

Editoras: Gladys Granata de Egües Susana Tarantuviez

UN DISCURSO, TODOS LOS DISCURSOS

LITERATURA Y
TRANSDISCURSIVIDAD II



LOS LIBROS DEL GEC 2018



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS

LOS LIBROS DEL GEC

UN DISCURSO, TODOS LOS DISCURSOS

LITERATURA Y
TRANSDISCURSIVIDAD II

**Editoras: Gladys Granata de Egües
Susana Tarantuviez**

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

Facultad de Filosofía y Letras

EDIFYL, 2019



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO

80 años



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS

80 años
1939 - 2019

Un discurso, todos los discursos : literatura y transdiscursividad II / Gladys Granata de Egües ... [et al.] ; editado por Gladys Granata de Egües ; Susana Tarantuviez. - 1a edición para el profesor - Mendoza : Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, 2019.

230 p. ; 22 x 15 cm. - (Los libros del GEC)

ISBN 978-950-774-366-5

1. Literatura. 2. Teoría Literaria. I. Granata de Egües, Gladys, ed. II. Tarantuviez, Susana, ed.

CDD A860

Derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de tapa, puede ser reproducida, almacenada o transmitida de manera alguna ni por ningún medio, ya sea electrónico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor.

All right reserved. No part of this publication may be reproduced, displayed or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying or by any information storage or retrieval system, without the prior written permission from the Editor.

Diseño: Clara Luz Muñiz.

Diseño de tapa: Magdalena Egües

Universidad Nacional de Cuyo - Facultad de Filosofía y Letras - Centro Universitario-Parque General San Martín-5500 Mendoza Argentina

e-mail: gec@logos.uncu.edu.ar

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo

Centro Universitario-Parque General San Martín-5500 Mendoza Argentina

Fono/Fax: 54 261 4135000

Email: editorial@logos.uncu.edu.ar

Web:<http://ffyl.uncu.edu.ar>

Impreso en Talleres Gráficos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.

Mendoza 2018

Impreso en Argentina-Printed in Argentina

Queda hecho el depósito que previene la ley 11723.

Universidad Nacional de Cuyo - Facultad de Filosofía y Letras

Agradecemos a la Secretaría de Investigación, Internacionales y Posgrado (SIIP) de la Universidad Nacional de Cuyo el subsidio otorgado al Proyecto “La Literatura como modo de conocimiento (10ª etapa): Literatura y transdiscursividad II” que ha hecho posible esta publicación.

Dra. Gladys Granata de Egües (Directora)

Dra. Susana Tarantuviez (Co –Directora)

ÍNDICE

UN DISCURSO, TODOS LOS DISCURSOS. LITERATURA Y TRANSDISCURSIVIDAD

Gladys Granata y Susana Tarantuviez 7

DRAMATURGIA DE LAS GENERACIONES DE POSDICTADURA (HASTA 2015): NOVEDADES EN LA MEMORIA SOCIAL

Luis Emilio Abraham 25

DE *BODAS DE SANGRE A LA NOVIA*. LA IRREVERENCIA ANTE EL TEXTO POR RESPETO A LA OBRA

Verónica Alcalde 57

TESTIMONIO, LITERATURA Y PERIODISMO EN *HAY ALGO QUE NO ES COMO ME DICEN*, DE JUAN JOSÉ MILLÁS

Eva María Báez 101

***VERITAS ODIUM PARIT*: LA DOMINACIÓN A PARTIR DEL EUFEMISMO Y LA SUBVERSIÓN A TRAVÉS DE LA EXPLICITACIÓN EN *EL CAMPO Y LA MALASANGRE* DE GRISELDA GAMBARO**

Juan Marcos Barocchi 121

ACERCAMIENTO A LA TEORÍA DE LA TRADUCCIÓN EN *BERTA ISLA* DE JAVIER MARÍAS

María Silvina Bruno 161

ARQUITECTURA ESCRITA

Magdalena Egües 187

**LA REESCRITURA Y ESCRITURA ESCÉNICA EN MENDOZA.
APROXIMACIONES A LA NOCIÓN TEXTO-MATERIAL Y
RELACIONES TRANSDISCURSIVAS**

Verónica Manzone 215

***ABBIAMO TUTTE LA STESSA STORIA*: EL MONÓLOGO
TEATRAL DE RAME Y FO EN DIÁLOGO CON LOS DISCURSOS
POLÍTICO-FEMINISTAS DE SU CONTEXTO DE PRODUCCIÓN Y
DE NUESTRO CONTEXTO DE RECEPCIÓN**

Laura Martín Osorio 239

***TU VENENO EN MÍ* DE MANUEL GARCÍA MIGANI. TRAMAR EL
ACONTECIMIENTO**

Marina Sarale 261

**GRISELDA GAMBARO Y LOLA ARIAS: LA
TRANSDISCURSIVIDAD COMO RECURSO ESTÉTICO-POLÍTICO**

Susana Tarantuviez 281

**REESCRITURAS Y TRANSTEXTUALIDADES EN *SALLINGER* DE
BERNARD-MARIE KOLTÈS**

María Victoria Urquiza 313

UN DISCURSO, TODOS LOS DISCURSOS. LITERATURA Y TRANSDISCURSIVIDAD

Gladys Granata

Universidad Nacional de Cuyo
gladysgranata@gmail.com

Susana Tarantuviez

Universidad Nacional de Cuyo
sutarantuviez@hotmail.com

Prólogo

Desde hace varias décadas, la teoría literaria viene desarrollando en profundidad la noción de texto literario como objeto social. De este axioma se desprende, entre otros corolarios, que es necesario considerarlo en el interior de la red de relaciones que establece con otros textos y con los diferentes discursos, artísticos o no, que la atraviesan: la literatura representa fenómenos históricos, políticos y culturales y en ella se entrecruzan los diversos discursos producidos por las prácticas sociales de un determinado tiempo y lugar.

