

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL CENTRO DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES

Dr. Marcelo Aba

Rector

Prof. Alicia Spinello

Vicerrectora

FACULTAD DE ARTE

Lic. Daniela Ferrari

Decana

Lic. Claudia Andrea Castro

Vicedecana

Dra. Julia Lavatelli

Secretaria Académica

Prof. Pilar Jaureguiberry

Coordinadora Académica

Mag. Martín Rosso

Secretario de Investigación y Posgrado

Riaa Yanina Jensen

Coordinadora de CDAB

Prof. Sofía Cheves

Secretaria de Extensión

Elina Alba

Coordinadora de Extensión

Prof. Julio Cicopiedi

Secretario General

MAESTRÍA EN ARTE Y SOCIEDAD EN LATINOAMÉRICA

Dra. Gabriela Piñero

Directora

Comisión Académica de Posgrado (CAP):

Dr. Juan Manuel Padrón

Mg. Teresita María Victoria Fuentes

Dra. Ana Silva

Dr. Luciano Barandiarán

Mg. Jorge Tripiana

Dra. Cristina Dimatteo

Teatro en movimiento continuo.

Diálogo con otras artes

Coordinadoras:

Milena Bracciale Escalada
Teresita M. Victoria Fuentes

Teatro en movimiento continuo : diálogo con otras artes / Milena Bracciale Escalada ... [et al.] ; compilación de Teresita Maria Victoria Fuentes ; Milena Bracciale Escalada. - 1a ed. - Tandil : Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2022.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-658-585-3

1. Teatro. 2. Cine. 3. Artes Visuales. I. Bracciale Escalada, Milena, comp. II. Fuentes, Teresita Maria Victoria, comp.
CDD 792.01

Índice

Prologo

Milena Bracciale Escalada – Teresita Ma. Victoria Fuentes 3

Mito y tradición como espejos. La figura de Eva y Perón en dos obras de arte contemporáneo

Anabela Bres 5

Perras y Trescientas maneras de escalar un muro, relectura en clave actual. Metaforización, disidencias, minorías y diversidad

Claudia Castro 18

Inmigración, esperanza, fracaso, identidad

María Elsa Chapato 38

La dramaturgia y las artes plásticas en la Argentina finisecular: analogías de desmitificación e (in)visibilidad artística en la obra y trayectoria de Juana Manso y María Obligado de Soto y Calvo

Ayelén Mara Daverio 61

Elementos del expresionismo en la obra de Roberto Arlt y Juan Carlos Distéfano. Análisis comparativo

Mariana Debaz 79

Kartun/Perrone: teatro, cine y cultura neoliberal

Ariel Jesús Ilzarbe 89

Gregorio de Laferrère y Florencio Sánchez: el dinero y el destino de la vida

Nayla Llantada

102

La monstruosidad que nos habita: Decir sí de Griselda Gambaro y

Visita de Ricardo Monti

María Elena Nemi

117

Clemencia y Mamina: dos arquetipos del “ser mujer” analizados

a través de la escritura femenina

Catalina Sosa

136

PRÓLOGO

La posibilidad de acompañar procesos de trabajo en investigación siempre es un desafío que entusiasma. Esta oportunidad se nos ofrece cada vez que compartimos el desarrollo de seminarios en el marco de la Maestría en Arte y Sociedad en Latinoamérica de la Facultad de Arte de la UNICEN. Entre el debate, la novedad, las relecturas y las producciones de conocimientos compartidos tiene su germen la colección Cuadernos de Maestría y en ella el presente número titulado: *Teatro en movimiento continuo. Diálogo con otras artes*, que reúne algunos resultados del Seminario Arte y Sociedad en Latinoamérica II, correspondiente a la experiencia del año 2019.

Desde el siglo XIX, período en el que la literatura es por definición concebida de manera indisoluble de la política, las relaciones entre la serie social y la serie estética expresan en Latinoamérica y, específicamente en Argentina, tensiones y réplicas en un diálogo ininterrumpido, que se manifiesta de manera más potente en algunos períodos de la historia que en otros. En este sentido, ha resultado operativa la noción de “constelación” que propone Walter Benjamin, quien hace notar que todos los elementos valen por sí mismos pero que, a su vez, adquieren un nuevo valor puestos en conexión.

Dice Benjamin: “propio del pensar no es sólo el movimiento de las ideas, sino igualmente su detención. Cuando el pensar se para de golpe en medio de una constelación saturada de tensiones, provoca en ella un shock que la hace cristalizar como mónada” (2003: 14). De acuerdo con él, la detención es para el historiador una oportunidad “(...) para hacer saltar a una determinada época del curso homogéneo de la historia, de igual modo que hacer saltar de su época a una determinada vida o del conjunto de una obra a una obra determinada” (2003: 14).

Atendiendo a este concepto es que Anabela Bres, Claudia Castro, María Elsa Chapato, Ayelén Mara Daverio, Mariana Debaz, Ariel Jesús Ilzarbe, Nayla Llantada, María Elena Nemi y Catalina Sosa proponen una serie de constelaciones vinculando obras del teatro argentino entre sí y con otras artes. Sus lecturas formulan posibles diálogos interrogándose acerca de

qué dice y piensa el teatro de la cultura y la política argentina en correlación unas veces con el cine, otras con la fotografía, con la pintura, la escultura y/o con el teatro mismo. Sus peculiares miradas resultan iluminadoras porque hacen foco, se detienen, en elementos hasta ahora no conectados entre sí. La interdisciplina nos invita a volver a mirar pero ahora con otros ojos. O, para decirlo con un poema de Oliverio Girondo, “La costumbre nos teje, diariamente, una telaraña en las pupilas. Poco a poco nos aprisiona la sintaxis, el diccionario...” (de *Espantapájaros*, poema XIV). Lo valioso de este conjunto que aquí compilamos se relaciona con aquello por lo que tanto lucharon las vanguardias históricas y que fue bien explicado por los formalistas rusos: desautomatizar la percepción. Es bien sabido que en los estudios académicos y críticos suele todavía ser una deuda pendiente la interdisciplina, el cruce de campos que, por momentos, hasta puede resultar irreverente, dada su complejidad. Porque nos han enseñado a pensar a través de compartimentos estancos y es ese uno de los desafíos más potentes que esta maestría en artes se propone derribar. Valga esta compilación como prueba fehaciente de que ese camino no solo es posible sino, y sobre todo, como prueba de que es altamente productivo. He aquí la oportunidad de la que nos habla Walter Benjamin.

Cada trabajo recupera, a su vez, la mirada teórica de los artistas expresada por supuesto dentro de su propia obra pero también por fuera, en paratextos que transversalmente dialogan con su producción artística: ensayos, notas periodísticas, prólogos, conferencias, seminarios. Por eso, cada texto reivindica una visión del artista como intelectual y teórico, como pensador del mundo, que permite no solo ampliar el espectro de comprensión de su propia obra sino también de la de los demás, y de la del contexto social, cultural, histórico y político que lo rodea.

Sin más, invitamos a la lectura de estos agudos derroteros que sin dudas aportan reflexiones críticas acerca del arte y la cultura de nuestro país, desde una perspectiva situada, histórica y en contexto. Un convite –incisivo y difícil de eludir– a pensar(nos).

Dra. Milena Bracciale Escalada
Mg, Teresita Ma, Victoria Fuentes

MITO Y TRADICIÓN COMO ESPEJOS. LA FIGURA DE EVA Y PERÓN EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO.

Anabela Bres¹

Para pensar el análisis de las prácticas artísticas contemporáneas debemos asumir una noción de Benjamín, la de los objetos de la historia como mónadas que se cruzan formando tejidos, encadenamientos e interrelaciones. Podríamos decir que esta es su metodología de lectura de la historia, conceptualizada como *constelación*. Es interesante tratar de entender que para Benjamín el objeto está históricamente situado y a la vez condicionado en su conformación, se presenta como irrepetible y mantiene una unicidad temporal y cualitativa. Aún así no es posible efectuar por medio de su lectura una síntesis de validez universal, sino que el sujeto debe establecer conexiones y asociaciones interpretativas entre ese ente y todos los aspectos que lo circundan en su contexto socio-histórico.

Adorno recupera este concepto benjaminiano y sostiene que la construcción de constelaciones se vuelve un método de pensamiento crítico, puesto que pone en evidencia – y no disipa – las contradicciones de la realidad, para buscar descubrir la verdad.

La verdad emerge desde el interior de los fenómenos concretos, a partir de la interpretación. En este sentido, se vuelve importante marcar la cuestión de que los objetos o fenómenos no son en sí mismos “la” verdad, sino que en la tarea de la interpretación esta surge. Esto se debe, una vez más, a que la realidad es esencialmente contradictoria y compleja, por lo que el sujeto no tiene un acceso inmediato e identitario a la misma. Más bien, la descomposición de los elementos que constituyen al fenómeno y la yuxtaposición de los mismos buscan dar en la interpretación con una imagen (histórica) que represente mimética/críticamente la realidad concreta, socio-histórica. (Adorno, 1931:)

También pone en discusión algunas características del arte actual, en función de la multiplicidad de prácticas artísticas, con sus búsquedas formales y discursivas. Las

¹Licenciada y Profesora en Historia de las Artes. Licenciada y Profesora en Artes Plásticas. Docente e investigadora en el campo del arte contemporáneo argentino y la educación artística.

palabras de Adorno, con los casi cuarenta años que nos separan de ellas, siguen manteniendo total vigencia:

Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia. En arte todo se ha hecho posible, se ha franqueado la puerta a la infinitud y la reflexión tiene que enfrentarse con ello. (Adorno, 1970:9)

El campo del arte ya no está definido, sino que es un campo abierto a ser reordenado de manera continua. Este reordenamiento no involucra sólo a las obras de arte, sus materialidades y dispositivos, sino que abarca también al público. Con este desplazamiento de la recepción de la obra desde la contemplación hacia la obra como objeto para el pensamiento, las competencias que debe asumir el espectador se multiplican. El receptor debe estar informado, educado en los códigos que se plantean, adiestrado para poder cruzar las teorías que le permitan entender la dimensión filosófica que contiene el arte de la actualidad. ¿Pero esto no vuelve acaso más dificultosa la tarea de acercamiento al arte contemporáneo del público masivo? Siguiendo a Adorno, podemos decir que al haber conseguido la autonomía se ha reformulado la función social del arte. El “arte autónomo” no es sinónimo de comunicación, sino que debe ser registro del presente, manifestación del clima de época. Pero las mediaciones con las que los artistas operan para crear sus obras (tecnológicas, materiales, temáticas, retóricas, etc.) hacen que lo dicho no sea en términos evidentes, literales o que su comprensión sea fácilmente alcanzable para las masas, ni que se ofrezcan con una claridad didáctica, ya que eso anula la complejidad semántica propia del arte, que a su vez es lo esencial.

Bürger² utiliza el concepto benjaminiano de *alegoría* para definir a las obras de arte vanguardistas e inscribe esta categoría en sus dos vertientes: la de la producción y la de la recepción. En la primera, la obra de arte alegórica se construye a partir de materiales que son extraídos de su funcionalidad original, son vistos como signos vacíos y sólo en la puesta en vinculación con otros signos es cuando aparece el sentido. “*Este es un sentido*

²Bürger, Peter. (2010) Teoría de la vanguardia. Buenos Aires. Las Cuarenta.

dado, no surge del contexto original de los fragmentos” (Bürger, 2010:98). A diferencia de las obras orgánicas (tradicionales) donde la unidad de lo general y lo particular se da sin mediaciones, la obra de arte alegórica (vanguardista) se muestra como un artefacto, no oculta su constitución fragmentaria. Lo que sucede en la recepción de este tipo de obras es una manera particular de lectura e interpretación de cada uno de los momentos de esa obra, con distintos niveles de independencia. “Lo que queda es el carácter enigmático del producto [...] la obra vanguardista sigue siendo interpretada desde la hermenéutica (como sentido total), sólo que la unidad asimiló la contradicción en su interior” (Bürger, 2010, p 116).

La constelación que pondremos en movimiento está conformada por dos elementos: la obra *Rapsodia inconclusa* de Nicola Costantino y *Edipo en Ezeiza* de Pompeyo Audvert. A través de ellos intentaremos indagar en la construcción de la memoria personal y colectiva, y en el análisis de la operatoria intertextual como una práctica propia de lo contemporáneo y a la vez como modo de asentarse en una tradición y de actualizar discursos.

Nacida en la ciudad de Rosario, en el año 1964, Nicola Costantino estudió en la UNR especializándose en la escultura. Se interesó por trabajar con técnicas y materiales no convencionales, e incluso se formó en la taxidermia en el Museo Nacional de Ciencias Naturales de Rosario. En 1995 comenzó a explorar técnicas de imitación de piel humana con silicona. Con estos procedimientos realizó gran parte de su obra inicial, vinculada con la manipulación humana y animal (*Peletería humana, Chanco bola*), además de piezas performáticas que incluían animales embalsamados (*Il Bacchanale, Cochon sur canapé*). A partir de *Savon de Corps*, Nicola comienza a transitar un camino donde se vuelve sujeto de su obra.

La obra *Rapsodia Inconclusa* (2013) (imagen1) se plantea como una nueva forma de creación dentro del repertorio de la artista. Podemos encontrar aquí un ejemplo claro de lo que Bürger llama obra alegórica. En ésta, Costantino compone su obra con varias piezas que incluyen no sólo fotografía, sino también objetos, instalaciones y video, en donde

presenta a Eva Perón en distintas situaciones, algunas de corte intimista y otras vinculadas con su actividad política. Resulta interesante pensar, como primera línea de análisis, la dimensión de lectura que marca el título de la obra. ¿Cómo analizar una *rapsodia* si no es a partir de su fragmentación y el ensamblaje de las partes que la componen? ¿Cómo hacer para llegar a conclusiones cuando la obra se propone como *inconclusa*? La artista rosarina también aquí vuelve a ser sujeto de la obra, a través de la personificación de Eva y una suerte de ficcionalización de pasajes de su vida, tanto pública como privada. Pero aquella que en obras pasadas supo ser Nicola en diálogo con artistas consagrados, ahora es Eva consagrada como figura histórica y como figura del arte contemporáneo. “*Rapsodia Inconclusa*” es una puerta abierta a múltiples vectores.

Imagen 1. Rapsodia Inconclusa (2013)

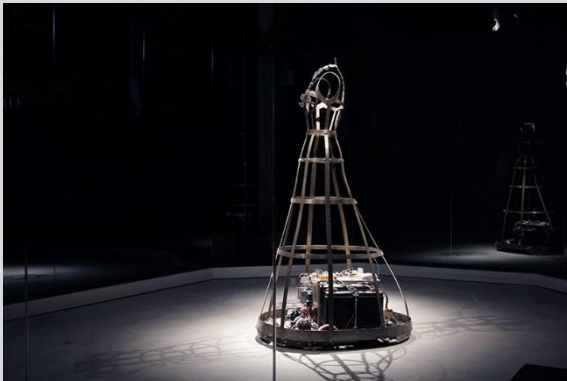




Eva. La palabra



Eva. Los sueños



Eva. La fuerza



Eva. La lluvia



Eva. El espejo

La segunda línea de análisis que me interesa establecer es la que se da por la articulación de las fotografías, los videos y los soportes donde son montadas: marcos de espejos. En estas obras tanto la imagen como el contenedor resultan evocativos de una época, un lugar y un espacio social. En *“Eva. La letra”* el frente de un antiguo ropero es el objeto que contiene la fotografía, en *“Eva. Los sueños”*, *“Eva. La morada”*, *“Eva. La palabra”* y *“Eva. La mañana”* es dentro de marcos de espejos donde se desarrollan las distintas imágenes. La instalación *“Eva. El espejo”*, recrea una habitación, con una cama en el centro y a sus costados dos espejos enfrentado – uno adosado al tocador y otro de cuerpo entero – donde se proyectan secuencias de Eva frente a él en distintos momentos (probando vestido, maquillándose, cepillándose el pelo, entre otros). Está claro que la elección de este dispositivo como eje que estructura la secuencia de las obras resulta sumamente potente en la lectura de sus sentidos posibles. Así, aquello que vemos como un espejo, en realidad no nos está reflejando realmente nada, puesto que sería nuestro propio rostro lo que deberíamos ver cuando nos ponemos frente a él. En este espejo hay una ilusión, lo que descubrimos allí es aquello que no pudimos ver cuando sucedió la escena, y que gracias al cruce de temporalidades que nos ofrece la obra de arte, ahora podemos conocer. Es notable pensar en este punto la relación del espejo y la cuestión del

arte como copia. Aquella idea que Sócrates teorizó, cuando afirmó que el arte era un espejo de la realidad, que el arte imitaba a la realidad, que la duplicaba. Siguiendo este recorrido surge la pregunta *“¿Quién necesita y cuál puede ser el sentido o el propósito de tener duplicados de una realidad que ya tenemos delante?”* (Danto, 2002; 31). Danto recurre a Shakespeare para sostener su idea de que ciertas cualidades del saber se activan por las imágenes que se reflejan en un espejo y establece una relación entre la filosofía de la antigüedad griega y la literatura inglesa: *“Hamlet hizo un uso mucho más profundo de la metáfora: los espejos y, por extensión, las obras de arte, antes que devolvernos lo que ya conocíamos sin su aportación, más bien sirven como instrumentos de auto-revelación”* (Danto 2002; 32). Así, Danto nos ofrece una clave para pensar en la imagen reflejada como una “autoconciencia”, y en el arte como un espejo que invita a los espectadores a reflexionar sobre aquello que se les presenta, por lo tanto, a estimular el pensamiento. Podemos conjeturar, entonces, que el uso de los espejos -o mejor dicho, del marco que nos evoca la idea del espejo en la obra de Constantino- nos habla de un lento proceso de autorreconocimiento de Eva mediado por la estrategia representacional que desarrolla la autora. Reflejada en cinco temporalidades diferentes, que reconocemos por las variantes de vestuario, peinado y maquillaje, la obra puede plantearse como un recorrido por todas aquellas versiones que de ella misma fue encarnando Eva: la actriz con vestido de flores y cabello suelto, luego la figura erguida de rodete tirante, ocupada en las tareas que la comprometen en su acción política; Eva con vestido de gala; una posterior, afectada por sus dolores, y una última Eva, en vestido de cama con cabello débilmente trenzado, que nos remite a sus últimos días. En toda la serie, los espejos, además de ser marco contenedor de la fotografía y el video, se replican en el interior de las imágenes, creando ilusión dentro de ilusión, duplicando la idea de imagen/reflejo.

De toda esta serie de fotografías/objetos, la que me resulta más sugestiva es *“Eva. La mañana”* (imagen 2). Allí podemos verla en dos situaciones distintas: una, de pie apenas apoyada junto a la cómoda con espejo, que a su vez se refleja en otro espejo más grande, ubicado en el extremo opuesto. Y en el primer plano de la escena, Eva con

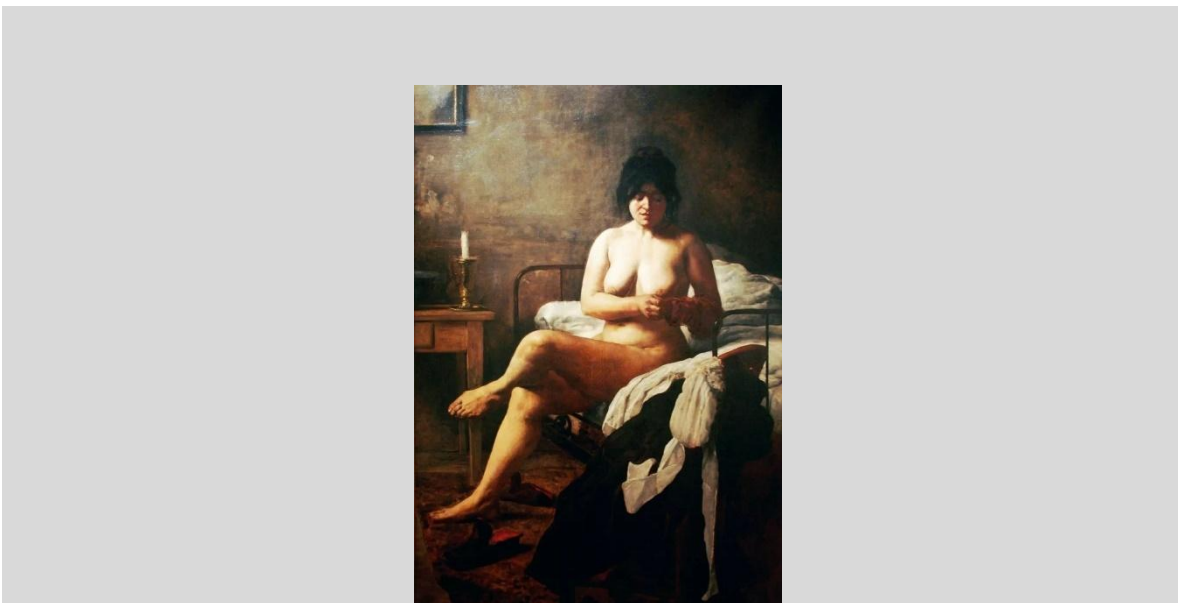
camisolín blanco, peinado característico, sentada sobre el costado de la cama. Aquí la relación de intertextualidad o de apropiación no es directa, como en series anteriormente realizadas por la artista, pero podríamos sostener que está presente la cita a una de las pinturas emblemáticas de la plástica argentina como *“El despertar de la criada”* (1887) de Eduardo Sívori (1847-1918) (imagen 3). La iluminación dirigida desde la izquierda resalta la figura sobre un fondo neutro con gran dramatismo, que destaca aún más la blancura de su imagen. En la obra de Sívori la tensión se produce entre el cuerpo desnudo y su condición social. Sus contemporáneos rechazaron fuertemente la pintura³, ¿cómo era posible que una criada fuera tema para un desnudo, cuando la tradición artística había puesto siempre en esos lugares a modelos virginales o ninfas mitológicas? El naturalismo de la época reproducía en sus iconografías a pobres o huérfanos, pero al parecer la clase baja sólo podía representarse siempre y cuando se refiriera a su tragedia. Sabemos que Sívori trasgrede ese estereotipo. En *“Eva. La mañana”* pareciera haber un diálogo con este gesto rupturista, un deseo de reparación de aquella herida ocasionada por una mirada de clase, cuestionadora de *esa mujer* que no proviene de la elite aristocrática pero que construye su lugar en el poder político y lo transforma.

³Laura Malosetti Costa describe el contexto en el que se exhibe la obra: “Una recorrida por las obras reproducidas en el catálogo revela que hubo en este Salón muchos cuadros naturalistas que repetían hasta el hartazgo iconografías al estilo de Millet y de Courbet pero acentuando aspectos sentimentales y melodramáticos: campesinos pobres, dedicados a su trabajo, niños huérfanos, pescadores ahogados, madres virtuosas, todo ello ubicado, con pocas excepciones, en ambientes no urbanos. Justamente el tipo de pobres que entusiasmaba a la burguesía”. En *Los primeros modernos*. (2001). Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.

Imagen 2. *Eva. La mañana* (2013)



Imagen 3. *El despertar de la criada*. Eduardo Sívori. (1894)



Nuestro segundo elemento de la constelación aparece por creación de Pompeyo Audivert. Nacido en la ciudad de Buenos Aires, en 1959, es actor, director, dramaturgo y docente y dirige desde 1990 el Teatro Estudio “El Cuervo”. La obra *Edipo en Ezeiza* (2013) nos permite pensar en varias direcciones. Como en Costantino, lo primero en lo que reparamos es el título de la pieza. Encontramos ahí dos elementos que plantean

temporalidades muy distantes, y que nos remiten por un lado a un mito griego, y por el otro a un lugar donde se inscribe un acontecimiento histórico de la Argentina reciente, como la masacre perpetrada por la derecha peronista en la llegada definitiva de Perón en 1973, luego de 18 años de exilio. Debemos saber qué implican estos dos elementos para intentar esbozar una interpretación del título. En el mito, Edipo mata a su padre sin saber de su filiación ¿será Ezeiza el lugar donde se produce, simbólicamente, la muerte del “padre”? La vuelta de Perón luego de los años de proscripción y exilio, la encarnación del mito nuevamente en la Argentina, puso de manifiesto las disputas y contradicciones dentro del movimiento peronista. Y lo que se desencadenó después de la masacre de Ezeiza fue el quiebre de la unidad de un futuro colectivo. ¿O acaso piensa el autor en algún otro cruce entre estos dos tiempos? En el desarrollo de la obra, Edipo es mencionado en un breve diálogo, pero lo que refiere el personaje que lo nombra es el acto de castigo que se impone Edipo, sacándose los ojos, para no ver la tragedia cometida. ¿Estará pensando Audivert en esa diálogo entre los protagonistas de la Historia y la narración mítica de la antigüedad? Como siempre sucede con los mitos, las lecturas posibles suelen ser lo suficientemente ricas y complejas como para activarse de forma diferente en relación con su tiempo. Puede pensarse también, de forma más general, una analogía entre la Tragedia mitológica y la tragedia histórica argentina. Con todas estas posibilidades metafóricas, la obra no se posiciona en la lógica mimética del relato de la historia, sino que Ezeiza se convierte en un espacio indeterminado cargado de potencia poética, donde se suceden escenas fragmentadas, con diálogos que se definen a partir de la incertidumbre.

La obra tiene 4 personajes con 3 actores en escena. El personaje femenino es a veces “madre” y a veces “hija”, los otros dos que conforman la familia son “padre” e “hijo”. La escena inicial es un interrogatorio que padre e hijo llevan adelante hacia la madre, que está atada a una silla y cubierta con una bandera argentina sucia y gastada. De manera circular la acción de interrogar se repite a lo largo de la obra, luego de apagones que marcan el cambio del personaje al que someten. Los interrogatorios no producen ningún

efecto clarificador de la narrativa, sino que permanentemente están generando dudas, creando enigmas, cuestionando las identidades y los relatos que intentan marcar hechos concretos.⁴

1. MADRE – Yo salí a hacer las compras *hace media hora, como mucho*, no me quieran confundir ustedes a mí, ¡la gran siete!
PADRE – Cuando saliste, *hace dos semanas*, estabas vestida de otra manera, tenías puesto el piloto. Y ahora aparecés con ese vestido ridículo...(1)
2. “HIJO – La cabeza, la cabeza...(se agarra la cabeza)...la cabeza, la cabeza, la cabeza... ¿Dónde está mamá? Responda esa pregunta y lo suelto.
PADRE – Fue al mercado, si mal no recuerdo.
HIJO – No, no, Romina fue al mercado. Mamá desapareció hace años.
PADRE – ¿Qué decís? Romina es la que desapareció, la que se fue, en el mejor de los casos, atrás tuyo a buscarte, y nunca más volvió. (14)

Como vemos, no sólo los espectadores ignoramos cuál de todas las historias es la que efectivamente sucedió, sino que los personajes no logran establecer en ningún momento un relato unificado. El dilema sobre la identidad está en acción de forma permanente, todos los personajes son a la vez quienes dicen ser pero también sospechosos o infiltrados. En otras escenas, además de disputarse los sentidos, se plantean abiertamente negadores de la historia en la que se inscriben.

3. ROMINA – ¡La edad no es una excusa! *Yo todavía no nací* y estoy comprometida. (a Padre)
Me da asco ser tu hija... Todos estos años.
PADRE - (por lo bajo) Callate...
HIJO -- *¿Cómo que no naciste? Si estás acá con nosotros.* (22)

En toda la obra, mediante la recurrencia a estos interrogatorios y las discusiones que se plantean entre los personajes, podemos ver un anclaje en la desmemoria, en el olvido histórico, en una ausencia de registro verdadero de lo sucedido. Ezeiza se plantea entonces como el momento y el lugar en el que se produce el quiebre con una historia que parecía dispuesta y encaminada a un destino. A partir de allí los personajes ya no se

⁴Los parlamentos que transcribimos fueron extraídos de una versión no publicada del texto dramático. La misma fue facilitada para este trabajo por uno de los miembros del equipo del espectáculo. Se indicará a continuación de cada enunciado y entre paréntesis el número de página. La cursiva en todos los casos será nuestra, para indicar los signos que ponemos en relación con nuestro argumento.

ven como familia, sino que acusan una mirada de desconfianza, buscando encontrar a un traidor o a un enemigo. El mundo que percibían y habitaban ya no está o por lo menos ellos ya no lo encuentran.

Las referencias al lugar (Ezeiza, el barrio, la dirección de la casa), al espacio físico que habitan y al espacio teatral se cruzan en varios pasajes del texto, dando lugar a operatorias metateatrales. La dislocación del desarrollo de la escena vuelve a presentarse con este recurso, que al decir de Pavis *“toma la escena y todo lo que la constituye como objetos metacríticos, es decir ataviados con un signo demostrativo y denegativo: no es un objeto, sino una significación del objeto”*.

4. ROMINA – La pregunta no está prevista, no la espero. Nos fuimos de la letra estoy en blanco, no estoy, repito, no estoy.” (20)
5. MADRE – Es un decorado, tu hermano tiene razón, cartón pintado. Y va cambiando, eso es lo peor.
HIJO – (vuelve) Pero atrás del decorado ¿qué hay?
MADRE – El decorado oculta la noche que es otro decorado.
HIJO – ¿Y la noche que oculta?
MADRE – Espectadores. (26)

Podríamos pensar que este gesto interroga la veracidad de las identidades de los personajes dentro de la trama, interroga la trama misma, pero también el motivo por el que se hace teatro, intentando inscribir a las prácticas escénicas como un lugar desde donde se construyen también discursos políticos.

Como vemos, en ambos casos (*Rapsodia inconclusa* y *Edipo en Ezeiza*) la mirada hacia el pasado reciente es clara pero resulta sumamente interesante pensar que no hay en la elaboración discursiva de estas obras una referencia meramente histórica o narrativa de los personajes y los hechos. Por el contrario, el protagonismo de Perón y Eva como constructos artísticos está cargado de preguntas y emotividades que son lanzadas al espectador, para la elaboración de todas las capas posibles de interpretación. Podríamos conjeturar – dada la sincronía de su primera exhibición – que las dos piezas se gestan al calor de un revisionismo de la Historia argentina, intentando trazar signos de la identidad

colectiva. En los dos está presente un modo particular de elaboración a partir de lo fragmentario, pero en Costantino esa fragmentación es parte de una pieza unívoca más grande, y su inserción en la tradición (artística y política) se funda en la memoria. En Audivert, la fragmentación opera dislocando permanentemente la pieza, y la memoria y el olvido se impugnan una y otra vez. Esto no significa que las obras reflejen a modo de espejo una realidad nacional, sino que es posible identificar en ellas un modo en el que se discute y se elabora la construcción de lo social. Explicar la originalidad de las series cobra sentido al ser pensadas como constelación en su contexto, ya que éstas recuperan y reelaboran un pasado en clave de presente/futuro, y podemos verlo como una intención de suturar el desgarramiento del tejido simbólico de la nación e insertarse a la vez en la disputa por los sentidos en la construcción de una memoria.

Bibliografía

- Adorno, Theodor. (1991) *Actualidad de la filosofía*. Barcelona. Editorial Paidós.
- (2004) *Teoría estética*. Madrid. Akal.
- Audivert, Pompeyo. (2013) *Edipo en Ezeiza*. Mimeo
- Benjamin, Walter. (2003) *Tesis sobre el concepto de Historia*. Chile, CEME. Tesis XVII y XVIII.
- Bürger, Peter. (2010) *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires. Las Cuarenta.
- Costantino, Nicola y Farina, Fernando. (2015) *Rapsodia Inconclusa*. Buenos Aires. Fundación Amalia Lacroze de Fortabat
- Danto, Arthur. (2004) *La transfiguración del lugar común*. Buenos Aires. Paidós.
- Malosetti Costa, L. (2001) *Los primeros modernos*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.
- Pavis, Patrice. (1998) *Diccionario del teatro*. Barcelona. Paidós

**PERRAS Y TRESCIENTAS MANERAS DE ESCALAR UN MURO, RELECTURA EN CLAVE
ACTUAL.
METAFORIZACIÓN, DISIDENCIAS, MINORÍAS Y DIVERSIDAD**

Claudia Castro⁵

El teatro está hecho de mundo y el mundo está hecho de teatro
(Jorge Dubatti, 2017)

Introducción

Para el análisis que se propone compartir, tomaremos el prestada la categoría “constelación” como otro modo posible para el abordaje analítico de textos y puestas en escena teatrales.

El concepto aludido, desarrollado por Walter Benjamin (Bracciale, 2003), remite a que “las ideas son constelaciones eternas y, en la medida en que los elementos son captados como puntos en tales constelaciones, los fenómenos son divididos y salvados al mismo tiempo”. En su acepción astronómica, el término constelación alude a un conjunto de estrellas, creado por convención cultural, como construcción de un trazado imaginario, humano, arbitrario, creado con el propósito de orientar rutas o desplazamientos en las civilizaciones antiguas (RAE⁶).

La propuesta aquí es poner en diálogo dos obras, dos dramaturgos y dos teatristas que se ocuparon de su puesta en escena, en Tandil y en algunas de las unidades penitenciarias donde el Programa Educación en Cárcels⁷ desarrolla actividades

⁵Actriz, Licenciada en Teatro, Especialista Principal en Administración Cultural (Filo-UBA), maestranda en Arte y Sociedad en Latinoamérica en la UNICEN, Profesora Asociada asignaturas Procesos del Juego y la Creación Dramática y Práctica de la Enseñanza en el Profesorado de Teatro, Facultad de Arte UNICEN; directora del Proyecto Interdisciplinario Orientado Acceso a Derechos y Vida cotidiana en la cárcel (Secat Unicen). Desde 2014 co coordina el taller de Teatro Mujeres Protagonistas en la Unidad Penitenciaria 52, de Azul. Es vicedecana de la Facultad de Arte (periodo 2018-2022).

⁶<https://definicion.de/constelacion/> . fecha de búsqueda 24/7/2019

⁷El programa Educación en Cárcels depende de la Secretaría de Extensión de la Unicen, fue creado en 2012 y es coordinado por la Dra. Analía Umpierrez. El programa propone actividades académicas y artístico culturales en las Unidades Penitenciarias 7 y 52 de Azul y 2 y 38 de Olavarría, además de acompañar proyectos en la UP 37 de la localidad de Barker (B. Juárez).

académicas y artístico-culturales. De este modo se seleccionan dos obras para su análisis: “Perras” y “Trescientas maneras de escalar un muro”, ubicándolas en el contexto sociohistórico de su producción para comprenderlas situacionalmente y proponer una actualización de su lectura en los tiempos actuales.

Con los aportes de Jorge Dubatti, investigador argentino del campo teatral, de Alain Badiou, filósofo del arte francés, las lecturas de los textos de las obras “Perras” - creación colectiva con dramaturgia de Mauricio Kartún, Néstor Caniglia, Enrique Federman, Claudio Martínez Bel- y “Trescientas maneras de escalar un muro”, de Marcelo Marán; las críticas teatrales y una entrevista realizada a Gustavo Lazarte, director que puso en escena ambas obras en Tandil y al actor Germán Romero, que participó de sendas producciones, procuraremos abonar a la “reconstrucción de una trama donde se pueden descifrar o imaginar los rastros que dejan en la literatura las relaciones de poder, las formas de la violencia. Marcas en el cuerpo y en el lenguaje, antes que nada, que permiten reconstruir la figura del país que alucinan los escritores” (Piglia, R. citado por Bracciale, M, 2019).

De este modo procuraremos la construcción de una “constelación” nueva, un recorrido posible entre las obras de dos dramaturgos argentinos contemporáneos, con puntos de encuentro, similitudes y las necesarias diferencias con las que ambos construyen sus textos. “Se trata de reconocer la concepción de teatro que está inscripta necesariamente en el advenimiento histórico de la poética a partir de un estatuto objetivo de territorialidad e historicidad, y de definir la base epistemológica acorde con las características que impone ese concepto de teatro” (Dubatti, 2009:347).

Constelación que arbitrariamente trazaremos en un recorrido por las puestas en escena de dichas obras, en geografías bonaerenses, en contextos carcelarios de las unidades penitenciarias donde la Unicen desarrolla como parte de su programa de extensión, el Centro Cultural Itinerante el Musguito. Decimos arbitrariamente, porque en la elección de tópicos a analizar ponderaremos unos por sobre otros, porque nuestra selección es también producto de nuestras lecturas – actuales y antañas- y porque dicha

constelación puede constituir el punto de partida para un nuevo trazado a la luz de las lecturas posibles que podrían realizarse en los sucesivos cambios epocales.

La construcción de la constelación Kartun/Marán

Comenzaremos, en primer lugar, por realizar una referencia a los argumentos de las obras seleccionadas para esta investigación y, a continuación, una reseña de las trayectorias de Mauricio Kartun -que tuvo a su cargo la supervisión dramática de Perras- y de Marcelo Marán, autor de “Trescientas maneras de escalar un muro”, para luego referirnos al contexto socio político en que se produjeron los textos y desarrollar una lectura comparativa de algunos aspectos y temáticas abordadas en las obras.

“Perras” es, como dijimos, una creación colectiva con dramaturgia de Mauricio Kartun y aborda el encuentro de

“dos hombres muy distintos que pasean a sus mascotas y se conocen fortuitamente en la plaza. En sus comportamientos se reflejan los de aquellos obsesivos apasionados de sus animales. El amo de Yanina -el nombre no es fortuito- es meloso y la trata como si fuese un bebé. Es su orgullo, se ufana y fanfarronea en actitud casi infantil. La competencia con el amo de Colita -nombre perfecto para ser perra de semejante dueño- es permanente. Se muestra estúpido ante cada acción del animal y goza menospreciándolo. Colita lo divierte, pero él necesita verla y sentirla permanentemente como "un ser inferior". Pero detrás del aparente amor o de la pretendida atención que parecen dispensar a sus perritas, se esconden conductas oscuras, perversas, despóticas, competitivas y humillantes. Las perras no sólo son una referencia al género femenino, sino un elemento que sirve de disparador para abrir este abanico de síntomas y conductas ocultas por un velo delgado. Aclaración: no es una obra feminista sino humanista. La transmutación ser humano-animal tiene un crescendo que estalla violentamente cuando estos dos seres se descubren, hasta que crean complicidad y se dan cuenta de que no son tan distintos”⁸

⁸<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/el-universo-femenino-y-la-crueldad-en-un-trabajo-impecable-nid597421>)

Optamos aquí por la transcripción completa de una síntesis argumental ampliada, que va adentrándonos en la metáfora construida a lo largo del relato. En “Trescientas maneras de escalar un muro”, escrita por el marplatense Marcelo Marán,

todo comienza en la noche cuando aparecen EL Mosca y La Pata, dos torpes malhechores esperando para poder entrar por una pequeña ventana fuera de su alcance a un supuesto mercado chino para cometer un ilícito, lo que parece un simple atraco para ellos se empieza a complicar y tienen que esperar más de lo pensado para poder entrar. En ese tiempo de espera a través del humor nos vamos enterando lo que han sido sus vidas. "Las cosas no son cosas y que el paso del tiempo y la espera enferman a cualquiera". La historia tiene un punto de giro inesperado que da un desenlace emotivo y disparatado”⁹.

En este caso, también referimos la síntesis argumental publicada en diferentes piezas comunicacionales, que nos acercan a otro de los aspectos que analizaremos luego: la presencia de lo onírico como base de construcción de un universo ficcional.

Vayamos ahora a los autores:

Mauricio Kartun es dramaturgo, director teatral, maestro de dramaturgia, fue profesor en la Facultad de Arte de la Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires, desde su creación como Escuela Superior de Teatro.

“es un dramaturgo, director, maestro de dramaturgia, teórico del fenómeno teatral, adaptador y compositor de canciones para teatro y cine, de relevante trayectoria en nuestro país. Nacido en San Martín, provincia de Buenos Aires, en 1946, cuenta en su haber con más de quince obras escritas y publicadas, tres inéditas y un libro que compila sus artículos teóricos sobre teatro. Su vínculo con el teatro surgió a fines de los años sesenta, contexto en el que primaba un teatro político y con el que el autor, como militante de la “izquierda nacional” y luego del peronismo, se relacionó de manera inmediata. Tal como él mismo sostiene, sus obras emergen de su “pensamiento nacional y popular” y de su “pertenencia física y humana a ese espacio cultural: desde la política a lo estético” (Dubatti 2005).

