro de Cervantes es experimental dada la imposibilidad de ser representado, en principio por el cambio de cánones

en el modelo teatral y más tarde por el duelo observado tras la muerte de la reina Margarita de Austria. Quizás esta circunstancia que lo relegara hacia otros tiempos permitió al poeta utilizar distintos parámetros y así, situar la acción en diversos espacios simultáneos: la casa, el pajar y la carbonera (ambos fuera del tablado), la calle y la ventana (dos niveles del escenario)<sup>317</sup>. La situación que reúne a todos los actores requiere de accesorios y maquillaje (viandas, paja, manchas de carbón, instrumentos musicales).

El conjuro realizado por el estudiante Carraolano, ante el miedo de las mujeres y la credulidad de Pancracio reúne distintos saberes a los que parodia y satiriza. El joven apela al prestigio de Salamanca donde ha aprendido las ciencias sospechosas que permiten ver maravillas y con el recuerdo intertextual de las *Trescientas* de Juan de Mena obliga a salir de la carbonera donde se escondieran, a los fingidos diablos, Nicolás y Reponce.

Los demonios familiares actúan como de costumbre la mejor ficción resulta ser en este caso, la verosimilitud y la veracidad- y el bobo no advierte el engaño; retoman el canto interrumpido, aunque adecuado a la nueva situación y el entremés concluye con la posibilidad de bailes lascivos y el aumento de la curiosidad del marido porque le sean reveladas las “cien mil cosas que dellos cuentan”, mientras todos comparten los manjares.

*El dragoncillo* de Pedro Calderón de la Barca ha sido estudiado, sobre todo, como recreación o refundición de la obra cervantina y Jean Canavaggio (1988) ha dedicado un exhaustivo trabajo a las fuentes folklóricas de ambas piezas. Como en el texto anterior, se monta aquí una ficción destinada a lograr una cena copiosa, para lo cual se hace salir de su escondrijo al sacristán adúltero, mientras la mujer y la criada temen que todos los embustes queden expuestos.

Creemos que esta breve obra de Calderón ejemplifica la evolución del espectáculo en el período barroco: el espacio escénico casi no tiene relevancia, pero sí la música, los accesorios y la iluminación. Del mismo modo que en *La cueva de Salamanca*, el “autor” debía incluir actores que supieran cantar (dragoncillo-

---

317] Aurelio González ha estudiado los espacios dramáticos en los entremeses de Cervantes en trabajos (2003 y 2015) poniendo de relieve la variedad de los recursos del autor para la creación de espacios dramáticos pero aclara que cuando se trata del género entremesil, los espacios con casi siempre genéricos, es decir que no se particularizan para cargarlos de valores simbólicos o históricos. En el artículo dedicado a *La cueva de Salamanca* (2000) señala que, por lo contrario, Cervantes emplea la técnica de la comedia, dado que “el juego espacial es complejo y está perfectamente articulado en el texto dramático, empleando el tablado del corral en todas sus dimensiones –alto y bajo, horizontal y dentro y fuera– pero sin recurrir a los artificios de la tramoya”.

mujer-marido celoso), a tal punto que una escena de apartes y ocultamientos permite conocer los pensamientos de los tres personajes en una “*arietta*” más propia de la ópera bufa o la zarzuela, que del entremés: resulta claro que Calderón organiza la acción dramática con la música cantable (Fiadino, 1996).

El soldado finge tener conocimientos de magia para conseguir la cena que ha aportado el sacristán e inicia un conjuro que duplica el gracioso en un juego kinésico-lingüístico especular: el falso saber se manifiesta a través del hechizo de la palabra y la presencia de una luz; el sacristán responde a las demandas, oculto bajo los manteles. Los manjares aparecen y se reparten a gran velocidad, lo que facilita el robo de los bocados, hasta que al apagarse la luz, estalla un cohete cebado y la escena concluye con palos, sin embargo el gracioso propone enseguida buscar un baile que tendrá las funciones de la mojiganga carnavalesca.

