
Desacralización, transfiguración y juegos intertextuales en el teatro argentino y chileno recientes

141

Brigitte Natanson
Université d'Orléans
Rémélíce EA 4709

RESUMEN. En un corpus de obras argentinas y chilenas basadas en una relectura de la historia de los siglos XIX o XX, examinamos cómo las distorsiones temporales y los juegos intertextuales no expresan una *reescritura* de una historia conocida, sino más bien una *resignificación* de los acontecimientos y su interpretación. Interrogamos la pertinencia de los conceptos de melodrama y tragedia en la empresa de desacralización de los acontecimientos relatados y de los textos canónicos que las obras llevan a cabo.

PALABRAS CLAVE: Desacralización, textos canónicos, melodrama, tragedia, teatro histórico, Argentina, Chile

ABSTRACT. In a corpus of Argentine and Chilean works based on a review of 19th or 20th centuries history, we examine how temporal distortions and intertextual games do not express a rewriting of a known history, but rather a re-signification of events and their interpretation. We question the relevance of the concepts of melodrama and tragedy in the desacralization of events and of canonical texts.

KEYWORDS: Desacralization, Canonical Texts, Melodrama, Tragedy, Historical Theatre, Argentina, Chile

*En México se cree que la historia es
ayer,
cuando en realidad la historia
es hoy y es siempre ...
Rodolfo Usigli*

La representación del horror de algunos pasajes de la historia jamás se acercaría a ser igualado a la historia. Tampoco es la misión del teatro, así como la televisión busca la imagen viva del horror en un aquí y ahora, millones de televidentes pueden contemplar la destrucción de la AMIA desde la distancia higiénica de un aparato de televisión. El teatro busca un lenguaje estético, ese lenguaje y la presencia viva del actor hacen del teatro un género único. Marcos Rosenzvaig, “Apuntes sobre *Estarás conmigo en el paraíso*”

En los últimos años en la Argentina se ha dado una serie de obras teatrales que juegan con la historia nacional desde una perspectiva sumamente documentada y, a la vez, desacralizadora, caracterizada por la complejidad de sus personajes. Entre las muchas propuestas ubicadas temporalmente en el siglo XIX, en los albores de la construcción del Estado-nación, (antes, durante o tras las luchas por la Independencia) y dignas de nuestra atención¹, nos ocuparemos de las siguientes: *El panteón de la patria* de Jorge Huertas (2009), *Cartas de amor perdidas por Mariquita Sánchez de Thompson* de Adriana Tursi (2015), *El ahorcado, historia de una pasión*, de Stela Camilletti (2010), *Sobremonte* de Ignacio Apolo (2001) y *Dimanche* de María Laura Fernández (2008). En la obra *Esa extraña forma de pasión* de Susana Torres Molina (2010), focalizada hacia una actualidad más reciente, nos interesa la complejidad de los personajes desde sus ambigüedades, con el tema a menudo tabú de las relaciones entre victimarios y víctimas durante y después de la dictadura argentina. Por otro lado, añadimos a este corpus tres obras sin relación directa o inmediatamente perceptible con la historia pasada o presente, pero que son relevantes aquí por la complejidad formal de sus características estructurales descriptibles en términos de excesos y por cuestionar profundamente las relaciones con el público, reelaborando así la tragedia clásica: *Amantísima* (1988) de la misma Susana Torres Molina, *Héroe* (1994) y *Heroína* (1999) del chileno Antonio de la Parra.

En este artículo, nos proponemos indagar en los procedimientos de desacralización tanto de las acciones y los personajes responsables de las mismas como de los textos canónicos. Analizaremos ciertos procedimientos de distorsión de tiempos, juegos de inversión de códigos y juegos intertextuales, y examinaremos la relación entre tragedia y melodrama en las obras seleccionadas.

La mayor complejidad de los personajes de este corpus de obras desmitificadoras y desacralizantes reside en su desdoblamiento en el tiempo y en el espacio, a través de varios recursos, en particular: la locura de unos personajes

¹ Para más obras de la misma temática, véase nuestro artículo “Del papel del teatro durante las luchas de las Independencias a sus representaciones en el teatro hispanoamericano reciente” (Natanson, 2017).

históricos; la confusión y superposición de las épocas; los juegos intertextuales, con la desacralización y/o reivindicación de los textos canónicos. Esa revisión llega a una reelaboración de lo real, enfatizando por sus excesos su carácter trágico.

La complejidad de los personajes en un tiempo distorsionado: ¿melodrama o tragedia?

143

La *locura* de personajes históricos (en general después de un fracaso, de una batalla perdida o del derrumbamiento de una tiranía) tiene sus consecuencias: los héroes de bronce resultan ser de papel y muy poco fiables. De una situación melodramática en la que los héroes están claramente definidos como positivos en su momento histórico y se enfrentan a otros claramente definidos como negativos (los tiranos), es decir, en una situación de conflicto bastante maniquea, pasan aparentemente a ser víctimas de una tragedia porque su situación se resuelve en una cuestión de vida o muerte. Sin embargo, el tratamiento de la muerte y el hecho de que los personajes elaborados desde la distancia toman ellos mismos cierta distancia, de que asumen su muerte y la de los demás, les quitan una parte de su poder trágico y los ubica más bien en lo burlesco.

En *El ahorcado, historia de una pasión* de Stela Camilletti², la locura nace de un sentimiento de culpa de parte de Leandro, encerrado en una celda pero perseguido por las sombras de las cabezas de las víctimas de la represión que ha ejercido según las instrucciones de Rosas:

LEANDRO: ¡Ya sabés como era, solamente nos decía un nombre y nosotros afilábamos el cuchillo, pero ayer no me pidió eso, me dijo que me quedara tranquilo, que pronto iba a quedar libre y que me estaba agradecido por todos los servicios! (*Girando en círculo, alucinado*) Son ellas, Marcelina, avanzan hacia mí, fijate.

MARCELINA: ¿De qué habla, padre?

LEANDRO: ¡Las cabezas, son todas las cabezas! ¡Me acusan! Pero yo nunca les hice nada. ¡Yo no fui! ¿Entendiste Marcelina? Me asusta la sangre y el dolor. No podría hacerle daño a nadie.

2 “[La obra] se sitúa temporalmente después de las luchas por la independencia [...]. Leandro Alén, el padre del futuro dirigente de la Unión Cívica Radical y presidente de la nación, Leandro Alem, se encuentra en una celda esperando su juicio en 1853, después de la caída de Rosas. Ha sido uno de los jefes de la Mazorca, esta famosa milicia al servicio del tirano, temida por su violencia y crueldad. Lo visita en sueños su hija Marcelina, quien en la vida real estaba entonces embarazada del futuro Hipólito Yrigoyen. Al mostrar a ese personaje como un simple ejecutor, la obra plantea la eterna interrogación del porqué se obedece a un tirano. La quejosa justificación de Leandro, el actuar por ‘obediencia debida’, solo anticipa ficcionalmente el cuestionamiento de los actos de ‘obediencia debida’ durante el ‘Proceso de Reorganización Nacional en la Argentina.’” (Natanson, 2017).

MARCELINA: ¡Basta papá, por favor! Acá no hay nada, ni siquiera sangre en sus zapatos (Camilletti, 2010: 34-35).

La presencia de su hija no tranquiliza a Leandro, ya que la confunde con Manuelita, la hija de Rosas, y por consecuencia, se cree él mismo Rosas, al mismo tiempo que parece recuperar la cordura al analizar sus propias confusiones:

144

MARCELINA: Yo no soy Manuelita y usted no es Rosas, sino Leandro.

LEANDRO: Una nube está cubriendo mi cabeza Marcelina y todo se me confunde, los pensamientos me llevan muy lejos a lugares del pasado o del futuro que ni siquiera sé si existen o si solamente están en mis sueños. De pronto, la nube pasa y vuelvo a tener los pensamientos claros como siempre (Camilletti, 2010: 34).