⁹<https://eldiariodetandil.com/2018/05/23/trescientas--maneras-de-escalar-un-muro-en-el-cierre-del-mayo-teatral>

Marcelo Marán es dramaturgo, guionista y director de teatro nacido en Mar del Plata el 13 de julio de 1956. Proviene de una familia de artistas de teatro que se remonta a la actriz Orfilia Rico (bisabuela), el dramaturgo Carlos Goycochea (tío abuelo) quien conformaba el binomio autoral con Rogelio Cordone, la actriz María Ester Podestá (tía abuela) y Ramón Marán (abuelo), empresario teatral y actor. Desde muy joven recibe el padrinazgo literario de Carlos Goycochea y Álvaro Yunque. Se inicia en la escritura dramática con la obra “Braulio y los vientos” en 1984, estrenada en la Manzana de las Luces, Capital Federal, por el Grupo Teatro Leído y premiada en el primer Concurso de autor regional organizado por la Federación de Trabajadores del Teatro. Su vasta obra ha sido estrenada en el país y en el extranjero mereciendo varias distinciones. Participa del Seminario de autores de teatro dirigido por Roberto Perinelli y Mauricio Kartun, en el Teatro de la Campana. Y es invitado por Osvaldo Dragún a participar de los talleres de la E.I.T.A.L.C. (Escuela internacional de teatro de América Latina y el Caribe) en la ciudad de Machurucutu, Cuba, “Teatralidad y ritualidad en el teatro Latinoamericano” con el maestro Carlos Cueva. Se desempeñó como Director General de Cultura del Partido de General Pueyrredón en los años 1999 y 2000 y como Secretario de Cultura durante los años 2003/2007¹⁰.

Kartun y Maran nacen en décadas sucesivas (1946 y 1956, respectivamente), han tenido vinculación en talleres de dramaturgia donde el primero se desempeñó como docente y el segundo como dramaturgo en formación. Las obras que hemos seleccionado para su análisis pertenecen a momentos históricos similares (ambas escritas entre el 2002 y 2005, aunque su génesis pareciera ser de fines de los 90¹¹, según recuerdan Lazarte y Romero en la entrevista realizada el 6 de junio de 2019 en el Teatro Bajosuelo, de la

¹⁰<http://marcelomaran.com/biografia/>

¹¹En una nota publicada en ocasión del estreno de la obra Perras en Tandil, por parte del Grupo Murallon Teatro, se hace referencia al momento de creación de la obra en los años 90. La publicación textualmente dice que “Perras (de Mauricio Kartun, Néstor Caniglia, Enrique Federman, y Claudio Martínez Bel), obra creada en la década del 90 y que vieron juntos en Buenos Aires los dos nuevos protagonistas, Germán Romero y Pepo Sanzano (época en que trabajaban en el programa Sorpresa y 1/2 con Los Prepu)...”. <https://eldiariodetandil.com/2019/05/09/prosigue-el-19%C2%BA-mayo-teatral>

ciudad de Tandil) y hemos hallado también en ellas temáticas y recursos poéticos comunes. De acuerdo con nuestras búsquedas en la web, en críticas y reseñas publicadas, la datación de *Perras* es de 2002 y las puestas en escena en la ciudad de Buenos Aires por el equipo dramaturgico creador, en los años inmediatos subsiguientes¹².

En ambos autores podemos inferir semejanzas en su concepción de teatro, como acontecimiento que vincula temáticas sociales en un contexto dado, refiere a situaciones de vulnerabilidad y realizan referencias a minorías históricamente excluidas, en el caso de estas obras, especialmente las mujeres, y las referencias a identidades sexuales diversas. Dice Dubatti (2009:341) que la “concepción de teatro es la forma en que, ya sea práctica (implícita) o teóricamente (explícita), el teatro se concibe a sí mismo y concibe sus relaciones con el concierto de lo que hay/existe en el mundo (el hombre, la sociedad, lo sagrado, el lenguaje, la política, la ciencia, la educación, la economía, etc.)”.

En un intento por comprender la concepción de teatro de ambos dramaturgos, nos adentraremos en sus obras para descubrir la micropoética, que es, según el investigador, la poética de un ente particular, de un “individuo” (Strawson, 1989) poético. “Las micropoéticas suelen ser espacios de heterogeneidad, tensión, debate, cruce, hibridez de diferentes materiales y procedimientos, espacios de diferencia y variación” (Dubatti, 2009:342). En este trabajo procuraremos dar cuenta de ese acontecimiento de pensamiento que sucede en las obras y en los espectadores, compartiendo con Badiou que “el ordenamiento de los componentes produce ideas” (Badiou, 2000:102). El filósofo francés propone que “el teatro debe hacer legible la inextricable vida (Vitez, Antoine, citado por Badiou, 2000:103) (...) La inextricable vida es esencialmente dos cosas: el deseo que circula entre los sexos, y las figuras, exaltadas o mortíferas, del poder político y social” (Badiou, 2000: 103).

¹²https://es.wikipedia.org/wiki/Mauricio_Kartun,
<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/el-universo-femenino-y-la-crueldad-en-un-trabajo-impecable-nid597421>,
<https://www.celcit.org.ar/espectaculos/52/perras/>

En las dos obras que elegimos analizar, notamos un cruce temático, poético y estético que es posible reconocer en los procedimientos de escritura y de puesta en escena y que acontece como una visión de mundo. En Kartun, hallamos con Bracciale (2013: 5) como características constitutivas de su poética “el uso de la música y el baile, en la violencia, la cuestión sexual, el enfrentamiento de clases, el humor, la irreverencia y la mezcla como mecanismo constructivo de la heterogeneidad”. Perras dispara una multiplicidad de significados, expone un planteo acerca del autoritarismo, la monstruosidad, la soledad y la angustia existenciales, la imposibilidad de comunicación, la degradación del hombre por el hombre. Es, además, una sospecha sobre la existencia misma del amor en todas sus facetas y sobre el impulso de destrucción del hombre (Durán, 2007). Marcelo Marán, propone en tono de absurdo teñido de humor negro, un relato que expone el código “tumbero” y que desarrolla oníricamente la situación de dos personas que, luego sabremos, están privadas de la libertad. Dubatti al referirse a la noción de concepción de teatro acentúa en la poética su dimensión de trabajo humano y plantea que “Si, de acuerdo con la afirmación de Marx, el arte es trabajo humano, los rasgos de la concepción de teatro estarán estrechamente ligados a la territorialidad y la historicidad de ese trabajador” (Dubatti, 2009:345).

Poner las obras en la cárcel implica una adecuación a un contexto y un tiempo diferente, una elección de los artistas en su compromiso con el mundo circundante. En palabras de Gustavo Lazarte¹³: “te tenes que arreglar con el espacio, con la realidad del lugar, las circunstancias. Los actores tienen un aparte para estar tranquilos, pero por ahí entran (refiriéndose a los públicos, sujetos en privación de libertad ambulatoria). Menciona la diferencia de poner en escena una obra fuera y dentro de la cárcel. “Trescientas maneras tiene gags muy del código de ellos, que en el público común por ahí no se reían y en ellos si por ejemplo, cuando uno de los personajes dice Se escucha una sirena y dice es la caña y otro dice, no, es una ambulancia, fue un chiste muy celebrado, se reían muchísimo de eso”. Germán Romero agrega que “después de hacer la obra en la

¹³entrevista realizada el 6 de Junio de 2019 a Gustavo Lazarte y German Romero, en el Teatro Bajosuelo.

cárcel vemos que hacerla afuera no es lo mismo...descubrimos que la obra está escrita para ellos”.

Lazarte cuenta que cuando Marán escribe la obra fue cuando lee en un diario lo de “los doce apóstoles¹⁴ y los nombres de El Mosca y la Pata, se le ocurren los personajes”, “está basada en un hecho real” agrega Romero. El teatro es, a las claras, un asunto social.

Breve recorrido socio histórico: fines de los 90 y comienzos de los años 2000.

Dice Badiou que “el teatro nos indica dónde estamos en el tiempo histórico, pero lo hace mediante una amplificación propia. Como dispone de amplias figuras, ilumina nuestra situación y nos permite ver con claridad en la confusión del tiempo, porque representa nuestros conflictos y nuestras pasiones por medio de figuras típicas y situaciones ejemplares” (Badiou, 2000: 112)

Abonando esa concepción, nos referiremos brevemente a algunos sucesos de la época en que fueron escritos los textos seleccionados. Gelman y Plotkin (2012:16) plantean que “si bien palabras como década y siglo son de uso cotidiano y habitualmente constituyen formas más o menos adecuadas de organizar las narrativas históricas, las mismas deben ser tomadas más en un sentido metafórico que real y, en todo caso no deben perderse de vista que el corte que marcan es absolutamente arbitrario y convencional”. En este sentido, recuperamos para nuestro análisis una periodización que caracteriza someramente la década del 90 y los años 2000, procurando reseñar acontecimientos nodales en relación con los procesos políticos y sociales que contribuyan a caracterizar ese contexto epocal. Plotkin utiliza el concepto de época como periodización. Las épocas estarían “definidas como un campo de lo que es públicamente decible y aceptable”. Una época se caracterizaría por “una visión particular del mundo y las consecuencias que eso tiene en la producción, no sólo de discursos, imágenes y símbolos, sino también de acciones concretas” (op.cit.:17).

¹⁴Hace referencia al Motín de Sierra Chica, ocurrido en 1996

Según Plotkin (op. cit: 19, 20), el periodo de la Argentina luego de la dictadura del 76-83 y la redemocratización posterior hasta el año 2000 fue una época signada por “preocupaciones por la democracia, el pluralismo, los derechos humanos, la memoria colectiva, así como la recolocación del peronismo en el espacio político”. La entrega anticipada del gobierno de Alfonsín a Menem luego de las elecciones de 1989 marcó un retorno del peronismo al poder. “En el plano doctrinario el presidente enunció lo que llamó la economía popular de mercado, que consistió en la exaltación de los preceptos impugnados por el sentido común peronista: el fin del intervencionismo estatal, la privatización de las empresas públicas, el ajuste fiscal, la condena del capitalismo de renta y la liberalización comercial “(Vicente Palermo en Gelman y Plotkin, op.cit.: 80).

La crisis hiperinflacionaria de los años 1989-1990 impuso nuevas reglas de juego en las relaciones entre Estado y Sociedad que se agudizarían a lo largo de toda la década: “recesión económica, déficit fiscal difícil de controlar, un Estado que no logra disciplinar a sus diferentes organismos, gobiernos provinciales poco dispuestos al autocontrol en materia de gasto, costos difícilmente legitimables en el funcionamiento del régimen político, escasa consistencia en la definición de políticas sociales, aumento de la violencia social, la exclusión, la marginalidad, permiten suponer que las reformas producidas, si bien necesarias, están lejos de ser suficientes” (Belmartino, S, en Suriano, J. 2005:230).

Las elecciones parlamentarias de 1997 dieron el triunfo a una coalición aliancista opositora del menemismo, que en las elecciones presidenciales de 1999 impusieron la fórmula De la Rúa-Álvarez como presidente y vicepresidente del país. La Alianza para el Trabajo, la Justicia y la Educación, conformada por la Unión Cívica Radical y el Frente País Solidario “se hacía cargo del gobierno, pero con menos recursos institucionales de los que tuvo Menem y en un cuadro político y económico mucho menos sustentable” (Vicente Palermo, en Gelman y Plotkin op.cit.:89).

Las políticas de ajuste fiscal y de endeudamiento público no corrigieron la apreciación cambiaria y vehiculizó la fuga de capitales. En el cuadro político se agudizaron los problemas de una coalición improvisada. En 2001 Cavallo procuró impedir las corridas

cambiarías instaurando el “corralito” (la prohibición de extracción de depósitos bancarios) y las protestas de la clase media se combinaron con saqueos en el conurbano bonaerense hasta que se produjo la renuncia de Fernando de la Rúa. En pocos días se sucedieron varios presidentes hasta que una mayoría parlamentaria proclamó a Eduardo Duhalde como presidente provisional, con la moratoria unilateral del pago de la deuda y la devaluación del peso.

La Argentina presentaba hacia 2002 un panorama social dramático: “más de la mitad de la población, casi 19 millones de personas, se encontraban bajo la línea de pobreza. Imágenes del hambre y la desazón coexistían con las del trueque, la toma de empresas y otros rebusques impensados hasta entonces”. En este contexto, la asistencia social fue un recurso indispensable para una gran cantidad de personas, muchas más de las que alguna vez habían sido foco de este tipo de transferencias en la Argentina. Ciertamente, la expansión de intervenciones destinadas a proteger a los grupos más vulnerables, excluidos del mercado de trabajo formal, fue un modo de responder desde el Estado a la crisis que luego, en los años de prosperidad, se masificó aún más y se institucionalizó en el aparato estatal (Perelmiter, L. en Pucciarelli y Castellani, 2017: 267).

El 25 de mayo de 2003 asume la presidencia Néstor Carlos Kirchner, que enfrentó un panorama de mucha movilización y poca legitimidad electoral: mientras que en mayo de 2003 las tasas de desocupación y subocupación ascendían al 34,4% (afectando a más de cinco millones de personas), Kirchner fue electo presidente con el 22,2% de los votos (poco más de cuatro millones de sufragios). En el terreno económico bajo el kirchnerismo (2003-2007) se logró mantener alto el tipo de cambio, los salarios estabilizados y contenidas las jubilaciones y el gasto público; se observó un crecimiento de la balanza comercial a través de las exportaciones y la sustitución de importaciones. Este modelo “recogía los temas del primer peronismo, pero también los del frondismo, y no dudaba en buscar inspiración en lo más granado de la *intelligentzia* económica, desde la heterodoxia del “Plan Fénix” hasta la apenas disimulada ortodoxia de los consultores de grandes firmas y grupos” (Perelmiter, L. en Pucciarelli y Castellani, 2017:269)

En términos sociológicos, Maristella Svampa (2005: 47) señala que “las transformaciones de los 90 desembocarían en un inédito proceso de “descolectivización (Castells:1995 y 2000) de vastos sectores sociales” El término “descolectivización” hace referencia a “la pérdida de los soportes colectivos que configuraban la identidad del sujeto (sobre todo referidos al mundo del trabajo y la política) y por consiguiente a la entrada en un período de “individualización” de lo social”. La investigadora señala que las privatizaciones de las empresas del Estado, la desindustrialización y el aumento de las desigualdades sociales fueron elementos que transformaron el paisaje urbano y afirma que el declive y la desagregación del mundo de los trabajadores urbanos coinciden con el fuerte avance de la industria cultural y de la influencia de los medios de comunicación masiva en un mercado cada vez más globalizado. Son tiempos donde los consumos culturales ligados a los grandes medios hegemónicos de comunicación sostienen en su programación productos masivos como los promovidos por Gerardo Sofovich y Marcelo Tinelli, en los cuales una naturalizada presencia de las mujeres con cualidad de objeto de consumo ultra erotizado y frecuentemente bastardeado, podrían dar lugar a otras investigaciones que den cuenta de las transformaciones en el tratamiento de la mujer en los medios de comunicación en las diferentes décadas de la historia reciente.

El referido es un apretado resumen que proponemos para caracterizar los años en que se produjeron los textos objeto de nuestra “constelación” porque, como afirma Dubatti (2009:343) “es importante destacar que tanto las micropoéticas como las macropoéticas y las poéticas abstractas, son históricas; son resultado del trabajo humano, se originan en un determinado momento y están sujetas para su constitución a desarrollos históricos, de allí que el estudio de las poéticas implique necesariamente el diseño de secuencias históricas de mayor o menos duración”. En esa secuencia histórica ubicamos a Kartun y a Marán con dos textos cuya comparación procuraremos desarrollar a continuación.

Puntos de encuentro en la constelación Kartun/Marán

Uno de los primeros aspectos que en la construcción textual advertimos es la apelación a lo onírico. En ambas obras hallamos referencias explícitas o implícitas a la iluminación y también se observan en las puestas en escena del grupo Murallon Teatro en la ciudad de Tandil. El uso de la luz refuerza el plano del ensueño, a modo de situaciones que se escinden del cotidiano para retornar en el cambio de luz a la significación del espacio real (ficcional) en el que transcurren las situaciones.

“Un sutil cambio de luz introduce una zona más surreal, más expresionista, donde el juego se aleja de todo naturalismo.

Cada uno llama con silbidos a su perra. No las encuentran, los silbidos se convierten en cantos de pájaros. Las encuentran.

Los silbidos se convierten ahora en flechas, en dardos de una cerbatana musical con la que atacan al otro Pausa.

Vuelve el clima cotidiano de la plaza” (Perras, combo N° 1)

En Trescientas Maneras de escalar un muro:

MOSCA LE METE LOS DEDOS DENTRO DE LAS HERIDAS LA PATA MIRA SU ROPA, MIRA LOS DEDOS DE MOSCA SE MIRAN QUEDAN CALLADOS

MOSCA: La Pata, usted está frío como un sapo.

LA PATA: Se me habrá bajado un poco el termostato.

MOSCA: No, la Pata, usted tiene seis orificios de bala rodeándole el corazón.

LA PATA: Se ve que tuve el ojete de que ninguno me pegara de lleno. ¿No?

MOSCA: Yo no quiero cagarle la noche, pero, me parece, y lo digo con la mejor, me parece que usted está fiambre.

En trescientas maneras de escalar un muro, las referencias al sueño son recurrentes.

“Soñar estar vivos”:

MOSCA: No le digo que lo había soñado.

LA PATA: ¿Cuándo?

MOSCA: Anoche, en la palmera.

LA PATA: ¿Pero si anoche dormimos en lo del Garza?

MOSCA: No sé, los sueños son inexplicables, Pata.

LA PATA: Eso es verdad. Yo soñé que estábamos todavía adentro. Y que se armaba un bondi para rajar y que justo cuando estábamos por saltar el muro, un cobani nos sacudía desde una torreta.

MOSCA: Seis tiros a usted y uno a mí. Es lo mismo que soñé yo, en la cama de arriba, no le digo.

LA PATA: Pero si ayer no durmió usted en la palmera, hace ya... ¿cuántos días que nos escapamos del presidio?...

NO SABEN QUE DECIR

LA PATA: Además usted no tiene ningún balazo, no le veo ningún orificio.

MOSCA: (se palpa el cuerpo y no encuentra nada raro) Eso es cierto.

LA PATA: Lo que sí, ahora que le veo el color de la cara...

MOSCA: ¡Naaa! Eso es el divertículo y la otra enfermedad, la del tiempo.

El tiempo... no es lo que parece... En la cárcel es eterno, las agujas de los relojes se ponen finitas y largas y no giran nunca. Lo que nos falta para morir, eso es el tiempo, dice Mosca

En relación con el lenguaje, también en ambos autores hay referencia epocal y situada, que podríamos llamar “vocabulario de clase”. En “Trescientas maneras de escalar un muro” las referencias son al vocabulario tumbero: salir de bardo, de caño, buzón, engomado, cobani, palabras que conforman un código en la cárcel.

En “Perras”, si bien el vocabulario no conforma un código de un contexto particular, sí remite al uso callejero, “bardero”, al chiste oscuro, homofóbico y a las “puteadas”.

CLAUDIO: No, yo te digo porque... El otro día... (Se tienta) Me contaba el tipo... es genial, porque el tipo se queda serio... un capo. Que se le apareció una vieja con esos perros que son chiquititos, que entran en una cartera... que les ponen moñito che... ... de esos chiquititos que usan los homosexuales. Una vieja de misa diaria, con olor a perfume de Avón... de esas que cagan guita. Bueno, esas viejas que les dan besos de lengua a los perros... que parece que desde que enviudaron no quieren un tipo que les rompa las pelotas y entonces se compran esos perros de mierda... bueno... y el tipo me contaba que se lo lleva para que le haga una limpieza de dientes al perro porque estaba hacía dos días con mal aliento... claro porque la vieja se lo chuponea entendés? Y el tipo la mira y le dice... ¿Trajo el cepillo? Si le dice la vieja... y la pasta? Y la vieja saca un pomo de Kolynos... y el hijo de puta le dice... y no señora.... Kolynos no... Colgate... de ésta jajajaja y le saca la pasta... pero era para tirarle el chiste.... Colgate de ésta... que hijo de puta...

(Claudio corta de pronto. Sin transición, a Colita) ¡No...! ¡Vení para acá!... (La reta en voz baja. Vuelve a Néstor) Es un hijo de puta... Se lo dice a la gente en la cara y no se dan cuenta... ¡Qué bárbaro! (Pausa molesta) ¿Y tu veterinario qué tal?... Digo, ¿con la alimentación es, así... ortodoxo.

Las referencias al trato (o destrato) hacia la mujer , las diversidades sexuales o étnicas también están presentes en los personajes de ambos textos. “La mujer, más puta que las gallinas” o cuando La Pata reconoce ser La Chingolo, “Fue putito” le dice el Mosca, “Putito, Gato”.

La confusión frecuente entre chinos o japoneses se resuelve con la nominación de “amarillo” en referencia al color de piel de las personas de origen asiático. O la referencia al rol estereotipado de género: “nada me hizo sentir más hombre que limpiar el rancho para la Pata... El olor lejano de la lavandina en las manos... Las cosas ordenadas en el rancho... La palmada de la Pata, orgulloso de mi... no sé... llámele... extravió...”, las tareas de limpieza como actividad propia de la mujer en palabras de La Chingolo. También cuando La Mosca advierte el orificio en el pantalón a la altura del ano y dice con espanto “Voy a ser putito por toda la eternidad”.

En “Perras” la referencia a las mujeres señala un estereotipo frecuente, la mujer pedigüña, exigente, insaciable:

NESTOR: Piden. Piden... Todo el tiempo pidiendo. Que tendrías que esto, que tendrías que lo otro, que así no, que más despacito. Y eso que Susy, ojo... Pero ya es su naturaleza. (Un gesto)
CLAUDIO: ...Te piden.
NESTOR: Piden. Te olvidaste del aniversario... (gesto) ¿Otro sábado en casa...? (gesto) Dos días que no te afeitás... Ojo, una mina preparada Susy, eh. Profesora de inglés. Pero...
CLAUDIO: Como todas.
NESTOR: Como todas. Piden... Al mes de casados ya quería tener cría.

También lo sexual explota cuando dicen:

Nestor: Sit... Vení... Stop... (Un golpe en la pierna) Junto... Stop... Entre las piernas... Stop... Slip... Acá... (La adora) ¡Esa panshita...! ¡Esas tetitas!... Quieta. Pechito... Besito... Bueno, basta... (Yanina va hacia Claudio y lo hociquea entre las piernas)
CLAUDIO: ¡Epa!
NESTOR: Bueno... bueno... Andá para allá!
CLAUDIO: ¡Es buscona!
NESTOR: No... no... Se excitó por las pruebas.
CLAUDIO: Por eso... es buscona.
NESTOR: (Turbado) No, es que le hice hacer demasiadas cosas.

CLAUDIO: (Insidioso) Pero vino derechita al bulto, se ve que es buscona.

En Perras, el maltrato y la zoofilia son otra cara de la violencia:

CLAUDIO: (Aparte. Vuelve su violencia, tan feroz como contenida) ¡Colita...! ¡Vení para acá...! ¡Vení te digo...! ¡Qué tenés ahí...! ¡Soltá eso...! ¡Soltá...! Te la estás buscando, eh... Ves que sos vos la que te la estás buscando... ¡Soltá...! (Estalla. Le pega con la correa con brutalidad desmedida). ¡Ves lo que me hacés hacer... Ves lo que me hacés hacer! Pero... ¡La reputa madre, me meó todo...!

Y en un plano más explícito, aunque propuesto en clave onírica, aparece la zoofilia en Néstor:

NESTOR: (Cálido) Todas son buenas... Si le dedicas tiempo y le das afecto ellas te lo devuelven... En serio (Le hace mimos) Yo llego a casa y te juro que es una fiesta. Ya desde la puerta la escuchas con las patitas... (La imita). Y cuando entro... No es más que mimo y cariño... No como antes que cada vez que volvía a casa eran quejas y reclamos y que problemas de acá y que asuntos de allá... Con ella no, ella es una compañía y todo es compartir. Todo, todo... Lo del baño que te contaba antes: un momento tan especial...

Cambio de luz. Casa de Néstor. Este de espaldas cepilla amorosamente a Yanina. Una caricia sensual, equívoca. Crece su excitación. Se perciben movimientos con los que Néstor intenta acomodarla de espaldas a él. Lo consigue. La penetra. Claudio, a un lado, aúlla como ella cada vez. Néstor ahoga con su mano en la boca sus propios quejidos, que se desvanecen tras el orgasmo.

Una nueva transición de luz los devuelve a la plaza.

NESTOR: (Alejando con suavidad a Yanina) Andá, andá... (Tiempo) Le encanta que la bañe.

CLAUDIO: Tenés suerte. La mía no quiere saber nada. La tengo que atar con la correa a la canilla del lavadero.

En otro pasaje también onírico y brutal, ya no refiriéndose a Colita sino recordando a la novia “suicidada”:

Un cambio de luz introduce lentamente un clima de ensoñación. Claudio recuerda. El departamento de Pato el día aquel. Néstor a un lado ladra y aúlla como Colita aquella noche.

CLAUDIO ¡Qué carajo te pasa!. ¡Te volviste loca! ¡Desde cuando una perra de mierda es más importante que yo...! ¡La puta madre que te parió...! ¡Ves que sos vos que te hacés pegar...! Ves que sos vos...! ¡Te la estás buscando, eh, te la estás buscando! (Estalla. Le pega con la correa como a Colita) ¡**Pero mirá carajo lo que me hacés hacer!**... Mirá lo que me hacés hacer!.. ¡Sacá a la perra de acá...! ¡Me mordió, la puta madre! ¡Salí de acá perra de mierda...! (La castiga a Colita también. Se vuelve hacia la

puerta) ¡Salí del baño!... ¡Abrí la puerta o la tiro abajo!... ¡Abrí la puerta te digo! (La luz del recuerdo se diluye. Otra vez la plaza. Tiempo.) La puerta la abrió el portero. Un alicate y un destornillador... (Mira a Pato ahorcada. Colgando) Del caño de arriba del termotanque. Con la correa del perro. Nunca supe qué pasó... No dejo una carta, nada... (Tiempo. Yanina se acerca a Claudio)

En una y otra obra, las referencias de clase se observan en el lenguaje, en los comportamientos de los personajes, en los gestos de los actores en las puestas en escena. El uso de la luz en los apartados para señalar el cambio de mundo, no solo el lugar físico sino un cambio témporo espacial de amplia referencia onírica es también un procedimiento compartido entre ambas obras y puestas en escena.

La estructura de ambas obras también apunta a un desarrollo circular, con un final que bien podría ser un volver a comenzar:

CLAUDIO: Que cosa, ¿no?, una chiquita y la otra tan grande pero juntas no hay diferencia...

NESTOR: Es que cuando las empezás a descubrir te das cuenta que son todas iguales...

CLAUDIO: Todas iguales...

NESTOR: Son todas iguales...

Gimen con las miradas clavadas en sus perras. Son dos bestias. Baja la luz.

Y en Trescientas maneras de escalar un muro:

LA PATA: Vamos, hermano, tenemos que subir y entrar en esa casa.

MOSCA: ESCALA EN LA ESPALDA. ¿Para qué?

LA PATA: Para que explique, carajo, porque tanta mugre y tanta tristeza.

MOSCA: Es la vida.

LA PATA: ¿Cuándo la vida fue la vida? No tenemos nada que perder.

MOSCA: Y si primero apretamos al cura sacristán.

LA PATA: ¡No sea cagón quiere! ¿No tiene la jailander? ¿no somos poronga, acaso?

MOSCA: No sé si podremos llegar.

LA PATA: Métale, un poco más y puede.

MOSCA: Sería mejor esperar, cuando se vaya el quía.

LA PATA: No, hay que entrar ahora, hermano.

MOSCA: Está bien, pero con cuidado que el tipo se conoce todos los trucos y...

LA PATA: Déjemelo a mí. ¿Me hace la segunda?

MOSCA: Es un honor.

LA PATA: A lo que sea.

MOSCA: A lo que sea. Entonces, vamos de caño.

LA PATA: No, esta vez vamos de bardo, Mosca, vamos de bardo.
MOSCA SOBRE LA PATA ESTÁ POR TOCAR LA VENTANA.
APAGÓN

El tratamiento metafórico “mujer-perra” “putito-gato” en las dos obras es una clave también para leerlas en su contexto de producción y que nos abre la puerta para su relectura en los nuevos contextos epocales.

Consideraciones finales.

De fines de los 90 y comienzos de los años 2000 a nuevas lecturas en clave de época

Dubatti (2009: 345) nos dice que “a lo largo de la historia se han configurado diversas concepciones de teatro por lo que no todos los acontecimientos teatrales de épocas diferentes, e incluso coetáneos (en el mismo momento histórico), pueden ser pensados y abordados de la misma manera. La concepción de teatro es parte constitutiva de la poética y condiciona la base epistemológica desde la que el historiador la comprende”. Dubatti se refiere a la forma en que “el teatro se concibe a sí mismo y concibe sus relaciones con el concierto de lo que hay/existe en el mundo”.

En esas consideraciones, el análisis actual de la constelación Kartun/Marán requiere tomar en cuenta el empoderamiento de género y de las diversidades (en particular las sexuales y las étnicas), movimientos como el feminismo y su creciente participación en la política argentina, el empoderamiento de las etnias con el acceso a los gobiernos en América (Obama en EEUU desde 2009 a 2017, Evo Morales en el Estado Plurinacional de Bolivia desde 2006 y continua) aportan nuevas miradas a los textos y a las experiencias de los públicos recontextualizando las lecturas y las puestas en escena de las obras. Es posible -y necesario – comprender y problematizar en cada época la mutiplicidad

de miradas que en cada acontecimiento convivial¹⁵ suceden, dando lugar a análisis y reflexiones nuevas, actualizadas a la luz de los vaivenes de la historia y los territorios.

La teatralidad, dice Dubatti, refiriéndose a los modos de organizar la mirada del otro, a dejarse organizar la mirada por la acción del otro, a establecer un diálogo en ese juego de miradas, “está presente en la esfera completa de las prácticas humanas en sociedad: la organización familiar, la cívica, el comercio, el rito, el deporte, la sexualidad, la construcción de género, la violencia legitimada, la educación y otras innumerables formas de lo que podemos llamar la teatralidad social” (Dubatti 2017: 6,7). La diferencia que aporta el teatro es lo que se llama “teatralidad poiética”, para diferenciarla de todas las otras formas de teatralidad.

En estos contextos revisitados “el público va al teatro para ser sorprendido. Sorprendido por las ideas-teatro. No sale culto, sino aturdido, cansado (pensar cansa), pensativo. Incluso en la mayor de las carcajadas no ha encontrado con que satisfacerse: ha encontrado ideas cuya existencia ni siquiera sospechaba” dice Badiou (2000: 107).

En una crítica¹⁶ acerca de Perras, publicada en marzo de 2019 en un medio regional, Lucia Salas expone que “... a lo largo de la obra, las expectativas de descostillarse de la risa se van transformando en una alternancia entre sonrisa y molestia. Poco a poco, nos muestra lo feroz y controversial de las conductas humanas. Ya no nos reímos tan livianamente. La obra muestra una realidad: desnuda dos hombres estereotipados, como los muchos que aún hay y que la militancia feminista pone en cuestionamiento e invita a deconstruir. (...) En el programa, el equipo de la obra interpela al público a ser el que juzga a los personajes. Resulta controversial escuchar el ‘Mira cómo me pones’. Las palabras se resignifican según contextos históricos, y hoy esa frase nos trae como sociedad un peso,

¹⁵Llamamos convivio o acontecimiento convivial a la reunión, de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etcétera, en el tiempo presente). El convivio, manifestación de la cultura viviente, distingue al teatro del cine, la televisión y la radio en tanto exige la presencia aurática, de cuerpo presente, de los artistas en reunión con los técnicos y los espectadores, a la manera del ancestral banquete o simposio [Florence Dupont, 1994] en <https://ovejasmuertas.wordpress.com/2019/02/01/jorge-dubatti-el-teatro-como-acontecimiento/>

¹⁶<http://miradasdelcentro.com.ar/home/perras-bajo-la-lupa-y-bajosuelo/>

una significancia: lo escuchamos e inmediatamente nos posicionamos. Nos cuesta seguir mirando inocentemente su humanidad (...) El flaco, Gustavo Lazarte, es el director de esta propuesta. (...) En esta propuesta nos desafía, mostrándonos un universo perturbador que nos dejará hablando unas cuantas horas”.

De eso se trata el teatro, como planteamos en la cita inicial: el teatro está hecho de mundo y el mundo está hecho de teatro. Mundos que habitamos y sobre el que nos quedamos pensando y hablando luego de la experiencia de su apreciación en el ahí y ahora del transcurrir de la escena.

Bibliografía:

Badiou, Alain (2000) *Reflexiones sobre nuestro tiempo*. Buenos Aires. Ed. Del Cífrado.

Benjamin, Walter (2003) *Tesis sobre El concepto de historia*. Chile, CEME. Tesis XVII y XVIII. www.archivochile.com

Bracciale Escalada, M (2013) “La poética de Mauricio Kartun: teatro e identidad nacional”. En *Actas de las II Jornadas Internas de Investigadores en Formación del Departamento de Letras 2013*, Universidad Nacional de Mar del Plata.

Dubatti, J. (2009): *Concepciones de teatro: poéticas abstractas y bases epistemológicas*, Bs. As. Colihue.

(2017) *Teatro mariz- teatro liminal. Nuevas perspectivas en filosofía del teatro*, Cuadernos de ensayo teatral, N° 37. Paso de Gato

Durán, A. (2007) en Ernst Rudin Universidad de Friburgo. Curso de teatro hispanoamericano 5 de mayo de 2007. Perras (Néstor Caniglia, Enrique Federman, Mauricio Kartun, y Claudio Martínez Bel) Materiales (Resumen y Reseñas)

http://www.neto.ch/hispa/FR07/F7_perras_resenias.pdf . Fecha de búsqueda: 22/07/2019

Gelman, J. (dir) Plotkin, Mariano (coord.) (2012) Argentina. Tomo 5 – “1900/2000. La búsqueda de la Democracia”, en *Colección América Latina en la Historia contemporánea*, Fundación Mapfre y Santilla Ediciones Generales S.A, Madrid.

Pucciarelli, A. y Castellani A (coord.) (2017) *Los años del kirchnerismo: La disputa hegemónica tras la crisis del orden neoliberal*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

Suriano, J. (2005) *Dictadura y democracia : 1976-2001*, Sudamericana, Buenos Aires.

Svampa Maristella (2005). *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del Neoliberalismo*, Buenos Aires, Taurus.

(2011) "Argentina, una década después. Del «que se vayan todos» a la exacerbación de lo nacional-popular", en *Nueva Sociedad* N°235, sept.-oct. de 2011.

<http://marcelomaran.com/biografia/>

<http://www.lu32.com.ar/nota/64477/la-obra-trescientas-maneras-de-escalar-un-muro-en-carceles-serranas>

<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/el-universo-femenino-y-la-crueldad-en-un-trabajo-impecable-nid597421>

<https://www.celcit.org.ar/espectaculos/52/perras/>

<https://eldiariodetandil.com/2019/05/09/prosigue-el-19%C2%BA-mayo-teatral>

https://es.wikipedia.org/wiki/Mauricio_Kartun

<https://ovejasmuertas.wordpress.com/2019/02/01/jorge-dubatti-el-teatro-como-acontecimiento/> fecha de búsqueda 25/07/2019

<http://miradasdelcentro.com.ar/home/perras-bajo-la-lupa-y-bajosuelo/> Critica de Lucia Salas. Publicada el 20 de marzo de 2019.fecha de búsqueda 24/07/2019

INMIGRACIÓN, ESPERANZA, FRACASO, IDENTIDAD

María Elsa Chapato¹⁷

La alegoría conoce muchos enigmas, pero ningún misterio. El enigma es un fragmento que forma un conjunto con otro, en el que encaja. Del misterio se habló desde siempre con la imagen del velo, que es un viejo cómplice de la lejanía” (BENJAMIN, 2007)

Presentación

En esta presentación procuramos elaborar una constelación literaria a partir de los dos textos teatrales iniciales a los que sumaremos posteriormente un tercero, acompañados por una mirada analítica que busca desentrañar no solo la temática dominante sino el fenómeno aludido en ellos y sus repercusiones como expresiones de un momento dilemático de la vida nacional. En el abordaje básico de las obras se buscó que se pudiera apreciar el carácter político de las mismas en el sentido de mostrar, exponer situaciones, que permiten adentrarse en las miradas de los autores

¹⁷Es Profesora y Licenciada en Ciencias de la Educación- UBA. Especialista en Didáctica (2008) UBA. Ha sido Profesora Titular de Didáctica General del Juego Dramático y Práctica de la Enseñanza. Tiene formación especializada en Planeamiento Educativo: Especialidad Currículum.

Actuación en la UNCPBA como Profesor Ordinario Titular del Profesorado de Teatro- Facultad de Arte en las Cátedras de Didáctica General y Especial del Juego Dramático, Procesos del Juego y la Creación Dramática y Práctica de la Enseñanza del Teatro. Fue docente de la Facultad de Ciencias Sociales en las cátedras de Didáctica General y Didáctica Especial de la Comunicación y Práctica de la Enseñanza de los Profesorado en Comunicación Social y Antropología y docente de Postgrado de la Especialización en Prácticas Socio-Educativas en el Nivel Secundario- Facultad de Ciencias Sociales- UNCPBA. Investigador Universitario en el Programa de Incentivos a los Investigadores Universitarios Secretaría de Ciencia, Arte y Tecnología de la UNCPBA- desde 1999.

Fue Director de Proyectos de Investigación Grupo IFIPRAC-ED-(Formación Inicial y Prácticas En Educación)- Facultad de Ciencias Sociales-UNCPBA- y del Departamento de Educación Artística en el marco del núcleo TECC

Capacitador en programas de formación y actualización docente en Educación Artística, para organismos nacionales y distintas jurisdicciones educativas del país- Dirige la revista Trayectoria de la Facultad de Arte

sobre el devenir histórico nacional, el acontecer social, las tensiones, contradicciones y luchas materiales y simbólicas que atraviesan nuestra historia social. Procuraremos anudar el análisis de las obras seleccionadas a modo de constelación con algunos textos teóricos que consideran a las mismas y las ponen en reflexión tanto por su valor estético como por su capacidad analítica.

El abordaje de los textos dramáticos iniciales

Hemos tenido la oportunidad de analizar las obras teatrales *Babilonia* de Armando Discépolo y *Trescientos millones* de Roberto Art como exponentes de la actividad teatral de las décadas de 1920 y 1930. Ambas abordan la problemática de la inmigración y el contraste entre la vida de lujos de la burguesía local o la riqueza soñada por los sirvientes, mayormente inmigrantes, confrontada con sus vidas pobres y desdichadas. La inmigración como tema ocupa un capítulo amplio de la literatura argentina y abarca no solamente el teatro sino también la novela y el ensayo.

Nos proponemos completar esa incipiente constelación con otras obras y con algunos textos teóricos, de manera que se posibilite ampliar el sentido de la primera asociación, se complejice la comprensión de la misma y se abra desde la lectura de otros materiales a una profundización del sentido estético alcanzado por la producción literaria del período.

El concepto de constelación literaria

Nos valemos del concepto de *constelación literaria*, utilizado en el campo de la enseñanza de la literatura como una propuesta que permite incentivar la búsqueda de textos y su ligazón por parte del lector, de modo tal que unas lecturas converjan con otras en la producción de sentido y en la apreciación de las contribuciones que cada una hace a un tema, a un estilo o un modo de abordar una problemática, de modo que

enriquece a las otras. Se reúne así un conjunto de obras entre las que el lector encuentra una conexión significativa. Así, la construcción de una constelación literaria posibilita “trazar líneas imaginarias entre unas obras y otras pese a su posible lejanía recíproca en el espacio y en el tiempo”. (Jover; 2007: 27).

Estas conexiones no necesariamente se establecen en función de criterios provistos por la historia de la literatura sino por los nexos que el lector encuentra entre ellas, constituyendo una articulación de líneas que da forma al proceso construido por el lector. Es preciso establecer el criterio con el que se han vinculado los textos, los que pueden referir a procedimientos constructivos de los textos, abordaje de temáticas similares, el contexto histórico o social al pertenecen, reflexiones que proponen, entre las posibilidades más frecuentes.

Las constelaciones en el abordaje de la historia según W. Benjamin

El concepto de *constelación* aparece en la construcción teórica que W. Benjamin explora para criticar la mirada del historicismo como corriente de pensamiento. Su pesimismo frente al fenómeno del fascismo lo lleva a revisar las posturas dominantes y a confrontarlas por su debilidad explicativa frente a los hechos políticos que acucian a Europa. Lo hace desde el Instituto de Sociología de Frankfurt.