Tras analizar Caro Baroja (1974) los tratados de arquitectura y de óptica que influyeron en el montaje escenográfico reservado para los espectáculos de la corte, observa que, si atendemos a la recepción, debemos considerar que las piezas dramáticas estaban destinadas a un espectador privilegiado -el rey-, para quien se organizaba la perspectiva visual, los desplazamientos coreográficos y los números musicales que solían requerir complejas tramoyas con trucos de magia. Asimismo, es de imaginar el regocijo del público que observaba una acción tan variada, llena de color, movimiento y accesorios que remataba con el susto de actores y espectadores; vale recordar el ánimo festivo de Felipe IV para comprender que el espectáculo era doble y simultáneo: la acción en el tablado y la acción en otros sectores del teatro; su Majestad ubicado en una zona central elevada, la ficción teatral enfrente, a su mismo nivel.<sup>318</sup>

J. M. Ruano de la Haza (1995) ha señalado la importancia de la escenografía calderoniana para la comprensión, por parte del público poco ilustrado, de la importante función simbólica y esclarecedora de la alegoría que se dramatiza en los autos y ha descrito los elementos intervinientes en las fiestas sacramentales: tablados y carros de maderas (hasta cuatro), apariencias y tramoyas que se utilizaban en ellas. Junto al texto del auto, el dramaturgo escribía una “Memoria de apariencias” donde constan sus indicaciones para la realización de los decorados y el armado de la puesta en escena. En el caso de los textos

---

318] Fiadino ha desarrollado el tema de los espacios de representación en el palacio del Buen Retiro (2003) y específicamente el Coliseo del Buen Retiro en tanto lugar que permitía hacer lo que hoy se denomina “teatro total”, cuyo aparato escenográfico es un factor que condiciona al texto teatral, dentro de una concepción de la fiesta cortesana que tiene al rey y su círculo áulico como núcleo central de la representaciones palaciegas. (2014)

de Calderón y de Bances Candamo, se debe tener en cuenta que, a diferencia de Cervantes, tuvieron que tener en cuenta durante el proceso de escritura que disponían de un espacio teatral muy diferente del despojado corral de comedias y que contaban para la puesta en escena de todos los variados y complejos recursos que la fiesta teatral del barroco brindaba a los dramaturgos favoritos del poder, esto es, la posibilidad de un despliegue escenográfico más complejo y elaborado por la introducción de varios escenarios y elementos tramoyísticos por parte de los arquitectos italianos, como ya señaláramos.

Francisco de Bances Candamo, dramaturgo oficial de Carlos II, otorga el saber oculto a *El astrólogo tunante*<sup>319</sup>. La historia es más compleja que en los entremeses anteriormente tratados: la acción transcurre en un mesón y Bárbula, la dama coqueta, recibe los halagos de cuatro galanes -además del propio astrólogo- de los cuales sólo se reitera el sacristán proveedor de viandas para el festín.

También en esta obra llega el marido que interrumpe el diálogo interesado de la dama con sus pretendientes: sastre, hidalgo, doctor y sacristán buscan refugio dentro de objetos que hay en la escena para evitar ser vistos. El astrólogo desea cenar de las viandas aportadas por el sacristán, a la vez que se propone burlarse de todos. Para ello realiza un falso conjuro ante el asombro de Lorenzo, el marido. Con la ayuda de la asustada mujer obtiene comida, bebida y los presentes de valor que cada uno esconde para obsequiar a Bárbula. Cuando irritados dejan los escondites, el marido los ve y allí vuelve a representarse la magia; el astrólogo hace creer a Lorenzo que las figuras que ha visto son condensaciones de su arte. Sin embargo, las sombras apalean al gracioso y vuelven a ocultarse; a un nuevo conjuro reaparecen disfrazados de animales y asustan al crédulo. El sacristán, que aún permanece en el horno sin ropas exteriores, oye que se proponen dar fuego y, temeroso, se deja ver en la escena. El entremés concluye con palos para todos, aunque el hidalgo es quien recibe la mayor cantidad de golpes y es objeto de la befa del astrólogo, que ríe de sus usos lingüísticos. Según Escudero Baztán (2001), en esta pieza se puede apreciar que Bances Candamo da un enfoque distinto al tema, porque Bárbula no es una esposa infiel dispuesta a cometer adulterio sino una coqueta que, por lograr un capricho, trata de hacer competir a los cuatro

---

319] J. M. Escudero Baztán, en su edición del texto, deja constancia de que el entremés fue escrito para ser representado junto al auto *El primer duelo del mundo*, así como las correspondientes loa y mojiganga. Se representó en palacio el 29 de mayo de 1687 ante los reyes y en días sucesivos ante el Consejo de Castilla, la Villa y el Consejo de Indias. Se conserva el manuscrito en la Biblioteca Nacional de Madrid, donde también se encuentra un impreso de la Imprenta Real de Sevilla, sin año

galanes para probar cuál la festeja mejor.