Pero en rigor, hasta el personaje de Marcelina es una creación de su cerebro enfermo por la situación de cautiverio, como los demás personajes, o mejor dicho las sombras de personajes y de objetos que lo visitan en su celda: “el bufón de Rosas”, las cabezas, los zapatos. Alternan entonces una Marcelina “entre sueño” y una Marcelina “real”, vestida de blanco y celeste, de unitaria, única manera para que la dejen pasar a visitar a su padre.

Al final de la obra, Leandro vuelve a su locura de confundir a su hija con la de Rosas y, por los mismos motivos narrativos de justificación de lo que pasó en la historia real, termina identificándose progresivamente con el autor intelectual de los crímenes cometidos:

LEANDRO: Me dejaron solo. Todos los que antes *lo* vitoreaban se han olvidado. Ahora me rechazan, los avergüenzo, les doy asco. Pero antes, ellos mismos venían a buscarme, y a señalar culpables. ¿En qué mundo es que vivimos, Manuelita?

MARCELINA: Yo no soy Manuelita.

LEANDRO: (*Imitando el gesto y la postura de Rosas*) Nosotros veníamos a poner orden en ese esquinio que era el País. Orden para la tranquilidad de las familias, de los hijos, de los padres. ¿Qué hubiera sido de todos ustedes, si no se los mantenía firmes a aquellos bárbaros? Yo, que soñaba con esta tierra grande cobijando a todos, a los negros, los gauchos y a los perseguidos, como Él los cobijaba, me he transformado también en un esclavo, con mi vida en manos de los que quieren vengarse en mí de todas las desgracias (Camilletti, 2010: 63).

El discurso del tirano, en boca de un hombre prisionero a causa de ese mismo tirano, si bien tiene como origen el desgarramiento del hombre

frente a su destino, propio de la tragedia clásica, al ser imitación, se torna melodramático.

Según los historiadores, Leandro Alén sufría realmente de locura y de una parálisis del lado derecho. Lo que hace la ficción, en este caso, es sumar a lo que se conoce manifestaciones concretas de esos desvaríos como otras tantas explicaciones. El título *El ahorcado*, por ejemplo, se ve doblemente justificado: su cuerpo, después del fusilamiento que padeció el 29 de diciembre de 1853, fue mantenido en la horca durante cuatro horas. En la obra, guiado por el bufón, el personaje se ahorca primero en su celda y lo sacan medio muerto, operándose en esa modalidad del exceso propia del melodrama. Por si fuera poco, esta operación se ve expresada a través de las didascalias, ajenas al discurso dialogado entre Leandro y el bufón, mientras la llegada del guardia marca cierta vuelta a la realidad, pero que expresa también una contradicción entre gestos y palabras que involucra al espectador:

LEANDRO: (*dirigiéndose al bufón que se arrastra hasta él*) [...]
BUFÓN: [...] (*Le va arrimando el banco despacio hacia la ventana*) [...]
LEANDRO: (*desplomándose en el banco*) [...]
El bufón lo ayuda a subirse en el banco. [...] (Se para en el banco gritando) [...]
El bufón le enlaza el chal de Marcelina alrededor de su cuello. [...]
El bufón ayuda a colgar el chal de la reja. [...]
El bufón patea el banco. Se oculta entre las pajas. El cuerpo de Leandro pende de la horca.
GUARDIA: (*Entrando*) ¿Qué hiciste, viejo loco? Ni siquiera abombado vas a escapar de las balas. Ese es tu destino, viejo. ¡Vamos que hay mucha gente esperando! (*Pateando al bufón*) ¿Y vos, no viste nada imbécil? Vení, ayudame a descolgarlo que no nos vamos a quedar sin espectáculo. [...] (Camilletti, 2010: 67).

La confusión y/o superposición de las épocas

Una de las consecuencias de esa distorsión del tiempo es una confrontación de los personajes históricos con situaciones que los superan, ya no solo por el carácter trágico de sus vivencias, al no ser de su época, sino de la época de la escritura de la obra. Los personajes aparecen como sujetos trágicos que se debaten entre sus ideales, sus creencias, sus valores, y el periodo histórico que les toca y los confronta o los obliga a actuar en contra de esos valores.

Se puede hablar entonces de un anacronismo reivindicado: se escribe cuando se conoce el final de la historia contada, lo que no es el caso de los verdaderos personajes históricos que sirven de modelos. De ahí a concebir encuentros improbables por simple motivo de cronología, solo faltaba un paso

que varios autores han dado alegremente. En *El panteón de la patria* de Jorge Huertas, se mezclan primero distintas épocas del siglo XIX, con los principales actores de la Independencia y de la construcción del Estado-nación, desde Belgrano hasta Sarmiento. Luego aparecen los personajes femeninos relacionados con Sarmiento (“El Loco”) confundidos en una sola: “Margarita Weild/Ida Wickerham/Aurelia Vélez, la misma mujer”. Finalmente, la obra acaba en una fusión general que abarca hasta el siglo XX, convocada por el personaje de Belgrano dirigiéndose a su principal interlocutor en la obra, el general Paz, y reveladora del significado del título:

Belgrano: Usted, El Loco y yo, estamos muertos. Quiroga, Peñalosa, San Martín, Irigoyen: muertos. Mitre, Roca, Pellegrini, Frondizi, Perón: todos muertos, en el Panteón de la Patria. Todos sombras en las sombras del pasado (Huertas, 2009: 28).

La imposibilidad de estos encuentros adviene a veces en el propio discurso de los personajes, como en una triste constatación, desde su perspectiva de personajes conscientes de que están actuando en un teatro dentro del teatro. Encerrado en su celda, el general Paz ve llegar al general Belgrano, e intentará contarle el motivo de su apresamiento, sin que éste le preste mucha atención, por lo ocupado que está en su propia puesta en escena:

BELGRANO: No dé más vueltas al pasado, ya está. [...] Así es la batalla. Usted lo sabe muy bien: errores y aciertos. Venga, venga. (*Persuasivo*) Me viene faltando otro argentino, así que necesito que me lea esta parte. Yo soy yo: Belgrano. ¿Ve? ¿Puede ser?

PAZ: Si os rindiéreis, obtendréis / Los honores acordados [...] Usted fue mi ejemplo. [...] No me canso de decirle a El Loco todas las noches: hombres como usted ya no existen.

BELGRANO: Es verdad. Yo ya no existo. Estoy muerto.

PAZ: Lo sé. No pude llegar a verlo porque la sublevación de Córdoba me tenía ocupado.

BELGRANO: No importa, Paz. Sigamos, sigamos. [...]

PAZ: Está bien. Quedad con Dios.

Belgrano le hace un gesto de que se retire. Paz, desconcertado, no sabe qué hacer.

BELGRANO: Siga el texto, Paz. Ahí dice: Váse. [...]

Comienzan a sonar campanadas, descontroladas.

PAZ: (*A El Loco*) ¿Qué está pasando? ¿Qué es este teatro? ¿Dónde estamos? (Huertas, 2009: 24-28).

La empresa de automitificación por parte de Belgrano a través de esta escena se encuentra consolidada por la admiración *postmortem* de Paz, recordándonos que “el diálogo entre historia desde la perspectiva del presente y la historia desde la perspectiva del pasado descubre una tercera dimensión, la de lo virtual,

lo-que-hubiera-podido- [...]” (Guillén, 2005: 352). A la inversa de un teatro histórico mimético destinado a confortar y consolidar los actos heroicos de los próceres, tal como se da en la tragedia clásica, para edificar a un público pasivo, el permanente cuestionamiento de las acciones, también derivado de la superposición de tiempos, se dedica a provocar inquietudes en el público. Si bien esta perspectiva interroga “lo que hubiera podido suceder”, también interpela claramente a los espectadores – quienes sí conocen el futuro – con las angustiosas preguntas de un final inquieto:

PAZ: [...] ¿Qué este milagro, esta pesadilla? ¿Qué año, qué siglo es? ¿Cuánto tiempo ha pasado? [...] ¿Loco, General: podemos conocer el futuro? ¿Saber algo? ¿Hay patriotas todavía? ¿Alguien sabe algo? ¿Qué somos? ¿Dónde está el mundo? ¿Cómo es el futuro? ¿Alguien sabe algo? (Huertas, 2009: 30).