Con esa intención W. Benjamín publica por primera vez, en Los Ángeles en 1942, un conjunto desordenado de notas que debían constituir un borrador de un texto crítico sobre la teoría de la historia. Estos escritos solo han sido ordenados posteriormente sin introducir en ellos una lógica que los organice definitivamente. Sin embargo, varios ejes de esa escritura constituyen puntos de inflexión para la construcción de una concepción nueva de la historia y de sus procedimientos investigativos. Sus propuestas metodológicas han constituido también reflexiones apropiadas para apreciar los nuevos procedimientos constructivos del arte que estaban circulando en Europa (las vanguardias y entre ellas

especialmente las que toman los aportes del surrealismo), e incluso para la propia producción artística.

Así, muchos de los fragmentos de su *Tesis* se refieren a la mirada que sobre la historia ha dado el historicismo: la supuesta continuidad de la historia, la presencia lineal de un tiempo histórico que conduce al futuro, la idea de que hay un progreso en la evolución de los asuntos humanos. A esta concepción Benjamin contrapone la idea de que la historia está hecha de momentos, de fragmentos deshilvanados que luego son unidos desde la mirada retrospectiva del historiador. El momento, el fragmento, el detalle son fundamentales para apreciar los hechos históricos.

Se trata de unos registros, a veces volcados en textos, que requieren el trabajo creativo de selección y combinación, de ligazón de fragmentos cuyo sentido es puesto en reflexión, dotado de sentido desde su yuxtaposición con otros, red tejida mediante articulaciones que construyen un discurso. No hay tal continuidad de la historia sino fragmentos unidos desde una mirada que los reúne y vincula.

Dice Benjamin:

Cuando el pensar se para, de repente, en una particular *constelación* que se halle saturada de tensiones, se le produce un *shock* mediante el cual él se cristaliza como mónada. El materialista histórico sólo se acerca a un objeto histórico en cuanto se lo enfrenta como mónada. Y, en esta estructura, reconoce el signo de una detención mesiánica del acaecer, o, dicho de otro modo, de una oportunidad revolucionaria dentro de la lucha por el pasado oprimido. Y la percibe para hacer saltar toda una época concreta respecto al curso homogéneo de la historia; con ello hace saltar una vida concreta de la época, y una obra concreta respecto de la obra de una vida. El resultado de su procedimiento consiste en que *en* la obra queda conservada y superada la obra de una vida, como *en* la obra de una vida una época, y *en* la época el decurso de la historia. (Benjamin,; S/f,: 36)

Lo que ha sido solo un relámpago es ahora una *constelación*. No se trata de que el pasado permita echar luz sobre el presente o que la mirada desde el presente aclare lo pasado, sino que la *imagen* es aquello que permite que lo que ha sido se reúna “como un relámpago al ahora para formar una constelación”. (Op. Cit,: 37)

Esta es una mirada dialéctica que se opone a la continuidad temporal, donde los sucesos o hechos no son parte de un curso orientado al futuro sino imágenes que se reúnen para adquirir nuevos significados. Es el pensamiento el que introduce tanto el movimiento como la detención, el que elabora constelaciones donde aparecen las *imágenes dialécticas*. (Obras de los pasajes, n 5, 2).

El conocimiento histórico solo es posible únicamente en el instante histórico. (Benjamin, Nuevas tesis C, 42). Esta perspectiva de la historia promueve un abordaje metodológico donde cobra valor la ligazón entre hechos, entre fragmentos, entre citas, entre detalles seleccionados, renunciando a la expectativa de reconstrucción de totalidades. Promueve la posibilidad de volver a leer la historia desde imágenes seleccionadas, que adquieren valor en la constelación, que se entiende o cobra sentido por el *efecto de montaje*, generador de unión de aquello que estaba alejado, separado, discontinuo.

Según Cappannini (2013) “El montaje genera una constelación de sentido: se establecen conexiones significativas – no mediadas por ninguna explicación/interpretación teórica– a partir de un conjunto de elementos independientes y distantes. Esa significación se abre en dos vías: hacia el significado, mediante la lectura de la imagen, y hacia el pasado, por reconstitución de la memoria, en el cual la imagen aparece como apertura, como pasado abierto hacia un futuro, en términos de despliegue de sentido”. (47)

Desde el punto de vista de la experiencia estética las imágenes dialécticas, cuya forma es el efecto del montaje de pasajes o fragmentos reunidos en torno a un tema central lo que permite establecer la mediación entre la obra y el espectador, entre el texto y el lector.

La literatura, los autores y el contexto de producción de las obras

Los estudios literarios consultados señalan que la literatura vinculada con la temática de la inmigración o que incluye referencias al proceso inmigratorio comenzó tempranamente a mediados del siglo XIX y en ella se fue inscribiendo la puja de diversos sectores culturales y políticos por la definición de la nacionalidad, que se veía atacada por esta nueva presencia. La constitución del estado nacional y las subsiguientes luchas por la instalación territorial – expulsión de los pueblos originarios mediante- así como la insipiente organización de una economía agrícola-ganadera fue el motivo de la convocatoria a miles de inmigrantes principalmente europeos llamados a poblar el territorio, a desarrollar la agricultura y el comercio y a instalar colonias y poblados -que luego fueron ciudades- en el interior del país, principalmente en la llanura pampeana.

Ya allí se encuentran referencias a los pobladores de origen europeo y a migrantes o la población de sirvientes o ex esclavos coloniales, en la novela principalmente y en los poemas gauchescos. Podemos citar por ejemplo *Amalia* de J. Marmol (publicada originalmente en 1851) entre las más tempranas, donde se oponen las virtudes de los blancos a las bajezas de los negros y mulatos principales adherentes a la fracción rosista y, más tarde, *La bolsa* de J. Martel (1891) o *En la sangre* de Cambareces (1887), estas últimas posicionadas en una lectura crítica- xenófoba del fenómeno migratorio de origen europeo (pero con características de clase muy diferentes a la de los blancos que ejercen el control político y económico del país).

La heterogeneidad de origen y de lenguas jaqueaba al poder criollo y la literatura de la época pone en texto el conflicto. No se trataba solamente de cuestiones raciales, de costumbres que alteraban los modelos sociales instalados y legitimados por las élites locales sino que, conjuntamente con la variedad de usos y costumbres, buena parte de los migrantes de fin del siglo XIX eran portadores de ideas y posturas anarquistas y socialistas que confrontaban con los sectores que detentaban el poder. La literatura criollista tendió a instalar un modelo criollo de identidad nacional que también era entonces impugnado

por los nuevos habitantes. Me refiero, por ejemplo, al *Martín Fierro* de Hernández, del *Juan Moreira* de Gutiérrez (1880) o de *La guerra gaucha* de Lugones (1905), acompañados de los ensayos y publicaciones periodísticas que direccionaron la percepción del gaucho como representante legítimo de la nacionalidad y pusieron en su caracterización los rasgos de valentía, coraje y lealtad como constitutivos de la identidad. Desde la vereda opuesta podemos citar la obra de Gerchunoff (1910) *Los gauchos judíos*, en la que se busca maridar los rasgos del gaucho de los criollistas con las enterezas y virtudes que aportan los migrantes judíos a la construcción de las colonias agrícolas de Entre Ríos y Santa Fe.

Luego, el proceso migratorio se acelera y la llegada del siglo XX encuentra a Buenos Aires y las ciudades cercanas a los puertos convertidas en centros cosmopolitas donde nacionalidades y lenguas se entrelazan en las labores cotidianas. El centenario encuentra al país en un proceso de modernización económica y registra ya el influjo de las corrientes estéticas en boga en Europa. El esfuerzo nacionalista se orienta a exaltar las bondades del territorio, las bellezas del paisaje, las virtudes de los pobladores locales y en la construcción de un relato que convierte en imagen mítica el futuro de la nación. Argentina tierra de porvenir y progreso.

Las publicaciones del centenario, entre ellas la edición especial del diario La Nación, resaltan esos valores, mientras en las grandes ciudades se visualiza, por el contrario, que el proyecto productivo no está incorporando al enorme contingente de inmigrantes convocados por las empresas de inmigración y expulsados de sus países de origen por las durísimas condiciones de vida. Para los intelectuales del centenario, la mayoría de ellos escritores, la identidad es un problema acuciante. De ello dan cuenta estudios tales como *La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)* de Gladys Onega (1969) y más tarde *Aspectos del inmigrante en la narrativa argentina*, de Hemilce Cárrega (1997), otra estudiosa de esta temática, quien sostiene que nuestra literatura como pocas, se encuentra poblada de figuras representativas de inmigrantes.

Más tarde se producirá en nuestro país, desde las décadas del treinta en adelante, un cambio en el modelo económico agroexportador que será reemplazado paulatinamente por el modelo de sustitución de importaciones, proceso que algunos autores señalan como de “consolidación fabril sin cambio tecnológico ni progreso productivo y social” (Ansaldi, W.; 2003: 26). La modificación del patrón productivo debe vincularse con los cambios poblacionales y con las pujas por alcanzar el poder político frente al dominio de una oligarquía terrateniente y una lucha por alcanzar una mayor participación de los nuevos habitantes en la vida pública. Buena parte de las tensiones de la primera mitad del siglo estará marcada por este cambio en el modelo económico y sus consecuencias sociales.

La recepción de grandes contingentes de inmigrantes europeos, pertenecientes a los sectores más desfavorecidos, producirá también un conjunto de transformaciones que cambiará la vida cotidiana del país, aunque con distinto impacto en las diversas regiones que lo componen. Debemos considerar que el proceso migratorio iniciado en el siglo anterior se profundizó en las primeras décadas y aportó un caudal poblacional extraordinario. Cattaruzza indica que a comienzos de la década de 1930 la población rondaría los 11 millones de habitantes y a fines de la misma alrededor de 14 millones, de los cuales el 24 % estaba compuesto por extranjeros. (Cattaruzza; 2009: 157).

Será ese comienzo del siglo un momento de reestratificación de la sociedad, que pasará de la división binaria entre la “gente decente” predominantemente blanca y “la plebe” conformada por indios, gauchos, mestizos y negros liberados, división heredada de la sociedad colonial, a una división ternaria que dio lugar a la emergencia de una clase media heterogénea conformada por empleados- principalmente del estado- comerciantes y obreros de las incipientes industrias y el conjunto de profesionales que ejercerán sus funciones en las nuevas tareas requeridas por la ampliación de las funciones del estado, el crecimiento de una economía capitalista y el despliegue de nuevas tareas que acompañaron a la modernización de los distintos sectores productivos.

Los inmigrantes llegan al país habiendo construido la idea de un rápido enriquecimiento, que en este nuevo territorio podrían deshacerse de la pesada carga de postergaciones sufridas y podrían “hacerse la América”. No esperaban que aquí también los esperara un duro sacrificio y nuevas postergaciones. En los centros urbanos donde la mayor parte de asienta el trabajo no es suficiente para todos, con mucha suerte pueden ubicarse en los puestos o sobrevivir mediante changas o trabajos a destajo. Las condiciones laborales eran muy precarias así como las condiciones habitacionales y de salud.

En este marco de cambios, las condiciones sociales y materiales en que vivieron los inmigrantes no fueron amables. Sus posibilidades de instalación habitacional eran precarias así como su capital de conocimientos y habilidades laborales, dado que procedían de los sectores más pobres del campesinado europeo y carecían de instrucción sistemática. La mayoría eran analfabetos. Su incorporación fue lenta y compleja, considerando la diversidad de costumbres, lenguas y procedencias. La creación de colonias y asentamientos que agrupaban a las diversas colectividades fue llenando de color el interior del país así como los barrios de las ciudades donde se reunían grupos de inmigrantes procedentes de las mismas regiones, convirtiendo esos asentamientos- barrios o colonias- en ámbitos de contención y sociabilidad. También se registró la explotación laboral, el hacinamiento habitacional en los llamados conventillos y la exclusión de la vida política

Podemos señalar que desde las posturas académicas en la década del 30 se apoyó una concepción estética orientada por el nacionalismo tradicionalista que buscaba recuperar las raíces autóctonas frente a la entrada de las innovaciones de las vanguardias artísticas. Esta postura tenía sus antecedentes en el siglo anterior en la producción literaria y pictórica, aunque tuvo también un impacto sociológico al establecer ciertas matrices capaces de producir modelos identitarios frente a la babélica composición de la población.

Inmigrantes en el Teatro argentino

Los textos trabajados muestran el eje de la inmigración como problemática central. Se hace evidente la reflexión sobre las dificultosas relaciones de los inmigrantes con el contexto social porteño, principalmente, ámbito que se encuentra en rápida transformación de la cual los propios inmigrantes son parte. Desde la perspectiva del lector, que ha leído con anterioridad estas obras aunque no ha hecho un análisis en profundidad de las mismas, cobra vida el análisis sociológico e histórico- político, como así también la conexión con el tango como género musical emergente en el momento de la producción de las obras.

Sin embargo, la conexión más potente e inmediata que la lectura provoca se refiere a la conexión con otra pieza teatral que debemos ubicar en otro contexto social y político, como es *Gris de ausencia* de R. Cossa, donde también se trata de inmigrantes. Dos aspectos ligam las obras desde mi percepción de lector: la profunda desesperanza que inunda a los personajes y la cuestión del idioma como exponente de su aislamiento y sus dificultades de integración. No es el caso de la serie inglesa que se centra en las problemáticas relaciones entre amos y empleados.

Buscaré en lo que sigue realizar una breve caracterización de los dos textos inicialmente asociados y de la obra de R. Cossa, indicando los conceptos e imágenes que se ponen en juego en la lectura de las mismas.

Sobre Babilonia

La obra, escrita por Armando Discépolo (1887-1971), fue estrenada en el Teatro Nacional, en 1925, con la dirección de José Carcavallo.

Se la reconoce como un importantísimo exponente del grotesco criollo, teniendo en cuenta el uso de elementos hilarantes en las situaciones donde los personajes viven circunstancias dolorosas, donde los conflictos tienen lugar junto con juegos verbales,

situaciones ridículas o conflictos menores que dan vivacidad a las piezas, donde se trasunta la vida cotidiana con sus limitaciones.

La acción transcurre en una casa de inmigrantes enriquecidos que conviven con sus empleados domésticos, también inmigrantes. La separación espacial de ambos grupos (los de arriba y los de abajo) refiere a la distancia social entre ambos grupos y sus relaciones expresan el conflicto originado en la realización o no de los sueños de una mejor vida en este país, que los trajo bajo el supuesto del progreso y la realización personal.

La lectura de algunos comentarios sobre la obra señala que los patrones serían lo que se suele llamar “piojos resucitados”, que han alcanzado éxito económico y pretenden diferenciarse de los otros que son sus sirvientes y se encuentran en una situación de esfuerzo por lograr mejores condiciones de vida.

Podemos comprender que el enfrentamiento de los personajes refiere al distinto lugar social alcanzado por quienes originariamente pertenecen al mismo grupo social pero que han alcanzado distintas fortuna en su búsqueda de inserción en el complejo mundo de las primeras décadas del siglo.

Esta confrontación no es única, aunque la obra la muestra tempranamente en nuestro medio. La imagen de una casa dividida en dos planos físicos, arquitectónico, vinculados por una escalera, que representa la escala social, pudimos apreciarla en la famosa serie televisiva inglesa *Upstairs, Downstairs* (titulada en nuestro medio *Los de arriba y los de abajo*) propalada en la TV pública en los 80, aunque creada en Inglaterra en la década de los 70. La misma, en sus diversos capítulos, relata la vida de dos grupos de personas que viven en la misma casa en un coqueto barrio de Londres por la década del 30. Los de arriba pertenecen a la burguesía londinense mientras los de abajo son miembros del servicio doméstico, encabezados por su mayordomo. Los sucesos que los confrontan ponen en juego también los acontecimientos externos a la casa- hechos políticos y económicos- pero con repercusiones en la vida de todos ellos.

En el caso de Babilonia, la confrontación se hará visible en el transcurso de la obra y muestra cómo, cargados de amargura, de frustraciones, pierden sus lazos de clase por lograr la subsistencia.

El casamiento de la hija de los patrones, motivo de una cena especial que se lleva a cabo en la casa, es el marco de las situaciones que van sucediéndose y que llevan a exponer el conflicto entre los personajes. José, mucamo gallego, contrae conjuntivitis. Esto lo obliga a buscar un reemplazo (Alcibíades). La incompetencia de éste pone a otro criado (Eustaquio) en funciones. Se pone en riesgo su empleo ya que el nuevo ha conquistado a la familia. Durante la cena se observan los enfrentamientos de los sirvientes entre sí, los coqueteos de las mujeres con el joven ayudante Cacerola, las quejas por sus condiciones de trabajo, los celos y la envidia. Entonces José decide robar un collar, regalo de bodas del novio a la joven casadera para poner en dudas la honestidad del reemplazante. Para inculpar a su colega pone el objeto robado en el bolsillo del criado suplente.

Se suceden escenas donde los sirvientes discuten entre sí, se descalifican uno a los otros. Luego la joven Emilia baja a pedirle a un criado que lleve un mensaje a un amigo-amante que la espera. Ella no podrá ir a la cita y busca que la saquen del apuro. Motivo éste de críticas a la moral de los patrones. Más tarde la dueña de casa baja a presentar sus quejas por el mal desempeño del suplente; increpa a los sirvientes y los amenaza. La llegada del hijo de los patrones dilata la situación con sus comportamientos de tramposo, jugador y aprovechador.

Finalmente, arriba descubren el robo y acusan a los sirvientes de ladrones. Estos dicen que hay que llamar a la policía. La joven hija se niega ya que no quiere escandalizar frente a los invitados. Cada uno se defiende a sí mismo y trata de dirigir las dudas sobre los otros. José propone que los registren y Eustaquio se da cuenta de que le han puesto el estuche en un bolsillo para inculparlo. La confusión crece entre gritos, ataques y la intervención del patrón que los insulta a todos. Piccione le recuerda su idéntico origen de inmigrante y la injusticia que se está cometiendo. La madre y la hija se llevan al señor de la

casa hacia arriba mientras José es descubierto por su amiga. Entonces se produce un enfrentamiento entre todos los sirvientes y Eustaquio le pasa el estuche al bolsillo de Piccione, para salvarse. Gran pelea entre todos, mientras llaman a la patrona para entregar al culpable. Sálvese quien pueda. La escena final es de feroz individualismo y cada uno muestra lo peor de sí mismo para evitar que se les achaque el robo. No hay ninguna solidaridad entre ellos que, aun despreciando a sus patrones, se muestran serviles y sin ningún grado de solidaridad.

Dos aspectos sirven para resaltar el carácter y los ejes profundos del texto: en primer lugar, la ruptura de los lazos de confraternidad que podrían ligar a quienes- como inmigrantes- deben sobrellevar el desprecio y el destrato en el contexto social de distanciamiento entre los sectores sociales existentes, donde poco lugar hay para su inclusión. En segundo lugar, el uso de sus lenguas de origen (italiano, francés, alemán, gallego y sus modos dialectales) como un modo de preservar su identidad, a la vez mezclado con el porteño. Especialmente se destaca el uso del cocoliche por parte del personaje Piccione.

Los estudios sobre la literatura de las décadas de los 20 y los 30 destacan el lugar del lenguaje de los inmigrantes en el sainete y con mayor profundidad en el grotesco. Los errores en el uso de términos, el malentendido, la incorrecta pronunciación son recursos utilizados para conseguir efectos de comicidad. Pero, enfatizando los efectos, es en el carácter grotesco donde los personajes muestran sus dolores, debilidades y desilusiones.

Podemos destacar dos parlamentos del personaje Piccione que conjugan ambos aspectos:

a)

¡Esto es inaudito!... No se ve a ninguna parte del mundo. Sólo acá. Vivimos en una ensalada fantástica. Eh, no hay que hacerle, estamos a la tierra de la carbonada: salado, picante, agrio, dulce, amargo, veneno, explosivo... todo es bueno: ¡a la cacerola! ¡Te lo sancóchano todo y te lo sirveno! ¡Coma, coma o revienta! Ladrones, víctimas, artistas, comerciantes, ignorantes, profesores, serpientes, pajaritos... son iguales: ¡a la olla!...Te lo bátano un poco y te lo brindano. "Trágalo, trágalo o revienta!" ¡Jesús, qué Babilonia! ...) Señore habitante, que cada cual se agarra con la uña que tiene. La

cuestión es agarrarse. “¿Se ha agarrado?... ¡Qué tipo inteligente! ¡Bravo! ¡Bravo!”.... ¡Qué paise fantasmagórico! No te respétano nada, te lo improvisano todo, te lo retuérceno todo, te lo transfórmano todo. E come una galera de prestidiyitadore: pone un aniyo e te sacan un paragua.... Pone un pañuelo e te sacan...

b)

Retíranse, sirvientes! Ya no se puede vivir ne con lo de arriba ne con lo de abajo. Está todo pútrido: allá (*arriba*) primero te apláudeno, después te mándono en galera; acá te sóbano e appena puédeno te escúpeno. Ne revolcamo todos en el barro. Hervimos todos nel agua sucia. Me voy nel atto. Caseró, iamo. Estamos sin conchavo pero limpio.

Babilonia refiere precisamente a la diversidad de lenguas y la imposibilidad de entendimiento. Así lo dice el personaje, señalando la mezcla, la confusión, la imposibilidad de entendimiento mutuo.

Algunos autores señalan en esta obra no solo la diversidad de colectividades que conviven conflictivamente, sino que aquí se enfatizan los sentimientos de pérdida, de fracaso, de desamparo que comparten, pero que se recluyen en la lengua propia como refugio de la identidad. (Galasso /Dimov; 2004, Pelletieri; 1976, Sarlo; 2009)

Trastoy entiende que “Armando Discépolo tematiza en su dramaturgia el drama existencial de los que veían desmoronarse la imagen de una Argentina próspera, que sus deseos de riqueza y triunfo habían mitificado” (Trastoy B. 1999:137).

Trescientos millones

Trescientos millones es una de las obras teatrales escritas por Roberto Arlt, estrenada en 1932 en el Teatro del Pueblo. Su biografía indica que su trabajo de escritor estuvo inicialmente dedicado al periodismo y la novela.

En la publicación de la obra consultada (Arlt, R. / Cortazar, J. (2014) él mismo relata que el tema proviene de un suceso policial que debió reportar en 1927 como cronista. Más tarde, su amistad y proximidad ideológica con Leónidas Barletta lo llevaron a

comprometerse con la actividad teatral del Teatro del Pueblo, centro del teatro independiente de Buenos Aires. De allí en más su carrera literaria estuvo dedicada a la dramaturgia.

La obra presenta el caso de una joven inmigrante (Sofía), que trabaja como sirvienta, quien sueña una situación extraordinaria en la que un personaje imaginario, Rocambole, que se presenta junto con otros personajes estafalarios, le comunica que ha heredado trescientos millones con cincuenta y tres centavos. Esta intervención mágica le permite imaginar las experiencias que podrá disfrutar por haber adquirido ese patrimonio, condición reservada a quienes ostentan dinero y poder.

El texto posee las características de otras obras del autor, donde intervienen personajes fantásticos, en este caso estimulada por la crónica del suicidio de una sirvienta gallega que tuvo que realizar en su función periodística durante 1927 para el diario Crítica. El autor piensa diversas posibles situaciones que podrían haber llevado a la pobre muchacha al suicidio. En la obra del autor los personajes desdichados están a la espera de algún suceso maravilloso que cambie su suerte.(Morales Ortiz, 2010)

Los personajes, que en la vida real enfrentan frustraciones y penurias, buscan vencer su presente por medio de ensoñaciones reparadoras, donde los personajes imaginarios logran resultados que ellos no podrán lograr con sus esfuerzos. Los sueños se refieren principalmente a salir de la miseria y, en este caso, de conseguir lazos afectivos que su condición impide, por ejemplo, tener una hija. “El hombre es esclavo de sus sueños” dice el “personaje de humo”. Y plantea su aparición en los sueños de la sirvienta.

“Yo me acerco y le digo: "Señorita. Soy el Hombre de Negocios; vengo a comunicarle que ha heredado treinta millones".

Los personajes imaginarios hablan de las vidas miserables de los sujetos reales que visitan: “REINA BIZANTINA, - ¿De modo que si usted pudiera concederle trescientos millones a la sirvienta se los facilitaría? ROCAMBOLE. - Claro, ¿Se imaginan ustedes lo que significan trescientos millones electivos, contantes y sonantes? ¿Trescientos millones en

billetes de a cien pesos? Diez billetes forman un espesor de un milímetro. HOMBRE CÚBICO - Está hecho el cálculo: se formaría una columna de trescientos metros de altura.”

La sirvienta tiene sueños estafalarios donde conversa con los personajes imaginarios y en sus desvaríos pone en evidencia sus frustraciones y sus esperanzas, las condiciones de vida que querría alcanzar y que le son facilitadas por la herencia recibida. Luego irrumpe en sus sueños la patrona reclamándole porque no ha respondido a sus llamados.

Más tarde entra a su cuarto el hijo de la patrona borracho, intentando abusar de ella. La joven toma un revolver, se dispara y muere. Los personajes fantásticos saludan afligidos la muerte de la pobre muchacha. La escena muestra la fractura entre los sueños y la realidad. Es el fracaso de los sueños y la imposición de la realidad.

En la puesta en diálogo de las obras de Discépolo y Arlt observamos el peso de la cuestión inmigratoria, aunque con recursos dramáticos distintos, quizás a través de los personajes que las animan. Son sujetos desvalidos y miserables que ven la vida que les toca vivir con dolor, con rabia, con desencanto. Buscan superar las condiciones reales por medio del engaño, de la hipocresía o por medio de sueños y fantasías irrealizables. A la dificultad de lograr la inclusión la enfrentan con el engaño o el auto-engaño.

La pérdida de la comunidad, la confrontación con los otros, la reconstrucción de una identidad son procesos de una duración que hacen mella en las vidas de los protagonistas y ponen en escena los conflictos de una época. (Braciale Escalada, 2010)

Gris de ausencia

Para ubicar la tercera obra que ponemos en diálogo debemos remitirnos a otro contexto histórico y social, ya en la segunda mitad del siglo XX. No obstante la distancia temporal las une la problemática inmigratoria.

Gris de ausencia de Roberto Cossa, fue estrenada en 1981 en el ciclo Teatro Abierto bajo la dirección de Carlos Gandolfo..Estamos en plena dictadura militar, período

trágico de nuestra historia en que dominó el terrorismo de estado y la persecución política tanto de pensadores y artistas como del común de la gente. La vida cotidiana se vio atravesada por episodios de enfrentamientos, desaparición de personas y clausura de las libertades individuales. Ello obligó a emigrar a muchos periodistas, artistas, escritores, profesores y profesionales de distintas ramas del saber y la producción. Fue también un momento de desesperanza, de búsqueda de nuevos horizontes que llevó a familias y jóvenes a buscar su lugar en algunos países latinoamericanos y en Europa.

En el ambiente local hubo una resistencia activa entre los teatristas que llevó a la creación de Teatro Abierto, ciclo donde se presentaron obras de destacados dramaturgos con la actuación de un selecto grupo de actores. Las obras que se presentaron, en el espacio del teatro del Picadero, refieren a los acontecimientos que se vivían y convocaron a un muy numeroso público.

Cossa cuenta que escribió la obra a su regreso de Europa donde visitó a muchos argentinos radicados allí, escapando de las persecuciones o del asfixiante clima que se vivía en el país y por ellos supo que no lograban adaptarse a su nueva condición de inmigrantes.

La historia que se cuenta en *Gris de ausencia* es la de una familia de inmigrantes italianos que, a vuelta de las circunstancias, deciden emigrar nuevamente pero ahora de regreso a Italia, de donde habían partido en otro período de la historia argentina y de la familia. Son los padres, Dante y Lucía, el abuelo, Chilo, hermano de Lucía y los hijos Frida y Martín. Tienen un restaurant en Roma, llamado La Argentina, donde sirven platos argentinos típicos, vestidos con trajes criollos. Salvo el abuelo, ya senil, se han criado y educado en la Argentina bajo las condiciones que llevaron a la constitución de la clase media. Enfrentan el nuevo contexto vital con recursos subjetivos disímiles, buscando reconstruir su identidad en los espacios que habitan y que no les resultan facilitadores.

Dante y Lucía hablan en italiano, quizás por ser italianos, quizás porque han sido llevados allí por el abuelo en su regreso a Italia después de la segunda guerra. Los hijos Frida y Martín, hermanos, migraron siendo muy chicos: ella a Madrid, y él a Londres. Chilo

es hermano de Lucía y el único que habla en español pero con marcadas inflexiones porteñas, incluyendo el lunfardo. El abuelo toca tangos muy conocidos con su acordeón en el restaurant para animar a la clientela. Introduce variaciones en las letras debido a su progresiva senilidad.

Es en el marco de la vivienda anexa a este local donde se desenvuelve la acción, que solo muestra las relaciones e intercambios entre ellos. La Hija Frida se va de regreso a Madrid donde reside. La madre espera que se quede en Roma. El padre atiende el salón y se muestra preocupado por satisfacer a la clientela que va entrando. No encuentra eco en sus parientes que parecen rechazar la tarea y reniegan de estar en esa posición de servicio. Llama por teléfono el hijo que reside en Londres. Tanto la madre que le habla en italiano y no comprende el inglés en que se comunica el hijo, como luego Frida (que habla español con modismos madrileños) que trata de interceder en la frustrada comunicación con su hermano, no se entienden y muestran la dificultosa comunicación entre ellos.

No se trata solo de las lenguas que utilizan sino de la distancia de expectativas vitales, de intereses y de afectos lo que los separa. El anciano mezcla en su pensamiento debilitado recuerdos de su estancia en Buenos Aires, imágenes de Roma y de Venecia, entramadas con la letra del tango Canzonetta, de donde procede el título de la obra.

Nadie atiende su extrañeza, su nostalgia, porque cada uno tiene la suya propia. Ya no hay un destino común. Los mayores sueñan con el retorno, ahora a la Argentina de la que han emigrado. Algunos autores hablan de la figura del doble exilio en esta obra. Los personajes no encuentran arraigo y no logran reconstruir su identidad, no se adaptan y no encuentran como recuperar los lazos perdidos.

Duelo por la identidad perdida y duelo por la integración no lograda que se expresa en las desinteligencias lingüísticas, pero las trasciende. Han quedado ligados a un pasado al que es imposible retornar. Los jóvenes exhiben un total desprendimiento de sus lazos familiares y la adopción de otros patrones culturales.

La incomunicación, la imposibilidad del retorno y la condición perpetua de inmigrante constituyen al núcleo de la acción dramática. Esto se expresa en el discurso

final del anciano donde se confunde lugares y épocas, familiares muertos y amigos perdidos,

Termenamo el partido e dopo no vamo a piazza Venechia, ¿eh? Agarramo por Almirante Brown... cruzamo Paseo Colón e no vamo a cucar al tute baco lo árbol. Cuando era cóvene, siempre iba al Parque Lezama. Con el mio babbo e la mía mamma... Mi hermano Anyelito... Tuto íbamos al Parque Lezama...E il Duche salía al balcón... la piazza yena de quente. E el queneral hablaba e no diceva: "Descamisato... del trabaco a casa e de casa al trabaco". E ella era rubia e cóvena. E no diceva: "Cuídenlo al queneral". E dopo el Duche preguntaba: "¿Qué volete? ¿Pane o canune?" E nosotros le gritábamos: "Leña, queneral, leña, queneral". (*Toca acordes de "Canzoneta"*). Ma... dopo me tomé el barco. E el barco se movía e el mío hermano Anyelito mi diceva: "A la Aryentina vamo a fare plata... mucha plata... E dopo volvemos a Italia". (*Ríe*) Así diceva mi hermano Anyelito, que Dío lo tenga en la Santa Gloria. Una tarde de sol se cayó del andamio. (*Toca y canturrea*) "Canzoneta gri de ausencia, cruel malón de pena vieja escondida en la sombra de mi alcohol... Soñé Tarento, con chien regreso..." ¿Cuándo vamo a volver a Italia, don Pascual? ¿Cuándo vamo a volver a Italia?» (Cossa, R.; 2009: 42)

Algunas reflexiones

La constelación que buscamos organizar puso en relación tres obras de teatro argentino ubicadas en marcos sociales, políticos y culturales diferentes pero atravesados por una problemática común: la inmigración y los sufrimientos individuales y colectivos que acarrea. Los personajes de estas obras padecen el desarraigo y la dificultad para integrarse a los nuevos escenarios en que se radican y buscan realizar sus existencias.

Cito a Galazzo en sus comentarios sobre la naturaleza del conflicto que las obras exponen: "La naturaleza del drama no es psicológica, ni sentimental, sino profundamente social. Está dada por el fracaso y la humillación de quienes soñaban ser felices, triturados por un sistema económico que achica horizontes en vez de ampliarlos" (Galaso y Dimov, 2004: 60).

La idealización de la Argentina como tierra de progreso y porvenir asegurado es continuada en la segunda parte del siglo XX por la idealización de Europa con el mismo sentido de construcción imaginaria. En los esfuerzos y en la frustración se juega la construcción y reconstrucción de la identidad, individual y colectiva.

La problemática del lenguaje, de los desencuentros debidos a la incomunicación, son un recurso poderoso para la construcción dramática ya que permiten a los autores poner allí núcleos de conflictividad, pero no solo como datos descriptivos de los anclajes culturales de los protagonistas sino más bien como metáforas del aislamiento, de la retracción a la individualidad y la dificultosa construcción de una identidad social nueva e integradora.

Seguramente podríamos agregar otras obras actuales, teatrales o narrativas, a la problemática tratada ya que parece haber un número interesante de producciones que la abordan. De hecho, no solo sería posible abordar otras producciones de la literatura nacional sino de distintos registros de la problemática del desarraigo y de la frustración de los inmigrantes en otras latitudes.

La perspectiva didáctica que ofrece el concepto de constelación es un invite a ligar nuestras lecturas con otras, dotándolas de un sentido personal que vincula, completa, contrasta y enriquece el patrimonio lector.

Bibliografía consultada:

Adamosky, E. (2011) "El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna", tesis doctoral inédita, UNLP.

Adamosky, E. (2012) *Historia de las clases populares en la Argentina: desde 1880 hasta 2003*, Buenos Aires, Sudamericana.

Altamirano, C.; Sarlo, B. (1997) "La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos" en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, pp. 269-287.

Ansaldi, W. (2003) *Tierra en llamas. América Latina en la década de 1930*, Ediciones al Margen, La Plata.

Arlt, R. / Cortazar, J. (2014) *Trescientos millones. La noche boca arriba*, Cántaro, Boulogne.

Benjamin, W. (s/f) *Tesis sobre la filosofía de la historia y otros fragmentos* (publicado originalmente por Editorial Contrahistorias de México y publicado electrónicamente por el traductor, Bolívar Echeverría, bajo una licencia Creative Commons.

Bracciale Escalada, M. (2010) "Continuidades y rupturas: la dramaturgia de Armando Discépolo y Roberto Arlt como relatos de una identidad cultural" en IX Congreso Argentino de Hispanistas "El Hispanismo ante el Bicentenario", La Plata, 27-30 de abril de 2010. Disponible en <http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar>. Consultado el 14-10-2019

Bravo Herrera, F. E. (2011) "Desarraigos, fronteras y exilios de la inmigración: *Estéfano* de armando discépolo y *Gris de ausencia* de Roberto Cossa", en Quaderni di Thule. Rivista italiana di studi americanistici. Atti del XXXII Convegno Internazionale di Americanistica. Perugia: Centro Studi Americanistici "Circolo Amerindiano" Onlus, 2011, pp. 843-852. CD-Rom.

Cappannini, C. (2013) "La constelación benjaminiana como efecto de montaje", en Arte e Investigación, Nº 9, noviembre 2013- Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes, Secretaría de Ciencia y Técnica, La Plata.

Cárrega, H. (1997) *Aspectos del inmigrante en la narrativa argentina*, El Francotirador Ediciones, Buenos Aires.

Cataruzza, A. (2009) *Historia de la Argentina- 1916-1955*, Siglo XXI, Buenos Aires.

Cossa, R. (2009) *Gris de ausencia*, Losada, Buenos Aires.

Delgado, L. (2012) "Criollismo y Anarquismo: de la deconstrucción del gaucho al descubrimiento del arrabal", en Culturales, vol.8, no.16, Mexicali jul./dic. 2012, disponible en:

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-1912012000200005.

Consultado el 7 – 6 -2019.

Devoto, F. (2003) *Historia de la inmigración en la Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana.

Fuchs, E. (2007) "Walter Benjamín y el concepto de historia", disponible en

[https://mirrall.blogspot.com › 2007/02 › u-na-de-las-ideas-ms-suggerentes-del,](https://mirrall.blogspot.com › 2007/02 › u-na-de-las-ideas-ms-suggerentes-del)
[Consultado el 26-10-2019](#)

Galasso, N.; Dimov, J. (2004) *Fratelanza. Enrique Santos Discépolo. El reverso de una biografía*, Buenos Aires, Colihue.

García García, L. I. (2010) “Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin”, en *Constelaciones, Revista de teoría crítica*, Vol. 2 (2010) Walter Benjamin (1940-2010)

Hora, R. Y Losada, L. (2011) “Clases altas y medias en la Argentina. 1880-1930. Notas para una agenda de investigación.”, en *Desarrollo Económico*, vol. 50, nº 200, enero-marzo 2011. pp. 611-630. Disponible en <http://www.jstor.org/stabel/41408183> - Consultado el 22/03/2019

Jover, G. (Coord.) (2009). *Constelaciones literarias. Sentirse raro. Miradas sobre la adolescencia*. Málaga. Junta de Andalucía.

Maíz, C. (2000) “La Argentina de fiesta. El discurso literario frente al Centenario. Un punto de fuga”, en CUYO, *Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, Nº 17, Año 2000, pp. 105-116.

Morales Ortiz, G. M. (2010) “La vida no es sueño: los personajes desdichados y sus mundos ficticios en el teatro de Roberto Arlt”, en *Arrabal*, Año [2010](#), Número 7-8. Dedicado a Teatro Hispanoamericano, pp. 231-239

Oliva Gernstner, L. (2013) “La estigmatización del inmigrante. Xenofobia literaria a fines del siglo XIX en Argentina”, en *Páginas, Rev. Digital de la Escuela de Historia*, Fac. de Humanidades y Arte, año 5, Nº 9, Univ. Nac. de Rosario, Rosario. pp. 44-60

Ogás Puga, G. (2010) “El teatro de Roberto Arlt y su modelo nacional, Armando Discépolo”, en *Telón de Fondo, Revista de teoría y crítica teatral*, nº 11, julio 2010.

Onega, G. (1969) *La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)*. Editorial Galerna, Buenos Aires.

Pellettieri, O. (2001) *Roberto Cossa y el realismo reflexivo*, en PELLETTIERI, O. (Dir.), *Historia del Teatro argentino en Buenos Aires: El teatro actual (1976- 1998)*, vol. V, Galerna, Buenos Aires, pp. 304-312.

Saítta, S. (2008) “Una olla llena de conflictos” (sobre *Babilonia* de Armando Discépolo), en *Teatro. La revista del Complejo Teatral de Buenos Aires*, año XXIX, nº 93, mayo de 2008, pp. 15-19.

Sarlo, B. (2003) *Una Modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Nueva Visión, Buenos Aires.

(2009) *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Sikora, M. “La reversión de la figura del inmigrante y del porteño en las últimas décadas del siglo XX”, *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [En línea], 18 | 2009, Publicado el 15 julio 2010, disponible y consultado el 11 octubre 2019: <http://journals.openedition.org/alhim/3332>

Trastoy, B. (1999) *La inmigración italiana en el teatro de Roberto Cossa: el revés de la trama*, en PELLETTIERI, O. (editor), *Inmigración italiana y teatro argentino*, Galerna, Buenos Aires, pp. 137-145.

Viñas, D. (1997) *Grotesco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo*, Buenos Aires, Corregidor.