Si, como Caro Baroja, pensamos que el artista puede, del mismo modo que el mago, provocar ilusiones, ya sean de artificio o diabólicas, la ilusión que crea el astrólogo sólo es eso, un artificio, un espectáculo en el que la tramoya o la escenografía sustituyen las prácticas de la magia. Este ilusionista debe guardar las normas del decoro y a la vez atraer al espectador privilegiado mediante un desfile de tipos sociales de larga tradición teatral, diversificación de accesorios y un vestuario colorido que permita la simulación y el equívoco. No hay adulterio pero los pretendientes se ven degradados paródicamente al buscar refugio en objetos indignos de su condición y al convertirse en un remedo inocuo de fieras emblemáticas.

En los tres entremeses, la magia no encubre totalmente las situaciones de conflicto, sino que se manifiesta en la ficción que proponen quienes ansían satisfacer sus necesidades básicas. Para Cervantes, el falso saber es patrimonio del estudiante y el conjuro sólo convoca mansos demonios que permanecerán en la casa hasta instruir al marido burlado; el sacri-diablo y el barbero aparecen ennegrecidos por el carbón que les da un vago aspecto demoníaco y a la vez los libra de ser reconocidos; realizan su hechizo a través de la música (canto, baile) y con él logran la voluntad de las mujeres a quienes prometen buena mesa y diversión.

Calderón de la Barca arroga al dragón un conocimiento que no posee. Simple artimaña para escarmentar a los adúlteros, el conjuro permite esbozar el tratamiento del tema del honor en clave paródica y expone una técnica de manipulación que afecta a los demás personajes. El poeta organiza la representación de la magia a partir de la música, el juego escénico de los objetos que aparecen de la nada al ser nombrados y sorprende con una explosión inesperada y la extinción de la luz. Si bien el horario diurno de las funciones y la iluminación natural quitarían el efecto de las sombras, el código de convenciones de la época permitía disfrutar de la comicidad del recurso convenientemente sustentado por la kinésica y la gestualidad actoral.

Vemos así que en las obras estudiadas se verifica una complejización de las técnicas escenográficas, como el uso de los diferentes espacios del corral, hasta llegar al uso de pirotecnia o la representación en el Coliseo del Buen Retiro, construido especialmente para la diversión del Rey y la corte. Esa evolución es acorde con el desarrollo del nuevo gusto por lo espectacular, pero que la ideología subyacente se mantiene inalterada: al escenificar la magia como *teatro dentro del teatro*, se tratará de enseñar al respetable que sólo es ilusión, mera ficción, y que su conocimiento —como el de todo falso saber— no aporta nada bueno. Tanto la burlesca escenificación de los conjuros como el

hacer depositario de la credulidad al gracioso -espectador destinatario de la burla que encubre un vulgar adulterio- subrayan el rebajamiento de las artes mágicas a un mero recurso de comicidad, diluyendo el terror al demonio y sus artimañas con la práctica desmitificadora por excelencia: la risa.