Lo que podía parecer melodramático a lo largo de la obra, (la oposición entre buenos y malos; cierto discurso romántico; la indefectible admiración hacia ciertos modelos positivos) termina en unas preguntas metafísicas más propias de la tragedia clásica, aunque, de nuevo, el carácter irrisorio nacido de la distancia también le confiere cierto aspecto burlesco.

En *Sobremonte, padre de la patria* de Ignacio Apolo, se superponen tres épocas, las dos primeras explícitamente significadas por fechas: 1806 (las invasiones inglesas) y 1827 (el virrey Sobremonte desterrado en Cádiz), mientras que la tercera (la época de la conquista española) es evocada de forma implícita por el encuentro entre el conquistador Cabeza de Vaca y el virrey Sobremonte viejo:

Costa de Cádiz, 1827.

Playa. Sobremonte anciano, sentado en un sillón. Viste uniforme blanco con banda gualda y roja, y peluca blanca.

Junto a él, Cabeza de Vaca, hombre de mediana edad con una máscara que le cubre el rostro (Apolo, 2001: 6, escena IV, Acto I).

Costa de Cádiz, 1827.

Sobremonte viejo, Cabeza de Vaca con máscara (Apolo, 2001: 42, escena IV, Acto IV).

Cádiz, 1827.

Sobremonte y Cabeza de Vaca (Apolo, 2001: 52, escena XIV, Acto IV).

Cádiz, 1827.

Sobremonte viejo en la cama, en un cuarto adornado por su cofre de caudales.

Teresa, su segunda esposa, lo atiende (Apolo, 2001: 62, escena V, Acto V).

Esas escenas en Cádiz alternan con la época de las invasiones inglesas; el encuentro imposible entre el virrey y el conquistador permite diálogos en los

que aquél, al contar su historia, participa de una sistemática desmitificación de los personajes, en este caso expresada por una irreverencia que contrasta con su propia autoestima:

SOBREMONTTE: Bien. Al otro lado de estas costas yo era el Virrey. Gobernaba allí, sí, aquel vasto reino que tanto recorrí, con miles y miles de súbditos... dispuestos a dar su vida por... por la mía. Porque yo era el Virrey, no sólo un militar al mando, no un simple funcionario; yo era el Señor en... nombre de su Majestad. Pero con mi propio nombre basta. ¿Sabe usted quién soy? Soy el que fui, el Marqués de Sobremonte, el Señor de aquellas pampas.

CABEZA DE VACA: ¿Y qué son “las pampas”, su Excelencia?

SOBREMONTTE: Oh, las pampas son... (*cierra sus ojos*) la nada, hijo mío.

CABEZA DE VACA: ¿Gobernaba usted sobre la nada, su Excelencia? (Apolo, 2001: 7).

Si la primera víctima de la desacralización es el personaje del virrey Sobremonte, conocido por su cobardía ante la invasión inglesa de 1806³, ni siquiera Mariano Moreno, el “intelectual” de la Revolución de Mayo, un prócer poco criticado – quizás por su temprana muerte, y no exiliado como otros actores de la Independencia –, logra escapar; en varias escenas, aparece borracho, violento y grosero:

MORENO: (*completamente beodo, con una botella de brandy vacía en la mano*) ¡No puedo entender! ¡Todos jodidos por 1500 ingleses! (Apolo, 2001:12).

Más adelante, en otro encuentro con Búho, un bufón visionario, Moreno lo agrede por lo que hace o dice, entre provocaciones y advertencias:

Moreno se harta. Va hacia él y le quita la peluca. La pisotea. Luego se empina la botella de brandy a fondo. [...]

MORENO: (*furioso, toma la peluca y la apoya en la mesa, frente al Búho*) ¿Estás loco? ¿Qué hablas de pelucas? ¿Hubo una revolución en Francia y tú quieres pelucas? España no resiste el predominio de su vecino, ¿y tú quieres pelucas? Los ingleses dominan los mares, pero nosotros tenemos el puerto. Métete la peluca en el trasero, y arreglemos los asuntos a nuestro modo.

3 Señalaba en otro lugar el profundo cuestionamiento del presente en la irreverente ironía de la obra, desde su título: “El mismo título de la obra de Ignacio Apolo, Sobremonte padre de la patria, denota una fuerte ironía. El ‘padre de la patria’ mítico en la lucha independentista en la Argentina es, por antonomasia, el general San Martín, y no un virrey español recordado por su cobardía y su huida con el tesoro. Peor aún: si es el ‘padre de la patria’, no lo es de los héroes que permitieron su emergencia, sino que anuncia los deslices y la corrupción de los hombres que la gobernaron.” (Natanson, 2017).

BÚHO: Ponte la peluca tú, Mariano, si los nobles se resignan a aceptar a un plebeyo...

(*Moreno le cruza la cara con revés de mano y peluca. Pausa*). [...]

BÚHO: Traduces idioteces francesas para que te acepten en...

MORENO: Para que me acepten un coño. (*Le golpea la cabeza contra la mesa*) Me hartašte. Eres un imbécil. [...] Muérete, imbécil. (*Se retira*)

BÚHO: (*gritando y riendo*) Lo vi en mi peluca. ¡Matarás a un amigo! ¡Matarás a un amigo, y un falso aliado te enterrará en el mar! (Apolo, 2001: 47-49).

Personaje metonímico de todos los enemigos de Moreno, el Búho termina arrastrando a Moreno en un conflicto característico del melodrama más que de la tragedia, igual que Sobremonte, quien, en el final, reaparece con toda su ineptitud y cobardía, hablando con un lenguaje poco apropiado para un virrey:

SOBREMONTE: Cádiz... Ten todo dispuesto. Los ingleses no son tontos. Este es poblado roñoso y perdido, pero podrían encontrarlo. Debes llevarte contigo mis bienes y ponerlos a salvo.

MARÍN: ¿Y qué órdenes o ... qué mensajes enviaremos a Montevideo?

SOBREMONTE: No estoy de ánimo para dictar oficios. Hazlo por mí. Redacta una carta secreta para el general inglés. Ya sabes en qué estilo. Pero ingéniate las para que no quepan dudas sobre la idea central.

MARÍN: ¿Y cuál sería, en estilo directo, la idea central? ¿Es la que...?

SOBREMONTE: Hala, Juan, estoy agotado. Tú sabes: Nobles británicos, etc. No me jodáis a mí. Etc. Si buscáis tesoros, están en Buenos Aires. Dadle por el culo a Liniers, aprovechad que es un francés. Idos en paz. Yo, Rafael de Sobremonte, Virrey, decido no combatir (Apolo, 2001: 50).

En *Cartas de amor perdidas por Mariquita Sánchez de Thompson* de Adriana Tursi, la protagonista es Mariquita Sánchez (1786-1868), figura emblemática de las tertulias de principios del siglo XIX en Buenos Aires, luego exiliada en Montevideo, y por su papel educativo a través de la Sociedad de Beneficencia. En la obra, ya anciana, revive el asedio de su casa por las tropas federales de Rosas (1838), mezclando esta situación con sus sueños de amor de adolescente cuando se casó tras oponerse a la voluntad de sus padres (1804). Una voz de otros tiempos insulta a su criada y le declara su amor a Mariquita, pero esta voz es una mezcla del novio impuesto por los padres y de la represión que impera en el Buenos Aires gobernado por Rosas. Se mezclan el tiempo de la adolescencia, el de la época en que muchos se exiliaban y el de la vejez, en el que recuerda todos esos tiempos juntos, como si intentara cambiar el curso de las cosas al

transformar algunos detalles del pasado. Por ejemplo, prepara una carta y se la entrega a la criada, pero es interceptada por la guardia y no llegará a tiempo para impedir el viaje de su marido Martín Thompson a los Estados Unidos, viaje que, en la vida real, significó su fin, medio loco, en el barco de regreso. En la escena IV, otra carta, esta vez dirigida a Juan Manuel de Rosas, es recuperada por un personaje llamado Manuel, y el diálogo teatral retoma los términos del intercambio epistolar, como veremos más adelante. La obra logra condensar varios episodios de una vida agitada, obviando quizás el papel desarrollado en la educación de las niñas, y que abarcó el final de la época colonial, las luchas por la independencia, el exilio durante la dictadura de Rosas y varias etapas de la construcción del país independiente. La última escena, una despedida de la vida, permite recordar la existencia de las cartas de Mariquita, que van de lo íntimo a lo político, han proporcionado muchos datos sobre la sociedad de la época y han dado lugar a más de una ficción:

V I
*Mariquita frente al arcón. Ha forzado la cerradura,
 y ahora salen de allí cartas que caen delante de ella.*
 Luisa: ¿Qué va a hacer con todas esas letras?
 Mariquita: Dejarlas así. Alguien se va a ocupar. Me hubiese gustado tener tiempo para escribir la historia de las mujeres de mi pueblo; ellas sí son gente (Tursi, 2015: 31).