**LA DRAMATURGIA Y LAS ARTES PLÁSTICAS EN LA ARGENTINA FINISECULAR:
ANALOGÍAS DE DESMITIFICACIÓN E (IN)VISIBILIDAD ARTÍSTICA EN LA OBRA Y
TRAYECTORIA DE JUANA MANSO Y MARÍA OBLIGADO DE SOTO Y CALVO.**

Ayelén Mara Daverio¹⁸

Si emplazáramos las piezas de un rompecabezas, éstas constituirían una unidad y adquirirían un valor en sí, que cada pieza por separado no lo tendría, ya que necesita de las otras para formar un todo y cobrar un sentido común. ¿Por qué cito este ejemplo? Pues bien, si reflexionáramos desde una perspectiva analógica, lo mismo sucede con la historia. No se la puede concebir sobre la base de momentos, actos, hechos fragmentados, desconectados entre sí, porque si bien tienen una connotación en sí mismos, al ponerlos en tensión y articularse entre sí simultáneamente, adquieren un nuevo valor. Al respecto, Benjamin (2003) hace referencia a una interrelación histórica, en la cual se entretienen uno y otro momento del pasado, que al ser recuperados en una suerte de constelación, adquieren mayor significatividad y conocimiento para la humanidad. Supuesto que podría adquirir cierta relevancia si lo transponemos al caso de las mujeres que a lo largo del tiempo han sido invisibilizadas, acalladas por sus acciones, labores, logros o su “condición” en sí. Posiblemente, al recuperar sus nombres y trayectorias como también al visualizar aquellas constelaciones que se hacen presentes en

¹⁸Ayelén Mara Daverio nació en Villa Luzuriaga (1993). Es Profesora de Artes Visuales (2014) por el Instituto Superior Beato Angélico (CABA), y Maestranda del posgrado Maestría en Arte y Sociedad en Latinoamérica por la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (Tandil). Actualmente, está escribiendo su tesis de posgrado sobre pintoras argentinas decimonónicas, su profesionalización y el protagonismo de su obra en la construcción de un arte nacional (Argentina, 1880-1910).

Se ha desempeñado como profesora de artes visuales en los niveles primario y secundario, tanto en instituciones públicas como privadas desde el año 2013. Así mismo, como artista ha participado en concursos nacionales e internacionales; en el año 2020 obtuvo el 2º premio en el concurso de la Revista de Arte “Malas Artes” (Tandil). Ha publicado una reseña sobre el libro *“La historia argentina contada por mujeres. III. De la Batalla de Pavón al inicio del siglo XX (1861-1900)”* de Gabriela Margall y Gilda Manso en la Revista Académica Aura en el año 2020 y ha participado en la II Jornada de Tesistas de Posgrado Maestría en Arte y Sociedad en Latinoamérica (Facultad de Arte-UNICEN) en el mismo año.

sus historias logremos que sean (re)conocidas por la sociedad y visibilizadas por lo que han hecho y logrado pese a las vicisitudes de la época en que vivieron.

Podría ser una lista larga la que acompañe el presente artículo, pero nos limitaremos (por una cuestión de extensión) a hablar sólo de dos mujeres argentinas, que si bien vivieron en épocas diferidas del siglo XIX, al poner en tensión no sólo sus vidas sino también sus trayectorias como dramaturga y pintora respectivamente, encontramos una serie de simultaneidades que dan cuenta de aspectos vinculados con la realidad de la mujer en el contexto socio-cultural, las posibilidades (podríamos decir ínfimas) para desempeñarse profesionalmente y su reconocimiento conmemorativo *post-mortem* en la sociedad.



Imagen: La bendición (1740), Simeón Chardin. Prototipo de madre y esposa.

Para entender, en principio, el contexto como porqué existieron ciertas estigmatizaciones que encasillaron a la mujer en un rol por fuera del mundo laboral “público” o pasivo dentro del ámbito cultural, como “musa inspiradora”, resulta relevante viajar unos cuántos siglos atrás. En la época de la Antigüedad la contemplación, podríamos

decir sublime, hacia la figura masculina como única portadora de una dote y un genio inigualables resultó ser una atribución que dejó excluido directamente al género femenino. Sólo era concebida a artistas como el escultor griego Lisipo (Nochlin, 2001 [1971]: 24). Esa esencia mística, misteriosa conocida como genio sólo se impregnaba en los grandes artistas, o superestrellas, como se los consideró posteriormente, y desde el nacimiento ya la poseían. El talento divino, encarnado en los creadores de arte y devenido en piezas de gran baluarte, se estableció como una de las tantas premisas metahistóricas que conllevó a supuestos teóricos, como el que sostenía Nietzsche (en Ibarlucía y Zingoni, 2008). Éste consideraba que el hombre era un ser superior, instrumento del genio, que desplegaba todo su saber, sabiduría e imaginación en sus creaciones. De hecho, este supuesto se mantuvo indiscutible hasta no hace mucho tiempo atrás.

Por el contrario, para la mujer ser reconocida como productora activa de arte era, aún en el siglo XIX, visto como una transgresión a su género ya que, ideológicamente y según los mandatos sociales establecidos, sólo debía cumplir el rol de madre y esposa (Pollock, 2013: 36). Parece ser que, históricamente, ha habido una manera tradicional de entender a la mujer, no como alguien más, lo cual hubiera sido algo probablemente más compensatorio, aunque no tuviera los mismos derechos que el hombre, sino más bien como un apéndice inmóvil e inoperante, a la sombra de aquél, en tanto sujeto social, histórico y cultural (Marías, 1981: 18).

Un error que conllevó a una construcción sistemática de ciertos preconceptos históricos en torno a la mujer, impuestos bajo un velo de condición “natural” de la misma. Preconceptos que tuvieron injerencia en los comentarios, discursos, mandatos que devinieron con el transcurso del tiempo y redujeron a las mujeres, al unísono, a un “ente” asociado a las “3K”, según lo denominó Guillermo II a fines del siglo XIX: *Kirche* (iglesia), *Kinder* (niños) y *Küche* (cocina) (Marías, 1981: 32). La figura femenina quedaba, de esta manera, encasillada a toda labor o asistencia que tuviera única y exclusivamente relación con la religión y el rol de madre y esposa. Su lugar no debía estar por fuera de la intimidad

del hogar, salvo en las ocasiones que asistiera a determinados espacios públicos dónde su presencia no fuera motivo de crítica o rechazo. Es viable suponer que su vida estaba relegada a ser una vida pasiva, íntima, destinada a las tareas del hogar, siendo una fiel guardiana de todo lo que aconteciera en él. Era prácticamente imposible que pudiera aspirar a algo por fuera de los mandatos sociales “naturalizados”, y ni hablar si nos referimos al ámbito cultural, dónde sólo parecía ser aceptada en tanto cumpliera un rol secundario, complementario.

En los relatos existentes de la historia del arte, la imagen de la mujer ya aparecía contemplada de forma pasiva (modelo), mientras que la del hombre de forma activa como creador, productor. La educación de la mujer, al estar orientada, desde la niñez, a la carrera del matrimonio, resguardaba al hombre de posibles competitividades profesionales por parte del género femenino, ya que sólo se “debía” ver a éste cumpliendo con los deberes domésticos y matrimoniales, y no ejerciendo algún tipo de profesión u oficio público. Según Nochlin (2007 [1971]), en su artículo *¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?*, tanto en el siglo XIX como en el siguiente, el amateurismo y la falta de un verdadero “compromiso” de las mujeres con respecto a sus pasatiempos artísticos, fortalecía el pensamiento masculino de que la figura femenina tenía el compromiso absoluto de servir a la familia. Todo aquello con lo que se vinculara por fuera del círculo doméstico y familiar, no podía ser concebido más que como una diversión, afición, entretenimiento. Y en caso de que demostrara un serio compromiso con el/los pasatiempo/s, se esperaba que pronto desistiera de ellos para poder abocarse plenamente a sus deberes como mujer: el matrimonio, la familia y el hogar.

Estos condicionamientos impuestos se tornaron, de cierta manera, en vigencias que determinaron la situación de la mujer en la sociedad a lo largo de la historia. De acuerdo con Marías (1981), estas vigencias *femeninas* podían clasificarse en notorias y privativas; las primeras son aquellas que son de público conocimiento, es decir que son conocidas por todos, pero que sólo afectan directamente a las mujeres. No sólo existía un deber de cumplimiento con tales vigencias, sino también un ejercicio de presión

proveniente tanto de los hombres como de la sociedad en general. En este punto, podría deducirse que el hombre, a sabiendas de estas vigencias, se atribuía el derecho de exigir a la mujer, sobre todo luego del matrimonio, el ejercicio y acato de las mismas. Con respecto a las privativas, tal como lo indica el adjetivo, no son de conocimiento para toda la sociedad, sino que en este caso sólo para el sector femenino. Por lo que su cumplimiento sólo es exigido desde el mismo núcleo interno del sector (Marías, 1981: 90).

El determinismo social, disfrazado en normas “naturalizadas”, afectaba directamente a la mujer, implicando una subordinación femenina en el plano emocional que se evidenció no solo en la realidad cotidiana sino también a través de lo ficcional, como en el caso de las representaciones de piezas teatrales de género menor, donde las mujeres eran el eje en torno al cual giraban los amoríos, pero sin dejar de ser una adición, complemento más para que el actor principal se destacara (Carretero, 2000). Existieron producciones narrativas donde el tratamiento del tema fue visible, tal como sucedió en el drama histórico *“La Revolución de Mayo 1810”* escrito por Juana Manso (1864):

CECILIA- Una desgracia...tienes razón! La mujer desde sus tempranos años, es un chiche espuesto a las miradas de los curiosos...si hay quien se fije en él y pregunte su precio; bien; si a nadie llama la atención, entonces paciencia, esa pobre no tiene porvenir, ni familia...Nos está vedado amar por nosotras mismas, nuestra preferencia solo se pronuncia cuando ha sido solicitada...pero ay! de la mujer que fija sus miradas en un hombre distinguido y amable! ay de aquella que sin recordar su condición de chiche se permite, el derecho de amar!...esa desgraciada, tiene que ceñir al alma un doble cilicio, sofocar su admiración y su ternura y arrastrar al fondo de la tumba el doloroso secreto que le calcina el corazón!.(Acto tercero. Escena Primera)

Siguiendo en esta línea, Pollock (2013) planteó que la existencia de una fragmentación en el mundo social, y por ende, en las actividades según el género, producto de las formaciones ideológicas de la burguesía como clase emergente hacia fines del siglo XVIII, demarcó una división de géneros a partir de la restructuración en la separación de la esfera pública y privada. El ámbito público visto como el lugar de libertad y plenitud, donde el hombre podía ser sin ninguna limitación, restricción, mientras que el ámbito privado (el hogar) quedaba destinado a la mujer, como resguardo y protección de

su feminidad, ser. Era el lugar por predilección dónde ella podía hacer y deshacer, incluso hasta podría decirse que tenía cierta “libertad”, custodiada por el esposo claro; sin embargo existen testimonios que exponen situaciones dónde la mujer ha sido acallada aun teniendo la autoridad, permisividad que externamente le era vedada. Exponerse públicamente no era un derecho, más bien un riesgo que corría y del cual debía preservarse si quería evitar que su reputación no quedara desestimada ante la mirada condenatoria socialmente. Probablemente, en este “dominio emocional” incidieran no sólo los comentarios del esposo sino también lo que se decía en sociedad (incluso las habladurías).

La *Odisea* de Homero es un claro ejemplo dónde, según Beard (2018), una de sus protagonistas, Penélope, es silenciada por su propio hijo al manifestar que cambien el tema de conversación en la gran sala del palacio. Telémaco interviene diciendo: “Madre mía-replica-vete adentro de la casa y ocúpate de tus labores propias, del telar y de la rueca...El relato estará al cuidado de los hombres, y sobre todo al mío. Mío es, pues, el gobierno de la casa” (16). Siendo una obra literaria clásica, la *Odisea* no deja de vislumbrar la impudicia de un hombre hacia una mujer, en este caso su madre, frente a un público que los acompaña en la intimidad de su hogar, y probablemente no haya sido el único.



Imagen: Juana Paula Manso (1817-1875)

Pese a los convencionalismos, estereotipos socialmente instaurados y mediados por las diversas instituciones hegemónicas, con el transcurso del tiempo, hubo naciones como EE.UU. y Alemania, en las que la emancipación de la mujer fue todo un fenómeno, al permitir que se capaciten en una carrera u oficio. Mientras que, en otras como por ejemplo Argentina, la educación que recibían continuaba siendo para la

dirección de un hogar, para saber ser esposa, madre e hija, quedando desperdiciadas sus capacidades intelectuales, que podrían haber sido de gran colaboración para la prosperidad de la nación (Velasco y Arias, 1937: 187-188). Si bien existió una otredad consignada al género femenino que desvirtuó sus derechos, posibilidades y porvenir, esto no fue impedimento para que existieran mujeres que desafiaron con sus decisiones, pensamientos, acciones, discursos el cumplimiento de los deberes y mandatos instaurados. En el plano artístico, el cual nos compete en el presente artículo, podemos visualizar el caso de Juana Paula Manso¹⁹ y María Obligado de Soto y Calvo²⁰, quienes alcanzaron a desempeñarse en sus profesiones, aún con las vicisitudes de la época, y revelándose al sometimiento del rol (únicamente) validado y aceptado de esposa y madre. Ambas artistas crecieron en un seno familiar estimulante, que no opacó sus intereses, sino que por el contrario los acrecentó. En el caso de Manso, su padre José María (fiel hacedor de la Revolución de Mayo) guio su educación y apoyó que su hija lo acompañara, reiteradas veces, al café porteño *La Victoria* donde Juana recitaba *Odas patrióticas*, algo inesperado para la época, donde se esperaba que las niñas se formaran en dotes matrimoniales y no que se expusieran en espacios públicos. Resultaba algo insólito no sólo para quienes asistían al café, sino también para quienes sabían de la presencia de la niña Juana en un lugar probablemente asistido, en su mayoría, por hombres. Se suponía que debía estar asistiendo a clases de bordado, cocina, tejido, dónde aprendiera modos de hacer para luego desempeñarse favorablemente en el matrimonio, y por ende, en el hogar, en lugar de estar en un escenario público, recitando para un número de personas adultas.

Mientras que para Obligado, el incentivo familiar recibido en su educación artística (estudió con artistas reconocidos como José Agujari y Reynaldo Giudici) fue el comienzo de lo que sería su futura profesión, ya que su ambición y tenacidad hicieron que no dejara de estudiar, continuando su formación artística y sus estudios sobre historia del arte en

¹⁹Pedagoga, escritora y dramaturga argentina. Nació en Monserrat, Buenos Aires, el 26 de junio de 1819 y falleció en Buenos Aires el 24 de abril de 1875.

²⁰Pintora e ilustradora argentina. Nació en [Buenos Aires](#) el [4 de febrero](#) de [1857](#) y falleció en [Ramallo](#), Buenos Aires el [19 de junio](#) de [1938](#).

Europa. Superó ampliamente lo esperado de una “aficionada civilizadora”, descendiente de una familia adinerada, al consolidarse como una pintora comprometida con su labor artística en el transcurso de su vida (Gluzman, 2018).

Imagen: María Obligado de Soto y Calvo (1857-1938)



A lo largo de sus trayectorias, ambas se vincularon con figuras reconocidas del ámbito artístico y político, que en cierto modo, constituyeron un sólido apoyo en la concreción de sus objetivos e intereses profesionales. Juana mantuvo una amistad con Domingo F. Sarmiento, en ese entonces Director del Departamento de Educación del Estado, quién fue visionario al pensar en ella como la persona adecuada para promover la educación de las mujeres. Había demostrado ser una acreedora fidedigna de la emancipación de la mujer, en tanto independencia intelectual como derechos merecedores, a través de los artículos publicados en *La Ilustración Argentina* y en el semanario *Álbum de Señoritas* (versión argentina de *O Jornal das Senhoras*, primer periódico latinoamericano destinado a un público femenino) respectivamente (Margall y Manso, 2018: 80). En la primera redacción de este semanario manifestó lo siguiente

Todos mis esfuerzos serán consagrados a la ilustración de mis compatriotas, y tenderán, a un único propósito: emanciparlas de las preocupaciones torpes y añejas que les prohibían hasta hoy hacer uso de su inteligencia, enajenando su libertad y hasta su conciencia, a autoridades arbitrarias, en oposición a la naturaleza misma de las cosas, quiero, y he de probar que la inteligencia de la mujer, lejos de ser un absurdo, o un defecto, un crimen, o un desatino, es su mejor adorno, es la verdadera fuente de su virtud y de la felicidad doméstica, porque Dios no es contradictorio en sus obras, y cuando formó el alma humana, no le dio sexo. La hizo igual en su esencia, y la adornó de facultades idénticas. Si la aplicación de unas y de otras facultades difiere, eso no abona para que la mujer sea condenada, al embrutecimiento, en cuanto que el hombre es dueño de ilustrar y engrandecer su inteligencia; desproporción fatal que solo contribuye a la infelicidad de ambos y a

alejarse más y más nuestro porvenir. Y no se crea que la familia no es de un gran peso en la balanza de los pueblos, ni que la desmoralización y el atraso parcial de los individuos no influye en bien o en mal de la sociedad colectiva. (1854: 1)

En María, el círculo parisino en el cual se movió con su esposo Francisco Soto y Calvo, se vio afianzado con el trato dispensado por dos maestros pintores de la entonces *Académie Julian*²¹, Laurens y Constant. Esta academia significó un lugar prestigioso en la educación de las mujeres que se interesaban por una formación artística sólida (Gluzman, 2018). Les brindó una educación similar a la recibida por los hombres, lo que podría decirse que fue un indicio de equidad de género. La artista formó parte de la institución varios años, dedicándose a la realización de una gran serie de estudios como también a la planeación de sus futuras obras de gran formato. En los años siguientes, y fruto de su formación en Europa, comenzó a dar sus primeros pasos en el mundo del arte con exposiciones tanto nacionales como internacionales. La riqueza intelectual y cultural cultivada a través de los años tanto en Manso, que se vio en la necesidad de viajar gran parte de su vida (por el exilio, la carrera de su esposo y la necesidad económica), como en Obligado, cuyas posibilidades monetarias facilitaron sus viajes constantes entre Argentina y Europa, quedó perpetuada en lo que han escrito y pintado respectivamente y que constituye su máspreciado legado hasta el día de hoy.

Siendo considerable el número de obras de autoría propia como el abordaje de textos discursivos (novela, poesía, teatro) por parte de Manso, y de géneros pictóricos (retratos, paisajes, escenas históricas, autorretrato) por parte de Obligado, cabe mencionar dos obras que son destacables por su contenido histórico y cultural y el significado (implícito) que resguardan respecto a la construcción del imaginario nacional finisecular, pese a que hayan pasado al olvido tanto como sus autoras. El drama teatral "*La Revolución de Mayo de 1810*" fue escrito por Juana Manso en 1864, con gran

²¹Inaugurada en 1868 por Rodolphe Julian, constituyó una institución privada que permitió el acceso tanto a hombres como mujeres para formarse académicamente. Se diferenció de la [École des Beaux-Arts](#) en tanto que ésta no avalaba la matriculación de mujeres para el desarrollo de estudios. En la academia, las mujeres participaban de las mismas clases que los hombres, inclusive las de dibujo y pintura de modelos vivos desnudos, lo cual les estaba prohibido para la época.

incidencia de la obra mitrista *Historia de Belgrano y de la Independencia Argentina*. Centrada en la Semana de Mayo, con cierto tinte dramático adicional, la obra encuadró dentro de las estrategias estipuladas por el Estado Nacional naciente para promover la construcción de una memoria oficial, nacional mediante un relato que pudiera ser difundido a través de diversos medios e instituciones. Aquél recurrió, entre otras cosas, a las prácticas culturales cuyos lugares de inscripción y géneros hacían posible dicha construcción (Narvaja de Arnoux, 2000: 181).

La intencionalidad política latente no sólo se rigió por esta memoria, sino también por el ímpetu de consolidar una identidad (“ser nacional”), con la cual todos los habitantes se sintieran afín y que, en concordancia con Bertoni (2001), significara el logro de una homogeneidad socio-cultural. En este plano, el arte pasó a ocupar un lugar insoslayable al pensarse en la construcción y difusión de un imaginario visual a partir del desarrollo de una narrativa iconográfica nacional. Ésta se evidenció en dos planos, uno oficial, orientado (por encargos) a la representación de los héroes nacionales y de los hechos históricos que precedieron a la constitución de la nación, y el otro, no oficial, cuya mirada estaba puesta en las costumbres y los paisajes en los que se resume la identidad de la Nación Argentina (Pérez Vejo en Giordano, 2009: 1284). La obra pictórica “*La hierra*”, presentada por María Obligado de Soto y Calvo en 1909, constituyó una pieza de impronta costumbrista con gran arraigo, podría decirse, en los principios conceptuales de la narrativa antes mencionada. Su contenido visual da cuenta de un evento campero tradicional en el que se produce la marcación del ganado y la doma de caballos. Podría verse fuertemente alineado con esa búsqueda, por una parte, de reivindicar la figura del gaucho como sujeto heroico, que reencarna los valores y las costumbres del campo, aunque tiempo atrás su figura haya sido denigrada, perseguida, e incluso excluida de sus tierras. Por otra parte, con las temáticas definidas para la conformación de una iconografía visual nacional, cuyos matices conceptuales parecían corresponderse con los tres fundamentos del nacionalismo, enunciados por Ricardo Rojas, contemporáneo de la época: la tierra, la tradición y la raza. Este autor sostenía que la emoción del propio territorio, la tradición de

la propia raza, la persistencia del idioma propio y las normas civiles del propio ambiente eran elementos vitales de nacionalidad; y la fecundación de una educación nacional sería elemental para la prevalencia de tales elementos (Rojas, 1909: 353-354).



Imagen “La hierra”, María Obligado de Soto y Calvo, óleo s/ tela, 4,43 x 3,21 mts, Instituto Martín Fierro, Rosario. Donada por la artista al Museo Histórico Provincial “Julio Marc” (Rosario) en la década de 1930.

Si bien tanto la obra de Juana Manso como la de María Obligado constituyen dos piezas artísticas disimiles en cuanto a la disciplina y el contenido expuesto (un drama histórico y una escena costumbrista respectivamente), analizándolas desde una perspectiva contextualista (Pagano, 2008) ambas contienen aspectos de la cosmovisión nacionalista de la época, cuyos ideales se vieron afianzados en el alcance de una unidad identitaria sobre todo el suelo argentino y un progreso equiparado al de las naciones europeas. Dotar al arte de valor histórico y cultural, significaba pensar en él como un recurso narrativo (escrito y visual) para promover valores e ideales socio-históricos que esbozaran un sentido de pertenencia y de unificación territorial. En el caso de la literatura, y podríamos referir a la dramaturgia también, esto se afirmaba cada vez más en la

posibilidad de una écfrasis (representación verbal de una representación visual) como estrategia creativa para los relatos de índole criollista-gauchesca, e incluso para los referentes a hechos históricos (Caresani, 2016: 15-16, 18).

Es interesante observar, más allá de lo significativo que fueron sus obras para la época y a posteriori, los logros alcanzados por estas mujeres, que han sido notorios aunque desmerecedores de un reconocimiento propicio. Juana tuvo una trayectoria profesional muy extensa: fundó, dirigió y redactó el Periódico *O Jornal das Senhoras* (1852), fundó el semanario *Álbum de Señoritas* (1854), que incluía contenido de literatura, moda, bellas artes y teatros, fue nombrada, por Sarmiento y Mitre, directora de la primera Escuela Normal Mixta N°1, fundó el periódico literario "*La flor del aire*" junto a Eduarda Mansilla, inauguró la primer Biblioteca Pública "*Domingo Faustino Sarmiento*" en la localidad bonaerense de Chivilcoy en 1866, publicó artículos de diverso interés y se podría continuar nombrando más. Cabe mencionar, más allá de lo anterior, que Juana se destacó, además, por una actividad que era vista con recelo en ese entonces: dar conferencias. El simple hecho de que una mujer se expusiera y sumado a eso, hablara en público era todavía inconcebible (Margall y Manso, 2018: 80). El testimonio de un fragmento del discurso que brindó en Chivilcoy, en 1866, nos vislumbra a una mujer tenaz en sus palabras e ideologías, que no temía expresar lo que pensaba y creía: "la libertad no tiene otra base que la educación universal; la República sin inteligencia cultivada y sin virtudes públicas, es imposible" (Manso en Margall y Manso, 2018: 83). Cuando refiere a una educación universal, podría suponerse que lo hizo contemplando tanto a hombres como mujeres por igual, teniendo en cuenta su permanente defensa a favor de una educación equitativa.

Por su parte, María realizó un notable número de exposiciones grupales e individuales en el transcurso de su carrera artística: en el Salón de la Société des Artistes Français (en 1900, 1901, 1902 y 1909), en la Exposición Internacional de Arte del Centenario en Buenos Aires (1910), en el Salón del Ateneo y en la Galería Witcomb (e/ 1902 y 1927). En ésta última, sobresalió la exposición realizada en 1918 que constituyó una retrospectiva, la primera en Buenos Aires, de una mujer artista. En el catálogo se podía observar un detalle que no era menor, el número 325: total de las obras realizadas a lo largo de su extensa carrera. Entre las obras expuestas se encontraban *“La herra”* y *“En Normandie”* (Gluzman, 2018).



Imagen *“En Normandie”*, María Oblgado de Soto y Calvo, óleo s/ tela, 162 x 207 cm. Colección particular.

Si bien continuaron hasta sus últimos días de vida dedicadas a ejercer su vocación, demostrando un fehaciente compromiso, Manso con la escritura y la enseñanza a niños humildes que vivían en su barrio, y Oblgado con la pintura, el tiempo las ha perpetuado en un olvido del que los relatos historiográficos y las instituciones sociales y religiosas

legitimadoras (academias, iglesias, museos, etcétera) han sido cómplices. Sin embargo, hubo quienes respaldaron el trabajo de ambas, sosteniendo su importancia en el contexto socio-cultural de la época. José León Pagano²², a diferencia de José María Lozano Mouján, Eduardo Schiaffino y Jorge López Anaya cuyos relatos omiten prácticamente la trayectoria de artistas mujeres (Gluzman, 2018), sostuvo en su obra que María Obligado debía ser posicionada al nivel de sus colegas hombres por su gran labor artística; mientras que Mary Mann²³ y Domingo F. Sarmiento apoyaron la labor de Juana Manso, exponiendo públicamente su visión como también expresándolo a través de sus escritos. En una carta dirigida a Sarmiento, Mann le manifestó lo siguiente: “El discurso de Juana Manso es de hacer llorar a un norteamericano lágrimas de sangre. Es un milagro que una mujer criada en la América del Sud pueda escribir tales cosas”, aludiendo a la conferencia que Juana había dado sobre la *“Reforma Religiosa en Europa”* en la Escuela Catedral Norte y en la cual fue abucheada por el público presente.

El legado de las obras de Juana Manso y María Obligado, que podría pensarse como hito en la construcción de la nación, pasó a ser lo que Germaine Greer²⁴ definió como la obra que desaparece, dificultando la reivindicación de las trayectorias de éstas como otras artistas olvidadas. El desconocimiento de las obras ejecutadas por mujeres

²²Escritor, crítico de arte y pintor argentino. Nació en 1875 en Bs.As. y a lo largo de su vida se desempeñó en el área de la docencia como profesor en cátedras de Historia del Arte, Estética e Historia Universal. Trabajó en la Academia de Bellas Artes de Florencia, Italia; del Nacional de Buenos Aires, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y en la entonces Academia Nacional de Bellas Artes. También fue crítico de arte en el Diario la Nación y escritor de libros considerados relevantes en el aporte dado al conocimiento de la historia del arte argentino. Entre sus obras, se puede citar *“El Santo, el filósofo y el artista”*; *“El Arte de los argentinos, volúmenes I, II y III”* (1937); *“Historia del Arte Argentino”* (1944); *“Motivos de Estética”* (1960); *“La Pintura y la Escultura en el Siglo XIX”*; *“Cien años de arte Argentino”* (catálogo de la exposición realizada en Buenos Aires con motivo del 150º Aniversario de la Revolución de Mayo).

²³Mary Tyler Peabody Mann fue una maestra y escritora estadounidense (1806-1887). Se desempeñó como maestra de niños y niñas en escuelas establecidas por ella y su hermana (en el caso de la escuela para niñas). También se dedicó a la escritura de obras educativas, entre las cuales se puede citar *“The Flower People: Being an Account of the Flowers by Themselves. Illustrated with Plates”* (1838). Sostuvo una relación amistosa con Domingo F. Sarmiento, con quién intercambió correspondencia y apoyó en su ideario de mejora del sistema educativo argentino. Lo ayudó en la búsqueda de las maestras más prestigiosas de EE.UU., a quienes les garantizaba un buen salario y la dirección y organización de escuelas en Argentina.

²⁴Escritora, académica y profesora de literatura inglesa en la Universidad de Warwick (1939-). Es considerada una de las intelectuales feministas más influyentes del siglo XX por su libro *“La mujer eunuco”* (1970), donde hace un extenso análisis de la opresión de las mujeres.

activas antes del siglo XX y su ausencia en los relatos historiográficos del arte hizo difícil poder recuperar sus trayectorias vedadas por las instituciones legitimadoras de poder y de educación, las habladurías de la sociedad, el desinterés por su labor y la desvalorización de sus obras. Si, por ejemplo, hoy en día se preguntara quién fue Juana Manso, sería alevoso decir que todos responderían con conocimiento sobre ella. Fue juzgada hasta sus últimos días de vida y aún después de fallecida, por no declinar de su fe religiosa, siendo enterrada en un cementerio extranjero (británico). Pese a esto, su colega Juana Manuela Gorriti, le dedicó unas palabras de despedida vanagloriando su persona y lo que hizo por las mujeres, siendo un ejemplo a seguir por su valentía desafiante. Entre sus trabajos, la obra *La Revolución de Mayo de 1810* se insertaba dentro de las estrategias del Estado, en proceso de organización, para la construcción de un relato memorial que pudiera inscribirse en la educación y espacios de almacenamiento y preservación de la información. De modo que, mediante las instituciones catalogadas de carácter pedagógico (escuela, museos, bibliotecas, etc.), se promoviera e incentivara la construcción de una memoria nacional en cada sujeto social (Narvaja de Arnoux, 2000: 181/186). Y sin embargo, pese a la connotación y relevancia que tuvo en ese entonces, no trascendió como una obra icónica sino que se sumió en un olvido anacrónico, perpetuado por el silencio y el desinterés.

El caso de María Obligado de Soto y Calvo no difiere mucho del de Juana Manso. Si bien participó exponiendo en lugares de renombre internacional, permaneció marginada de la historia icónica de los artistas nacionales que conquistaron el exterior (París principalmente) y su ausencia en el acervo de uno de los museos de arte más reconocidos del país, el Museo Nacional de Bellas Artes, incidió en su anulación de la historia (oficial) del arte nacional. En 1939 sus familiares le propusieron a Atilio Chiappori, director del museo en ese entonces, la venta de su cuadro "*Angoisse*" y éste se mostró indiferente (Gluzman, 2018). Pero no fue el único que desvalorizó la obra de la artista, ya que estando en vida, Obligado donó al Museo Provincial Histórico "Julio Marc", ubicado en Rosario, su cuadro "*La hierra*", que posteriormente fue "prestado" a un Instituto Cultural. No se ha

encontrado, hasta el momento, documentación avaladora de la prestación ni tampoco se sabe cuándo y por qué se hizo la misma. Actualmente, la obra no está expuesta en un sitio destacado ni visibilizada como tal en ningún museo. El desasosiego por saber el paradero de la obra culmina al descubrirse que está colgada en un lugar poco prestigioso e inadecuado para una obra de arte de gran baluarte: el salón comedor del Instituto Cultural “Martín Fierro” (el mismo al que fue prestado en su momento) (Gluzman, 2018). Lamentablemente, hasta dónde se sabe, está en un estado de conservación deplorable, aun habiendo sido restaurada en 1972 por Luis F. Martínez Berges, quién se condecoró a sí mismo por haber hecho un buen trabajo, que en realidad agravó el estado de la obra, alterando de forma desfavorable su contenido. Esto da cuenta, tal como sucedió con la obra de Juana Manso, el lugar de marginación, olvido en el que se encuentra una obra de tal magnitud, y por la cual el Museo aún no ha podido accionar prósperamente para su recuperación, pudiendo así reivindicar la memoria de una artista como María Obligado de Soto y Calvo.

Bibliografía:

Fuentes:

Rojas, R. (1909). *La restauración nacionalista. Informe sobre educación*. Buenos Aires: Ministerio de justicia e instrucción pública.

Imágenes y Obras pictóricas:

Chardin, S (1740). *La bendición*. Recuperada de <https://theconversation.com/lo-que-el-arte-nos-ensena-sobre-la-igualdad-de-genero-141257>

Manso, J (s/f.). Retrato [Fotografía]. Recuperada de https://es.wikipedia.org/wiki/Juana_Manso

Obligado de Soto y Calvo, M. (ca. 1927). Retrato [Fotografía]. Recuperada de https://www.clarin.com/revista-enie/arte/ambicion-continentes_0_SyMIW6TwQ.html

- (1909). *La Hierra* [Óleo s/tela]. Instituto Martín Fierro, Rosario. Imagen enviada por Gloria Sánchez Almeyra, integrante de la comisión directiva del Instituto Martín Fierro, WhatsApp.

- (1902). *En Normandie* [Óleo s/tela]. Colección particular. Recuperada de https://www.clarin.com/revista-enie/arte/ambicion-continentes_0_SyMIW6TwQ.html

Libros y artículos:

Benjamin, W. (2003) *Tesis sobre el concepto de historia*. Chile: CEME. Recuperado de <http://www.archivochile.com>

Caresani, R. (2016). Rubén Darío. Crónicas de arte argentino. Paseos por el Salón del Ateneo de Buenos Aires en 1895. Managua, Nicaragua: Dinámica Editorial.

Carretero, A. (2000). Sociedad y familia. En *Vida cotidiana en Buenos Aires. Tomo II-1864-1918* (pp. 222). Buenos Aires, Argentina: Planeta.

Giordano, M. (noviembre-diciembre 2009). Nación e identidad en los imaginarios visuales de la Argentina. Siglos XIX y XX. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura* (pp.1283-1298). Doi: 10.3989/arbor.2009.740n1091.

Gluzman, G. (2015). *Mujeres y arte en la Buenos Aires del siglo XIX: Prácticas y discursos. Volumen I* (Tesis doctoral). Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Buenos Aires.

(05/09/18). Ilustres y desconocidas. Ambición en dos continentes. *Revista Ñ*. Recuperado de http://www.clarin.com/revista-enie/arte/ambicion-continentes_0_SyMIW6TwQ.html

Ibarlucía, R. y Zingoni, P. (2008). *José León Pagano y los fundamentos filosóficos de la crítica de arte*. En AA. VV., *El rol del crítico de arte en la Argentina del siglo XX* (pp.96-166), Buenos Aires, Argentina: Fundación Espigas.

Maldonado, L. (24/01/18). Germaine Greer, la gran feminista que defiende a Weinstein y Woody Allen. *El Español*. Recuperado de http://www.elespanol.com/cultura/20180124/germaine-greer-feminista-defiende-weinstein-woody-allen/279722600_0.html

Mann, M. (s. f.). En *Wikipedia*. Recuperado el 27 de julio de 2019 de http://es.wikipedia.org/wiki/Mary_Tyler_Peabody_Mann

Margall, G. y Manso, G. (2018). *La Historia Argentina contada por mujeres*. Tomo III. *De la Batalla de Pavón al inicio del siglo XX (1861-1900)*. Buenos Aires, Penguin Random House Grupo Editorial.

Marías, J. (1981). *La mujer en el siglo XX*. Madrid, España: Alianza Editorial
[Primer edición en 1980]

Narvaja de Arnoux, E. (2000) “La Revolución de Mayo de 1810 de Juana Manso: el drama histórico en la construcción del Estado”. En O. Pelletieri (ed.), *Itinerarios del teatro latinoamericano* (pp.179-186), Bs As, Galerna.

Nochlin, L. (2007) “¿Por qué no existieron grandes artistas mujeres?” En K. Cordero Reiman e I. Sáenz (Eds.) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp.17- 43). México D.F., México: Universidad Iberoamericana/Universidad Nacional Autónoma de México.
[Publicado originalmente en Art News, vol. 69, núm. 9, enero de 1971]

Pagano, J. L. (2002). *Académicos. Pagano, José León*. Buenos Aires, ANBA. Recuperado de <http://www.anba.org.ar/academico/pagano-jose-leon/>

Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte* (Azucena Galettini, trad.). Ciudad de Buenos Aires, Argentina: Fiordo Editorial. (Obra original publicada en 1988).

Rojas, R. (1948).” Capítulo XVII. Las mujeres escritoras”, en *Historia de la literatura argentina. Los modernos* (pp.474-493), Buenos Aires, Argentina: Losada.

Velasco y Arias, M. (1937) *Juana Paula, vida y acción. El feminismo de la educadora*. Buenos Aires. Recuperado de <http://www.juanamanso.org/obras-en-pdf/>

ELEMENTOS DEL EXPRESIONISMO EN LA OBRA DE ROBERTO ARLT Y JUAN CARLOS DISTÉFANO. ANÁLISIS COMPARATIVO

Mariana Debaz²⁵

“El expresionismo funciona por la participación del autor en su materia, la intromisión del autor al mundo, gesto que no puede suceder sin una cierta violencia.” (1993: 1)

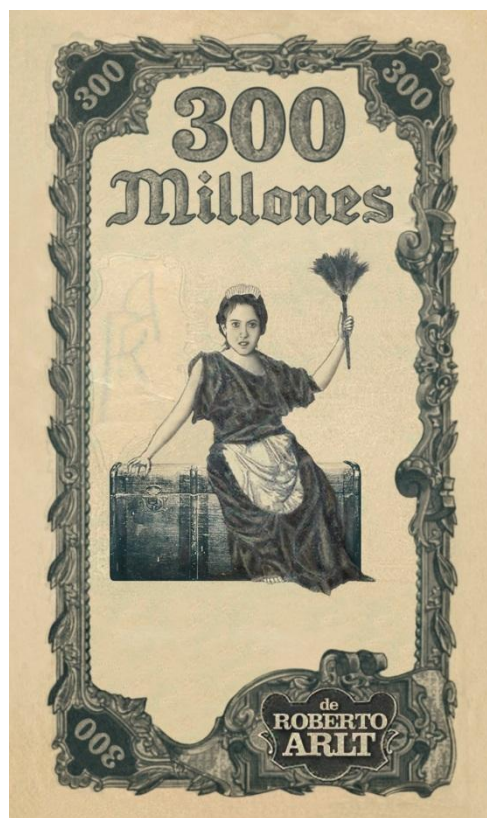
Así definió César Aira el expresionismo para hablar de la producción literaria de Roberto Arlt, descripción en la que encontramos semejanzas con la obra del escultor Juan Carlos Distéfano, artista que supo materializar a través de sus figuras de resina, un entorno social cuyas realidades revelan violencias propias de las metrópolis.

Utilizando el recurso de la constelación abordaremos un estudio comparado entre la obra teatral *Trescientos millones* (Fig. 2), escrita por Roberto Arlt en 1932 y la escultura *Portadora de la palabra* (Fig. 1), de Juan Carlos Distéfano, realizada entre 2005 y 2007, con poliéster reforzado y materiales varios.

²⁵Mariana Debaz es Escultora y Prof. de Artes Visuales, IPAT. Magister en curso Maestría en Arte y Sociedad Latinoamericana, Facultad de Arte, UNICEN. Ha realizado muestras individuales y grupales en Museos, galerías y centros culturales nacionales y provinciales. Participó en la categoría Escultura en el Salón Nacional de Artes Visuales ediciones 2013/2014/2015/2016/2017; Salón Provincial de Artes Visuales “Arte Joven” (2017); Salón Nacional de Artes Visuales Museo Municipal de Artes de Tandil ediciones 2008/2010/2017/2019/2021; Salón Provincial de Arte, categoría escultura y experiencias espaciales 2015, entre otros. Obtuvo el 1º Premio Ministerio de Gestión Cultural de la Provincia de Buenos Aires, disciplina Escultura y Experiencias espaciales y 3º Premio “Universo Arlt”, organizado por la Secretaría de Cultura de la Universidad Nacional del Centro de la Pcia. de Bs. As, Tandil. Realizó diversos monumentos públicos y privados en la ciudad de Tandil y Balcarce



(Fig. 2)



(Fig. 1)

Trescientos millones y *Portadora de la palabra*, comparten la circunstancia de haber sido realizadas a pocos años de una crisis política, económica y social: la del veintinueve y la del dos mil uno. Si bien la primera se dio en un marco de crisis internacional, ambas situaciones dejaron consecuencias en los sectores obreros de la sociedad argentina: desocupación, hambre y una creciente sensación de pesimismo histórico colectivo que fue difícil revertir.