## BIBLIOGRAFÍA

- Asensio, E. (1971). *Itinerario del entremés*. Madrid: Gredos.
- Bergman, Hannah. (1970). *Ramillete de Entremeses y bailes nuevamente recogidos de los antiguos poetas de España. Siglo XVII*. Madrid: Castalia.
- Canavaggio, Jean. (1986). *Cervantes*. Paris: Mazarino.
- (1988). “En torno a *El dragoncillo*. Nuevo examen de una reescritura”, en Navarro González, Alberto (ed.) *Estudios sobre Calderón*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 9-16.
- Canonica, E. (2011). “*Los Entremeses de Cervantes como sistema*”, en *Anales cervantinos*, vol. XLIII, pp. 221-242.
- Caro Baroja, Julio. (1974). *Teatro popular y magia*. Madrid: Revista de Occidente.
- Cervantes, Miguel de. (1982). *Entremeses*. Edición de Jean Canavaggio. Madrid: Taurus.
- (1987). *Teatro completo*. Edición, introducción y notas de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Barcelona: Planeta.
- Enrique Duarte, J. et alii. (2010). *Bibliografía primaria general del teatro de Bances Candamo*. Pamplona: Ediciones del GRISO.
- Escudero Baztán, J.M. (2001). “El entremés de «El astrólogo tunante» de Francisco de Bances Candamo”. *Rilce*, 17-2, pp. 141-167.
- Fernández Oblanca, J. (2000). “Tradición y originalidad en *El dragoncillo* de Calderón. Comicidad y recursos escénicas”, en Gómez y Patiño, M. (coord.). *Calderón: una lectura desde el siglo XXI*. Alicante: Instituto alicantino de cultura Juan Gil Albert, pp. 249-282.
- Fiadino, G. (1996): “La semiosis extroversiva/introversiva en *El dragoncillo* de Calderón de la Barca”. *AISO, Actas IV*. Alcalá de Henares: Ediciones de la Universidad, pp. 593-597.
- (2003). “Calderón y el Palacio del Buen Retiro: espacios, representaciones y dramaturgia en la representación teatral”. *Revista del Ce.Le.His, N° 15*. Mar del Plata: UNMdP, pp. 261-276.
- (2014) “La mirada del poder: la escenografía en el teatro cortesano de Calderón”, en *Actas del v congreso internacional Celehis de Literatura*, Mar del Plata, Centro de Letras Hispánicas, UNMdP.
- García Valdés, C. ed. (2005). *Entremesistas y entremeses barrocos*. Madrid: Cátedra.
- González, A. (2000). “Construcción del espacio dramático en el *Entremés de la cueva de Salamanca* de Cervantes”, en González, A. (ed.). *Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo de Oro*. México DF: El colegio de México, pp. 17-31.
- (2003). “Espacios entremesiles cervantinos”, en González, A. et alii (eds.). *Estudios del teatro áureo. Texto, espacio y representación en el teatro del s de o*. México DF: UAM, Colegio de México, AITENSO, pp. 387-396.

- (2015), “El espacio y la representación en los entremeses de Cervantes”, *Cuadernos AISPI* 5, pp. 147-170. [www.aispi.it/.../Cuaderno-2015-5-el-espacio-y-la-representacion-en-los-entremeses-de...](http://www.aispi.it/.../Cuaderno-2015-5-el-espacio-y-la-representacion-en-los-entremeses-de...)
- Huerta Calvo, J. (2001). *El teatro breve en el siglo de oro*. Madrid: Laberinto.
- (2008). *Historia del teatro breve en España*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.
- López Martín, I. (2012). “Las colecciones de entremeses en el Barroco español”, *Castilla. Estudios de Literatura*, 3, pp. 1-17.
- Madroñal, A. (2004). “Estado actual de los estudios sobre teatro breve del Siglo de Oro”, *Arbor*, CLXXVII, 699-700, pp. 131-139.
- (2009). «Editar y catalogar los entremeses: el largo camino del teatro breve», en Alberto Blecua, Ignacio Arellano y Guillermo Serés (eds.). *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, pp. 231-252.
- Martínez Benneker, J.B. (2013). “Credulidad y magia en *La cueva de Salamanca* de Cervantes”. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital, año 2, N° 4*, pp. 85-97.
- Ruano de la Haza, J.M. (1996). “Escenografía calderoniana”, en Arellano, I. y B. Oteiza (eds.). *De hombres y laberintos. Estudios sobre el teatro de Calderón*. RILCE. 12, 2. Pamplona: Universidad de Navarra, pp. 301-336.
- Zimic, S. (1992). *El teatro de Cervantes*. Madrid: Castalia.



VIII  
CONGRESO  
ARGENTINO *e*  
INTERNACIONAL  
*de* TEATRO  
COMPARADO