Esta última frase se corresponde con una intención plasmada en una carta dirigida a su hija Florencia en febrero de 1852: “Voy a escribir la historia de las mujeres de mi país; ellas son gente » (Sánchez y Vilaseca, 1952: 188), con la diferencia de que la ficción teatral se ocupa, de alguna manera, de justificar el hecho de que no lo hiciese, por falta de tiempo (el tiempo fraccionado de la mujer dividida entre su vida privada y su papel en la vida pública), al transformar el tiempo verbal del futuro en condicional.

Desacralización, reivindicación y transfiguración de los textos canónicos

Estas confusiones y distorsiones de tiempos van a la par de juegos intertextuales que se presentan bajo distintas formas. Los textos canónicos se ven convocados y tratados a veces con ironía y distancia, otras veces con cierta fidelidad respetuosa, e integrados con diferentes procedimientos. Sus propios autores también pueden transitar por el escenario, independientemente de la imposibilidad cronológica de coincidir con personajes de otras épocas.

En *El panteón de la patria* dominan la reivindicación y el reconocimiento, con un procedimiento poco común en el teatro que permite al lector de la obra escrita enterarse con precisión científica de la procedencia de textos entre comillas, acompañados con sus treinta y una notas finales: *Memorias del*

General Paz, *Catilinarias* de Cicerón, el texto inicial de *Facundo*, *Oliver Twist* de Charles Dickens, cartas y frases de Sarmiento, cartas de Aurelia Vélez y de Ida Wickerman a Sarmiento, artículos de periódicos. El texto ensayado por Belgrano y para el cual necesita la participación de Paz remite a su vez a un texto teatral. Dice la nota 26: “Todos los textos teatrales en verso pertenecen a ‘Defensa y triunfo del Tucumán por el general Belgrano’, de Luis Ambrosio Morante. Estrenada el 30 de junio de 1821, un año después de la muerte de Belgrano” (Huertas, 2009: 32). De esta manera, se da un doble tratamiento a esas citas y referencias: el espectador no ve las comillas ni las notas (lo único que se puede imaginar es una precisión de un narrador final), mientras el lector sí descubre durante la lectura la procedencia de las frases. El espectador puede identificar buena parte de las citas, sobre todo aquellas sacadas de los textos más canónicos como el *Facundo*, como por ejemplo cuando El Loco, que se ha insinuado en la celda de Paz, le cuenta la muerte del general Quiroga, no nombrado sino por su apodo, “El Tigre”, con una versión muy personal:

EL LOCO: Mataron al Tigre.
PAZ: ¿Cómo?
EL LOCO: Sí, mataron al Tigre. *Pausa larga.*
PAZ: ¿Quién?
EL LOCO: No se sabe. [...]
PAZ: ¿Y por qué está tan triste?
EL LOCO: Porque nos quitaron la oportunidad de degollarlo nosotros mismos. [...]
(Huertas, 2009: 13).

El juego intertextual se complica un poco más adelante cuando El Loco, hasta el momento más próximo al personaje histórico Sarmiento, se apodera del muy conocido poema de Borges “El general Quiroga va al muere” y lo convoca para el futuro:

EL LOCO: Facundo tenía genio. Le escribí un epitafio.
Saca del bolsillo de su robe un papel arrugado. Lee.
“¿Qué ha de poder con mi alma?
¿Muere acaso el pampero, mueren las espadas?
Ya muerto, ya de pie, ya inmortal, ya fantasma,
Me presento al infierno que Dios me ha marcado”,
¿le gusta?
Paz hace gesto con la mano que más o menos. El Loco tira el papel.
EL LOCO: Mala suerte. Otro lo escribirá mejor. Recemos (Huertas, 2009: 14-15).

El pequeño cambio de persona verbal – “Me presento al infierno que Dios me ha marcado” en vez de “se presentó al infierno que Dios le había marcado” en la versión de Borges – permite que el poema de El Loco (Sarmiento) apa-

rezca entonces como un borrador del que está por venir, el de Borges, el que será “mejor escrito”, al mismo tiempo que introduce una confusión entre el autor del epitafio y el propio personaje Quiroga.

Como hemos visto, al dramaturgo no le asusta, entonces, además de hacer que coincidan en el tiempo personajes de épocas distintas, invertir papeles y juntar personajes y representaciones de ellos o comentarios que no les corresponden en la “realidad”. Entre las distorsiones temporales y los juegos intertextuales, aparece por ejemplo una canción cantada por El Loco:

EL LOCO: (*canta*) Le da dura el manco Paz
Entre el humo y los balazos
Y tan duro que parece
Que no le faltara un brazo (Huertas, 2009: 26).

La nota que acompaña los versos remite a la canción titulada “El manco Arana”, de los hermanos Núñez. Al igual que para el poema de Borges, se trata de una adaptación de una obra del siglo XX a un personaje del siglo anterior, pero esta vez sin que exista ninguna relación real, fuera de la falta de una mano, entre uno y otro personajes.

El ahorcado también consta de unas notas referidas a las canciones presentes en la obra y de una larga cita sacada de *Vida y obra de Hipólito Irigoyen* [nieto de Leandro Alén], de Manuel Gálvez, que aporta justificaciones sobre varios detalles, como por ejemplo la presencia de Leandro Alem hijo en la plaza durante la ejecución, idea que horroriza al personaje del “ahorcado” (Camilletti, 2010: 67-69).

En *Cartas de amor perdidas...*, las palabras conocidas y pronunciadas por los mismos personajes históricos que sirven de modelos a los personajes teatrales se integran con diálogos ficcionales, como en una novela histórica. Por ejemplo, para llegar al famoso intercambio entre Mariquita Sánchez y Rosas, que justificaba la decisión de ella de exiliarse⁴, mientras su proximidad con el gobernador la eximía de todo peligro de represión, se intercalan frases “históricas”, sacadas de su correspondencia (en cursiva nuestra a continuación, no en el texto original), con el diálogo ficcional:

Manuel: *Francesita... coqueta... parlanchina...* Desconozco en esta a aquella virtuosa federal...
Mariquita: *Desde que estoy casada con un francés, sirvo a este país más que nunca. Y lo seguiré haciendo de la misma manera.*
Manuel: ¿Casada?
Mariquita: Sí, casada.
Manuel: (*Ríe*) ¿Casada con quién?

4 Se supone que Mariquita Sánchez le contestó en el mismo papel del mensaje. Rosas le preguntaba: “¿Por qué te vas?”, y ella le contestó: “Porque te tengo miedo” (Sánchez y Vilaseca, 1952: 14).

Mariquita: ¡Con un francés! ¡Y por lo tanto con la Francia! ¿A qué va este enriedo que estás haciendo, Manuel?

Manuel: No, si no soy yo quien enrieda.

Mariquita: Te sobro, Manuel.

Manuel: Usted confunde el horizonte.