Sin duda las condiciones que favorecieron las crisis referenciadas difieren mucho, pero nos detendremos en la sensación, en el vaho de desesperanza que deja un acontecer de estas características en el transitar cotidiano de una comunidad y como las sensibilidades de Arlt y de Distefano supieron reflejar en sus obras. Las dos expresiones artísticas nos enfrentan a mujeres jóvenes, víctimas de un sistema laboral excluyente y una sociedad incriminatoria o bien indiferente, mujeres que optaron por la vida en una

ciudad capital con promesas de oportunidades, pero a cambio les fue reservado un destino trágico.

Cuando Roberto Arlt decide abordar la obra teatral *Trescientos millones*, lo hace evocando una crónica policial que le tocara escribir unos años antes sobre el suicidio de una joven sirvienta española: “durante meses y meses camine teniendo ante los ojos el espectáculo de una pobre muchacha triste, que sentada en la orilla de un baúl, en un cuartujo de paredes encaladas, piensa en su destino sin esperanza al amarillo resplandor de una lamparita de veinticinco bujías” (1968:135)

Esta cita forma parte del texto que, a modo de preludio se incluye en la obra teatral, donde leemos la impresión que dejó el crimen en nuestro escritor y la motivación que le llevo a escribirla. En cuanto a la escultura, Distéfano no recrea la situación, sino que la ve personalmente en una Estación de tren: una mujer abrazada a un libro que, en actitud de estar gritando no emite sonido, se yergue altiva en el mayor bullicio de la Estación Constitución de Buenos Aires: “evidentemente loca, pobrecita, representó para mí la imagen de alguien que no pudo aguantar el horror del mundo y enloqueció” (2014: 255).

Ambos artistas eligen materializar en las realidades de estas mujeres el devenir de circunstancias sociales que afectaron a un sector determinado, Arlt recrea la situación de una inmigrante española, una muchacha inocente de familia pobre que viaja a Argentina con la ilusión de trabajar buscando la posibilidad de una vida digna, pero su esperanza es interrumpida, obstruida por la vejación y el abuso laboral. Distéfano construye la imagen tangible de una mujer que ha perdido la noción del trajín de esa urbanidad excesivamente activa y ajetreada; desconociendo las razones que la llevaron a su aparente estado de demencia, agrega un componente interesante a la composición, un libro en el que se llega a leer “Summa” en la tapa, término latino que en su origen designaba el lugar más alto, más elevado, el punto culminante de un conocimiento o una realidad física. *La portadora* de Distéfano es un paréntesis, una pausa en ese conglomerado de arribos y partidas, su presencia se vuelve irrelevante para ese entorno de tránsito pero a través del recurso del

libro, el escultor atribuye a su protagonista el derecho a la Palabra en ese hormigueo de bullicios sin diálogos, Palabra que no se expresa mediante el sonido sino desde su permanencia allí.

La Portadora de la Palabra construye una fantasía en un ambiente que comparte con otras personas a quienes vuelve partícipes de esa construcción, transitan su mismo espacio, pero no aparecen representados por el escultor. La sirvienta de Arlt crea su fantasía en soledad, necesita del silencio y aislamiento de su habitación para permitirse proyectar los personajes de su ficción nacida de las lecturas; aquí los personajes son imaginarios, pero el autor les da entidad, hablan y existen en la escena teatral, los podemos ver. El nexo que mantiene la sirvienta con el entorno real, se da a través del trato con su empleadora y posteriormente, con el hijo de aquella, pero a ninguno de los dos se les ha otorgado descripción física. La constelación entre las dos protagonistas se da en este ejemplo de forma casi antagónica, exceptuando el recurso de la fantasía.

En Trescientos millones, la literatura de folletín que lee la sirvienta, se propone como una alternativa al mundo real, tiene una función crítica frente a la realidad opresiva del personaje y proporciona una opción, pero al mismo tiempo, dice Juárez, “muestra esa opción como inútil y peligrosa”: la sirvienta no logra compensar con esas lecturas la situación que vive, y se suicida. (2008: 42)

En el caso de la escultura, ella aparece aferrada a una *Summa*, pero no conocemos a que materia corresponde el compendio de conocimiento, por lo cual es difícil relacionar la lectura con la historia del personaje; interpretamos en el libro un elemento metafórico añadido por el escultor, que da cuenta de su propia visión de la sociedad. Observamos que la figura se posiciona como si estuviera pronunciando un juramento, en el cual se compromete a ser fiel a esa realidad, a esa verdad, o bien, se apoya en ella para aleccionar *al público* sobre estas cuestiones.

Juan Carlos Distéfano, ha evidenciado en el abordaje de sus obras una actitud individual, pero manteniendo un principio de unidad, una coherencia ética y estética, un *gesto* que destaca por la expresividad de sus personajes, y una lectura que se detiene en

sectores de la sociedad investidos de una marginalidad oprimida, pero no solo bajo los intereses del poder, muchas veces por el gregarismo, por el sistema o por la carga de la propia existencia y, los personajes de Arlt, condicen claramente en este sentido, son personajes que transitan , en palabras del mismo escritor, por “la farsa de la locura y de la muerte” (Diario El mundo: 1936)

Ambos autores demuestran ser sensibles a las problemáticas de su entorno social y las obras se desarrollan e inspiran en un espacio físico que torna a ser subjetivo en el plano de la percepción artística; tanto la puesta teatral como la escultórica proponen espacios alternativos, abordados desde la íntima perspectiva de sus protagonistas. Hecho que puede comprenderse desde las características expresionistas, propias de estas obras, “(...) un paisaje típicamente expresionista, un paisaje del alma, pura creación de espacio” (Aira 1993: 4).

En el caso de la sirvienta, se proyectan de las más variadas escenas por ella imaginadas para ser recreadas por el lector/espectador, el espacio se diversifica para lo cual contribuye la descripción de los personajes. Encontramos sin embargo, un espacio definido en su habitación, que si bien representa para ella un refugio donde se permite las lecturas, infiere asimismo a lo circunspecto, oprimido, limitado, expresión de las exiguas posibilidades de acción en el quehacer cotidiano de la protagonista.

En cuanto a *Portadora de la palabra*, la expresión que adquiere su rostro, el gesto que adopta su postura y el hecho de que esté parada sobre un cajón a modo de tarima improvisada, nos sugiere que se dirige a un grupo de oyentes; el personaje aparenta estar convencido de lo que dice y en su gesto transmite elocuencia. Sin embargo, se suma a la composición de la obra la presencia de un perro recostado que puede representar la indiferencia de ese afluente humano que riega los pasillos de la Estación donde se ubica nuestra oradora; una indiferencia que interpretamos compartida, dado que no solo se traduce en aquellos que optan por no ver a la *Portadora de la palabra*, aquí representados por el perro, sino también por ella misma, quien hace caso omiso de los transeúntes que, en definitiva, no son funcionales al espacio recreado. A diferencia de la sirvienta, la

predicadora no tiene un “timbre de servicio” que la llame a volver a sus tareas o, en el desenlace fatal, un ebrio que golpee a su ventana. Es quizás por ello que la sirvienta opta por la muerte y la *Portadora de la palabra* queda sumida en la locura. Esta última ya no puede evadirse de la fantasía y, la primera, no se pudo evadir lo suficiente de la realidad. El desenlace es trágico en ambos casos y los artistas centran la atención en esta circunstancia, otorgando a las obras el dramatismo propio de todas sus composiciones.

Hay un interés por parte de los artistas de desentrañar la verdad que subyace a las historias. Se desprende de este análisis una crítica a la sociedad, que se mantiene indiferente a las problemáticas de marginalidad que se plantean en los personajes. Estos sectores serán los que llamen la atención de nuestros artistas, en donde la ausencia del capital económico proporcionará el factor determinante que condicione sus realidades. Arlt y Distéfano plasman y transmiten en toda su producción estas preocupaciones, entendiendo en su accionar artístico una función social.

Ambos nos hablan de percepciones individuales, pero elaboradas desde la reflexión crítica del marco social y político al que se *adscriben*, y utilizamos este término, porque si bien no fueron orgánicos a agrupaciones políticas, tampoco se los puede clasificar como imparciales. A fin de ejemplificar esta observación, podríamos convocar obras que son políticas a través de la imagen, abordando temas que reflejan el cotidiano en los sectores obreros; desde *Sin pan y sin trabajo* de Ernesto de la Cárcova, hasta *Juanito Laguna* de Antonio Berni, encontramos expresiones que nos remiten a una forma de manifestación que dice desde la percepción de los artistas y militan a través de la realidad que reflejan sus obras.

Interesante es reparar en la estética utilizada para tales fines, en la que hallamos una convergencia con el grotesco, adjetivo que encuentra sus representantes en la literatura y en las artes visuales pero que en el ejercicio de la constelación podemos señalar un factor común en la exacerbación de lo gestual y en el aspecto de las figuras representadas, que tienden a degenerarse o deformarse en pos de la expresión y que, si bien pueden involucrar diversas características, tienden a ser imágenes perturbadoras.

Esta estética encuentra representantes en variadas expresiones y periodos de la historia del arte Occidental: las gárgolas de las catedrales góticas, Gargantúa y Pantagruel; personajes emblemáticos han poblado el arte del *Grotesco*, a los que podríamos sumar *La Portadora de la Palabra* y a los personajes de humo: el jorobado de la París medieval de Victor Hugo y los campesinos representados en las pinturas de Brueghel el Viejo, constituyen dos clásicos del género literario y visual respectivamente.

El *grotesco* constituyó, en parte, una fuente de inspiración al surgimiento del movimiento expresionista en las Artes Plásticas, ismo que tiene su origen en la



Käthe Kollwitz, Die Mutter, 1921-22, xilografía

Alemania del 1900 y cuyos representantes sostenían que la vida y las experiencias directas



George Grosz
Los pilares de la sociedad
1926
Óleo sobre lienzo

constituían la motivación para crear. Artistas como Kate Kollwitz y George Grosz, dos de sus exponentes, plasmaron en su obra cruda y visceral, elementos conceptuales y estéticos en los que hallamos un parangón con los trabajos de Distéfano y de Arlt.

Los personajes expresionistas están embestidos de fealdad, deformaciones físicas y/o emocionales que contribuyen a expresar el dolor, el sufrimiento que aquejan el cotidiano de los seres, a través de representaciones que pueden fluctuar entre un dramatismo desmedido hasta la sátira burlesca. Leemos ese drama en Arlt, la injusticia que el acontecer ha sembrado en la vida del personaje, agravado por su inocencia y bondad, por el optimismo que sigue

depositando en el trabajo y la chance que da a su malograda vida a través de la imaginación; es una historia cruel, llevada al fatalismo más cruento. La figura de Distéfano presenta una sobredimensión en sus manos y en la cabeza, las primeras acentuando el gesto del habla y respectivamente, sosteniendo el libro con evidente apego; la cabeza, inclinada hacia atrás, mantiene la boca abierta y los ojos cerrados, en una ademán que interpretamos ensimismado en su discurso, pero de un modo ausente del entorno inmediato, como en un trance; su vientre hinchado, como sus pies; el calzado y la ropa se vuelven diáfanos dejando ver una piel pálida y accidentada; sus prendas transparentes llevan adheridas como un tejido, recortes de diarios, recortes de *realidad*. La portadora se muestra indiferente al entorno pero su imagen la vuelve vulnerable, se expone, su aspecto desnuda que alguna dolorosa historia le precede. Su cuerpo transmite ponderabilidad, se alza y *pesa* hundiendo el cajón en el que esta parada para enfatizar con el recurso de lo físico, la preeminencia que otorga a su proclama. Los colores acompañan también a la lectura de la imagen, y si bien se alejan de la estridencia o la saturación que caracterizaron las paletas del expresionismo alemán, el cromatismo aporta sensiblemente a la interpretación; el escultor eligió una gama baja, apagada, cubierta de pálidos marrones y blancos amarillentos, tornando las figuras casi monocromas, nos aleja de los colores vivos sinónimos de empatía, de algarabía y nos induce a percibir sus opuestos: la apatía, el desdén.

El expresionismo formó parte de aquellos movimientos de la vanguardia occidental afianzados en la primera posguerra que Arnold Hauser define como arte posimpresionista, porque comparten el principio de renunciar a toda ilusión de la realidad y “expresar su visión de la vida mediante la deliberada deformación de los objetos naturales” (1978: 269) El sociólogo húngaro otorgó atributos expresionistas al Ulises de Joyce y a textos de Kafka, alegando que la fuente de inspiración son los hechos directos de la vida y los problemas de la existencia humana, descripción que se aplica a la literatura arltiana y a las temáticas de Distéfano. Para abordar estas problemáticas, los artistas optaron en ocasiones por el contraste, tal es el caso de las xilografías en blanco y negro de Kollwitz o la

transformación de Gregorio Samsa en Kafka. La imagen que describe Arlt de la sirvienta sentada a la luz de una bujía, nos presenta un paisaje de contrastes típicos de estas estéticas, en un escenario donde prevalecen las sombras, la luz amarilla recorta la figura triste de Sofía, una escena que se proyecta sobre dos planos, como la vida de la protagonista se desarrolla sobre el plano de su vida real y el de su vida imaginada. En la escultura esta característica la encontramos en la actitud de los personajes que la componen: la portadora de pie, incorpora el desarrollo gestual que acompaña la actividad oratoria; el perro durmiendo, se mantiene pasivo e indiferente; Distéfano no plantea dos realidades que se desprenden del mismo personaje, sino que presenta dos realidades ajenas entre sí que se resignifican al enfrentarse con su opuesto.

La “deshumanización del arte” (Ortega y Gasset) que caracterizó los movimientos de entre-guerras, incluyó cambios muy significativos en la literatura y el arte, otorgando nuevos sentidos a los personajes y a las escenas. Nuestras protagonistas, inmersas en un contexto adverso, son personajes arquetípicos, heroínas que representan la aventura de todas aquellas personas que, incapaces de adaptarse a las exigencias de una urbanidad excluyente, direccionan sus vidas hacia un desenlace trágico. Este aspecto destructivo que retoma la literatura moderna de la tragedia griega, escribe el mitólogo Joseph Campbell, satiriza el final feliz, justamente por ser una falsedad. Producto de los nuevos paradigmas del periodo denominado modernidad, se depositará la atención en las personas enfermizas y rotas que están a nuestro alrededor y en nuestro interior, generando un arte donde la magnificencia se sitúa en las historias e imágenes de vidas trágicas destinadas al fracaso. (1959: 31-33)

Bibliografía

- Aira, C. (1993) “Arlt”. Beatriz Viterbo Editora, en *Paradoxa*. Rosario, N°7: 55-71.
- Arlt, R. (1968) *Teatro Completo*. Buenos Aires: Schapire. (Tomos I y II)
- Campbell, J. (1959) *El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito*: Fondo de cultura económica, México
- Eco, U. (2018) *Historia de la fealdad*: Lumen, Croacia
- Hauser, A. (1978) *Historia social de la literatura y el arte*: Guadarrama, Punto Omega, España

Juárez, L. S. (2008) Roberto Arlt en los años treinta [en línea]. Trabajo final de grado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.261/te.261.pdf>
Schnaith, N. [et.al]. (2014) Distéfano: obras 1958-2012, Buenos Aires: Capital Intelectual
Viñas, D. (1981): "El escritor vacilante: Arlt, Boedo y Discépolo". En A. Barrenechea, N. Jitrik, J. Rest y otros, *La crítica literaria contemporánea. Antología*. Volumen 1. Argentina, CEAL.

Imágenes:

Figura 1: Distéfano, J.C. (2005-2007) *Portadora de la palabra*, recuperado de: <https://artedelaargentina.com/exposiciones/artista/f-juan-carlos-distefano>, consultado el 25/05/2021

Figura 2: Arlt, R. (1932) *Trescientos millones*, recuperado de: <https://www.elterritorio.com.ar/noticias/2017/09/11/546940-rocamble-en-los-suenos-de-sofia>, consultado el 25/05/2021

Kollwitz, K. (1921-22), *Die Mutter*, recuperado en: www.kettererkunst.de/kunst/kd/details.php?obnr=103003018&anummer=282&detail=1, consultado el 26/05/2021

Grosz, G. (1926), *Los pilares de la sociedad*, recuperado en: <https://www.descubrirelarte.es/2019/07/05/george-grosz-la-ciudad-en-llamas.html>, consultado el 26/05/2021

KARTUN / PERRONE: TEATRO, CINE Y CULTURA NEOLIBERAL

Ariel Jesus Ilzarbe²⁶

En su texto apologético al anacronismo, Didi-Huberman, expone su idea de la historia; retomando a Walter Benjamin privilegia la discontinuidad y la superposición por sobre la sucesión lineal de etapas, asignándole al relato un papel destructor de los modelos de continuidad imperantes en la ciencia histórica (Didi-Huberman 2015). Aquello perfectamente armado por los historiadores debe desmontarse, disociando lo previamente construido. Fue el autor berlinés quien consideró al cine como herramienta fundamental para conocer la realidad (Rendueles y Users 2010: 20), en particular por su método: el *montaje*. Este tiene una función narrativa, pero también tiene efectos *sintácticos* o *puntuativos* –marca uniones o rupturas–, *figurales* –establece relaciones de metáfora–, *rítmicos* –signando distintas temporalidades– o *plásticos* –estéticos– (Aumont y Marie 2015: 148, 149). La historia, a partir del montaje, puede ocultar sus contradicciones mediante la ilusión de transparencia o, por el contrario, visibilizar las antinomias revelando la complejidad de *lo real*. De esta manera la construcción histórica debería abandonar todo intento reduccionista-causalístico, y abogar por un entendimiento dialéctico de los distintos presentes, evitando, de esa manera, fijar un pasado que no deja de mutar. Benjamin nos exige renunciar a toda actitud contemplativa de la historia; más bien debe ser la inquietud dialéctica la herramienta que dé cuenta de la constelación crítica del pasado enfrentado al presente (Benjamin 1989: 91). Una confrontación que a cada paso montaría el tiempo transcurrido, siempre en peligro de extinción, de caer en el olvido. La actividad cognitiva requiere de un gesto destructivo;

²⁶Ariel Jesus Ilzarbe es Profesor de Historia (2009) y tesista de la Maestría en Arte y Sociedad en Latinoamérica por la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Forma parte del proyecto de investigación "Cruces entre cine y literatura latinoamericana. Aproximaciones teóricas y filosóficas" dirigido por Edgardo Gutiérrez y codirigido por María Amelia García. Es colaborador en el Centro de Estudios de Teatro, Educación y Consumos Culturales (TECC). Investiga las formas de marginalidad y violencia presentes en la cultura neoliberal y como estas son retratadas por el cine argentino de los años noventa.

romper trae aparejado volver a poner las piezas en su sitio, y de esa manera revelar su funcionamiento. Por ello las obras no pueden separarse del tiempo que las engendra, pero tampoco pueden aferrarse al estado de conocimiento de una época; ver una película o leer un texto de los años noventa del siglo XX en el siglo XXI implica nuevas formas de acercarse a esas obras: supone el movimiento, no solo del presente sino también del mismo presente-pasado que es coetáneo de tales producciones. Como un juego podríamos pensar que tenemos el privilegio de poder “desarmar” esos films/obras teatrales, y rearmarlas con las condiciones propias del aquí-ahora.

Esta forma de acercarse a la historia nos permite percibir el presente en el que vieron la luz dos producciones de distinto tenor artístico: *Desde la lona*, obra publicada por el dramaturgo Mauricio Kartun, y *Graciadió*, film escrito y dirigido por Raúl Perrone (ambas publicadas/estrenadas en el año 1997). La constelación artística que ellas forman nos brinda indicios que ayudan a explicar los años noventa, los distintos fenómenos epocales que otorgan una particularidad al periodo.

Kartun en tránsito

Mauricio Kartun es una de las figuras emblemáticas del teatro argentino reciente, destacándose no solo como director o dramaturgo, sino también como participante activo de la esfera pública en su rol de intelectual comprometido con el presente. Comenzó dirigiendo en los tempranos años de la década del setenta, para desarrollar una prolífera carrera que llega hasta nuestros días. *Desde la lona* es una obra que da cuenta de su compromiso político. Se estrenó en 1997, cuando los daños colaterales del neoliberalismo eran patentes, no solo en los sectores hasta entonces más vulnerables del cuerpo social, sino también en aquellos estratos que a lo largo del tiempo se habían mantenido incólumes. Esto queda evidenciado en el relato de su texto, el cual presenta la lucha entre formas de vida disímiles, de tiempos opuestos, con un futuro que no termina de llegar, y un pasado que no se solidifica. El pueblo en el cual transcurre lo acontecido en la obra

pertenece al (des)tiempo moderno; este se encuentra a contrapelo del tiempo del mundo globalizado y cosmopolita de las grandes urbes. En un mundo de no-lugares, el pueblo de Kartun es un pasaje de tránsito que permanece anclado a la solidez moderna (Bauman 2015) asumiendo la forma del *lugar antropológico*, ese “espacio intensamente simbolizado, habitado por individuos [con] referencias espaciales y temporales, individuales y colectivas” (Auge 2012: 150). Sin embargo, tal lugar se encuentra moribundo, desfallece ante el paso del tiempo sin terminar de ceder, y eso queda plasmado en la obra del dramaturgo bonaerense. Podemos considerarlo un espacio marginal frente a lo urbano: al margen de aquello que, en términos de Raymond Williams, se piensa como “experiencia de futuro”, espacio transformado y transformador del mundo (Williams 2001: 337). La potencialidad renovadora de la urbe, en cuanto parte hegemónica encuentra resistencias en los elementos residuales expresados en el pueblo. Nos apegamos aquí a la clásica definición de Williams que considera que lo residual no refiere tanto a lo arcaico sino a aquello que “ha sido formado (...) en el pasado, pero [que] todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural (...) como un efectivo elemento del presente” (Williams 2000: 144). Se suma el hecho de que el pueblo carece de aquel componente neural del cambio, agente transformador *par excellence* de la sociedad: la *juventud*. Pitusa muestra su parecer cuando habla de Mr. Moto: “Lo más lindo, él. Un poco de juventud ¿No? Sin desmerecer.” (Kartun 2006: 111); el enunciado refiere a lo joven, aquello de lo que adolece el pueblo: “Juventud, acá no queda” (Kartun, 2006: 112) dice a modo de queja. El devenir del pueblo aparece en forma de escape, de huida: los jóvenes terminan el colegio y parten a Médanos, ciudad aldeaña.

El médano figura el avance de la naturaleza sobre el cemento, sobre lo construido. Para combatirlo los hombres han empleado diversas técnicas, entre ellas la forestación con variadas especies vegetales, creando un espacio intermedio: un *hiatus* entre la arena y la urbe. La lucha ha sido constante, la naturaleza no abdica al sometimiento. En el sentido poético, quizá la erosión que la arena provoca en los grandes edificios dé cuenta de las embestidas de un *Djinn*, aquella figura etérea que habitaba tierras árabes, o tal vez

consigne los golpes que, contraatacando, propina un boxeador que se niega a pisar la lona. La movilidad continua del médano es imagen del tiempo, en un ir y venir incesante, muta, y con él transforma el paisaje. Es parteaguas; espacio fronterizo donde algo termina y otra cosa comienza: es *margen*.

A la manera del médano, la obra intenta dar cuenta de lo que para Hayden White era irrepresentable: el momento transicional. No solo porque todo es transición en algún punto (suponiendo que la historia es movimiento) sino porque partiendo de la estabilidad de dos estados históricos, el hiatus entre ellos es puro vacío. “El momento en que algo se convierte en otra cosa, o en algo diferente a lo que había sido antes, no puede ser representado en imágenes verbales o visuales porque este momento es precisamente el momento de ausencia de la presencia, el momento en que una presencia es vaciada de su sustancia y llenada con otra.” (White 2010: 152)

White piensa al tiempo desde el paradigma bergsoniano, donde la duración impera sobre el instante. Una visión distinta la encontramos en Gastón Bachelard, para quien el tiempo tiene una única realidad: la del instante, suspendida entre dos nada. (Bachelard 2002: 11). De nuestra parte haremos salomónica solución, pues si bien compartimos con White la idea de que el tiempo se presenta en estado de continuidad, consideramos que, de manera analítica, el caos que emerge de la superposición de tiempos puede ser representado, lo que conlleva a un juego de anacronías, contradicciones y conflictos. La historia siempre es un siendo, aunque a manera de análisis cortemos su temporalidad.

El conflicto entre una modernidad en retirada y un mundo globalizado que intenta imponerse es debidamente retratado en *Desde la lona*. Los personajes de Bautista y Pitusa son quienes personifican la transición turbulenta, la complejidad del dilema temporal yacente en la obra: el momento irrepresentable o la eternidad del instante, porque si bien ninguno de los dos pertenece a ese micro-mundo del lugar tampoco quiebran por completo sus raíces modernas. El pueblo de la obra pertenece a un (des)tiempo moderno, no al mundo globalizado de las grandes urbes, cosmopolita. En una realidad atestada de no-lugares, es un paraje anclado, aquel lugar antropológico al que hace referencia Marc

Augé, ese “espacio intensamente simbolizado, habitado por individuos [con] referencias espaciales y temporales, individuales y colectivas” (Augé 2012: 150). Bautista irrumpe en la pasibilidad pueblerina. Se muestra reacio a aceptar el final de vida de su compañero de travesía: el “Marciano” (un Bedford ‘60) yace en un arenal, que bien podría ser un médano. Una operación humanizadora²⁷ sobre la máquina se puede ver en las primeras palabras que emite Bautista: “Tranquilo, se fueron todos. Usted y yo solos de nuevo. Como siempre. Ya se puede dejar de hacer el mañoso y arrancar de una vez. Gente de mierda (...). Con lo que quedaba le compré a usted los cuatro litros de aceite y el bidón de gasoil. Moscato quedó. Qué más necesitamos nosotros dos para ser feliz. (...) Ahora me arranca y nos volvemos tranquilitos.” (Kartun 2006: 107).

El conflicto modernidad-posmodernidad se explicita cuando el modelo neoliberal de la primacía del mercado alcanza la esfera religiosa: el devoto, trastocado en consumidor de fe, abandona la iglesia católica, vira al evangelismo y al umbandismo. Pitusa dice: “Yo acá le llevo las cosas al Padre Varela. Como perdió clientela casi no viene, así que yo le atiendo las cosas, le aireo la capilla, el tramiteo chico” (Kartun 2006: 113). El pastor evangelista, devenido en inversor capitalista posmoderno, aprovecha el momento, y alquila el local donde antiguamente funcionaba el cine para poner su iglesia, su negocio de cuentapropista. Por su parte la tradición, el ballet folclórico, sucumbe a un part time de paganismo umbandista y clases de salsa. Bautista se limita a acotar: “Cambió de rubro”. Este proceso desacralizador es magníficamente retratado en la canción “Promotora” de la banda de pop/rock alternativo Babasónicos (Groncho CD, 2000), la cual reza: “Aquella industria nacional pasó a edificio abandonado, / sirvió como estacionamiento y es el shopping del momento. / La gloria del cine de barrio tiene nueva felizado / si como templo estafa lista, hoy es bingo menemista”. La transformación de lugares típicos de la modernidad (industria/cine/templo) en un no-lugar arquetípico de la hipermodernidad (bingo/casino) es propia de la época a la que alude la obra de Kartun.

²⁷Humanización que remite a la forestación sistemática frente al avance de los médanos.

Bautista se encuentra solo, abandonado por la máquina; también ha roto los vínculos con su tiempo: sus ex compañeros de oficio, luchadores de *catch*, tomaron cada uno distintos caminos. El paradigma de marginal *fuera de tiempo*, o el de marginalidades propias del neoliberalismo, se hace cuerpo en Bautista, y entra en diálogo con el del *excluido* en la piel de Romano: el joven que ha roto el contrato armónico de convivencia, siendo expulsado de la comunidad feligresa por practicar el *bestialismo*: “Todo el día con la bataraza nuestra el relajado. Becerro... Y la otra que lo seguía como perrito. Pero no se lo llevo de arriba: este excomulgado y a la otra... Un castigo ejemplar” (Kartun 2006: 114). Romano tiene las marcas de la exclusión: se lo percibe como *opa* y se muestra mudo. Es laosiano, huérfano y leporino. Solo rompe su mudez para justificar su vida:

[...] me crié [en el orfanato]. Hijo de laosianos que trajeron una vez, decían. No se adaptaron. Se volvieron todos. Que se comían los perros, decían [...] ¿No sabe usted cómo es la gente? Ven algo distinto y se asustan. [...] No vio que no le habla a los rengos la gente? Ven un albino miran para otro lado... Para arriba, así. Cara de perro que se lo están cogiendo. Les da miedo uno, vergüenza, contagia uno, qué sé yo (...). Como a uno lo miran: así se hace uno. (Kartun 2006: 122, 123).

El tiempo en Kartun erosiona, tras su paso destruye lo que aún queda en pie. En Pitusa encontramos la figura que todo lo devora, mujer que en sus palabras se lee la tragedia del lugar: “Un incordio las bebidas que no se fabrican más. No se los recibe a nadie los envases. Porquería. Ni aunque paguen se los llevan. Igual que los libros. Ni al precio del papel.” (Kartun 2006: 110). De edad incierta, es la portadora de la desgracia que se torna en inevitable. Es la figura de Saturno/Cronos devorando a sus hijos, consumiendo potenciales resistencias a su trono.

El pueblo se desintegra, y en uno de sus personajes, antítesis de Pitusa, Don Justo, vemos la personificación de la modernidad. El peligro de la pérdida de la memoria lo asola: “¿Ve que cuando más habla más le viene la enfermedad de los viejitos?” condena Pitusa (Kartun 2006: 115); a pesar de ello si esta última “pierde” los libros que lleva en su bolsa de red (que no llega a evitar la caída de aquello que transporta, puesto que carece

de una estructura firme: liquidez-posmodernidad), Justo es el encargado de ir recogiendo en el changuito (armazón firme, sólido-moderno) cumpliendo el rol de archivista, el *arconte* derridiano (Derrida 1997: 10). El libro es la resistencia al paso del tiempo, es marca de época, el punto sobre el cual se hacen legibles las realidades. Todo desaparece, según Pitusa; el libro no escapa de esta máxima: “¿Cuánto hace que la gente se olvidó de la biblioteca? Dentro de poco ni libro va a haber. Todo computadora.” (Kartun 2006: 116).

La esperanza de futuro Don Justo la ve en los jóvenes, por eso recuerda con nostalgia su propia juventud: la que vivía en los comités, en las movilizaciones, en las reuniones donde no faltaban bebidas espirituosas: “Nos encendía los sueños el moscato” (Kartun 2006: 118). No es un dato menor que la biblioteca en la que se encontraban estos jóvenes viejos llevara por nombre la de un intelectual comprometido: “Émile Zola”. El compromiso político de Justo da lugar a la desidia del mundo cambiante, en tránsito, porque *Desde la lona* muestra eso, el estado transitorio del tiempo: nada permanece, los jóvenes parten hacia los médanos.

Un perro posmo

Raúl Perrone filma de manera antagónica a la grandilocuencia; su hábitat es el barrio minimalizado, depurado de todo elemento que trascienda el “aquí y ahora”. Pareciera que busca constantemente salirse del canon, evitando charcos –igual que el disco de La Renga- como si se tratase de los lugares comunes del cine argentino. Y es que es un cineasta que se acerca más a la estética del rock barrial -de hecho sus films se afincan en Ituzaingó- que a las producciones de sus compañeros cineastas. Su debut en las salas pasa por anécdota de culto:

Yo hice *Labios de Churrasco* en Hi-8 y me acerqué al cine Lorca con una cinta de video. Me enteré que habían estrenado Maldito Policía y la trilogía de Kieslowski en VHS, por eso fui. Me preguntaron: “¿Vos quién sos? Yo les dije “un dibujante”. Luego

argumenté: “si pasaron esas películas ¿por qué no van a pasar la mía que es argentina?” Me dijeron: “Pagá la función de la 1 de la mañana”. Hicimos una vaquita con mis compañeros y la proyectamos. Cayeron mil personas. (Perrone 2019)

El “Perro”, como se lo conoce, interroga sobre la relación modernidad-posmodernidad desde la óptica de la cámara móvil; su terruño no es un pueblo del interior como en *Desde la lona* sino que se emplaza en el conurbano bonaerense, Ituzaingó. *Graciadió* es la segunda parte de la trilogía barrial que comenzó con *Labios de Churrasco* y que continuó con *5 pal peso*, manteniendo entre ellas una relación de continuidad diegética (no solo por su localización geográfica sino también en el seguimiento de las historias de sus personajes).

Lo planteado por David Oubiña: “en la Argentina el nuevo cine de los años noventa tuvo el mérito de redescubrir la ciudad real” (Anderman y Bravo 2013: 42) se hace carne en el cine de Raúl Perrone. El escenario de los tres films es el barrio real, la ciudad filmada; lejos queda la artificialidad de los decorados típicos del cine argentino mainstream de los años ochenta, ahora tenemos al suburbio con localizaciones auténticas: almacenes / videoclubes / fábricas abandonadas. Tal aseveración tiene la virtud de poner al film en el tiempo pues dichos lugares son emblemáticos de una época en transición: los almacenes resistiendo, los videoclubes emergiendo (sustituyendo, junto al videocable, a las salas de cine), y las fábricas desapareciendo bajo la impronta de un modelo neoliberal de servicios, empleos precarios, tercerizados, part-time, remiserías, etcétera.

Al comienzo del film observamos un juego de plano – contraplano con dos de los protagonistas de la historia: Gus (con un cigarrillo) / bofetada, Pao (masticando un chicle) / bofetada. La acción violenta es producto de la sanción por parte de alguien que no vemos, pero que podemos suponer que se trata de los padres/madres de ambos. Una imagen en altura de un barrio “chato”, sin edificios en el horizonte, y un subtítulo que indica la localización y el año. Cambia a un plano de Gus que dice, comprobando que los tiene consigo, “los cigarrillos, los documentos, el encendedor”, elementos que le permiten sobrevivir en el barrio: el vicio, que lo acompaña en su andar diario, y la identificación que

evite el ser llevado por AA (averiguación de antecedentes²⁸). La siguiente escena nos muestra en contrapicado a “El Cana” silbando la melodía de “I’m Popeye The Sailor Man”. Este turbio personaje responderá a los esquemas de control/poder, en el sentido foucaultiano de construcción/producción de un orden, gobernando sobre los cuerpos de los jóvenes. Lo próximo que vemos es un escape; Gus y el Mendo corren desaforadamente y trepan una reja, no sabemos bien el motivo; el plano muestra fábricas en ruinas, acompaña atinadamente el ritmo la canción “Angeles caídos” de la banda de punk rock Attaque 77²⁹. Se ha producido el segundo hecho violento: la escena que sigue explica las cosas, un plano nos muestra a ambos protagonistas sentados en un sofá repartiendo unas remeras robadas.

Hasta ahora, si no fuera por el subtítulo que lo aclara, nada indicaría el sitio en el que transcurre la acción cinematográfica. El espacio en Perrone es el barrio. Su amplitud se reduce al mínimo de localizaciones: es Ituzaingó, pero también podría haber sido emplazada en otro lugar del conurbano, o incluso alguna ciudad media del interior. Se afianza en lugares reconocibles, identificables, pero sustituibles por otros similares: un bar, un kiosko, un videoclub, un departamento, etcétera. De un plano a otro hay un continuum espacial, y no encontramos una oposición entre lo urbano y lo rural como sucede en *Desde la lona* (con la oposición Bautista/lugareños) o en otros films pertenecientes al cine argentino reciente, tal el caso de *Rapado* de Martín Rejtman. En *Graciadió* vemos una oda a lo minimal, no hay grandes acontecimientos, nada interrumpe el parsimonioso paso del tiempo, los personajes [...] “pasan sus horas haciendo pequeñas o grandes cosas (o sin hacer nada) con tal de sobrevivir y pasarla lo mejor posible. Venden televisores robados y afanan camisas, pasan por el videoclub y por un centro de jubilados,

²⁸Práctica habitual que, aun siendo regulada, provoca detenciones ilegítimas y condenadas por entes que monitorean la violación de los derechos humanos por parte de los aparatos represivos del Estado (caso de CORREPI y otras ONG similares). No debemos olvidar que el asesinato de Walter Bulacio por parte de la policía había traído a primera plana la continuidad de prácticas remanentes de la dictadura y que se habían pensado sepultadas por el regreso de la democracia.

²⁹La rapidez típica del punk intensifica lo dramático de la escena. Tenemos que recordar que el punk rock nace con la posmodernidad, en una especie de intersticio entre la moda y la música, con slogans que hacen honor a la forma de vida juvenil de los años posteriores al mayo francés, tales como el *no future*.

admiran a los Simpsons, juegan al billar, huyen de la policía y se pelean entre sí, discuten por una infidelidad y deciden un necesario aborto” (Castagna 1997: 11).

Si en Kartun tenemos un tiempo que, haciendo analogía con el mundo de los videojuegos, es pixel-perfect³⁰, en Perrone el metraje del film no se corresponde al tiempo narrado/diegético. El contenido también es distinto: a diferencia de lo que sucede en Desde la lona aquí no existe un mundo moderno al que anhelar, pues en Perrone imperan los aires posmodernos³¹ de indiferencia y desapego, algo que en Kartún se encuentra resistido manteniendo un fuerte sentido atávico. No vemos un Don Justo, ni siquiera hay iglesia transformada en shopping, en la Ituzaingó filmada quedan pocos rastros de modernidad, y si persisten, se encuentran como las fábricas que sirven de escenario: en total ruina. El cineasta no reniega del presente, no emite un juicio de valor negativo al respecto; al contrario, mantiene cierto sesgo positivo frente a los modos de ser joven condenando toda actitud autoritaria: policía, empresario, educadores.

Esta posmodernidad reconoce en el pastiche, figura similar a la de la parodia, aunque vaciada del elemento satírico, uno de sus rasgos sobresalientes (Jameson 1991, 2002). Bajo esta forma encontramos a Sandrito, un imitador del mítico ícono/star del rock argentino de los años sesenta: Roberto Sánchez “Sandro”. Lo mismo puede decirse de la presentación de otros personajes emblemáticos de los años noventa, como Adrián Dargelos (cantante de Babasónicos), Adrián Otero (Memphis la Blusera), Horacio Embón (periodista), Iván Noble (cantante de Caballeros de la Quema) o el Ruso Vereá (periodista

³⁰El concepto de pixel-perfect lo tomamos prestado del ámbito de las nuevas tecnologías, en particular del diseño web y la industria de los videojuegos. Los diseñadores lo emplean para referirse a un estado ideal en el cual una página o aplicación brinda una experiencia óptima en cualquier navegador o dispositivo. Uno de los mayores representantes de esta filosofía es la “fampany” (Family-Company) Ustwo quienes publicaron el Pixel Perfect Precision Handbook (Ustwo: 2014). Esta adaptación entre soportes tiende a lo minimal, a limpiar las imágenes de cualquier efecto que distorsione su función de representación fiel. Una lectura similar puede encontrarse en el ámbito de los videojuegos. Mediante aquel sintagma se califica como idéntica la conversión de un juego de un sistema a otro. Estas versiones posteriores se pueden considerar copias perfectas, pixel por pixel (la unidad homogénea de medida más pequeña en una imagen). Es por ello que decimos que en Kartun hay un manifiesto 1:1 entre la obra y lo narrado, mientras que en Perrone se presentan cortes, elipsis, etcétera.

³¹Reconocemos la dificultad del término Posmodernidad, sin embargo su conceptualización por parte de Fredric Jameson nos resulta satisfactoria para dar cuenta de los fenómenos que analizamos: lógica cultural del capitalismo tardío (Jameson 1991, 2002).

“rock & pop”). Es el tiempo del capitalismo tardío / neoliberalismo, patrón de acumulación sobre el que surge la lógica cultural posmoderna, al que se remite en la escena en la cual “El Mendo” concurre a una entrevista de trabajo: “La Balsa” es una empresa privada, una AFJP (empresas privadas dedicadas al manejo de jubilaciones y pensiones). No es un dato menor que ese sector, el previsional, haya sido uno de los emblemas en la consolidación del modelo privatizador menemista.