Mariquita: Puede que tengas razón. *Pero tú, que pones en el cepo a Encarnación si no se adorna con tu divisa, debes de aprobarme.*

Manuel: Me pone en una difícil situación, amiga.

Mariquita: *¿Qué harías si Encarnación se te hiciese unitaria?* (Pausa) *Sé muy bien lo que harías.*

[...]

Mariquita: *Te quiero como a un hermano*, Manuel. Pero veo que esperarás poner en tus manos mi destino.

Manuel: Y entonces... *¿Por qué te vas?*

Mariquita: *Porque te tengo miedo*, Manuel. Te tengo mucho miedo (Tursi, 2015: 24-25).

La falta de comillas equipara al lector con el espectador: éste identifica, o no, esas frases oídas, a veces tan conocidas, incluidas en las réplicas, mientras el lector tampoco está guiado hacia ese reconocimiento por signos tipográficos. El intercambio epistolar entre Mariquita Sánchez y Juan Manuel de Rosas se ha convertido en diálogo teatral. Ahí, en las representaciones, según el juego actoral y dependiendo de la dirección teatral, se podrá enfatizar más o menos el carácter melodramático de un intercambio propicio a todas las expresiones⁵.

Transfiguración de Facundo y de Sarmiento en *Dimanche*

La sombra proyectada por el recuerdo de Facundo también habita la pieza *Dimanche* de María Laura Fernández:

VÉLEZ SÁRSFIELD: (*Vuelve a entrar la SOMBRA TERRIBLE DE FACUNDO.*) Pero, esperen. ¡Miren! ¡Ahí vuelve! Me le pongo adelante, aunque me fulmine. ¡Hasta ahí, nomás, ilusión! (*La SOMBRA TERRIBLE DE FACUNDO abre los brazos.*) Si tenés lengua, hablá. Si hay que hacer algo para aliviar tu descanso, decilo. ¡Detenete y hablá! ¡Frenálo, Prudencio! Canta el gallo (Fernández, 2008: 55).

La escritura de la obra más famosa de Sarmiento, *Facundo*, encuentra sus motivos y su impulso ya no en la irrupción de las terribles tropas del caudillo Quiroga en San Juan, como lo quiere la tradición, sino en el relato de la propia “sombra”, convocada por el deseo del personaje Sarmiento:

5 Se puede pensar por ejemplo en la versión cinematográfica de la vida de Mariquita Sánchez, *El grito sagrado*, de Luis César Amadori (1954), en la que se acentúa el carácter melodramático para dar una visión patriótica en pleno peronismo.

SARMIENTO: ¡Si pudiera hablar alguna vez con mi Facundo de todas estas desgracias! A veces me parece verlo...

VÉLEZ SÁRSFIELD: ¿Dónde?

SARMIENTO: En mis hojas en blanco. [...] Era a la América lo que Alejandro a la Grecia (Fernández, 2008: 60).

Finalmente Sarmiento logra dialogar con la “sombra terrible de Facundo”, pasando por alto las advertencias de los demás personajes, como para llenar las evocadas “hojas en blanco”. El parlamento que le dedica cuando lo ve aparecer se corresponde del todo al principio de su obra *Facundo*, despertando en el espectador y en el lector un sentimiento de inmediata complicidad:

VÉLEZ SÁRSFIELD: ¡Domingo! (*Aparece la SOMBRA TERRIBLE DE FACUNDO.*) ¡Mirá, ahí viene!

SARMIENTO: ¡Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte, para que sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo! Vos poseés el secreto: ¡revelámelo! (Fernández, 2008: 65).

Has hasta aquí la versión es casi idéntica al modelo, solo actualizada con el pronombre “vos” en vez de “tú” y el singular “revelámelo” en vez de “revélanoslo”. La continuación del diálogo nos devuelve al encuentro ficticio entre el autor y su criatura de papel:

SARMIENTO: ¡Responde! No me atormentes con la duda. ¿Saliste de tu tumba porque yo te lo pedí? ¿Cuál es el motivo de esta presencia? ¿Por qué esto? ¿Qué tenemos que hacer nosotros? (Fernández, 2008: 66).

Sarmiento recoge después el relato de su muerte por el propio protagonista, no sin que éste le dé detalles sobre algunos de sus actos más repugnantes, con cierta autocensura, provocando una reacción casi infantil de su interlocutor:

SOMBRA TERRIBLE DE FACUNDO: Soy el alma del caudillo riojano, condenada por un tiempo a vagar en la noche y a ayunar en el fuego durante el día, mientras no se consuman y purguen los graves pecados que en vida cometí, como dejar morir al sol a los de mis montoneras cuando no obedecían. Si no me hubieran prohibido revelar los secretos de mi cárcel, oirías una historia que te desgarraría el alma, te helaría la sangre, te haría saltar los ojos de sus órbitas... Pero esta proclamación del más allá no es para oídos de mortales. ¡Ah, Domingo, escuchá!

SARMIENTO: ¡Puaj! (Fernández, 2008: 67).

Continúa el diálogo con los elementos que le van a permitir a Sarmiento escribir la historia, incluso con algunas insinuaciones en forma de revelación sobre el verdadero responsable intelectual del asesinato de Quiroga:

SOMBRA TERRIBLE DE FACUNDO: ¡Sí, Domingo, un homicidio cruel, como todos, pero éste más injusto todavía!

SARMIENTO: ¡Decímelo! Después, rápidamente, escribo alguna cosita fundada a medias que sirva de venganza.

SOMBRA TERRIBLE DE FACUNDO: [...] Dijeron que en la guerra local... una bala de esas que vienen y van sin rumbo me agujereó el ojo. Con esa falsa historia sobre mi muerte engañaron burdamente a la región. Escuchá, Domingo: quien participó directamente de mi muerte logró ahora... poderes extraordinarios.

SARMIENTO: Ya me lo decía el corazón. ¡Juan Manuel de Rosas! (Fernández, 2008: 68)

Después de esas recomendaciones por parte de su personaje, Sarmiento enfurecido va a convertirse en el peor enemigo de pluma de Rosas... y cambiar su libro:

SOMBRA TERRIBLE DE FACUNDO: [...] Rosas me necesitaba muerto para que su figura creciera más allá de Buenos Aires. [...] Adiós Domingo. Acordate de mí.

Sale.

SARMIENTO: ¡Lo sabía! [...] ¡Voy a borrar todos los recuerdos sanjuaninos! ¡Voy a arrancar de mi memoria toda esa literatura griega que consumí mientras vendía en la tienda de mi tía! ¡Te lo juro! ¡Ay, tirano Juan Manuel! (*Escribiendo en un cuaderno*). Sí... conviene que apunte que un hombre puede seducir y ser una porquería a la vez. Hay una persona así en la patria. Es el Restaurador de las Leyes. Pero la expresión que tengo que conservar en mi libro es ésta: on ne tue point les idées (Fernández, 2008: 69).

Una forma de irreverencia permanente se manifiesta por la autodenigración de los personajes, como si sus representaciones teatrales se hicieran cargo de todo lo que se dijo de ellos, o bien por todas sus bajezas y ridiculeces, por lo que hacen o por lo que dicen:

DOMINGO SARMIENTO: (*Aparte*) Algo más que querido y menos que amigo...

ROSAS: ¿Qué te pone así de triste?

DOMINGO SARMIENTO: No es tristeza; no puedo estornudar.

PAULA ALBARRACÍN: Querido Domingo, salí de tu penumbra y mirá a la patria con ojos afectuosos. No estés siempre tan abatido

buscando en el polvo al caudillo Facundo Quiroga. Ya sabés cómo son las cosas: lo que vive, tiene que morir (Fernández, 2008: 58).

Cuando Vélez Sársfield le cuenta a Sarmiento el susto que pasaron al ver la sombra de Facundo, aquél aparece en toda su flaqueza, impropia de un hombre que no fue solo de pluma, lo que confirma su interlocutor:

SARMIENTO: Uy, uy, uy, no hubiera querido estar ahí.

VÉLEZ SÁRSFIELD: Y ... con tu sensibilidad de literato... (Fernández, 2008: 61).

Todo parece ser un juego de niños en el relato de esta aparición, un juego en el que querrá participar Sarmiento:

SARMIENTO: ¿Se quedó mucho tiempo?

VÉLEZ SÁRSFIELD: Más o menos del uno al cien, contando despacito.

PRUDENCIO ROSAS: Más; mucho más.

VÉLEZ SÁRSFIELD: Cuando lo vi yo, no. Yo cuento bien porque estudié.

SARMIENTO: Voy a ir esta noche con ustedes a ver si vuelve.

[...] Si el fantasma se me presenta, le voy a pedir que me explique muchas cosas sobre la patria (Fernández, 2008: 62).

La complejidad de los personajes por sus ambigüedades

Otro procedimiento, lejos de la polarización esquemática de los protagonistas-víctimas⁶, permite construir la complejidad de los personajes en *Esa extraña forma de pasión*, escrita y dirigida por Susana Torres Molina, estrenada en el teatro El Camarín de las Musas el 30 de enero de 2010⁷.

La obra, basada en un tema a menudo tabú, mezcla en la primera de las tres “situaciones” los puntos de vista de las víctimas y los victimarios a través de la relación “amorosa” entre un torturador (Carlos) y una mujer torturada (Laura). Una de sus características estructurales es la coexistencia en el escenario de tres lugares y la presencia de una mujer que escribe al mismo tiempo que está pendiente de tres acciones paralelas: los dos “empleados” de un centro de detención clandestina y la detenida (Carlos, Miguel y Laura); dos militantes llenos de miedos y dudas (Celia y Paco) y la entrevista de un joven hijo de un desaparecido a una escritora sobreviviente (Manuel y Beatriz). Para Laura Rosso, “lejos

6 Como lo señalaba en otro artículo, también Mauricio Kartún con *Ala de criados* y Eduardo Pavlovsky (*El señor Galíndez o Potestad*) construyeron personajes desde el punto de vista de los represores y no de las víctimas. Véase Natanson, 2013.

7 Para María Inés Grimaldi, “cada una de las situaciones da cuenta de un particular territorio relacionado a la década de los setenta en la Argentina. Época caracterizada por la violencia, la represión del Estado, los campos de concentración, los desaparecidos, los vuelos de la muerte, la lucha armada de la guerrilla, entre otros sucesos” (Grimaldi, 2010).

del arquetipo de los ‘buenos’ y los ‘malos,’ la obra genera que el público se reacomode varias veces en su butaca” (Rosso, 2010).

La fragilidad de la detenida Laura frente a su amante torturador, sus ambigüedades y al final su desgraciada honestidad desembocan en una resolución dramática solo evocada por Carlos en la última escena. En cada una de estas tres situaciones, el malestar crece sutilmente al final por resoluciones apenas esbozadas y nunca explicitadas, generadoras de angustias más profundas. Lo que parecía al principio un conflicto pasado o presente pero resuelto, o por lo menos algo equilibrado, como si los personajes hubieran llegado a un punto de la resiliencia, termina más bien como abriéndose hacia un verdadero drama: el destino de Laura resulta dudoso después de su decisión de no aprovechar la buena disposición de Carlos y de irse lejos a vivir con él; la reapertura de una vieja herida, solo significada por un gesto de la escritora Beatriz ante la foto del padre del chico que la entrevista. Siguiendo a Spang, todos los personajes son trágicos en el sentido de que lo trágico no se produce por ser una simple situación dolorosa, sino que es una cuestión de vida y muerte (Spang 2000: 140). La muerte en este final de obra no se escenifica, sino que se insinúa por simples miradas, o por una sola palabra. Ninguno de ellos quiere ser un héroe o una heroína.

Del melodrama a la tragedia y viceversa, excesos e influencia del cine

Asistimos desde hace algunos años a varias y variadas experimentaciones teatrales que rompen muchas veces con algunos códigos del teatro y con la representación, sustituida por la *presentación*, es decir la abolición de la ilusión para caer en el realismo más crudo. Los ejemplos que tratamos a continuación no son de los más extremos, en el sentido de que no rompen totalmente con la ilusión teatral. En los recientes trabajos que se interesan por las didascalias, se dan los casos de un discurso didascálico que cubre el discurso dialogal en autores como Beckett, Arrabal y Handke, y raras veces se mencionan autores latinoamericanos como Marco Antonio de la Parra (Chile) o Susana Torres Molina (Argentina)⁸. Contamos con la riqueza de la colección “Dramaturgias argentinas” de la Editorial Colihue, cuyo aparato paratextual se compone de estudios críticos, entrevistas al autor y comentarios de otros dramaturgos

8 Señalábamos en otro artículo algún aspecto extremo de un tipo de juego dramático experimental con la utilización de las didascalias – en principio indicaciones escénicas no destinadas al público, sino al director, actores y técnicos – como único contenido del texto teatral publicado, y también ese otro aspecto de la escritura teatral que es el diálogo entre el texto y el escenario. A la hora de publicar lo que Ricardo Bartís calificaba de “teatro perdido” (los restos de la representación) surgen a veces dificultades y necesidad de dar muchas explicaciones, frente a las clásicas didascalias como únicas guías para la puesta en escena. Como ocurre con Eduardo Pavlovsky y Claudio Tolcachir, el texto publicado resulta a veces de este diálogo entre unas líneas de partida y lo que pasa en el escenario, la dramaturgia de dirección, lo que también transforma y conforma este juego con las didascalias. En el caso de *Postales argentinas* de Bartís, el texto publicado surge de una petición de Dubatti al autor (Dubatti y Fukelman, 2011; Natanson, 2001 y 2015).

o cómplices en la aventura teatral. Entre los textos que acompañan la impactante obra de Susana Torres Molina, aparecen así varias maneras de impulsar la puesta en escena de sus propios textos. En la primera página de *Esa extraña forma de pasión*, después de los nombres de los personajes, aparece esta explicación que acaba reconociendo la influencia del trabajo cinematográfico:

Es un montaje complejo para exponerlo por escrito. El ritmo intercalado, de cortes y cruces constantes entre los personajes de las historias hace que intentar transcribir la dinámica se vuelva riesgoso, y pueda dar como resultado una lectura confusa. [...] El armado de la estructura final fue producto de la investigación, de poner en acto los distintos factores en juego. Un trabajo con similitudes al montaje audiovisual (Torres Molina, 2010: 7).

En ese caso, fue precisamente el querer salir de la esquematización entre “buenos” y “malos” y poner el dedo en la llaga de las contradicciones y traiciones de la militancia durante los años sesenta en la Argentina, como hemos visto, lo que la llevó a una polifonía inmediatamente perceptible por el espectador, pero más difícil de expresar en las sucesivas páginas de un texto escrito. Esas formas, si bien se oponen a las de la tragedia clásica, se inspiran en cambio de la marcada ambigüedad de sus personajes, complejos y divididos, desgarrados por las encrucijadas dramáticas a las que son confrontados. La situación político-social referida en esta obra, la de un régimen dictatorial caracterizado por una sangrienta represión de Estado, con su lote de verdaderos dramas sociales e individuales, ha hecho que los dramaturgos, según un modelo ya conocido, recurrieran en su momento a la tragedia clásica para hablar del presente:

El contexto de represión de la dictadura reveló la potencia política de la metáfora e instaló un pacto de recepción inédito: el medio estaba informado y sabía que se podía preservar la comunicación directa a través de un lenguaje indirecto. Sugerir adquirió la entidad del decir y el nombrar. En el teatro, connotar se volvió sinónimo de denotar (Dubatti, 2006: 28).

Una vez superadas esa etapa así como la imposibilidad para ciertos directores y actores de trabajar, volver a esa época sin caer en la simplificación y la representación directa de los conflictos y abusos del poder absoluto sobre los individuos puede significar pasar del melodrama a la tragedia. Un dramaturgo como Eduardo Pavlovsky, uno de los que intentaron construir personajes desde la lógica de los torturadores, quizás se haya adelantado en esta transformación del melodrama en tragedia, a pesar de muchas presiones y críticas⁹.