Conclusiones

Tanto Kartun como Perrone proponen una lectura entre líneas de las relaciones y conflictos que atraviesan lo cotidiano, a partir de dos modos narrativos de distinta índole: el del tiempo pixel-perfect de la obra teatral, y el que, a base del montaje, rompe con aquella equidad. En una búsqueda exploratoria sobre lo real, ambos autores aplican la heurística para lograr el conocimiento de las “verdades” -remitimos a la idea de modalidades de creencia de Paul Veyne para fijar las comillas al concepto de verdad (Veyne 1987)- propias del presente vivido/escrito/filmado. Son autores contemporáneos en el sentido que Giorgio Agamben le da al término: “mantiene[n] la mirada fija en su tiempo, para percibir, no sus luces, sino su oscuridad” (Agamben 2011: 21). Debemos recordar que para el filósofo italiano la positividad era lo que signaba la oscuridad, no definida como ausencia de luz sino como producto de una actividad creadora (las off-cells), no pasividad sino acción: aquella que neutralizan “las luces provenientes de la época para descubrir su tiniebla, su especial oscuridad, que no es (...) separable de esas luces.” (Agamben 2011: 22). En Desde la lona esa positividad se puede asimilar a los pliegues de la historia, los contornos que separan continuidades de rupturas, que en el devenir de los destinos se convierten en elementos residuales, emergentes, o bien resistentes. Residual que se encarna en Bautista y su negación por abandonar un pasado glorioso de un deporte-ficción (el catch) que en el presente no aspira a más que a ser un

símil circense³², emergente en la figura de la Pitusa, con su misión destructiva/renovadora, y resistente en la figura de Don Justo. Por su parte en Perrone lo contemporáneo aparece en el redescubrimiento de un cine barrial, que se aleja de las premisas acartonadas de la filmografía nacional precedente (o coetánea si atendemos a las producciones mainstream de los directores “consagrados”), con personajes que esquivan los arquetipos Héroe-Villano. Contemporaneidad minimal en Perrone, relator de lo que acontece en un barrio, de las peripecias que los jóvenes hicieron en los años noventa para sobrevivir, para sortear aquello que Murillo denomina “vivencia de la indefensión” propia de las gubernamentalidades neoliberales (Murillo 2015: 17).

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2017). *El poder soberano y la vida desnuda: homo sacer 1*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Amderman, Jens y Bravo Fernandez, Álvaro (Comp.) (2013). *La escena y la pantalla: Cine contemporáneo y el retorno de lo real*. Buenos Aires: Colihue.
- Augé, Marc (2012). *La vida en doble: Etnología, viaje, escritura*. Buenos Aires: Paidós.
- Aumont, Jacques y MARIE, Michel. (2015). *Diccionario teórico y estético de cine*. Buenos Aires: La marca editora.
- Bachelard, Gastón. (2002) [1932]. *La intuición del instante*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Zygmunt (2015). *Modernidad Líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Benjamin, Walter (1989). *Discursos interrumpidos I, Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus.

³²Juego de palabras que involucran al catch y a la lucha de clases, ambos afincados en la modernidad, y vilipendiados: el primero por los mass media, que convertían al espectáculo en carne de perro con el fin de sumar rating, el segundo por la intelectualidad promotora del paradigma de gobierno neoliberal que sepultaba todo rastro de pueblo.

- Castagna, Gustavo. (1997). "Ángeles con caras sucias" en *El amante* N°66. Buenos Aires: Ediciones Tatanka.
- Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Valladolid: Editorial Trotta.
- Didi-Huberman, Georges (2015). *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Jameson, Fredric (1991). *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- (2002). *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo: 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial.
- Kartun, Mauricio (2006). *Teatro 2: Como un puñal en las carnes. Rápido nocturno. Aire de foxtrot. Desde la lona*. Buenos Aires: Corregidor.
- Murillo, Susana (Coord.) (2015). *Neoliberalismo y gobiernos de la vida: Diagrama global y sus configuraciones en la Argentina y América Latina*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Perrone, Raúl (2019). "Cannes me chupa un huevo" en *Mabuse – Revista de Cine*. Recuperado de www.mabuse.cl/entrevista.php?id=86759 . Consultado el 05-12-2019.
- Rendueles, Cesar y Useros, Ana (2010) *Atlas Walter Benjamin Constelaciones*. Madrid: Circulo de Bellas Artes.
- Utswo (2014) *Pixel Perfect Precision Handbook*. Recuperado de www.ustwo.com/blog/the-pixel-perfect-precision-handbook . Consultado el 07-06-2020
- Veyne, Paul (1987). *Creyeron los griegos en sus mitos*. Barcelona: Ediciones Juan Granica.
- White, Hayden (2010). *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Williams, Raymond (2001) [1973]. *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós.
- (2000) [1977]. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península.

Introducción

El período que comprende las últimas décadas del siglo XIX y los primeros años del siglo XX, permaneció atravesado por diversos factores sociales, políticos y económicos que repercutieron directamente en la actividad teatral de Buenos Aires. La gran ola inmigratoria europea aceleró la incipiente conformación de una nueva clase criolla-inmigrante que, sumado al ascenso económico como consecuencia del desarrollo local, comenzó a generar un profundo rechazo en la élite dominante.³⁴ En este escenario, la aristocracia exacerbó aquellas cualidades políticas y económicas que la caracterizaban con el objetivo claro de profundizar la distinción entre la “alta cultura” y los sectores “populares”. En este marco, se crearon espacios privados, círculos cerrados de participación social para un reducido sector aristocrático, exaltado la ostentación y el lujo como distintivos de pertenencia a la elite nacional.

Paralelamente, hacia comienzos del siglo XX comenzó a crecer la actividad teatral en Buenos Aires, con la participación de reconocidos dramaturgos como Florencio Sánchez y Gregorio de Laferrère, destacándose los géneros costumbristas, el sainete y el grotesco criollo, que marcaron, en menor y mayor medida, lo que se denominó la “Época de Oro” (Mogliani y Pallettieri, 2006; Ordaz, 1963).³⁵

El realismo representado por los autores de comienzos de siglo, permanece enmarcado en las narrativas del realismo tradicional correspondiente a la urbanización, el modernismo y la restructuración social propia del período (García, 2010). Ejemplo de ello, son las obras teatrales *En familia* (Sánchez, 1905) y *Las de Barranco* (Laferrère, 1908) que,

³³Es Profesora de Artes Visuales (2015) y alumna de la Maestría en Arte y Sociedad en Latinoamérica.

³⁴Asimismo, la economía argentina se sustentó en la explotación agrícola-ganadera y el crecimiento de la actividad industrial. Sin embargo, el abuso de oferta de créditos bancarios, el crecimiento de las importaciones sobre las exportaciones y la emisión de moneda sin respaldo, produjeron una gran crisis financiera durante la última década del siglo XIX (Rapoport, 2000).

³⁵El año de la muerte de Florencio Sánchez marca el fin de la época dorada para el teatro argentino, en 1910.

desde un costumbrismo naturalista y la comedia melodramática, representan las adversidades de dos familias de clase media que acaban sumergidas en desgracias económicas. A través de las obras, se reconoce la angustia y la desesperación familiar por generar diversos instrumentos y estrategias que permitan satisfacer las necesidades más básicas. Asimismo, remarcan la desesperación por mantener las apariencias de buen vivir ante el juicio social y las tensiones que la propia situación genera en el interior del núcleo familiar.

Si bien las obras podrían considerarse atemporales en cuanto a la crisis económica, el egoísmo y las miserias individuales que se manifiestan en diversos personajes, la picardía de la “viveza criolla”, entre otros, resulta interesante retomar el rol central que ocupa la mujer como objeto esperanzador de ascenso económico y social, muchas veces, relegadas a la suerte de encontrar un esposo adinerado capaz de mantenerla.

En un período de dinamismo y crecimiento social, de grandes migraciones y de una fuerte urbanización, los conformadores del teatro moderno rioplatense mantuvieron un hilo central durante el desarrollo de sus obras, una problemática constante generadora del mal mayor: “el dinero convierte en destino la vida de los hombres” (Piglia 2001: 26).

A partir de lo expresado, el siguiente escrito pretende reconocer a las obras *Las de Barranco* de Gregorio de Laferrère y *En familia* de Florencio Sánchez como testimonio de una época de crisis del sujeto ante las adversidades sociales y económicas. Asimismo, se propone considerar una marcada intención por parte de los autores en caracterizar a los personajes dentro una sociedad corrompida por un sistema que los sofoca y los lleva a realizar acciones miserables.

Gregorio de Laferrère

Gregorio de Laferrère nació en el año 1876 en Buenos Aires, hijo de un prestigioso hacendado francés y madre argentina. Además de su dedicación en el ámbito político, fue un reconocido dramaturgo capaz de reflejar en sus obras las características propias de la

sociedad rioplatense de principios del siglo XX. A sus veintiún años formó junto a Adolfo Mugica³⁶ el periódico satírico "el Fígaro", donde presentó sus primeros escritos, firmados bajo el seudónimo de Abel Stewart Escalada. Luego de un breve viaje a Francia, durante la celebración del centenario de la toma de la Bastilla, regresó en 1890 a Buenos Aires, abocándose a la actividad política porteña, siendo elegido como primer intendente de la comuna de Morón en 1891 y electo diputado provincial en la Legislatura de Buenos Aires. Asimismo, organizó el Partido Nacional Independiente en el año 1897, y en 1898 fue elegido diputado nacional por el distrito electoral de Buenos Aires, cargo que ocupó hasta 1908, mismo año en el que fundó, con apoyo estatal, el Conservatorio Lavardén, destinado a la formación de actores nacionales, con dirección de Calixto Oyuela³⁷ y Enrique García Velloso³⁸ como secretarios.

En 1904, estrenó su primera obra teatral *¡Jettatore!*³⁹ en el Teatro de la Comedia. La función fue un gran acontecimiento que tuvo en uno de los palcos al presidente de la Nación Julio Argentino Roca y contó con un público aristocrático que no era asiduo concurrente a las funciones de compañías nacionales. Animado por la gran repercusión de su obra, Laferrère continuó escribiendo teatro, especialmente, comedias trágicas de carácter urbano-costumbrista. Al respecto, en relación al surgimiento del interés por el teatro, Laferrère reconoció que: "(...) quería conocer algo que no conocía, de experimentar cosas nuevas; por no aburrirme lo mismo que día anterior, por halagos, por luchas, de investigación, de aventuras, ¡Qué sé yo por qué! Un día me hizo gracia el teatro y eso fue todo. Y como por hábito hago siempre lo que me causa placer, hice teatro (...) sin preocuparme de otra cosa que mi propia satisfacción. "(Rossano, 2016:12).

³⁶Adolfo Mugica (Guaileguaychú, 11 de junio de 1868-Santiago del Estero, 21 de enero de 1922) fue un farmacéutico, docente y político argentino, que ejerció como ministro de Agricultura de su país durante la presidencia de Roque Sáenz Peña.

³⁷Calixto Oyuela (1857- 1931) es un escritor, poeta y ensayista argentino.

³⁸Enrique García Velloso fue un dramaturgo, director de cine, director de teatro y guionista que nació en Rosario, provincia de Santa Fe, Argentina el 2 de septiembre de 1880 y falleció en Buenos Aires, Argentina, el 27 de enero de 1938.

³⁹Estrenada el 30 de mayo de 1904 por la compañía Podestá. A lo largo de los años fue representada por diversos elencos en numerosas oportunidades, tanto en teatro como en televisión, y en 1938 se realizó una película del mismo nombre basada en la obra y dirigida por Luis Bayón Herrera.

En el año 1905 estrenó la obra *Locos de verano* en el Teatro Argentino, por la Compañía de Gerónimo Podestá⁴⁰ y en 1906, presentó en el Teatro Nacional *Bajo la garra*, obra que satirizó ciertas prácticas de las clases altas del momento. Al respecto, Osvaldo Pellettieri afirma que: “Laferrère (...) se propone cuestionar de manera más contundente su entorno social. Para eso se aparta de los procedimientos vodevilesco que había utilizado en ¡Jettatore! y *Locos de Verano*, dándoles una nueva función y combinándolos con los que provienen del melodrama.” (Pellettieri, 1996:130)

Dos años más tarde, el 24 de abril de 1908, presentó *Las de Barranco* en el Teatro Moderno, por el elenco del Conservatorio Labardén.⁴¹ La obra representa la decadencia de una familia de clase media luego de la muerte del hombre sostén del hogar. Finalmente, el 3 de abril de 1915 se hizo la puesta de su última obra, *Los invisibles*, en el Teatro Moderno, por la compañía de Pablo Rosales.

A través del breve recorrido histórico de la vida y obras de Laferrère, se reconoce, en primera instancia, una marcada implicancia política y social. Asimismo, se identificó el interés por parte del dramaturgo en representar las miserias y los valores de la sociedad del momento que, bajo la influencia del realismo teatral europeo y el verismo italiano, imprimió en sus textos un claro contenido dramático, a pesar de la suspicacia y humor que los caracteriza. La crítica social a través del humor, fue la principal característica que atravesó las diversas obras del autor, repercutiendo directamente en la consolidación de la comedia nacional. Al respecto, Osvaldo Pellettieri sostiene que “*es innegable la importancia de Gregorio de Laferrère en la evolución del teatro argentino, ya que con su aporte logró renovar la comedia de principios de siglo*” (1996:127).

⁴⁰Gerónimo Podestá (Buenos Aires, 1851-5 de agosto de 1923) actor y empresario rioplatense, nacido en Buenos Aires, perteneció a la dinastía de artistas de la familia Podestá.

⁴¹En 1921 *Las de Barranco* fue estrenada en París y en 1938 se filmó una película con el mismo nombre dirigida por Tito Davison.

Las de Barranco

La obra *Las de Barranco* transcurre en un vestíbulo “guarangamente amueblado”, donde se observa como imagen central el enorme retrato del Capitán Barranco. También, la escenografía contempla un cuadro pequeño que contiene condecoraciones y medallas militares. Es en este vestíbulo donde se desarrolla la trama, aunque existen otros espacios que constituyen la “extra-escena” que aparece por alusión de los personajes, como los cuartos, el balcón y la cocina.

La obra se centra en la vida de Doña María y sus tres hijas, Carmen, Pepa y Manuela que, luego de la muerte del esposo y padre Barranco, permanecen sumergidas en una constante decadencia económica. En este marco, Doña María cobra una pequeña pensión gubernamental y alquila algunos cuartos de su casa para sobrellevar los pesares monetarios. Además, en vistas de solventar los gastos cotidianos, la ropa y las salidas sociales, Doña María aprovecha la belleza de sus hijas, especialmente la de Carmen, para recibir regalos de los hombres que las pretenden. Las estrategias económicas de la familia Barranco demuestran, por un lado, las herramientas de subsistencia elaboradas por quienes han perdido al único sostén del hogar y el penoso rol de la mujer como objeto de deseo. Por otro lado, se reconoce la condena social como principal enemigo y la necesidad de pertenencia a una clase superior, con el objetivo de profundizar los lazos y vínculos con la aristocracia en vistas de obtener provecho económico. Ello se ve reflejado en los diálogos que crea Laferrère, donde permite vislumbrar la situación económica que atraviesa la familia:

DOÑA MARIA. - ¿Que no las necesitas?... (La mira un momento y después, desdeñosamente). ¡No me hagas reír, infeliz! Pero, decime, ¿Qué es lo que te has creído? ¿Qué te imaginas que sos?... ¿No comprendes, acaso, que en nuestra situación necesitamos de todo el mundo? ¿Que es preciso vivir?... ¿Que los ciento cincuenta miserables pesos que nos da de pensión el gobierno no alcanzan para nada? ¿A qué vienen esos aires, entonces?... ¿A quién vas a engañar con eso? (2006:2)

Tal como se advirtió, el diálogo permite reconocer las condiciones y valores sociales del momento. El rol de la mujer permanecía ligado a las tareas en el hogar y generalmente, eran el padre de familia y los hijos varones quienes trabajaban fuera. Ante situaciones de desgracia como la desarrollada en *Las de Barranco*, las mujeres mantenían pocas alternativas a la hora de generar los propios ingresos, entre ellos, el alquiler de cuartos a pensionados, el más recurrente. Asimismo, debían mantener el estatus y las apariencias de estabilidad económica y buen pasar, la buena ropa, las compras y las salidas sociales son un ejemplo claro de dicha situación.

En cuanto a los personajes que componen la obra permanecen bien definidos. Como se mencionó, Doña María, es madre viuda, de fuerte carácter, autoritaria, vividora, sarcástica y egoísta, esmerada en utilizar a su hija Carmen y sus pretendientes para conseguir rédito, pero prohibiendo relaciones de noviazgo y casamiento por miedo al futuro económico y a la soledad. Las hermanas Pepa y Manuela que permanecen en constante pelea, también disfrutaban de los regalos que obtienen por parte de los pretendientes de Carmen. A pesar de sentir celos por su hermana, promueven el abuso de la madre porque saben que la belleza es el único modo de mantener la vida que llevan.

La obra también cuenta con personajes secundarios como Morales, estudiante de medicina y Linares, escritor, que alquilan dos cuartos en la casa de Doña María. Ambos comprenden rápidamente la dinámica familiar, la relación entre las hermanas, la presión de Doña María, la angustia de Carmen por la realidad que vive, entre otros. También, Rocamora es el dueño de un registro cercano a la pensión, permanece enamorado y realizando grandes obsequios a Carmen, hasta que en un intento de generar celos a su pretendiente se acerca su hermana Pepa, de la cual termina enamorándose. Además, aparecen en escena personajes como Barroso, el dentista enamorado de Carmen, y su sirviente Jenaro; Castro, el cobrador de renta; el Muchacho, acompañante de Rocamora; la Cocinera; Doña Rosa que llega a la casa en busca de un cuarto para alquilar, pero se retira al ver las condiciones del mismo; Petrona, la sobrina de Doña María y su novio

Pérez, fotógrafo de diario, quienes mantienen una relación violenta. Petrona llega a casa de Doña María con un golpe en la cara, admitiendo que fue su novio quien lo generó dejándose llevar por celos. Ante el horror que genera en María tal acontecimiento, Petrona sostiene que si la cela es por amor, y justifica el accionar argumentando que ese es el deber del hombre:

DOÑA MARIA. – (Indignada.) ¿No es canalla el que le pega a una mujer? ¿Qué es entonces?

PETRONA. – Me pega porque tiene celos y tiene celos porque me quiere, ¡Y eso no es ser canalla! ¿sabe?

DOÑA MARIA. – (Azorada.) Pero, ¿te das cuenta de lo que estás diciendo, desgraciada? ¿Quiere decir que encontrás muy bien que te maltrate? ¿Que te gusta que te golpee?

PETRONA. – (Secándose las lágrimas.) ¡Eso no! ¡Pero desde que no hay otro remedio, qué se va a hacer! ¡Para eso es hombre! (Transición.) Deje que me moje un poco la cara y me voy. (Da unos pasos hacia la izquierda.). (2006:58)

A partir del presente diálogo se observa la sumisión de la mujer ante el hombre proveedor de un hogar, amor y dinero. El abuso efectuado y el abuso tolerado por algunas de los personajes de la obra, dejan en evidencia la necesidad y dependencia de las mujeres de cierta clase social.

Hacia el final de la obra, el escritor Linares y Carmen se enamoran con pretensiones de casamiento y acaban escapando de la casa ante el gran enfado y profunda negación por parte de Doña María. Si bien se reconoce explícitamente el miedo a la soledad de la madre de familia, su oposición se debe a que su hija más preciada, aquella por la cual gozaba de favores económicos, iba a casarse, abandonar a la familia y, además, con un “simple escritor” sin dinero:

DOÑA MARIA. – Hoy le he pedido el desalojo. ¡No quiero sinvergüenzas en mi casa!

CARMEN. - (Irritada.) ¡No era sinvergüenza cuando se trataba de conseguirle un aumento de la pensión! ¡Así agradece!

DOÑA MARIA. – (Ahuecando la voz.) ¡El aumento! (Desdeñosa.) ¡Bonita porquería! ¡cincuenta pesos! (Bruscamente.) Pero, sobre todo, aquí no se trata de aumentos,

¿entendés? ¡No quiero que hables con él! ¡No quiero que lo veas! (Exaltándose.) ¡Eso es lo que no quiero!

CARMEN. – (Con firmeza.) ¡Desde que va a casarse conmigo!

DOÑA MARIA. – (Furiosa.) ¿Casarse? ¡Yo le voy a dar casarse a ese atorrante! ¡¡Canalla!! ¡¡Muerto de hambre!!

La familia de Barranco acaba sumergida en un caos: Morales, uno de los inquilinos, notifica a Doña María que abandonará a la proximidad el cuarto de la pensión; Linares y Carmen han escapado defendiendo su amor; Pepa y Rocamora comenzaron un noviazgo, y Doña María aún no ha pagado la renta de la casa. Finalmente, el cuadro con las medallas del difunto Barranco cae al suelo, simbolizando la pérdida completa de honor de la familia, en definitiva, un completo “desbarranco”.

Florencio Sánchez

Florencio Antonio fue un reconocido dramaturgo, militante, político y periodista uruguayo. Nacido el 19 de enero de 1875 en Montevideo, a temprana edad comenzó a interiorizarse en el mundo de las letras, escribiendo crónicas satíricas para el diario local de Minas⁴², donde transcurrió su infancia.

Durante la guerra civil en Uruguay en 1897, tomó parte de las filas del caudillo “blanco” Aparicio Saravia⁴³ en contra del gobierno “colorado”, donde mantuvo contacto con personalidades intelectuales como Eduardo Acevedo Díaz⁴⁴. Tiempo más tarde, hostigado por el clima propio del alzamiento, decide desertar a Brasil y posteriormente a Argentina, donde comenzó su militancia en el anarquismo y escribió para el periódico anarquista argentino *La Protesta* y la revista *El Sol*, dirigida por Alberto Ghirardo⁴⁵,

⁴²Minas es una ciudad ubicada en la República Oriental del Uruguay. Cuenta aproximadamente con 40.000 habitantes y es la capital y ciudad más poblada del Departamento de Lavalleja.

⁴³Aparicio Saravia da Rosa (Cerro Largo, 16 de agosto de 1856-Santana do Livramento, Río Grande del Sur, Brasil, 10 de septiembre de 1904) fue un militar y caudillo del Partido Nacional de Uruguay.

⁴⁴(Montevideo, 20 de abril de 1851 – Buenos Aires, Argentina, 18 de junio de 1921), escritor, periodista y político uruguayo perteneciente al Partido Nacional. Es considerado como el iniciador de la novela nacional de su país, tomó parte activa en la política y sufrió varios destierros.

⁴⁵Fue un escritor, publicista, político y abogado argentino de ideal anarquista (Buenos Aires, 1875 - Chile, 23 de marzo de 1946).

firmando bajo el seudónimo de Luciano Stein o Jack the Ripper. En 1904, nuevamente en Montevideo, Sánchez retoma su labor periodística trabajando en los diarios *El Nacional*, *La Razón* y *El Siglo*. Además, comenzó a frecuentar el Centro Internacional de Estudios Sociales, con fuerte orientación anarquista, donde participó activamente en debates, y brindó conferencias.

A pesar de su corta vida, Florencio Sánchez escribió veinte obras teatrales que significaron la consolidación de la dramaturgia rioplatense y representaron el ingreso al canon occidental del teatro argentino y uruguayo: la realidad rural en obras como *M'hijo el doctor* (1903), *La gringa* (1904) y *Barranca abajo* (1905); la comedia dramática urbana en piezas como *En familia* (1905) y los dramas naturalistas como el caso de *Los muertos* (1905), *El pasado* (1906), *Nuestros hijos* (1907), *La Tigra* (1907), *Los derechos de la salud* (1907) y *Marta Gruni* (1908). Asimismo, Sánchez compuso obras costumbristas, naturalistas o melodramáticas: *Puertas adentro* (1897), *Ladrones* (1897), *La gente honesta* (1902), *Moneda falsa* (1907) y *El cacique Pichuelo* (1907).

Si bien Sánchez cuenta con un gran repertorio de piezas, el estreno de *M'hijo el doctor* el 13 de agosto de 1903 en el Teatro Comedia por la Compañía de Jerónimo Podestá⁴⁶ bajo la dirección de Ezequiel Soria⁴⁷, representó un punto de partida en la consagración del dramaturgo. Asimismo, *Los muertos*, *Barranca abajo* y *En familia*, representadas en el Teatro Apolo de Buenos Aires en 1905, llevadas a escena por los Hermanos Podestá,⁴⁸ marcaron la consolidación del drama moderno en el Río de la Plata. Al respecto, Osvaldo Pellettieri en relación al teatro de Sánchez, sostiene que: “No sólo refleja la realidad mediante la transparencia del texto (...) sino también revela a la experiencia individual lo invisible de las relaciones y vínculos que permiten un

⁴⁶Los Podestá, en principio Jerónimo, José y Antonio, integraban una familia de uruguayos que comenzaron su actividad artística con un circo de pruebas y acrobacias con el cual recorrieron, durante muchos años, los dos márgenes del Río de la Plata. Su aporte singular fue cuando, dentro de la rutina propia del circo, incorporaron algunas representaciones teatrales de temática criolla, entre ellas Juan Moreira.

⁴⁷Ezequiel Soria (Catamarca, Argentina, 23 de agosto de 1873 – Buenos Aires, Argentina, 24 de julio de 1936) fue un dramaturgo, crítico y director de teatro que tuvo una actividad destacada en su país.

⁴⁸La familia de los Podestá era de especial importancia para el dramaturgo, puesto que estrenaron catorce de sus veinte obras en Buenos Aires.

conocimiento crítico de la realidad (...) Florencio y su teatro fueron el resultante ideológico de entrada al mundo de nuestro teatro, la aceptación de la inmigración, la canonización de la incipiente clase media y sus gustos.” (1998:16)

En Familia

La obra teatral *En familia*, constituida por tres actos, transcurre en un mismo espacio, una sala bien amueblada, puertas laterales y a la izquierda, una mesa escritorio. Los personajes que conforman la obra y constituyen a la familia Acuña son Mercedes y Jorge, padres de Emilia, Laura, Tomasito, Damián y su novia Delfina.

En familia, desarrolla el conflicto económico que padece esta familia de principios del siglo XX. Un hogar de clase media, que tras malos negocios efectuados por Jorge cae en una profunda miseria. Asimismo, el desempleo y la derrota monetaria y laboral sumergen al padre en una gran depresión, abocándose al alcohol y las apuestas. Por su parte, Emilia y Laura, que ocupan su tiempo leyendo revistas y folletines, permanecen a la espera de un hombre acaudalado, que les proponga matrimonio y las salve de la ruina: el rol de la mujer permanece ligado a la suerte:

EMILIA. - ¡Ni solo! ¡Quien coma es lo único que sobra en esta casa!

MERCEDES. - Y lo único que falta es quien trabaje.

EDUARDO. - ¿Empezamos con las indirectas? ¿Saben que me tienen hartos ya?

EMILIA. - Pues me felicito, hermano. De un tiempo a esta parte, aquí nadie se harta de nada.

MERCEDES. - ¿Por culpa mía, ¿no?

EMILIA. - No señora, no. Por culpa nuestra, ¿verdad, Laura?

LAURA. - ¡Claro está! Todavía no hemos encontrado un novio capaz de casarse y mantener a toda la familia. (2003:4)

En cuanto a los hombres, Eduardo, con problemas de salud, se encuentra resignado con la vida, prefiriendo el suicidio ante la posibilidad de conseguir un empleo o estorbar en la casa familiar. Tomasito parecería ser el menor de los hermanos, un chico revoltoso,

“canillita” como lo describen los propios familiares. Damián, el predilecto de la madre, casado con Delfina de procedencia italiana, es el único que ha logrado irse de la casa y conseguir empleo, aunque la situación económica le es desfavorable. Ambos, llegados del sur, deciden hospedarse en un hotel y visitar a la familia. Tras ver la situación de miseria que estaban viviendo sus padres y hermanos, Damián opta, finalmente, por quedarse en la casa y tomar riendas en el asunto.

Al inicio del primer acto, Sánchez permite ver la crisis monetaria que atraviesa la familia, y cómo esto ha llevado a los personajes a una situación de desesperanza, de falta de códigos sociales, de comodidad, de ruptura hasta de los vínculos familiares:

EMILIA. - ¡Ni solo! ¡Quien coma es lo único que sobra en esta casa!

MERCEDES. - Y lo único que falta es quien trabaje.

Asimismo, el autor desarrolla los valores sociales y las preocupaciones de una clase media con una gran pérdida en el poder adquisitivo, la vergüenza de no pertenecer a un sector al cual antes pertenecían y la necesidad de mantener las apariencias ante los otros. Esto queda expresado en varios diálogos que mantienen los personajes a lo largo de la obra.

EMILIA. - (Por primera izquierda.) ¿Se fue el viejo? ¿Trajo dinero? ¿Qué vamos a hacer entonces?... ¡Bonito papelón! ¡Después no quieren que una proteste y se subleve!

MERCEDES. - ¡No te aflijás!... Yo lo arreglaré todo... ¡No pasaremos vergüenza!

EMILIA. - ¿Cómo?

MERCEDES. - De una manera muy natural. Cuando venga Damián, lo llamo aparte y le pido unos pesos prestados... (2003:8)

Otro ejemplo claro que denota la determinación del prejuicio social ante el accionar del individuo y el resguardo de las apariencias sucede cuando Jorge, luego de ser acusado de haber llevado a la familia a la desgracia económica, anuncia:

JORGE. - ¡Oh!... Todo eso es muy bonito, muy noble, muy honrado; tu madre me lo ha dicho muchas veces también; pero no se puede realizar... ¡Cavar la tierra! Andá vos que no has tenido una pala en las manos, a ganarte la vida por inútil. Elegí el trabajo más fácil - ¿cuál te diré? -el de changador. El señor Jorge Acuña, resuelto a vivir decorosamente de su trabajo, tiene que empezar por llevar a su familia a la pieza más barata de un conventillo. Preguntales a la señora de Acuña y a las distinguidas señoritas de Acuña, si están dispuestas a cambiar la miseria vergonzosa

de esta casa por la pobreza honorable de la habitación de un conventillo, o con quién se quedarían, entre el heroico padre changador, o el padre desgraciado, pechador y sinvergüenza, que las sostiene con el decoro y las apariencias. Andá; preguntales. (2003:13)

El egoísmo familiar en beneficio propio es característico de algunos personajes de la obra: Tomasito, quien roba un anillo de oro perteneciente a Delfina para venderlo en el mercado; Laura, abusando de la gentileza de Damián, encarga un vestido de doscientos pesos y a pesar del alto precio y la negación del hermano en pagar, insiste; Jorge traicionando la confianza de su hijo. En este último aspecto, hacia finales del segundo acto, Damián, a pesar de atravesar una situación económica no muy favorable y en un intento ingenuo de recomponer la familia, pide al padre que realice un viaje de negocios a Montevideo mientras él asiste a una reunión de acreedores de una famosa compañía. El conflicto familiar no demora en desatarse cuando Jorge no cumple con lo pautado y estafa a su hijo, apostando el dinero que Damián le había dado. Finalmente, Jorge deshonra a su hijo y amenaza con el suicidio, pero Damián lo intercepta afirmando que la única opción posible es la cárcel.

La obra concluye con Jorge retirándose de escena y Delfina consolando a su marido, mientras lo llama “Quijote”, en alusión a la inocencia y la ilusión de su esposo.

Conclusiones

Gregorio de Laferrère y Florencio Sánchez fueron dos reconocidos dramaturgos del cambio de siglo que, habiendo fusionado la dramática nativa con los aportes provenientes del teatro y las compañías europeas, dieron origen a las obras de la llamada “época de oro” del teatro rioplatense. En cuanto al estilo de escritura, las obras de los autores denotan el declive de la dramaturgia gauchesca y la progresiva urbanización del teatro argentino.

Asimismo, ambos dramaturgos comenzaron a inmiscuirse en el ámbito literario a través de participaciones en diarios, revistas y periódicos locales y nacionales. También la

actividad política atravesó la vida de los autores, desde la participación militante, como fue el caso de Sánchez, y la administrativa, en el caso de Laferrére.

En cuanto a las obras *Las de Barranco* y *En familia*, encuentran su primera similitud en el espacio único donde los personajes generan las diversas escenas y mantienen a la familia como centro de la trama. La mala situación económica que atraviesan ambas familias representadas, será el punto de partida para el desarrollo de las obras y el motor clave que dinamizará, en mayor medida, el accionar de los personajes. Tanto las mujeres de Barranco como los Acuña, pertenecieron a una clase media que, por diversas razones, perdieron notablemente su poder adquisitivo. Si bien la crisis económica y los artilugios para la supervivencia permanecen inmiscuidos a lo largo de la obra, ambos autores se esfuerzan por resaltar las miserias y vicios en varios de sus personajes, convirtiéndolos en seres egoístas, vividores, desganados, ostentosos, prejuiciosos, hipócritas y con una profunda necesidad de aceptación social y de pertenencia a través de las apariencias.

Las obras podrían ser analizadas por su atemporalidad: un país en crisis, la clase media venida a menos, los conflictos internos propios de cada núcleo familiar, entre otros. Asimismo, el rol de la mujer es representado conforme a la época. Las mujeres que estaban destinadas al trabajo hogareño, permanecían ligadas a la suerte de encontrar un hombre que sea capaz de mantenerlas. En la obra *Las de Barranco*, una madre viuda debe enfrentar la realidad de haber perdido a su esposo, única fuente de ingreso familiar, y debe buscar el modo de mantener a sus tres hijas, la casa donde viven y, sobre todo, las apariencias, elaborando diversas estrategias, llegando al límite casi de la prostitución. Del mismo modo, *En familia*, si bien la tragedia de la muerte no ha atravesado a los Acuña, el desempleo, desgano y depresión que viven los hombres de la casa, lleva a las mujeres que integran la familia a pasar necesidades y tener preocupaciones similares a las desarrolladas por las de Barranco. En este aspecto, los autores dejan en claro que la salvación ante la desgracia económica en ambos casos es la aparición de la figura de un hombre que sea capaz de librarlas de la miseria.

Las obras analizadas de Laferrère y Sánchez, son testimonio de una época y actúan como denuncia de una crisis del sujeto ante las cada vez más difíciles circunstancias sociales y económicas. En este escenario, los autores plantean a una sociedad corrompida por un sistema que los sofoca y que los lleva a realizar acciones miserables e inimaginadas. Esto se refleja explícitamente en los últimos actos de las obras analizadas, a través de las acciones “deshonestas” entre los personajes que los conforman. La deshonra y la traición dentro del núcleo familiar son los disparadores máximos del conflicto final. La miseria, el individualismo, los disgustos económicos y sociales representados en ambos casos, acabarán por fragmentar y deshacer de manera extrema las relaciones familiares. Asimismo, los autores no demuestran interés en resolver los conflictos finales: las obras finalizan en momentos de tensión cúlmine, ruina monetaria y lo que pareciera ser, el total desmoronamiento de los lazos familiares.

Bibliografía

Dragún, Osvaldo (1983). Como contar historias en un país que vive en la irrealidad: el teatro argentino. *Nueva Sociedad*, n°66, mayo-junio 1983, pp 150-154-

Dubatti, Jorge (2017) La Teatrológia en la Argentina: pasado, presente, futuro (con especial atención a los estudios de teatro argentino). *CELEHIS- Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Año 26 -Nro. 34 – Mar del Plata, Argentina, pp. 3 -21

García, Guillermo (2010). *Modernidad y teatro popular rioplatense (1900-1930)*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Argentina. Biblioteca Virtual Universal. En línea.

Hwangpo, Cecilia (2003). Los inmigrantes: El otro en el teatro argentino de principios del siglo XX. *Revista de Crítica Latinoamericana*, Año XXIX, n°57, pp 117-29.

Ordaz, Luis (1993). El teatro: Gregorio de Laferrère. *CENTRO EDITOR DE AMERICA LATINA*. Vol.32. Buenos Aires: COLIHUE.

(1963). *Breve historia del teatro argentino: la época de oro*. Buenos Aires, EUDEBA

de Laferrère, Gregorio, (2006). *Las de Barranco*. Biblioteca Virtual Universal Editorial del Cardo. En el sitio web: <https://www.biblioteca.org.ar/libros/150081.pdf>

Pellettieri, Osvaldo (1992) *Teatro y teatristas: estudios sobre teatro argentino e iberoamericano*. Facultad de Filosofía y Letras, UBA: GALERNA.

Pellettieri, Osvaldo y MIRZA, Roger (1998). *Florencio Sánchez entre las dos orillas*. Buenos Aires, GALERNA.

Pigla, Ricardo (2001) *Sobre Roberto Arlt*. Barcelona: Anagrama

Rapoport, Mario (2000). *Historia económica, política y social de la Argentina (1880-2000)*. Buenos Aires, Ediciones Macchi.

Rossano, Camila (2016). *Los invisibles: Gregorio de Laferrère*. Universidad del Salvador, Escuela de Arte y Arquitectura, Buenos Aires.

Sánchez, Florencio (2003). *En familia*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En el sitio web: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/en-familia--0/html/ff0ca214-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#l_0

Seibel, Beatriz (2010). Antología de obras de teatro argentino: desde sus orígenes a la actualidad. *Obras del siglo XX: 1era década -1*. Tomo 6, Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires.

LA MONSTRUOSIDAD QUE NOS HABITA: *DECIR SÍ* DE GRISELDA GAMBARO Y *VISITA* DE RICARDO MONTI

María Elena Nemi⁴⁹

¿Por qué entablar un diálogo entre las poéticas de Gambaro y Monti?

La escena teatral argentina en la década del setenta ha quedado marcada por la presencia de autores que iniciaron ideológica y estéticamente un camino alternativo de experimentación dramática y ruptura en relación al realismo. Destacamos así, por un lado, a Griselda Gambaro, cercana al teatro de la crueldad y del absurdo, con una clara influencia de renombrados dramaturgos europeos como Pinter, Ionesco y Becket. Sus obras muestran en clave de grotesco “la creciente deshumanización de la sociedad, la preocupación por la identidad personal, el crescendo de las tensiones psicológicas, la presentación de temas relacionados con la violencia (el poder, la tortura, la fagocitosis) y la consecuente ritualización de la agresión” (Trastoy, 1987). Por otro lado, Ricardo Monti, maestro de dramaturgos, enamorado de una visión metafísica de la existencia humana, es un explorador apasionado de las imágenes internas, creador de una dialéctica propia que asume un compromiso ideológico con la experiencia social del hombre. Su obra es difícil de ubicar en relación a otras textualidades, puesto que interactúa y cuestiona a la vez las poéticas consideradas dominantes.

La iniciativa de entablar un diálogo entre estos artistas responde a la perspectiva de análisis que considera la noción de “constelaciones” sostenida por Walter Benjamin (2003).

⁴⁹María Elena Nemi es Dramaturga y Directora Teatral. Profesora de Lengua y Literatura (1986), Profesora de Juegos dramáticos (2005) por Facultad de Arte de Tandil UNICEN. Coordina desde 2015 el espacio *Dame Letra* de talleres de escritura. Se desempeñó como docente de nivel secundario hasta marzo de 2020. Coordinó la Escuela de Espectadores de Tandil bajo la dirección de Jorge Dubatti (2015-2017). Es Investigadora colaboradora en el Proyecto de Investigación “Artes escénicas en el campo socio cultural de la región centro – sudeste de la provincia de Buenos Aires (2000-2020) proyecto de investigación acreditado en el Programa Nacional de Incentivos a Docentes - Investigadores. Facultad de Arte. UNICEN.

Las ideas son a las cosas lo que las constelaciones a las estrellas. Esto quiere decir, en primer lugar: no son ni sus conceptos ni sus leyes. Las ideas no sirven para el conocimiento de los fenómenos, y estos no pueden ser criterios para la existencia de las ideas. [...] Pues las ideas son constelaciones eternas, y al captarse los elementos como puntos de tales constelaciones los fenómenos son al tiempo divididos y salvados [...] La detención de la idea es propio del pensar. Cuando el pensar se para de golpe en medio de una constelación saturada de tensiones, provoca en ella un shock que la hace cristalizar como mónada. El materialista histórico aborda un objeto histórico única y solamente allí donde éste se le presenta como mónada. En esta estructura reconoce el signo de una detención mesiánica del acaecer o, dicho de otra manera, de una oportunidad revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido. Y la aprovecha para hacer saltar a una determinada época del curso homogéneo de la historia, de igual modo que hacer saltar de su época a una determinada vida o del conjunto de una obra a una obra determinada.

En la misma línea, T.W. Adorno sostiene que “El arte tiene su concepto en la constelación de momentos que va cambiando históricamente [...] y solo es interpretable al hilo de su ley de movimiento”. Desde esta perspectiva, la obra de arte se organiza como una constelación constituida por “una serie de complejos parciales que tienen el mismo peso y están ordenados de manera concéntrica, en el mismo nivel” (2004: 482)

Por tanto, en este sentido es posible leer las dramaturgias de Monti y Gambaro como puntos de una constelación en cuyo interior se establecen redes de conexión. Si bien sus prácticas estéticas resultan cercanas en la producción de sentido en torno a categorías histórico – políticas, cada una requiere un análisis que destaque su singularidad.

Literatura dramática, ética y estética de Griselda Gambaro

*El teatro será siempre una palabra de libertad
en un mundo que persiste en no pronunciarla
G. Gambaro⁵⁰*

⁵⁰ Gambaro, Griselda (1983) “El teatro como desafío”. Conferencia realizada en la ciudad de Rosario

La literatura dramática, como toda literatura, está escrita por alguien que consciente o inconscientemente la marca con sus particularidades. En Gambaro, esa particularidad comienza de la mano de la narrativa.

Mi camino hacia la literatura empezó insólitamente por la narrativa. Y digo empezó por la narrativa porque en ese género –leyendo y escribiendo narrativa – aprendí el valor de la buena escritura; sólo tuve que saber después que en el teatro debía tener un plus que era el de sostener la acción dramática, de ser ella misma la acción dramática. Para quienes escribimos dramaturgia, la estructura verbal posee la misma densidad que la estructura dramática, guarda con ésta una relación recíproca e ineludible. (Gambaro, 2014:113)

Así, su escritura alterna de modo continuo la narrativa con la dramaturgia. Cuando se la ha interrogado acerca de esto, explica que desconoce por qué una situación, una imagen se le presenta “para ser desarrollada con la exigencia del espacio, de la corporeidad, de la voz, del tiempo acotado de la representación teatral, o me pide escritura más lenta, más introspectiva diría, de la narrativa.” (2014:114). Sus procesos de creación se gestan en la observación y luego toman la soledad de la página en blanco escribiéndose en un juego mágico en el que es la autora, los personajes, el escenario, la música, la escenografía.

Soy todo eso y al mismo tiempo organizo escrupulosamente mi propia puesta en escena. Soy la primera realizadora cuya puesta en escena sólo ella ve, desdoblada en una espectadora ideal; en la omnipotencia que le brinda escribir un texto puede creer que produce un fenómeno teatral, pero una vez escrito se da cuenta de que sólo tiene un texto, sólo hipotéticamente le pertenece una parte del fenómeno, que exige para su concreción el trasvasamiento a una forma corpórea. (Gambaro, 2014:115)

Gambaro se reconoce a sí misma “no como estudiosa del teatro sino como dramaturga” cuya relación con él tiene que ver con el camino que sus obras recorrieron dentro y fuera del escenario. Sus aportes al campo teatral, si bien parten de su obra, tienen que ver con una ética personal y con la preocupación de por qué, para qué y para

quién hacer teatro. Esa orientación ética se debe a la responsabilidad intelectual que la caracteriza como escritora vanguardista argentina y latinoamericana.

En mi caso, creo que a través de la estética del teatro he podido decir no a las dictaduras, a la corrupción, al olvido de la memoria colectiva. Creo que he escrito una dramaturgia que *sirve*, a través de lo teatral y fuera de lo puramente teatral. En muchas de mis piezas lo han dicho –lo han actuado– los tontos, los débiles, los sucios, los desharapados. “Repuestos de la idiotez, limpiados de la suciedad, desde la precariedad y la marginación, empiezan a entender un poco”. Y yo con ellos, entiendo por qué, y para qué, y para quién hago teatro. Entre la duda y la afirmación, entiendo. (2014: 125-126)

En cuanto a la referencialidad de la realidad, la dramaturga expresa que no basta la pequeña experiencia personal, por más rica que sea. Se necesita la inmersión en la realidad del mundo, porque la imaginación no está desconectada de ella, sino que la reinventa en una nueva dimensión que la modifica y la esclarece: hay que ver a los hombres y mujeres en relación con la realidad, en “relaciones recíprocas conectadas intensamente con la realidad, no sólo con esa realidad menor que todos podemos asumir como seres sujetos a un yo, sino a esa cosmovisión aglutinante de una realidad más vasta. Lo que tenemos cuando franqueamos nuestros límites, participamos de otros deseos, apetitos y sueños y consideramos las infinitas realidades cambiantes y los conflictos que nos atañen colectivamente” (2014: 19) Es que en su concepción artística, la obra es siempre denuncia y enunciación. Es, en definitiva, compromiso vital.

En ese sentido, su escritura teatral está hecha para ser llevada a la escena, para abandonar la página, saltar al escenario y corporizarse en seres de carne y hueso; para visibilizarse en la corporeidad de los actores, en la confrontación física entre lo que sucede en el escenario y el espectador que escucha y, sobre todo, ve. Porque “Toda pieza de teatro es un ajuste de cuentas, un enfrentamiento más o menos inmediato con la sociedad” (2014:18) Y también es conexión social, una propuesta donde el artificio, la imaginación y las ideas arman un espacio inédito que pueda tener presencia en la sociedad por la exploración de cualquiera de sus contenidos sociales, políticos, filosóficos,

mágicos. Y en tanto hecho estético implica, además de un profundo conocimiento de la técnica y el oficio, un cuestionamiento constante sobre su propia práctica, sobre su propia “verdad”.

Tal vez en esta frase, podremos encontrar esa respiración íntima que subyace en el interior de su dramaturgia: “El teatro será siempre una palabra de libertad en un mundo que persiste en no pronunciarla. Es un David que intenta atacar a un Goliath, y este David sabe que no vencerá, pero en su obstinación cumple su destino, su desafío, y obtiene también su victoria.” (2014:71)

Sobre su ubicación en el campo teatral, la misma Gambaro ha manifestado que en sus comienzos su participación en la generación de los '60 provocó rechazo. No compartió más que las circunstancias de estar en el mismo oficio aunque ella lo hiciera a cierta distancia con la actividad teatral o con la gente de teatro. Se percibía como una dramaturga solitaria que escribía para el teatro con el bagaje de la lectura y la observación de piezas representadas. Su obra *El desatino*, estrenada en el Di Tella la colocó en un lugar de desconfianza para los otros autores, y a esto se sumaron sus diferencias estéticas. La aceptación de sus colegas dramaturgos sucedió de manera lenta a lo largo de los años. Recorrió los caminos del absurdo, el expresionismo y el grotesco; en algunas etapas, en clave de ruptura y polémica; en otras, de intercambio y apropiación. En sus estudios de los sistemas teatrales argentinos, Osvaldo Pellettieri (2001) ubica a la obra de Gambaro en fase de fusión entre el expresionismo y el absurdo de amenaza de Pinter como oposición a la estética del realismo reflexivo. Reconoce, de este modo, la diversidad y complejidad de sus modelos textuales.

En síntesis, los textos dramáticos de Gambaro constituyen parte de un proyecto poético cuya unidad se puede reconocer en las situaciones dramáticas, en los procedimientos dialógicos, en la relevancia del espectáculo teatral y los lenguajes corporales. Es en sus escenificaciones donde son evidentes los gestos sociales e individuales que - exagerados o acumulados - permiten descubrir los mecanismos del

ejercicio del poder en sus diferentes manifestaciones públicas o privadas, colectivas o individuales.

Literatura dramática de Ricardo Monti: la íntima imagen de la palabra encarnada

Y las obras, fijas en su ilusoria eternidad...

“Estoy enamorado de la dramaturgia” dice Ricardo Monti frente a más de quinientas palmas que lo aplauden una tarde de septiembre de 2015 en el Centro Cultural Kirchner. Una cálida conferencia que eligió llamar *El arte de escribir teatro*, y que – por un ínfimo destello de lucidez de mi parte – aquel día decidí grabar (desafiando así la fugacidad del tiempo, diría Monti). En estas páginas, transcribo algunos fragmentos recuperados de esa grabación que se irán entrelazando con otras palabras ofrecidas por el Maestro en distintas entrevistas y con otras palabras de quienes se han detenido a indagar en su poética.

Cuando yo empecé a enseñar en los 70, no podía difundir mis obras como taller de dramaturgia, entonces le puse “taller de escritura teatral”. Poco a poco me fui empecinando en escribir dramaturgia. Nadie entendía de qué se trataba. Ahora digamos que se ha utilizado mucho esta palabra como característica de las artes de representación. El tema es que a mí siempre me interesó mucho esa tensión fundamental que hay entre representación y dramaturgia. Quiero decir: el encuentro terriblemente dramático entre esas dos maneras de teatro que, por un lado, su fugacidad radical, la representación se juega en el instante. En ese sentido el actor es una especie de equilibrista de altura porque se juega en ese escenario. Tenemos la fugacidad, lo irrepetible absoluto y, por el otro lado, la dramaturgia que es la palabra poética arrancada al tiempo, al discurso del tiempo. La palabra es la distancia metafísica, la lucha entre lo permanente y lo fugaz, absolutamente incomparable, misteriosa y profunda. Este aspecto - que es la palabra

metafísica, poética - es uno de los elementos esenciales del teatro, porque está el ruedo, el actor, el espacio, la representación, y el otro elemento que lo compone es la palabra que ha escrito el poeta para siempre. Es un instante en la historia, una turbulencia que una persona captura en palabras poéticas. (Monti, 215)

Un instante en la historia, fugaz y poética. “Lo eterno que se oculta en lo fugaz”, así define Monti al teatro: la reunión de lo eterno, que es el texto, y lo fugaz que es la representación. Entonces, “cuando un actor le da vida, ese texto es una palabra encarnada. La palabra *se hizo carne*, y restaura la palabra dentro del tiempo. Es profundamente dramático y misterioso (...) los actores atrapan la palabra en ese mundo y organizan un sentido. Es por eso que amo la dramaturgia”. Dramaturgia cuya materia prima es la imaginación, es decir, una sucesión de imágenes internas, fundamentalmente visuales, acompañadas de una reverberación sensorial imbuidas por todos los sentidos. Las imágenes, tratando de desentrañar lo que él llama “el pensamiento de la imaginación”, es decir, el pensamiento que la imaginación propone. Por eso, tal vez, insiste en que “mis obras me escribieron”, o “me eligieron a mí para escribirse”. Algunas tomaron la forma teatro; otras, la forma novela. En síntesis, la imagen es el núcleo central del proceso creativo.

El recorrido por el proceso creativo de la dramaturgia va desde las imágenes iniciales a la obra conformada. Si bien yo no usé una técnica sí me baso en principios a los que he llegado a partir de luchar y entender los procesos para poder escribir. Necesito entender los procesos (...) A partir de la literatura tuve la revelación interna. Lo que me interesaba era reducir esto que suena abstracto a sus elementos más concretos. Imágenes absolutamente concretas. En filosofía se llama este fenómeno “representación”, justamente. Yo veo dentro de mí un mundo de imágenes que - por lo menos - duplica mi ser....por lo menos (enfatisa). Dentro de mí... un teatro interno. Este elemento..., hacérselo descubrir a las personas, requiere tiempo. Vos concentrate en la imagen que tenés y vas a ver que en ese momento, cuanto más concentrado estés en esa imagen que tenés, más fácilmente va a venir lo que quieras escribir. Esa es mi recomendación. (Monti, 2015)

“Maestro de autores”, se lo ha llamado. Y así se asume y se piensa a sí mismo, pero no impregnando a sus discípulos con teorías o imponiendo determinadas técnicas. Por el

contrario, “no es que uno enseña, porque el artista está ahí. Uno ayuda al artista a percibirse. Y eso es a través de algo muy simple: la imagen. Vivimos permanentemente dentro de la imagen”. De ahí que defina a la pedagogía como arte:

Yo creo que la pedagogía es también un arte. Esa pedagogía la encaré siempre desde la vivencia del proceso de creación, no cargar el proceso de creación con teoría, porque a veces la teoría aplasta ese proceso. Un exceso de teorización aplasta la espontaneidad en un proceso de creación. Así, lo que hago es escuchar. Escuchar los textos que me traen y luego es un susurro prácticamente, una conversación es un susurro. Pienso que la pedagogía crítica es eso, un arte. Escucho yo, en una obra, ese murmullo que tiene una realidad apabullante. Al escuchar, entendemos la autenticidad, que es la piedra basal, fundamental del teatro. El trabajo del maestro de arte con cada obra y con cada creador es, no imponer una determinada técnica o teoría, sino simplemente hacer esas pequeñas correcciones de rumbo de alguien o algo que se está moviendo y se lee en su autenticidad. El maestro debe ser consciente de algo maravilloso que dijo Goethe, que tenía esas frases contundentes como “que uno no puede entender sino lo que ya sabía”. Entonces el maestro de arte tiene que ser consciente de esto. No es que como maestro le estás enseñando desde la autoridad, desde un afuera, no. Tenés que meterte dentro y hacerle descubrir lo que ya sabía pero que no sabía que ya sabía. ¿Entienden? Este es el trabajo del maestro de arte y eso es lo que yo creo.

Son continuas las manifestaciones de Monti, en diversas entrevistas, con respecto al aspecto simbólico de su obra. “A mí me importa el autor que descubre aspectos nuevos de la existencia del hombre, sea en su dimensión interior, como en su dimensión social, o en su dimensión metafísica (...). Mis obras de teatro, en general, transcurren en una dimensión imaginaria donde la realidad como tal no está muy presente, (...) las obras de teatro, lo que tienen es una gran dosis de introspección, o sea observación interna. (...). Se trata de una introspección llevada hasta el punto de trascenderme a mí mismo como persona individual. (...). Yo no puedo separar lo social de lo personal, de lo metafísico. (Driskel, 1979)

Esa dimensión abstracta genérica, en la que los individuos se conectan más allá de sí mismos, como componentes de un ser consciente, eso es para Monti el motor de la historia. En diálogo con esta perspectiva, en sus estudios sobre Monti, Jorge Monteleone hace hincapié en el interés del dramaturgo por dar forma al entrelazamiento de lo

concreto individual y lo abstracto genérico como constituyentes de la experiencia colectiva. Para el investigador, la concepción que subyace a la articulación de estos aspectos en la poética de Monti puede explicarse partiendo de una afirmación de Bataille: “la sociedad es un ser consciente”. La novedad que introduce Bataille con respecto a otras concepciones sobre el individuo y la sociedad radica en concebir a esta como un ser consciente y no como una suma de individuos. Precisamente esa concepción de la sociedad como un ser consciente, que una conciencia individual e historia está insinuada en Monti. Sujetos sociales, los personajes no remiten a la tipicidad realista, a lo que podríamos denominar cierto “decoro”, pues su razón es la del exceso. En escena hay una constante correlación entre lo limitado y lo abierto, una quiebra de lindes, un desnudarse de lo concreto en la abstracta intemperie de lo genérico. Y para abarcar lo concreto individual como constituyente de lo abstracto genérico Monti se vale con gesto contemporáneo, del arquetipo y del mito (Monteleone, 1987: 69-70).

Con respecto a su lugar en el campo teatral argentino, para Osvaldo Pellettieri (1997), la textualidad emergente más importante de los setenta fue Ricardo Monti con su primera obra *El señor Magnus e hijos* (1970). El crítico lo ubica dentro de la etapa de intercambio de procedimientos entre el realismo reflexivo y la neovanguardia. “El camino que tomó Monti en sus obras fue de una progresiva intensificación de la densidad simbólica que obra por acumulación, desarrollo y reiteración” (1997:115) Al mismo tiempo, su teatro de intertexto sociopolítico - *Historia tendenciosa de la clase media argentina* (1971) y *La cortina de abalorios* (1984) – impuso algunos cambios al sistema teatral, pero la crítica periodística no advirtió la magnitud de las variantes que propuso. Considera otra etapa en la dramaturgia de Monti incluyéndolo en este período dentro del absurdo referencial, en la formulación semántica y en la intriga. Si bien utiliza algunos procedimientos del absurdo ortodoxo, manifiesta de manera suficientemente realista el mundo descriptivo. Es el caso de *Visita* (1972) y *Maratón* (1980). En una tercera etapa, Monti propone un teatro de resistencia a la “modernidad marginal” con sus obras *Una pasión sudamericana* (1989) y *La oscuridad de la razón* (1994) se produce una reversión

total de su teatro. Su poética se aparta de las textualidades modernas de la Argentina, se refugia en el anacronismo textual, alejándose de las convenciones del teatro del '60, Practica lo que llaman "cambio consciente dentro del sistema teatral, construyendo el período barroco de su teatro.

En síntesis, tal como Monti afirma, en su teatro, lo social, lo personal y lo metafísico conforman una unidad imposible de escindir. De ese modo se establece entre sus obras una continuidad espiritual que las identifica plenamente y una continuidad en un eje de reflexión. Es como si esas obras se fueran ajustando unas con otras, imbricando, completándose una en la otra para conformar un universo esencialmente poético.

La monstruosidad que habita en *Decir sí* de Griselda Gambaro y *Visita* de Ricardo Monti

Tanto en Monti como en Gambaro nos encontramos frente a un ejercicio poético de la degradación, de lo monstruoso. De alguna manera, en sus textualidades el oficio de lo irrepresentable, la contradicción, el quiebre y la ruptura es la esencia poética. La puerta de ingreso es la mirada grotesca, en el sentido que expone Bajtín (2005) cuando afirma que "frisa en la monstruosidad". Y agrega "lo grotesco ignora la superficie sin falla que cierra y delimita el cuerpo, haciéndolo un objeto aislado y acabado", por lo que "muestra la fisonomía no solamente externa, sino también interna del cuerpo: sangre, entrañas, corazón y otros órganos" (286). Así, los acontecimientos principales que afectan ese cuerpo grotesco son "los actos del drama corporal, el comer, el beber, las necesidades naturales [...], el acoplamiento, el embarazo, el parto, el crecimiento, la vejez, las enfermedades, la muerte, el descuartizamiento, el despedazamiento, la absorción de un cuerpo por otro" y "se efectúan en los límites del cuerpo y el mundo, o en los del cuerpo antiguo y del nuevo; en todos estos acontecimientos del drama corporal, el principio y el fin de la vida están indisolublemente imbricados" (286).

En este punto quisiera enfocar el análisis de las dos obras desde la noción de "lo monstruoso" hilvanándose en el tejido de la violencia que se ejerce de manera asimétrica

entre víctimas y victimarios. Reconociendo, además, que esa monstruosidad también se oculta en los espacios escénicos, en los gestos y acciones de los cuerpos, en las palabras pronunciadas y en las silenciadas o no dichas.

Propongo, entonces, una resignificación del concepto de monstruosidad en diálogo con el término freudiano de “lo siniestro”, sustentando esta conexión en los postulados presentados por Freud en un artículo de 1919, “*Das Unheimliche*”. Freud afirma que lo siniestro es aquello que provoca algo de angustia y que está relacionado con el miedo. Considera, además, el término *unheimlich* y su opuesto, *heimlich*. Entonces, en esta oposición, lo ominoso aparece como lo opuesto a lo familiar, más precisamente a lo relacionado con la casa familiar. Entre las diversas definiciones en alemán, Sigmund Freud se topa con la paradoja de que entre todas las acepciones del término *heimatlos* existe una que se refiere a lo que a priori sería su opuesto, *unheimlich*. Hay una ambivalencia fundante en lo siniestro. Aquello que nos define, aquello que nos pertenece, lo que podría ser llamado lo familiar, se convierte, - por algún extraño procedimiento - en lo siniestro que nos asusta y nos aterroriza. A su vez, eso familiar que se vuelve ajeno está vinculado con un espacio, como puede ser el espacio familiar. Entonces, lo siniestro perturba al transformar lo familiar en desconocido, pero también al revelar ciertas zonas de la realidad que deberían permanecer fuera de la vista.

Observemos las dos obras a la luz de estos conceptos.

En *Decir sí*⁵¹ de Griselda Gambaro estamos frente a dos personajes antagónicos, el Hombre y el Peluquero, entramados en un juego macabro, en el que los signos lingüísticos y no lingüísticos adquieren una fuerza poética fundamental. La escena se inicia en una peluquería con el ingreso del personaje Hombre – “de aspecto muy tímido e inseguro”, coincidiendo con la hora de cierre. Lo recibe, por decirlo de alguna manera, el Peluquero, “un hombre grande, taciturno, de gestos lentos (...) mirada cargada, pero inescrutable. No saber lo que hay detrás de esta mirada es lo que desconcierta. No levanta nunca la voz,

⁵¹La obra fue escrita en 1974 y estrenada en el ciclo de Teatro Abierto 1981.

que es triste, arrastrada” (Gambaro, 1996:65). A partir de este momento asistimos a un crescendo en dos líneas. Por un lado, gestos, medias palabras, densos silencios, expresiones intimidatorias por parte del Peluquero; por el otro, una verborragia compulsiva, nerviosa e incoherente del Hombre, que fluctúa en frases de sentido incompleto, acciones que desmienten las palabras, elusiones verbales. En su afán por construir un diálogo y agradar a su interlocutor, responde a las preguntas que él mismo hace, desdice sus propias afirmaciones, asume culpas, se siente en falta, se rectifica constantemente. El peluquero compensa con silencio, gestos, miradas, expresiones de su rostro que adquieren una fuerza intimidatoria y ejercen un poder que va en aumento, sobre el hombre. La amenaza está latente, se oculta, se enmascara hasta el instante final en que

El Peluquero le anuda el paño bajo el cuello. Hace girar el sillón. Toma la navaja, sonríe. El Hombre levanta la cabeza (...) El Peluquero le hunde la navaja. Un gran alarido. Gira nuevamente el sillón. El paño blanco está empapado en sangre que escurre hacia el piso. Toma el paño chico y seca delicadamente. Suspira larga, bondadosamente cansado. Renuncia. Toma la revista y se sienta. Se lleva la mano a la cabeza, tira y es una peluca la que se saca. La arroja sobre la cabeza del Hombre. Abre la revista, comienza a silbar dulcemente. (Gambaro, 1996: 71-72)

Mucho se ha dicho ya sobre esta obra en numerosos estudios y críticas: la inversión de roles, el binomio víctima y victimario/opresor-oprimido, el uso y el abuso del poder, la composición genérica de sus personajes, el lenguaje/discurso del poder. Violencia y crueldad, acciones sobre las que el sujeto no tiene ningún control; manipulación e intimidación dentro de un espacio interior – la peluquería - que se vuelve sala de tortura y muerte; la ruptura de lo cotidiano, de lo familiar, de los códigos de comportamiento socialmente aceptados y conocidos.

Y podríamos seguir enumerando. Porque es cierto, estos son los componentes estructurales de su teatro. Y en todos estos aspectos se revela esa monstruosidad, incluso en la adjetivación o adverbicación que acompañan las acciones del Peluquero en las didascalías: *bondadosamente*, *dulcemente*. Esa convivencia de una acción violenta y una

cualidad amable deforma, descompone la figura del Peluquero como persona y lo vuelve siniestro, monstruoso.

Incluso en el cuestionamiento a la palabra - *decir no* a la palabra - que se reconoce en los parlamentos del Hombre, se perfila esa monstruosidad. El lenguaje, atributo humano, se desintegra, se deforma para ser invalidado finalmente. En su condición de mascota animalesca, al Hombre se le anula la posibilidad del lenguaje. Decir sí o decir no lo conducen al mismo destino: la navaja atravesando su garganta, desgarrando su voz, desintegrando su existencia.

Asistimos, entonces, a una monstruosidad oculta detrás de un hombre común. Un hombre que podríamos encontrar en cualquier espacio cotidiano. Un espacio que ha sido transgredido también como proyección del monstruo. En este sentido y trascendiendo el contexto de dictadura en que fue gestada, *Decir sí* nos interpela como personas sociales, como individuos en tensión con nuestras propias contradicciones y nuestras propias máscaras.

En relación a *Visita*, fue estrenada en el Teatro Payró el 10 de marzo de 1977 en pleno gobierno militar, pero había sido escrita unos años antes. Sabemos, porque lo ha contado, que el detonante fue una noticia periodística que refería asaltos que un hombre perpetraba a matrimonios de ancianos, con la particularidad de que se quedaba toda la noche en la casa y se hacía atender por ellos como si fueran sus padres ficticios. A Monti le conmovió mucho esa noticia y, al cerrar el diario que la publicaba, tuvo una visión de toda la obra e incluso los personajes, como si fuera un sueño. Él mismo ha afirmado en reiteradas veces en distintas entrevistas: “La vi íntegra en un instante, como un relámpago... y tardé siete años en escribirla”.

Quizás por eso en *Visita* todo aparece fuera de lo natural. Desde la minuciosa descripción inicial del espacio casi fantasmagórico, la presencia enigmática de Equis, la confusa ambigüedad de Gaspar, la pareja de viejos que se comportan absurdamente, con una caprichosa morbosidad. Son “dioses, padres interiores, el poder desde dentro” en palabras del propio Monti. Y luego el macabro juego de la muerte que se repite: lo cíclico.

Entrar en *Visita* es ingresar en esa extraña familia que adquiere densidad simbólica. Porque lo grotesco provoca desconcierto en la medida en que opera sobre el mundo conocido, lo desarticula y lo convierte en otro. Todo lo que debería ser familiar, conocido y amable se subvierte en extraño, siniestro, oscuro. Otra vez la monstruosidad.

Basta con observar las acciones de los personajes, el vínculo entre ellos, sus rostros – máscaras. Los viejos Perla y Lali, por ejemplo, se presentan como figuras paternas ambiguas y déspotas no sólo en la relación con Gaspar y con Equis, sino en el vínculo entre ellos. Se atormentan y se maltratan a través de un perverso juego que también se reconoce en el lenguaje, en los modos de hablar, en sus expresiones y, por supuesto, en las acciones. Veamos este parlamento de Perla mientras Equis aprieta con sus manos el cuello de Lali:

PERLA: *(Cruzando la escena sin detenerse)*: Ay, ¿pero qué está pasando en este cuarto? Lali, Lali, tanto va el cántaro a la fuente... ¿Para qué joder con los extraños? *(Se sienta en una silla)*. ¡Upa, Gaspar! *(El enano se ubica se un saltito en sus rodillas, Perla le pasa el estuche con cosméticos y Gaspar comienza a hacerle las manos)*. No podés negar que te lo advertí, Lali. No te metas con desconocidos, nunca se sabe cómo pueden reaccionar. *(El enano presta atención al ahorcamiento. Perla le pega una bofetada.)*Atento, Gaspar. Tijeras. *(Por Lali.)* Ya está largando la baba. ¡Qué asco! Dan ganas de vomitar. Esta vez te encontraste con la horna de tu zapato, ¿eh Lali? *(A Gaspar)* Recortame la cutícula, nene. *(Recapacitando)* ¡Pero voy a quedar viuda! ¡En la plenitud de mi vida! ¡pobre Lali!, ¿quién hubiera dicho que iba a terminar así? ¿Qué nos depara el destino? Nadie lo sabe. La vida es incierta, sometida a toda suerte de extraños accidentes. ¡Ay! *(Bofetada al enano)* ¡Casi me rebanás la yema, hijo de puta! Lima. ¡Y pensar que me casé con él por su virilidad! Bigotes negros, ojos feroces... Y ahora un deshecho inmundo. Esmalte. (Monti, s/f: 18)

Esto se traslada al espacio de la casa en ruinas que pierde su condición familiar de hogar, profundizando así la decadencia. Esa deformación la va constituyendo en una trampa donde la opresión y la hostilidad parecen ser ejercidas por fuerzas extrañas, e incluso no visibles. De este modo, todo resulta indeterminado, atemporal, ambiguo y siniestro. Equis y Gaspar son piezas perfectas en esa esa escena poblada de ambigüedad y transgresión. El primero aparece marcado por lo enigmático; el segundo se desdibuja en la

dualidad de niño-adulto. Y nuevamente la deformación, la descomposición de lo natural: lo monstruoso.

Los cuerpos de los personajes completan ese universo ominoso: la cara de Perla enmascarada en maquillaje blanco que acentúa sus rasgos cadavéricos, su dureza y sus ojos helados; el rostro de Lali “Sobre un blanco de cal, el maquillaje acentúa rasgos de una infinita corrupción” (11); finalmente Gaspar, un enano que aparenta ser un niño, una especie de bufón servil y degradado.

Entrar en *Visita* es ingresar en dimensiones oníricas impregnadas por lo inexplicable, dimensiones de crueldad enmascarada, de violencia reiterada. Todo es arrasado por un círculo siniestro, un rito de muerte y resurrección donde quedan atrapados los personajes sin ninguna posibilidad de liberarse. En definitiva, un oscuro y desconcertante simulacro que lleva, irremediablemente, a la desintegración del monólogo final, de las imágenes fragmentadas, de los escombros y de los retazos de la existencia y de ese “silencio atroz”.

Como hemos analizado, ambas textualidades están habitadas por monstruos enmascarados que imponen su universo siniestro, desestabilizando el imaginario cotidiano. En sus personajes habitan zonas ominosas, como en todos los seres humanos, como en toda la humanidad y también en nuestra sociedad. Esa monstruosidad se va acentuando en el devenir de la fábula, tras la máscara de una familia, de un peluquero con peluca, de un hombre que se vuelve cómplice de su propia desintegración al asumir pasivamente la violencia que sobre él se está ejerciendo, o de un adulto absurdamente añorado o de un hombre que rompe la línea natural de la vida ingresando nuevamente al regazo de su madre.

En síntesis, asistimos en las dos textualidades a una descomposición, una desintegración del mundo doméstico que revela una naturaleza profundamente peligrosa, porque lo que está en descomposición es la totalidad de un sistema de relaciones de la que los personajes son parte activa o receptivamente. La casa o la peluquería – espacios conocidos y cotidianos - se configuran como imagen simbólica de un orden social

decadente; espacios de un ritual atemporal que cuestiona y anula la palabra. Son las máscaras imponiendo las reglas de un juego continuo entre la apariencia y la realidad. Son las máscaras desplegando una creciente descomposición creciente que culmina en la monstruosidad de los personajes, de las situaciones y de todo el universo poético.

Últimas reflexiones:

Griselda Gambaro y Ricardo Monti proponen en sus textualidades y en la escena la exploración de zonas de la experiencia humana que trascienden lo cotidiano. *Decir sí* y *Visita* trascienden la referencialidad histórica-política-social directa y verificable, puesto que reconocemos en sus poéticas una conjugación de símbolos que facilitan el “enmascaramiento”, otros modos de visibilizar la realidad.

En el caso de Griselda Gambaro, se expresa en la ruptura, en la transgresión de un orden reconocible, de códigos y roles que - puestos en tensión – se vuelven desconocidos y absurdos.

Por su parte, en Ricardo Monti, la clave está en lo misterioso, lo inexplicable, lo incomprensible. Todo eso entra en juego de tal manera que los personajes, el conflicto, la escena no aparecen como una mera metáfora, sino como indagación vital y profunda de la realidad, de la sociedad y de la existencia. Su poética, entonces, se constituye en una dimensión que entiende lo político como tensión entre mundos conscientes y subconscientes.

Tanto Monti como Gambaro no reducen lo político al contenido que sus obras refieren, sino que evidencian una pulsión interna, un desgarramiento de ese mundo en apariencia familiar y cotidiano. La estrategia predominante en sus poéticas, como lo manifiestan las dos textualidades analizadas, es el distanciamiento – lingüístico, corporal, espacial o situacional - que permite revelar y develar las relaciones sociales, las percepciones de sí mismo y de los otros, las complejidades del pensamiento humano.

En este sentido, la monstruosidad va enhebrando escenas encubiertas e invisibles de lo político y social, a la vez que opera como principio constructivo.

Si el arte – y como tal, la literatura dramática - está impregnado de su contexto sociopolítico, podemos decir que tanto Gambaro como Monti no son ajenos a esta premisa. Sus poéticas asumieron la crítica social, política y existencial, sobrepasando los límites de lo cotidiano y de lo real para intentar desentrañar las perversiones, la crueldad y lo absurdo que habitan – inexorablemente – en nuestra realidad.

Bibliografía

Adorno, Theodor W. (2004) *Teoría estética*. Madrid: Akal.

Ardiles Gray, Julio (1981) *Historias de Artistas contadas por ellos mismos*. Buenos Aires: Editorial Belgrano.

Badiou, Alain (200) “¿Qué piensa el teatro?”, en *Reflexiones sobre nuestro tiempo*. Buenos Aires: Ediciones del cifrado.

Bajtín, Mijaíl. (2005) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza

Benjamin, Walter (2003): *Tesis sobre El concepto de historia*. Chile, CEME. Tesis XVII y XVIII. Disponible en:

http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/benjaminw/escfrank_benjam0021.pdf

Contreras, Marta (1994) *Griselda Gambaro: teatro de la descomposición*. Chile: Ediciones Universidad de Concepción

Driskell, Charles B (1979) “Conversación con Ricardo Monti”, en *Revista Latin American Theatre Review*.

Dubatti, Jorge (2011) *Introducción a los estudios teatrales*. México: Libros de Godot.

Freud, Sigmund. (1973) *Lo siniestro*. Buenos Aires: Noé

Gambaro, Griselda (2014) *El teatro vulnerable*. Buenos Aires: Alfaguara

(1996) “Decir sí”, en *Teatro breve contemporáneo argentino II*. Buenos Aires: Editorial Colihue.

Gandler, Stefan (2009) *Fragmentos de Frankfurt: ensayos sobre la teoría crítica*. Siglo XXI

Holfetz, Graciela (2018) “La transmisión de un misterio inexpugnable”. Entrevista a Ricardo Monti. Revista Picadero. Publicación cuatrimestral del INT. Año XVI. Ed. INT.

Lusnich, Ana Laura. (2001) “El realismo crítico de Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky (1976-1983) En PELLETTIERI, Osvaldo. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)* Volumen V. Buenos Aires: Galerna Facultad de Filosofía y Letras (UBA)

Monteleone, Jorge (1987) “El teatro de Ricardo Monti”. Disponible en <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/monteleone001>.<https://saquenunapluma.wordpress.com/2010/05/26/el-teatro-de-ricardo-monti-por-jorge-jmonteleone/>

Monti, Ricardo (2015). “El arte de escribir teatro”. Conferencia dictada en el Seminario Iberoamericano de Dramaturgia creativa, Centro Cultural Kirchner. (grabación personal sin publicar)

Monti, Ricardo (1993) “Una noche con Magnus e hijos”. En VVAA, *Del parricidio a la utopía: el teatro argentino actual en 4 claves mayores*. Estudio preliminar de Osvaldo Pellettieri, “Cuatro textos de nuestro tiempo o La continuidad de una voluntad modernizadora”. Ottawa, Girol Books. [Junto con KARTUN, Mauricio, “Salto al cielo” ;PERINELLI, Roberto, “Miembros del jurado”; y ROVNER, Eduardo, “Cuarteto”]

Monti, Ricardo (s/f) *Visita*. Editado por Talía. Colección Argentina de Teatro. Imprenta Congreso de la Nación

Naíos Nauchaua, Teresa (1981). *Conversaciones con el Teatro Argentino Hoy (1970-1980)* Buenos Aires: Ediciones Agón.

Pavis, Patrice (2007) *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós.

(2016) *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México: Paso de Gato.

Pellettieri, Osvaldo (2001) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)* Volumen V. Buenos Aires: Galerna Facultad de Filosofía y Letras (UBA)

(1997) *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)* Buenos Aires: Galerna.

Trastoy, Beatriz (1990) "La oclusión de la palabra en Griselda Gambaro". Teatro del pueblo. <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/trastoy001.htm>

Herra, Rafael Ángel (1988). *Lo monstruoso y lo bello*. San José, Editorial de la Universidad de Costa Rica. -Hock-Soon Ng, Andrew (2004). *Dimensions of Monstrosity in Contemporary Narratives*. New York, Palgrave MacMillan

CLEMENCIA Y MAMINA: DOS ARQUETIPOS DEL “SER MUJER” ANALIZADOS A TRAVÉS DE LA ESCRITURA FEMENINA.

Catalina Sosa⁵²

En el presente trabajo se intentará establecer una constelación entre dos obras de arte, específicamente una obra de teatro y una de cine expandido, para dar cuenta de la construcción y la representación del *ser mujer* en diferentes momentos de la historia argentina. Con este propósito se pondrá en relación el texto teatral decimonónico de Rosa Guerra titulado *Clemencia* y la obra contemporánea, *El intersticio en el espejo* de autoría propia⁵³, con el fin de reflexionar a través de estos dos casos concretos, producidos *por* y *sobre* mujeres, acerca del rol de las mismas tanto en el arte como en la vida pública. A su vez, el análisis de ambas obras se verá enriquecido por la producción teórica de la dramaturga feminista Cristina Escofet y su introducción a la obra teatral *Señoritas en concierto*, del año 1993.

Resulta muy importante recalcar que las dos obras no sólo tienen como autoras a mujeres, sino que a su vez los personajes que conforman el motor de la acción, cada cual

⁵²Artista visual. <http://catalinasosa.com.ar/>

Nace en Mar del Plata, Argentina en 1987. Actualmente vive y trabaja en Madrid.

Es Licenciada en Comunicación Audiovisual recibida en la Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de la Plata, Argentina. Se desempeña como investigadora becaria en la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño en la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMdP). Se ha desempeñado como docente en las cátedras Guión 1, Análisis y Crítica (FBA, UNLP) y en Lenguaje Audiovisual y Mundo Contemporáneo (FAUD, UNMdP).

Actualmente realiza, mediante una beca talento, el Máster en Artes y Profesiones Artísticas, en Escuela Sur, Circulo de Bellas Artes, Madrid y se encuentra finalizando la Maestría en Arte y Sociedad en América Latina, Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN).

Sus obras fueron exhibidas desde el 2012 a la actualidad en Casa Nacional del Bicentenario, Buenos Aires; Círculo de Bellas Artes, Madrid; Zapadores Ciudad del Arte, Madrid; Centro Cultural Parque de España, Rosario; MAR Museo de Arte Contemporáneo de la Provincia de Buenos Aires, Mar del Plata; Palais de Glace, Buenos Aires; Centro Cultural Borges, Buenos Aires; y en diversos festivales de videoarte en Argentina, España, México y Suiza.

⁵³La obra es producto del trabajo de tesis de grado en la Licenciatura en Comunicación Audiovisual, FBA, UNLP. El registro en video está disponible en <http://catalinasosa.com.ar/El-intersticio-en-el-espejo-cuadro/> Fue exhibida entre el 9 y 11 de octubre de 2015 en el Auditorio del Subsuelo del Anexo del Senado de la Provincia de Buenos Aires, en el marco del 11º Festival Internacional de Cine Independiente de La Plata FestiFreak, Argentina. Catálogo completo [en línea]. Consultado el 18 de noviembre de 2019 en https://issuu.com/festifreak/docs/11_ff_catalogo/1

a su modo particular, son también mujeres. A su vez y más relevante aún, el discurso que producen a través de su enunciación es un discurso femenino, y feminista si se quiere, incluso cuando este movimiento aún no existía a mediados del siglo XIX y cuando la intencionalidad de origen de la obra más contemporánea no haya estado instalada puntualmente en ese lugar. Podría pensarse entonces, que en el primer caso el feminismo (o ciertas notas del mismo), aparece anticipándose a su tiempo y en el tercero se filtra como por ósmosis.

De todas maneras, en las dos obras seleccionadas para el análisis se exploran los espacios socio-culturales de cada contexto de producción, indagando en el rol del ser mujer a través de una escritura femenina, aquella que “(...) trata de un modo de enunciación que se dirige fundamentalmente a la autorrepresentación de la mujer, no una, única, universal, sino en sus múltiples manifestaciones” (Castellví de Moor 1997: 272). Y aunque los contextos históricos donde se desarrolla cada producción puedan ser considerados inmensamente disímiles, la pregunta que atraviesa esta constelación planteada tiene que ver con las conexiones y similitudes que, a pesar del siglo y medio de distancia, se presentan a través de estas manifestaciones artísticas en relación al arquetipo femenino⁵⁴ entendido como una construcción social.

En primer lugar, comenzaremos haciendo referencia al texto dramático decimonónico *Clemencia*, escrito en 1862 por Rosa Guerra y al cual debemos considerar como un texto pre-escénico, es decir, que se constituye como un texto literario que nunca fue trasladado a una puesta en escena. Un texto que presenta un teatro en potencia ya que, según el planteo de Alan Badiou, *Clemencia* no logra desarrollar las ideas-teatro al no haber alcanzado la instancia de representación⁵⁵.

⁵⁴Tomamos la categoría de arquetipo planteada por Carl Jung, como patrones emocionales y de conducta, patrones de imágenes y símbolos que aparecen en todas las culturas y que manifiesta el inconsciente colectivo que es heredado de generación en generación. Concepto que es tomado luego por Escofet en su libro *Arquetipos, modelos para desarmar (palabras desde el género)*, para deconstruir el arquetipo instalado de mujer y construir uno nuevo en donde ésta sea sujeto y no objeto.