9 En sus conversaciones con Dubatti, Pavlovsky cuenta cómo se sintió obligado a trabajar desde esta perspectiva: “hubo un momento en que me sentí poseído por la necesidad de descubrir la lógica del represor. Para poder hacer en el teatro a un torturador, hay que comprender la lógica del torturador, no hay que criticarlo, porque no podés criticar al tipo que estás haciendo. Tenés

El teatro de la postdictadura ya no tiene que metaforizar para hablar del presente¹⁰; sin embargo, como apuntaba Jorge Dubatti en 2006:

La marca de la dictadura en el teatro del presente es enorme. El teatro argentino habla fatalmente, lo quiera o no, de la dictadura y sus proyecciones. [...] El arte es una de las formas de asunción y construcción de memorias del horror. El trauma de la dictadura y su duración en el presente reformulan el concepto de país y realidad nacional: exigen repensar la totalidad de la historia argentina. (Dubatti, 2006: 28).

En una entrevista incluida en la mencionada edición de Colihue, Susana Torres Molina afirma su fuerte compromiso con la dramatización al precisar su relación entre la escritura y la puesta:

Siempre privilegio lo que se produce en el escenario sobre lo textual. Si lo que dicen los actores me suena desafinado, chirriante, o quizá literario, lo quito sin dudar, aunque al escribirlo y/o leerlo me hayan parecido textos atractivos. No me enamoro de mis palabras. Sí, de lo que sucede en escena. (Torres Molina, 2010: 166)

En la obra *Amantísima*, de la misma autora, las dos primeras escenas no cuentan con ninguna palabra pronunciada por los personajes, y en las veinte páginas de la transcripción de la pieza (35 escenas), se encuentra una proporción muy superior de didascalias sobre el diálogo, lo que implica cierta inversión de códigos.

Junto con la predominancia del juego corporal sobre el dialogal, esta falta de palabras permite plantear la pregunta de la relación entre melodrama y tragedia. En la primera escena en su totalidad, y en fragmentos de las siguientes, tanto el desdoblamiento del espacio como la creación de las mismas figuras, las “momias”, generan la aparición de personajes recibidos como trágicos, y vemos cómo las palabras, cuando aparecen, los llevan más bien hacia una situación melodramática de relaciones de incomprensión entre madre e hija:

Escena 1

Escenario A. Mientras el público entra y se acomoda en el espacio, se escucha la Pasión según San Mateo, de J. S. Bach. La luz es tenue y puntual. En el escenario A se ven dos personas/muñecos totalmente vendadas, como momias, muy levemente iluminadas que giran lentamente en su sitio.

que encontrarle su lógica. Hice varias obras que intentaban eso. Me costó muchas críticas de la izquierda” (Dubatti, 2006: 37).

10 Aunque siguen funcionando ciertos códigos, como por ejemplo el simple hecho de dibujar una silueta para convocar la memoria de los desaparecidos, término que, a su vez, ha cambiado de significado y cuya declinación verbal se ha transformado al usarse como transitivo: “desaparecer a alguien”.

Escena 2

Escenario B. Escuchamos la música compuesta para esta escena.

La madre, en su sector lateral [...]

La hija [...] lleva atada una venda en el brazo [...]

Cuando la madre levanta la mano para acariciar esa imagen espectral, vemos a la Hija caer.

Apagón.

Vuelve a repetirse la misma situación que antes. [...]

Escena 3

Escenario B. Continúa la música.

[...] La madre la observa y camina / danza hacia ella, lenta y contenidamente.

La hija sigue en sus movimientos epileptoides mientras la madre se acerca. [...]

(Torres Molina, 2010: 9-10)

Las pocas palabras pronunciadas en el escenario manifiestan la incompreensión, la incomunicación entre madre e hija, muchas veces bajo forma de preguntas sin respuestas: “¿Qué querés?... ¿Qué necesitás?... ¿Qué tenés ahí?... un secreto”, etc. En otros momentos (Escena 8), esa misma falta de comunicación se expresa por un grito mudo de la hija: “Abre la boca y vocaliza ‘Mamá’, pero no le sale ningún sonido. Avanza [...], gritando ‘Mamá’ en silencio” (Torres Molina, 2010:13).

Es interesante al respecto la advertencia, otro elemento paratextual que resulta aquí imprescindible para entender la relación con otras artes como la danza y el cine, y en particular con la música, ya que una música ha sido creada especialmente para el espectáculo: “Las escenas son breves, a veces duran solo segundos, por eso fue necesario trabajar con tres personajes y tres dobles de esos personajes, para que el ritmo teatral no tuviera pausas innecesarias ni distractivas” (Torres Molina, 2010: 7). La precisión de la música, repetida como hemos visto en el propio texto teatral (Escena 2), dificulta la puesta en escena para otros directores deseosos de respetar esta indicación sin otra referencia que el libro.

Bastante distintos son los procedimientos en las obras de Antonio de la Parra, *Heroína (el mito del nacimiento del héroe)* y *Héroe*, en las que las primeras escenas son puras didascalias y otras constan de un porcentaje siempre superior de indicaciones escénicas en relación con el discurso dialógico. Veamos el principio de *Heroína*:

ESCENA I

El escenario debe estar lleno de caballos. Sus cuerpos rotundos, briosos, pifan, gimen, se quejan, silban, al borde de la estampida, causando cierto temor en el público que casi ha abandonado del todo la sala ya mucho antes del inicio de la función.

Entra HEROÍNA que debe ser muy guapa pero no bella y se mueve entre las bestias siempre a punto de morir.

Si algún espectador intenta salvarla debe impedírsele.

Permanecerá entre los animales donde intentará cantar algo que no se distingue por el ruido.

La luz se extingue poco a poco.

ESCENA II

Ella entre ataúdes, vestida de negro. La cima de un monte, al fondo un campo de batalla.

HEROÍNA: *(como una princesa destronada):*

Éstos no son mis padres. [...] (De La Parrra, 1999: 37).

Se supone que la “cuarta pared” significa una distancia infranqueable para que funcione la ilusión teatral, pero lejos de representar esa televisiva “distancia higiénica” resaltada por Marcos Rosenzvaig en sus “Apuntes” (Rosenzvaig, 1998: 31), a menudo se encuentra alegremente franqueada cuando los actores se dirigen directamente a los espectadores. De la Parra lleva esa ruptura mucho más lejos, al prever ya en la escritura la participación del público, planteando así la pregunta “¿A quién se dirigen esas indicaciones?” (normalmente a director y actores, como hemos visto), o sea, crea un “cuarto destinatario”, que no puede ser otro que el *lector* del libro que consulta. Resulta que el público “debe” sentir tanto temor que hasta puede (¿o “debe”?) abandonar la sala. La indicación de la necesaria huida de los espectadores se ve completada por una orden inaudita de interacción entre los actores y ellos, al precisar “Si algún espectador intenta salvarla, debe impedírsele”. ¿Y quién, sino los presentes en el escenario? Esta ruptura total de la cuarta pared llega aquí a su máximo, en el papel. Ahora bien, ¿cómo se supone que deben interpretar estos mandamientos los que supuestamente crean la obra teatral (el director, los actores y los técnicos)? ¿Se tratará de un guiño a un teatro popular, o al teatro de siglos anteriores, cuando se involucraba tanto el público que reaccionaba contra los “malos”, a veces agredidos?

Otra inversión de códigos es constituida por la previsión de la presencia de animales en el escenario, lo que, además de recordar a un antecedente del espectáculo teatral – el circo –, plantea evidentemente varios problemas a la hora de la puesta en escena.

Conclusiones

Esos encuentros improbables, esas distorsiones temporales y esos juegos intertextuales no expresan una *reescritura* de una historia conocida, sino más bien una *resignificación* de los acontecimientos y su interpretación. Siguiendo a Claudio Guillén, “la narración histórica abraza, no sólo lo que fue, sino también lo que hubiera podido ser” (Guillén, 2005: 352). Y todas esas formas de “re pensar la totalidad de la historia argentina”, como dice Dubatti (2006: 28), ya no lo hacen, como hemos visto, por la necesidad de hablar de otros tiempos y otros lugares para provocar la recepción comprensiva del espectador contemporáneo. Sin embargo, lo que otrora se propusiera como tragedia no llega a cuajar en melodrama: el tirano ya no asusta, se lo ridiculiza; su sombra o su sicario son bufones, y el heroico prócer ya no es el modelo perfecto, sino un ser de carne y hueso con sus defectos. La muerte misma no es una tragedia, sino un paso como otros que hasta hace dudar de la realidad de los acontecimientos, pero los personajes sí son más trágicos que melodramáticos.

La transparencia de la transposición de lenguajes cuenta a veces con una justificación a través de unas notas bibliográficas haciendo de los documentos históricos una fuente visible. ¿Por eso dejaría de ser trágico? En todo caso, se podría abrir el debate sobre la relación entre la permanencia o recuperación de lo trágico y lo postdramático, tal como lo que postula Hans-Thies Lehmann: “el nuevo texto de teatro, que reflexiona sin cesar sobre su constitución como construcción del lenguaje, es a menudo un texto de teatro que dejó de ser dramático” (Lehmann, 2010: 3).

La complejidad de las puestas en escena de los últimos ejemplos, a su vez, resulta significativa del constante cuestionamiento del teatro en cuanto a sus procedimientos pero también en cuanto a sus relaciones con el público. Si consideramos que el melodrama surgido después de la Revolución francesa respondía a una necesidad de simplificación caracterizada por el restablecimiento del orden moral, el castigo de los malos y la recompensa de los buenos, vemos que pocas de las obras escogidas satisfacen a esta categoría¹¹. Ni pathos melodramático ni posibilidad de salir mejor, sino invitación a la duda, al cuestionamiento de la historia, vivida o no, desde la proximidad o la distancia, personajes complejos, y por lo tanto más trágicos que melodramáticos.

11 Cf. Charles Nodier respecto al melodrama clásico: “dans les circonstances où il apparut, le mélodrame était une nécessité. [...] C’est que les classes inférieures allaient chercher alors au spectacle des émotions qui étaient toujours sans dangers, qui étaient souvent salutaires; c’est que le mélodrame était un tableau chargé avec adresse, où le crime paraissant dans toute sa repoussante laideur, où la vertu était parée de toutes les grâces qui la font aimer, où le jeu de l’intelligence providentielle dans les affaires humaines était relevé par les circonstances les plus vraisemblables et les plus frappantes; c’est qu’on en sortait toujours meilleur” (Nodier, 1841: V-VI). “En las circunstancias en las que apareció, el melodrama era una necesidad. [...] Es que las clases inferiores iban a buscar entonces en el espectáculo emociones que eran siempre sin peligro, siempre saludables; es que el melodrama era un cuadro cargado con pericia, en el que el crimen aparecía en su repulsiva fealdad, en el que la virtud se veía ataviada de todas las gracias que la hacen amable, en el que el juego de la inteligencia providencial en los asuntos humanos se veía enaltecido por las circunstancias más verosímiles y más impactantes; y es que siempre se salía de ahí mejor” (traducción nuestra).

Obras citadas

Obras teatrales

- APOLO, Ignacio (2001): *Sobremonte, el padre de la patria*. <<http://servicios2.abc.gov.ar/comunidadycultura/bicentenario1806-2006/recursos/img/Teatro01.pdf>>
- CAMILLETTI, Stela Guadalupe (2010): *El ahorcado*. En *Concurso Nacional de obras de teatro para el bicentenario*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro: 32-69.
- FERNÁNDEZ, María Laura (2008): *Dimanche*. En *La carnicería argentina*. Coord. Luis Cano. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro: 49-132
- DE LA PARRA, Marco Antonio (1999): *Heroína: teatro repleto de mujeres*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- HUERTAS, Jorge (2009): *El panteón de la Patria*. En *Concurso Nacional de obras de teatro para el bicentenario*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro: 6-29.
- ROSENZVAIG, Marcos (1998): *Tres piezas de teatro: Estarás conmigo en el paraíso. Fuera de punto. Ser o no ser un mencht*. Buenos Aires: Editorial Leviatán.
- TORRES MOLINA, Susana (2010): *Teatro completo I*. Buenos Aires: Colihue.
- _____ [1988] (2012): *Esa extraña forma de pasión*. Buenos Aires: Editorial Inteatro. El texto que se cita aquí es el disponible en <<https://www.celcit.org.ar/publicaciones/dla/>>
- Tursi, Adriana (2015): *Cartas de Amor Perdidas por Mariquita Sánchez de Thompson y otras obras teatrales*. Buenos Aires: Proyecto Larsen.

Obras teóricas

- DUBATTI, Jorge (2015): «El teatro 1983-2013: Postdictadura (después de la dictadura, consecuencias de la dictadura)», *ILCEA. Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, [<http://ilcea.revues.org/3156>]. Dubatti, Jorge y Bartís, Ricardo (2006): *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura*. Rosario: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
- DUBATTI, Jorge y FUKELMAN, María (2011): “*Postales argentinas* (1988) de Ricardo Bartís...”. *Revista Stichomythia*. 11-12: 8997, <http://parnaseo.uv.es/Ars/Stichomythia/stichomythia11-12/pdf/estudio_9.pdf>
- GRIMOLDI, María Inés (2010). “Memoria y recuerdo en la obra de Walter Benjamin. Resignificar el pasado, mirar el presente, conquistar el futuro”. *II Seminario internacional Políticas de la memoria – CCM Haroldo Conti* (Buenos Aires). <http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-40/grimoldi_mesa_40.pdf>
- GUILLÉN, Claudio (2005): *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets Editores.
- LEHMANN, Hans-Thies (y RIVA, Paula, trad.) (2010): “El teatro posdramático: una introducción”. *Telón de fondo*. 12: 1-19. <<http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero12/articulo/318/el-teatro-posdramatico-una-introduccion-.html>>
- NATANSON, Brigitte (2001): “Proceso creativo, estrategias discursivas y kinésicas para salir de las cárceles en la obra de Eduardo Pavlovsky: psicoanalista, dramaturgo, director y actor”. *Univers répressifs Péninsule ibérique et Amérique latine*. Nancy: Université Nancy 2: 117130.

- _____ (2013): “La banalidad del mal en la obra de Mauricio Kartun (*Ala de criados*, 2009) y de Eduardo Pavlovsky”. *Diálogos culturales en la literatura iberoamericana: actas del XXXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Ed. Concepción Reverte Bernal. Madrid : Editorial Verbum: 14111424.
- _____ (2015) : “*Teatro perdido* et bribes récupérées: fonctions et effets du paratexte dans le théâtre hispanoaméricain contemporain”. *ILCEA.22* <<http://ilcea.revues.org/3138>>
- _____ (2017): “Del papel del teatro durante las luchas de las Independencias a sus representaciones en el teatro hispanoamericano reciente”. *Bicentenario de la Independencia: Representaciones Literarias de la Historia, IX Coloquio Internacional Literatura Hispánicoamericana y sus Valores*. Coord. Bogdan Piotrowski. Bogotá : Universidad de La Sabana, Facultad de Filosofía y Ciencias Humanas
- NODIER, Charles (intro.) (1841) : *Théâtre choisi de Guilbert de Pixérécourt*, T.1, pp. I-XVI. Paris / Nancy : Tresse.
- ROSSO, Laura (2010): “Apasionados”. *Página 12* (5 de marzo). <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-5567-2010-03-09.html>>
- SÁNCHEZ, Mariquita y VILASECA, Clara (1952): *Cartas de Mariquita Sánchez: Biografía de una época*. Buenos Aires: Peuser.
- SPANG, Kurt (1998): “Apuntes para la definición y el comentario del drama histórico”. *El drama histórico. Teoría y comentario*. Ed. Kurt Spang. Pamplona: EUNSA: 11-50.