⁵⁵“Estas ideas –este es un punto capital– son *ideas-teatro*, lo cual significa que no es posible producirlas en ningún otro lugar, por ningún otro medio. Y también que ninguno de los componentes tomado aisladamente está en condiciones de producir las ideas-teatro (ni siquiera el texto). La idea adviene en y para la representación. Es irreductiblemente teatral, y no preexiste a su aparición ‘en escena’”. Badiou, Alan. “Qué

Su autora, Rosa Guerra, fue una maestra autodidacta, quien dedicó su corta vida⁵⁶ al arte de la literatura, siendo una de las primeras mujeres en haber sido publicadas en la Argentina poscolonial del siglo XIX. Esta escritora, poeta, dramaturga, comenzó su actividad en 1852 con la publicación bisemanaria del periódico *La Camelia*, en el cual se desempeñaba como periodista. Fue a través de esta revista que ya se comenzaba a hacer visible el posicionamiento social y político de Guerra, quien expresaba su voz en reclamo de una igualdad entre hombres y mujeres (especialmente en cuestiones de educación de las niñas en clara desventaja frente a los niños de nuestro país) y la posibilidad de intervención de la mujer en la vida pública y política, espacio que por supuesto le estaba vedado en ese entonces por no corresponderle a su “naturaleza” doméstica y familiar. En la revista *La Educación*, publicada también en 1852 y dirigida por ella, enunciaba:

No basta con que una niña sepa con perfección todos los ramos de enseñanza; es preciso que aprenda a pensar, a reflexionar, a deliberar sobre las cosas, a vencerse a sí misma, a reprimir su amor propio, a modificar su carácter, a sofocar sus genialidades y en fin, a sacar un gran partido, un gran caudal y fonde de ideas de la educación que ha recibido para que, cuando se presente en la sociedad a ser uno de sus miembros sea un miembro útil que al cumplir los más preciosos y sagrados deberes, sepa honrarlos, honrándose a sí misma. (Guerra 1852).

En los textos y declaraciones de Rosa Guerra se encuentra el germen de la intencionalidad política de considerar a la mujer como una ciudadana activa en la sociedad argentina. Sin embargo, mucho tiempo faltaba para que eso fuera posible ya que, en el contexto social de mediados del siglo XIX, e incluso hasta la promulgación del primer Código Civil Vélez Sarsfield en 1869, las mujeres estaban en una notoria condición de inferioridad con respecto al hombre, igualando la condición infantil. Algunas de sus restricciones eran quedar completamente excluidas de los ámbitos educativos, no poder ejercer profesión alguna ni participar en actos civiles, deber contraer matrimonio determinado por conveniencias económicas de los padres y verse restringidos sus

piensa el teatro?” en *Reflexiones sobre nuestro tiempo*. Buenos Aires, Ediciones del Cífrado, 2000, p. 102.

⁵⁶Se estima que fallece en 1864, a los 30 años aproximadamente, ya que no se conoce a ciencia cierta su fecha de nacimiento.

derechos en relación a las herencias del cónyuge, entre otras cosas. Al decir de Dora Barrancos en su análisis sobre las mujeres en la sociedad argentina desde la vida colonial hasta fines del siglo XX, por la época en la que Rosa Guerra se desempeñaba como literata “el estereotipo femenino marcaba la devoción al hogar y sus circunstancias, la más acendrada identificación con las funciones domésticas, y parece acumularse la evidencia de que las mujeres apenas participaban de escenarios públicos (...) A pesar de que no hay cómo desmentir el macizo acatamiento a las funciones de la maternidad y la asistencia al cónyuge, algunos modos de la condición femenina alteraron la exclusividad de esta regla” (Barrancos 2010: 70).

Muy notorio es entonces en este panorama socio-cultural el trabajo de esta mujer, quien, junto con algunas otras compatriotas de su época como Juana Manso, Eduarda Mansilla, Matilde Cuyás, Adela Zicarelli, pueden ser consideradas como llamativas excepciones dentro de una estricta normatividad patriarcal.

Tanto es así que, ya desde los elementos paratextuales de la obra *Clemencia*, se puede vislumbrar la intención de participación de Guerra en los debates de la vida pública y política del momento. El texto presenta una sentida dedicatoria al por entonces recién asumido Presidente de la República Argentina Bartolomé Mitre mediante la cual la autora deja claramente expresada su postura de fiel apoyo al hombre encargado de llevar a cabo la unificación nacional. Guerra escribe:

Aceptad esta pequeña y humilde ofrenda como un homenaje debido á vuestros relevantes talentos.

Los hombres os darán títulos y honores, nosotras solo os damos la producción de nuestra pobre inteligencia, pero acompañada de los sentimientos más gratos del corazón. Aceptadla pues, General Mitre, como emanada del entusiasmo de una compatriota admiradora de todo lo grande, noble y generoso. (Guerra, 1862)

Este gesto resulta especialmente llamativo ya que se desconoce qué grado de vinculación existía entre Rosa Guerra y Bartolomé Mitre, si se conocían o no entre ellos, o qué niveles de difusión pudo haber tenido la obra en cuestión, ignorando por completo hoy en día si incluso pudo haber llegado a las manos del homenajeado. De todas maneras,

aunque aquello no haya ocurrido, inferimos que esta dedicatoria puede ser leída como una estrategia por parte de la autora para intentar darle visibilidad a un texto dramático escrito justamente por una mujer, con todo lo que ello implicaba en esa época. Por este motivo es que podemos a su vez interpretar el tono de modestia, o falsa modestia si se quiere, en el cual Guerra escribe, al expresar enunciados como *pequeña y humilde ofrenda o la producción de nuestra pobre inteligencia*. Es decir, la propuesta es estratégica en un doble sentido ya que, si bien la dedicatoria existe y puede interpretarse teñida de grandes ambiciones, lo declarado intenta también no ser irreverente, sosteniendo de alguna manera el lugar de inferioridad que ocupa la mujer en la sociedad; lo producido por éstas sólo puede provenir de una inteligencia pobre, nunca igualada a la inteligencia con la que un hombre podría contar. Por otra parte, llama la atención el carácter colectivo que la autora le da a este texto al no enunciar desde su individualidad sino, por el contrario, incluir la tercera persona del plural a través del *nosotras*. En contraposición a lo que los hombres pueden ofrecer, títulos y honores, aparecen “las mujeres” como colectivo, con lo cual se puede inferir que la autora intenta con este recurso literario incluir a las mujeres en su conjunto como un actor social más a ser considerado en el gobierno de la República. Sin ánimos de pecar de cierta anacronía en el análisis creemos que podemos vincular este gesto de pluralidad con la propuesta de acción colectiva que mucho tiempo después traerá el feminismo y que Cristina Escofet, al hacer referencia a su libro *Arquetipos, modelos para desarmar (palabras desde el género)*, bien traduce de esta manera: “ (...) desde que el feminismo me hizo ver que el género mujer era un yo individual que se traducía en un *nosotras* pluralísimo, y que me hizo comprender en el sentido más existencial, que el género no es más que la manera en que las mujeres estamos en el mundo” (Escofet 2000: 13).

En cuanto al resto de los elementos paratextuales de la obra tanto el título *Clemencia* como el listado de personajes que forman parte de la trama, refuerzan lo dicho hasta el momento en relación a las intenciones de la autora y la ambivalencia estratégica que adopta en su escritura. Por un lado, *Clemencia* es el nombre del personaje femenino

protagonista de la historia, aquella que motoriza la acción dramática, por ende, a la figura femenina se le atribuye una importancia considerable al ser también el título de la obra. Sin embargo, la clemencia (benevolencia, compasión, piedad, misericordia), es un concepto fuertemente arraigado al mundo de la religión, un mundo que considera funcional el rol prefijado que tiene la mujer en tanto tiene como deber impuesto contraer matrimonio para constituir una familia y ser la encargada de sostenerla con sus quehaceres domésticos. Por otro lado, el listado de personajes tiene una característica particular, la inclusión de dos personajes hombres, hermanos de la protagonista, quienes nunca aparecen en escena. Esta decisión de incluirlos de todas maneras demuestra el desconocimiento por parte de la autora acerca de la escritura teatral, pero a la vez que la acción va en contra de la necesidad del género, la aparición de estos personajes sí tiene categoría histórica para lo que Guerra quiere contar, ya que estos hermanos mueren ambos en la guerra y son parte de la historia argentina. Se podría considerar que haciéndolos parte del listado Guerra aporta un elemento más para fortalecer su posicionamiento político y su intervención como escritora mujer en el debate público.

Otro factor muy importante a tener en cuenta es el carácter melodramático de la obra. Clemencia como protagonista es una mujer entregada al padecimiento, y esta característica se explicita tanto desde sus monólogos interminables hasta con sus acciones concretas, enviando plegarias al cielo, de rodillas, llorando desconsoladamente y cayendo rendida al suelo. Clemencia sufre, en primera instancia, a causa de quedarse sola en el mundo tras el fallecimiento de su madre, y luego por la traición de su amado Carlos, quien la engaña hace años y a su vez le propone tenerla solamente como amante, sin contraer matrimonio, tal como ella esperaba para constituirse como una mujer “de bien”.

Queda establecido de manera clara a través del monólogo de apertura de la obra, puesto en boca de Clemencia, que la mujer está condenada a ser infeliz y sufrir sólo por el simple hecho de haber nacido mujer:

Fué la estrella tan fatal (Con pausa).
Que cual el genio del mal

Mi existencia presidiera
Que infalible se cumpliera
En mi asiago existir. . . .
Aquel presajio funesto
Por desgracia duro y cierto
Que dice al más débil ser,
Naciste infeliz mujer,
Tu condición es sufrir. . . ! (Guerra 1862)

En contraposición, existen en este mismo apartado enunciados expresados por la protagonista que nos remiten a las ideas y declaraciones de Rosa Guerra en su ejercicio como periodista en las revistas que mencionamos con anterioridad, en relación a la diferenciación social que se hace entre géneros:

Jamás gocé de los juegos
Del niño gratos anhelos
En la infancia celestial
Que cual Edén terrenal
Lo es la inocente edad. . . .
Mi mirada taciturna
Cual en funeraria urna,
Tristemente se póstaba,
Y ardiente profundizaba
La insondable eternidad. (Guerra 1862)

Continúa luego mostrando también la diferencia entre géneros en términos religiosos, ya que Dios colma de dicha a sus hijos al nacer y no así a sus hijas:

Jamás pude convenir
Por más que oí discutir
En que Dios causa del mal
Fuese, delirio fatal!
Pues en el supremo Ser
Vemos la suma bondad
Modelo de caridad
Cuyos amantes cuidados
A sus hijos muy amados
Colma de dicha al nacer. (Guerra 1862)

Entonces, si bien el melodrama como género está fuertemente construido en esta obra desde la exacerbación de los sucesos dramáticos, podríamos pensar a través de estos indicios destacados que este tono funciona como fachada para expresar otra cosa. Es decir, Rosa Guerra, literata mujer que escribe una obra de teatro, debe adaptarse a las condiciones de la época en la que vive y no pretender sobrepasar los límites en cuanto al rol que la sociedad le tiene asignado. Por este motivo se encomienda a escribir un melodrama donde el centro de la trama parece que pasara por el sufrimiento de la protagonista en relación al engaño y al desamor. Pero a su vez, esté género corresponde a la elección de lectura de las mujeres de la época, por lo cual podría inferirse que a través de su producción creativa Guerra pretender afirmar su estrategia para expandir aún más su labor educativa.

Por otra parte, también aprovecha las circunstancias para filtrar, a modo de subtrama si se quiere y a partir de la aparición del personaje del padre, las problemáticas de la historia argentina, incluyendo los conflictos sociales de la época, lo cual genera un corrimiento del género melodramático. Y es aquí que es notable el cambio radical de actitud por parte de Clemencia, quien pasa de ser una mujer débil y sufrida a plantar una fuerte postura ideológica frente al Gobernador en defensa de los intereses del pueblo (representado por su padre que ha tenido que emigrar durante dieciocho años y ha perdido a sus dos hijos a causa de la guerra en defensa de la patria) y reivindicando el aporte y los sacrificios de las mujeres para con su sociedad y su historia:

Si la cuchilla cayó (con entusiasmo y pausa).
Sobre el hombre y segó
Sus cabezas honerosas. . . .!
Quedaron nobles esposas. . . .
Que supieron imprimir
En sus hijos, é infundir
Amor a la libertad . . . !
Al heroísmo lealtad. . . .!
A la patria sacrificios. . . .!
Y aunque era época de vicios

La que pasamos ayer. . . .
 Honor cupo á la muger
 La generacion salvar
 Del opróbio, en el hogar,
 Y estrechando al tierno infante.
 A su seno palpitante
 Horror al vicio inspirar
 Y en su corazon sembrar
 Semilla fructíferante.
 Temer á Dios, y anhelante
 Amar á la libertad. . . .!
 Creeis que era el pueblo milano
 Porque sufrió del tirano
 Tan horrible esclavitud. . . .?
 Decid mas bien fué virtud
 Pues no abandonó sus lares
 Ni sus dioses tutelares
 Ni sumerjió en horfandad
 La familia, y á la crueldad
 Del tirano la dejó
 Por eso fué que sufrió
 Con paciencia y heroísmo
 Lo que llamais servilismo
 Y héroicidad llamo yó. . . .! (Vánse). (Guerra 1862)

Retomamos en este punto la declaración de Castellví de Moor acerca del discurso femenino como una enunciación autorrepresentativa de la mujer destacando la multiplicidad de sus manifestaciones, para reflexionar cómo se construye en *Clemencia* el arquetipo de mujer también desde la multiplicidad de un mismo personaje femenino, que a la vez que sufre por su condición de mujer es capaz de imponerse frente a la autoridad con una fuerte postura política. Importante es destacar también la aparición de otra figura femenina en la obra, el personaje de Inés, “amiga intrigante” de Clemencia, quien aporta una nueva postura del ser mujer para la época, mostrando una cara más perspicaz, una estrategia más hábil para vivir en ese contexto sin estar condenada al sufrimiento:

Mira Clemencia, los hombres (Con aplomo).
 Lo mejor es engañarlos,
 Hacerles creer, adularlos
 Aunque de amor no haya un bledo;

Hacer como ellos hacen,
Palabras y nada mas
Ama dos, tres, y verás
Que el amor es un enredo.

De este modo uno se va
Otro vuelve en su lugar
Y ni tiempo de pensar
Queda al pobre corazón;
Pues tal vez gana en el cambio
No sintiendo los desvíos»
Entra en nuevos amoríos,
Y no se siente. aflicción. (Guerra 1862).

Por estos motivos *Clemencia* puede ser considerada dentro de los parámetros del discurso femenino, entendiendo que la figura de la mujer no es única, universal, homogénea, sino que la idea de la mujer se constituye por una entidad plural, formada por individuos singulares (Matz 2010: 2).

Por otro lado, esta misma idea se va a ver fuertemente reflejada en la obra *Señoritas en concierto. Espectáculo de varieté en 13 cuadros*, de Cristina Escofet, ya desde los elementos paratextuales como el título o la introducción, en donde la autora declara que lo que une a las señoritas, aquellas que vienen caminando desde la historia y de las cuales proviene la humanidad, es la variedad:

Las señoritas en concierto son comediantes de la legua. Vienen caminando desde la historia. Son una y mil. Son la abuela, la madre y la hija. Son la frívola y la perversa. La romántica y la guerrera. No importa de dónde vienen. No importa cuántas son. Son señoritas que convocan a otras señoritas, conformando una orquesta de comediantes que se componen y recomponen para comentar, cantar o bailar sus argumentos. ¿Cuáles? Los argumentos atávicos. Los argumentos más viejos de un género tan viejo como la humanidad. Es que la humanidad proviene de las señoritas. Son señoritas las inmigrantes con su batea cargada de madre, abuela e hija. Son señoritas las gitanas del entierro del varón engañador. Son señoritas las tenues mujeres del patio de los suspiros. También lo son las que viven para siempre en un rincón de página: las chicas de Flores de Oliverio Gironde, o las señoritas de González Tuñón, o la señorita Detrimont, que no es sino la otra cara de la dama del perrito de Chejov. Estas mujeres tejen y destejen argumentos. No desde la visión crítica, desde el afuera, sino desde el adentro, incorporando a su lenguaje ciertas rupturas que expresan

pulsos de emoción. Hay rupturas de estridencia, de balbuceo, de sonsonete, de silencio. Quiebres necesarios. La vida de una mujer lo es.
Lenguaje inmanente (tomando lo cotidiano como valor casi absoluto) entre lo naif y lo grotesco; apenas un disloque de obra realista.
Las señoritas en concierto arrastran un carro absurdo y surrealista como sus propias realidades. Y la variedad es lo que las une. Señoritas en concierto en un marco de varieté. (Escofet, 1981: 1)

Bajo esta misma premisa me dedicaré ahora a analizar la obra contemporánea *El intersticio en el espejo* y cómo en ella se trabaja la representación y autorepresentación de dos figuras femeninas; por un lado, la de mi abuela paterna como personaje principal, por otro, mi propia figura como autora de la obra. En esta instalación audiovisual interactiva se re-construye mi historia familiar desde múltiples pantallas de manera fragmentaria y simultánea, siendo el vínculo filial con mi abuela paterna, personaje hoy ausente, el eje rector en la construcción del discurso.

Mi abuela falleció cuando yo tenía 6 años y si bien son pocos los recuerdos que conservo de ella, ha sido probablemente sin saberlo la persona que, de mayor manera dentro del seno familiar, ha influido a través de sus acciones en la construcción de mi identidad. Esta afirmación se sustenta en un hecho particular llevado a cabo en el año 1965; el cambio de apellido de mi padre, quien a los 8 años de edad dejó de llamarse *César Pompeo* para pasar a llamarse *César Sosa*. Al mismo tiempo, es en este momento que mi abuela decide cambiarse también su sobrenombre, dejando de llamarse a sí misma *Leta* (recorte derivado del apodo Nicoleta, siendo su nombre real Nicolasa) para llamarse *Mamina*, nombre con el cual comenzó a trabajar de vidente.

Esta información constituyó el eje rector en la producción artística, la cual se vio materializada en una obra de cine expandido construida a partir del material de archivo familiar. El análisis de las fotografías y los documentos funcionan tanto como soportes portadores de memoria como fuente de reconstrucción e interpretación de los sucesos pasados.

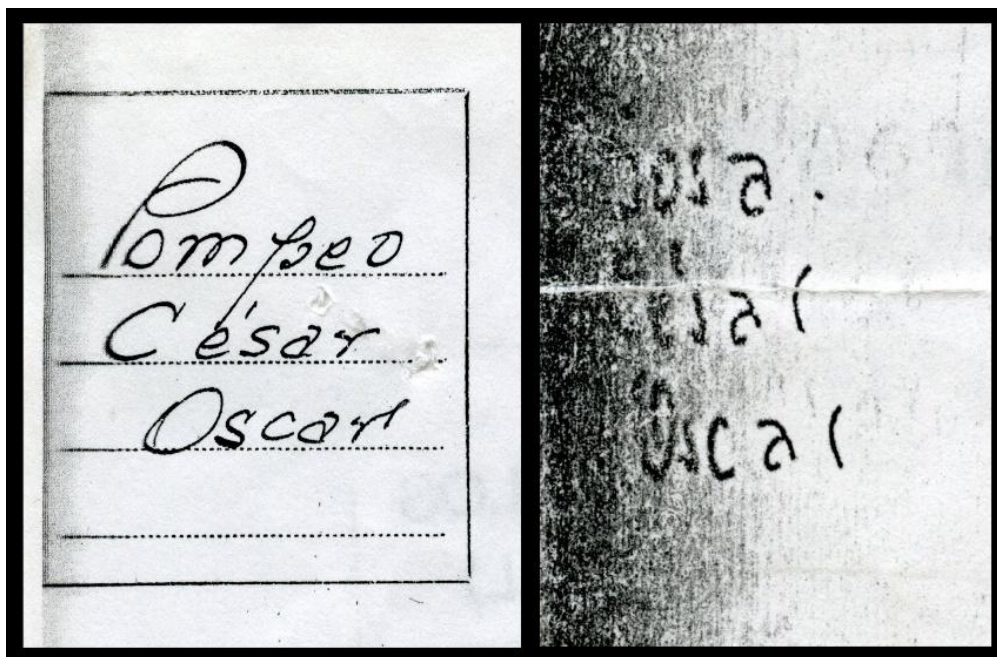


Imagen: Recortes de actas de nacimiento. Autora: Catalina Sosa

Desde fines de 1960, comienzos de la década del 70, los artistas visuales comenzaron a amalgamar su práctica con la del cine y algunos cineastas también comenzaron a replantearse el espacio de exhibición de sus películas. De esta manera, a partir de la hibridación de disciplinas comenzó a utilizarse el término cine expandido, como categoría adaptable a distintas experiencias audiovisuales; films o eventos de proyección que se instalan a través de los medios tecnológicos en el espacio arquitectónico, mudando el espacio de proyección convencional del cine de sala oscura al cubo blanco de las galerías de arte y los museos.

De esta manera se propone tanto una resignificación del espacio que contiene el audiovisual instalado, aportando a la narración la forma de *estar* en un lugar, como nuevas posibles lecturas por parte del espectador al proponer variantes temporales en la exhibición, al correrse el relato de la construcción lineal y sucesiva para proponer la multiplicidad y simultaneidad de imágenes exhibidas en varias pantallas. Este es el caso de *El intersticio en el espejo*, obra que presenta cuatro máquinas de imágenes (Dubois

2000: 10), las cuales fueron tomadas de manera sucesiva a lo largo de la historia como una invención frente a la precedente; desde la diapositiva fotográfica, pasando por el formato reducido de película Súper 8, el televisor y el VHS, hasta llegar a la proyección digital. A través de la irrupción de la continuidad narrativa dada en una única pantalla, en *El intersticio en el espejo* se propone al espectador como principal constructor del relato, ya que éste presente y activo en el espacio de proyección, debe llevar a cabo elecciones de hacia dónde dirigir su mirada, conectando el espacio visual con el espacio físico.

A propósito de esto, Malcom Le Grice, influyente cineasta británico, expone: “Reconfigurando el espacio del cine, se quiebra simultáneamente la singularidad de la experiencia, pero más particularmente se rompe con cualquier suposición hecha sobre una singular (autorizada) interpretación, basada en hacer coincidir la experiencia del espectador con la intención artística” (Le Grice 2011).

Aquí radica la elección del cine expandido y las multipantallas para la puesta en forma de una historia personal, en la cual el foco de interés está puesto en transmitir no una única interpretación de la historia sino un estado de sensación, determinado e inspirado por el material de archivo familiar encontrado en un largo proceso de búsqueda e indagación y materializado en la multiplicidad de variables propuestas frente al espectador a través de su participación activa. Es decir, la obra necesita de la interacción con un sujeto para abandonar el estado latente en el que se encuentran las imágenes previas a ser proyectadas y así es siempre el otro quien convierte en presencia la historia velada, de la misma manera en que yo fui trayendo a la superficie todo lo que en el archivo familiar subyace y queda oculto en el tiempo.

A través del trabajo con mi material de archivo familiar, enfocado en la línea paterna con mi abuela como protagonista, creadora e interventora de ese material, son variados los análisis que se pueden hacer de la figura femenina como resultado del proceso creativo llevado a cabo en la producción artística. En primer lugar, es imprescindible destacar que la obra se basa en la reconstrucción de ese personaje hoy ausente, mujer que ha sido representada a través de las fotografías a la vez que sus

acciones han sido determinantes en la construcción de su propia historia y en la vinculación con su descendencia.

En el dispositivo más antiguo colocado en el espacio, el proyector de diapositivas, se proyectan una selección de fotografías de *Mamina*, en las cuales se la ve posando sola, siempre mirando a cámara. Lo interesante es que la pose es, en muchos casos, el estereotipo de pose femenina frente a cámara, para las que incluso suele haber hasta guías de cómo hacerlo. El cuerpo femenino frente a cámara debe disponerse de manera que resulte atractivo a la mirada, y el lugar de esa mirada suele estar ocupado por la figura del hombre, lo que Ann Kaplan denomina “la mirada masculina”. “Para Kaplan el signo “mujer” es construido para y por la mirada masculina; en el texto dramático, la mirada se codifica en unos componentes culturalmente predeterminados por el deseo masculino que transforman a la mujer en un objeto sexual. Es decir, se valora a la mujer a través de la mirada de los otros” (Matz 2002: 4).

Probablemente *Mamina* debía verse linda, delicada y sonriente para complacer a quien observara por el visor de la cámara. ¿Pero es que acaso puede, cualquier mujer, de otra época o de la actual, desvincularse de los cánones de belleza impuestos socialmente y transmitidos hacia todas a través de la cultura visual? ¿Podría pensarse representada de otra manera sin sentir que está faltando a su *rol de mujer*?





Imágenes: Fotografías del archivo familiar personal. Autor desconocido.



Imagen: Fotografías del archivo familiar personal. Autor desconocido.

Como señala De Lauretis: “La representación de la mujer como espectáculo - cuerpo para ser mirado, lugar de la sexualidad y objeto del deseo-, omnipresente en nuestra cultura, encuentra en el cine narrativo su expresión más compleja y su circulación más amplia” (De Lauretis 1992: 13).

Por este motivo, a la hora de disponer este material en una experiencia cinematográfica, se propuso a través de la forma de exhibición un distanciamiento del cine narrativo clásico, en el cual el concepto de mujer construido desde el discurso hegemónico se encuentra atascado en un determinado lugar, imposibilitando pensar a la mujer como sujeto histórico social más allá de la visión del poder dominante.

Si, según Escofet, “ser [es] ser [definidos] de acuerdo a la mirada del otro” (Matz 2002: 4), si el concepto de mujer se construye desde el lenguaje y es necesario mirar a través de los arquetipos para corrernos del orden simbólico patriarcalista y en el arte está el lugar de la diferencia, *El intersticio en el espejo* pretende aportar a este corrimiento. En la obra se proyecta una película súper 8 sobre una pantalla traslúcida superpuesta y enfrentada a estas imágenes estereotipadas de mi abuela previamente mencionadas. En adrede contraposición a las fotografías de archivo, la secuencia registrada en la película se compone de fotografías de mi rostro tomadas diariamente, al inicio y al final de los días, durante el proceso de producción de la obra.



Imágenes de la obra “El intersticio en el espejo”. Autora: Catalina Sosa

La contradicción que se construye desde la fabricación de estas imágenes y en diálogo con las imágenes de archivo pretende luchar contra el ideal de belleza; frente a una imagen siempre cuidada del cuerpo se contrapone el rostro *des-estilizado*, cansado, dormido, alejado del estereotipo bajo el cual debería ser fotografiado un rostro femenino (limpio, feliz, bello). Este recurso fue puesto en marcha con el objetivo de intentar

invalidar desde la expresión interna una imposibilidad personal, la dificultad de aceptación de la propia imagen (cargada en el inconsciente de exigencias vinculadas a la cultura visual femenina contemporánea en la que crecemos y nos formamos). La autorrepresentación forzada a correrse del estándar desde unas imágenes poco fotogénicas funciona en este caso como lugar de sanación frente a la autoaceptación.

A su vez este soporte de película de formato reducido se encuentra intervenido, escrito sobre las imágenes con la frase *yo soy yo, yo soy otra; Sosa, Pompeo*. Lo que nos lleva a pensar en otra posible lectura, la reflexión de la relación identitaria del sujeto con su propio apellido.



Imagen: Intervención sobre fotogramas de película S8 de la obra “El intersticio en el espejo”.
Autora: Catalina Sosa.

Incluso cuando el apellido parece ser únicamente propiedad del hombre, quien lo lleva y lo delega a su descendencia, desde mi lugar de mujer consiente de este factor, entendiendo que mi apellido no se seguirá transmitiendo en la familia, planteo en la obra una vinculación con éste en un intento de apropiación. Yo soy una, con un nombre, pero podría ser otra, debería haber sido otra. Las sociedades patriarcales son regímenes “de

propiedad lingüística y cultural, sistemas en los que el nombre del padre es el único "nombre propio", el nombre que legitima y otorga autoridad y poder, el *logos* que controla la producción de sentidos y determina la naturaleza y cualidad de las relaciones, el *modus proprio* de interacción humana" (Colaizzi 1990: 17).

Si el razonamiento acerca del nombre propio legado por el padre también refuerza la idea que hay una única forma de interacción con los otros, y es mediante la figura de autoridad del hombre, entonces la mujer es negada como sujeto. Mi abuela con la intención de unificar a sus hijos, de constituirse como una única familia al cambiarles a los dos su apellido, no ha podido en todo caso delegarles su apellido de soltera, ha tenido que hacerlo mediante un apellido ajeno, el de otro hombre, para poder de esta manera ser legitimada por las normas culturales de la sociedad patriarcal.

Esto nos lleva a reflexionar también acerca del concepto de amor y de familia, y hasta qué punto el individuo puede ejercer su libertad de acción por fuera de las condiciones normales, o *normalizantes*, mejor dicho, establecidas socialmente. "(...) algunos estudios feministas subrayan que las familias son redes de cooperación y solidaridad, pero también de dominación y control, y que las experiencias de las mujeres dentro de las mismas son múltiples y variadas, satisfactorias, pero también negativas" (Esteban, 2008: 162).

Frente a la imposibilidad de conocer exactamente las intenciones de esta mujer hoy ausente, en la obra *El intersticio en el espejo* también se despliegan unos poemas escritos por ella y encontrados en el proceso de búsqueda de su archivo personal. La característica común de estos escritos es que tratan sobre el amor, habilitando una puerta de entrada para la interpretación de su visión en relación a este tema. Desde una profunda melancolía plasmada en la escritura, se ve coartado el vínculo con la/s pareja/s, signados por el abandono, la ausencia, la falta de cariño, la incertidumbre, la espera del retorno, la soledad.

Noi amor ya está marchado
ya se que te pierdo
tu me hablas, pero yo lo siento
mis ojos están muertos
ya no te espero
tu marchitaste mi amor
a otra perteneces
pero si algún día regresaras
todo es hermoso que ayer tuviste
lo has marchitado tu al irte
te vas siempre te vas
nunca detinas tu tiempo para mí
ya no te espero

En te fuiste hayes
sin pensar que dejastes
un alma destrozada
que está aquí esperanzada
esperaba cada noche
que de ella te acordaras
pero que nunca que estabas
al dejarla así tan sola
te inclinás a otra cosa.
que ya está terminada.
tu no quieres entender
que lo que murió
ya no vive
solo te pido una cosa.
me me digas viví
así de este modo

Imágenes: Escritos encontrados en el archivo familiar.
Autora: Nicolasa Gargarello.

Mari Luz Esteban expone que en la década del 60, época por la que estimamos que estos poemas fueron escritos, “la posibilidad de elección y la lógica creciente de la individualización han conllevado transformaciones en el ideal del amor romántico, tomando fuerza un nuevo patrón amoroso que vincula menos la pasión a la durabilidad, y produce un *proceso continuo de rotura y (re)constitución de parejas*, y una generalización de la aventura amorosa, en *un intento por retener y repetir, compulsivamente, la experiencia primordial de la novedad*” (Esteban, 2008: 59).

No podemos saber por qué motivo Mamina cambiaba de pareja cada un par de años. Si buscaba completar sin éxito el molde impuesto de “familia perfecta”, constituida con los roles padre, madre, hijos, bien establecidos y delimitados. O si, por el contrario, priorizando su individualidad por sobre el concepto tradicional de familia, buscaba siempre repetir la experiencia de la novedad amorosa con cada pareja. Sin embargo, su archivo nos permite de alguna manera aproximarnos a su interioridad e inferir mediante el medio escrito que no ha podido encontrar, en su época y cultura, los medios para conseguir la satisfacción como mujer en relación al amor romántico.

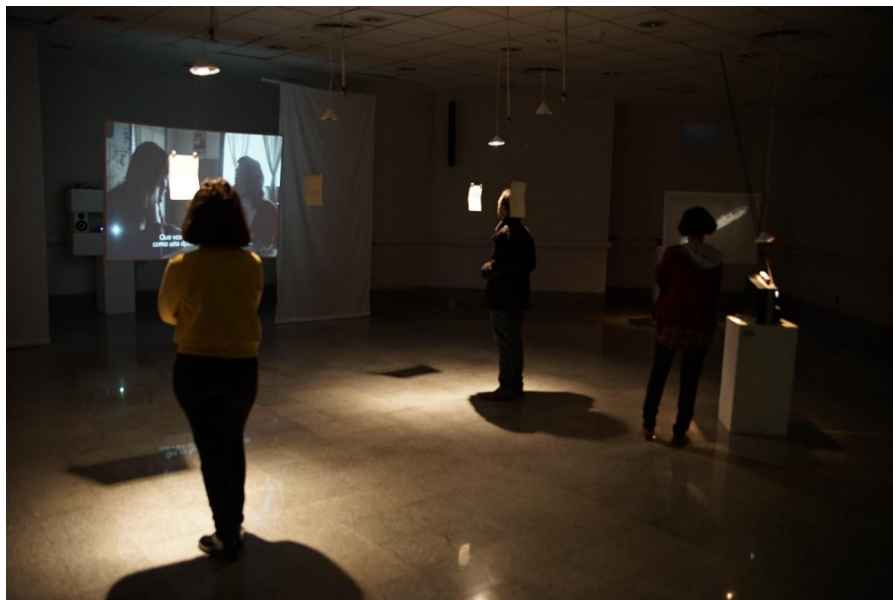


Imagen de la obra “El intersticio en el espejo”.
Autor: Luis Migliavacca.

Paul Ricoeur expone que “el archivo remite al documento y éste, a la huella” (Ricoeur 1999: 78), por ende el archivo como conjunto de huellas prestas a ser descifradas se convierte en soporte de memoria. Si nos posicionamos bajo la perspectiva de que el trabajo con el archivo hecha luz sobre el pasado, convierte en presencia la ausencia de ese tiempo, debemos poner especial atención a este caso concreto, en donde el archivo familiar legado ha sido intervenido por *Mamina*, pretendiendo ocultar más que iluminar cierta parte de la historia.

Podemos observar este material como soporte que contiene tanto los rastros como los restos de un tiempo pasado. En otras palabras, las fotografías heredas pretenden prolongar en el tiempo la ausencia, intentando, aunque sin éxito, despojar al archivo de su condición inherentemente esencial; ser soporte de memoria. En un intento de mi abuela por borrar la memoria familiar, el archivo había sido intervenido con un propósito claro; esconder, callar, negar. “Dentro de la familia, cuidar puede ser callar, cuidar puede ser compartir. Contar puede ser el deseo y callar la única posibilidad de sobrevivencia. En todos los casos la transmisión está presente, en forma de memoria reconocida o ausente” (Kaufman 2006: 50).

La disconformidad con su propia historia se veía reflejada en varias fotografías recortadas, en las cuales se ocupaba de eliminar las figuras masculinas adultas y en escritos amorosos tachados en los reversos de las fotografías (las mismas que luego fueron pegadas por ella y despegadas en mi proceso de búsqueda). Como si la supresión del registro fotográfico significara (y es que de esta concepción parte el valor innato del archivo)⁵⁷ la total negación de una parte de la realidad: si no ha sido registrado, si no hay un documento histórico que lo constate, aquello no ha ocurrido. Paradójicamente, este particular mecanismo funcionó durante décadas manteniendo la negación y el silencio,

⁵⁷Jacques Derrida, en su libro *Mal de archivo. Una impresión freudiana* acuña la concepción de archivo en esta línea afirmando que “(...) la estructura técnica del archivo archivante determina asimismo la estructura del contenido archivable en su surgir mismo y en su relación con el porvenir. La archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento”. Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid, Editorial Trotta, 1997, p 24.

hasta que ese archivo intervenido fue indagado y cuestionado, hasta que las imágenes, documentos, palabras, fueron puestas en íntima vinculación en la práctica artística.

Frente a este material, intervenido hace años por una mujer con el fin de ocultar, la segunda intervención, la artística en este caso, busca echar luz sobre los secretos, pero lo hace alejada del discurso hegemónico cinematográfico, con la intención de hacer surgir en el diálogo entre la obra y los espectadores una nueva posibilidad para la comprensión de los sujetos sociales. La vida de esta mujer viene a representar de alguna u otra manera la vida de muchas mujeres y es importante desde el lugar del lenguaje no imponer *una única historia* sino dar lugar a la construcción de múltiples historias despojadas de preconceptos y prejuicios.



Imagen de la obra "El intersticio en el espejo".
Autora: Estefanía Santiago.

El intersticio en el espejo es una obra que, alejada de la narración clásica, es realizada por una mujer, sobre otra mujer, para todos. Para reflexionar en clave autobiográfica a partir de la identificación con esa mujer, sobre las dinámicas familiares, los secretos, el amor/desamor, la identidad.

En síntesis, y en relación a las mujeres autoras de estas obras, si bien la clave autobiográfica de *El intersticio en el espejo* es evidentemente constitutiva de la producción y aunque esta pretensión no haya estado presente en Rosa Guerra al escribir *Clemencia*, me permito hipotetizar acerca de si algo de su propia vida y su subjetividad no se ve inmiscuida en su creación, en tanto su condición de mujer literata, excepcional para su época, la constituía a ella misma como una mujer pensante, declaración que pone en palabras de su protagonista. A su vez, no debemos pasar por alto que comparte también con ella el destino trágico de haber fallecido a muy temprana edad y soltera, con todo lo que ello implicaba. En ambas obras podemos ver cómo, tanto *Clemencia* como *Mamina*, aún con el siglo de diferencia que las separa, sufren por la construcción del amor romántico y por no encajar dentro de los parámetros normalizantes de lo que una mujer *debe* ser, por no lograr adecuarse a los esquemas preestablecidos para su género.

Podríamos finalizar este análisis, entonces, concluyendo en que las producciones artísticas, sea cual fuere la época en la que se sitúen, son manifestaciones que sirven para pensar los contextos socio culturales y por consiguiente para producir en el lector/espectador condiciones para la reflexión. Las obras nos proponen repensarnos como mujeres desde el lenguaje artístico, conociendo la historia y con vistas de poder construir un futuro en el cual, como plantea De Lauretis, podamos “crear las condiciones de visibilidad para un sujeto social diferente” (De Lauretis 1992: 19).

Bibliografía

Badiou, Alain (2000). “Qué piensa el teatro?” en *Reflexiones sobre nuestro tiempo*. Buenos Aires: Ediciones del Cifrado.

Barrancos, Dora (2010). "Capítulo II. Vida independiente, mujeres sujetadas" en *Mujeres en la sociedad argentina: una historia de cinco siglos*. Buenos Aires: Sudamericana.

Colaizzi, Guilia (1990). "Feminismo y Teoría del Discurso. Razones para un debate" en Colaizzi, G. (ed.) *Feminismo y Teoría del Discurso*. Madrid: Cátedra.

De Lauretis, Teresa (1992) "Feminismo, Semiótica, Cine: Introducción" en *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra.

Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta.

Dubois, Philippe (2000). "Video y teoría de las imágenes" en *Video, Cine, Godard*. Buenos Aires: Libros del Rojas, UBA.

Escofet, Cristina (1981). *Señoritas en concierto. Espectáculo de varieté en 13 cuadros*.

Esteban, Mari Luz (2008). "El amor romántico dentro y fuera de occidente: determinismos, paradojas y visiones alternativas" en Liliana Suárez, Emma Martín, Rosalva Aída Hernández (coord.) *Feminismos en la Antropología: nuevas propuestas críticas*. San Sebastián: Ankulegi.

Kaufman, Susana (2006). "Lo legado y lo propio. Lazos familiares y transmisión de memorias". En Jelin, Elizabeth y Kaufman, Susana (comp.). *Subjetividad y figuras de la memoria*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Le Grice, Malcolm (2011). "Time and Spectator in the Experience of Expanded Cinema" en A.L. Rees, Duncan White, Steven Ball and David Curtis (eds.) *Expanded Cinema: Art, Performance, Film*. Londres: Tate Publishing.

Matz, María Rosario (2002). *La dramaturgia de Cristina Escofet: deconstrucción de los arquetipos femeninos de todos los tiempos*. Texas: Tech University.

Ricoeur, Paul (1999). "Memoria individual y memoria colectiva" en *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.

Tarantuviez, Susana (2001). "Teatro feminista en Mendoza: la puesta de "Las que aman hasta morir" de Cristina Escofet", *Cuadernos DELCILfHA*, año 2, N° 2-3.