Se impone, entonces, el análisis de las relaciones discursivas entre diversas esferas de la cultura. Entendemos la cultura como una organización que distribuye las prácticas sociales en diferentes ámbitos especializados. Cada uno de esos ámbitos posee reglas o funciones específicas y genera una clase de discurso. Así, estudiamos los discursos como producto de esa distribución y especialización particular de las prácticas culturales y distinguimos la especificidad de diversos discursos (religioso, jurídico, político, científico, artístico, literario, etc.),

como también los entrecruzamientos e interacciones que se producen entre ellos. Visto de esta manera, el discurso literario forma parte de una red de concurrencias que se hace necesario desentrañar e iluminar a partir de la consideración y estudio de cada uno de sus componentes, respetando su especificidad y ubicación, pues esta interacción configura un objeto compuesto de elementos migrantes (situados en un lugar de tránsito y de pasaje): el texto no es una unidad aislada, sino en relación de permeabilidad con otras formas discursivas con las que coexiste.

En síntesis, la literatura contiene diversos discursos que reflejan el entorno socio-histórico y cultural en el que se produce la obra, es decir, el texto literario reelabora poéticamente enunciados provenientes de diferentes esferas culturales, ideológicas, artísticas. De esta manera, el discurso literario “contiene” un entramado de los diferentes discursos utilizados en una época y un lugar dados y de sus correspondientes “contaminaciones”. Siguiendo este razonamiento, la lógica del texto literario o de cualquier otra creación artística emana de la interacción discursiva de la época en que fue gestado. Se trata, entonces, de analizar esa diversidad discursiva que nutre al discurso literario y que este, a su vez, retroalimenta. En este rico entrecruzamiento es donde la obra amplía su entidad y se convierte en una fuente inestimable de conocimiento.

Sostenemos que los dominios discursivos tradicionalmente considerados aislados y autónomos no son autosuficientes desde el punto de vista hermenéutico. Si hablamos de un sistema de complejos discursivos, de grupos de enunciados, que provienen de sectores diversos y se actualizan en una nueva forma que los contiene y les da una significación que no es la mera suma de las diversas esferas implicadas; que no se trata de yuxtaposición, sino de integración orgánica, entonces es necesario un abordaje crítico que supere los límites propios

del texto meramente literario y los relacione con las otras esferas del saber y el conocer.

Los trabajos reunidos en este volumen, producto de las indagaciones realizadas por los integrantes del Proyecto de Investigación “La Literatura como modo de conocimiento. Literatura y transdiscursividad II”, responden a estas líneas de indagación teórica y consideran el texto literario como discurso, por cuanto dicha noción amplía el panorama de criterios a propósito de “lo literario”, y examina sus vínculos con otras artes y otras formas discursivas.

Cabe destacar que el estudio de la Literatura y sus vínculos con otros discursos implicó, para la concreción de cada uno de los capítulos, un abordaje interdisciplinario (destacado hace tiempo como herramienta fundamental de disciplinas como la Semiótica, la Sociocrítica y los Estudios Culturales, entre otras): en nuestro proyecto de investigación tuvieron un rol significativo los aportes de la Teatrología, la Cinematografía y la Teoría del Arte (para examinar el teatro, el cine y la arquitectura en relación con la Literatura), así como los de la Sociología, la Historia y la Filosofía, para entender acabadamente los nexos que el texto literario establece con la política y la historia.

Si bien no es una característica exclusiva de la época contemporánea, pues en el transcurso de toda la historia de la Literatura se han producido ficciones que en sus tramas vinculan otros discursos distintos del literario, así como han existido procesos de creación literaria a partir de la apropiación de prácticas discursivas políticas y filosóficas, también es cierto que en los siglos XX y XXI se constata una mayor producción de textos literarios vinculados explícitamente con otros lenguajes artísticos y otros discursos no literarios. En efecto, a lo largo de todo el siglo XX, numerosas ficciones incorporan elementos externos a la Literatura como crónicas, documentos, materiales cotidianos,

discursos provenientes de otros saberes como la medicina, el habla popular, la religión, como también procedimientos del campo del arte (cine, artes escénicas, pintura, arquitectura).

Además, la noción contemporánea de Literatura como objeto social permite no solo un enfoque que hace hincapié en la dimensión social de los textos sino también la ampliación del canon: escritores y textos que antes eran considerados paraliterarios encuentran un lugar en los programas de Literatura actuales, y la ambigüedad de algunas prácticas actuales no impiden su entrada a la Academia, en el marco de una cultura posmoderna que empuja a las instituciones a una apertura hacia formas literarias ciertamente fronterizas o liminales. Por su parte, la Literatura permea los contenidos sociales, redes de información y discursos y desde allí adquiere un valor ético, social y programático. Se trata de un vaivén de retroalimentación y productividad simbólica.

Ahora bien, la noción de Literatura como objeto social implicó para el equipo de investigación un abordaje crítico que se aproximara al texto literario según los siguientes postulados (Elgue de Martini, 2003):

- énfasis en el contexto de producción, circulación y recepción de los textos;
- concepto de texto como mosaico y parte del discurso social, pues pertenece al mismo *continuum*;
- reemplazo del concepto de “significado” por el de “múltiples significados”;
- interpretación de la obra en relación con otras manifestaciones del discurso social.

Cada uno de los trabajos reunidos en este volumen aborda un vínculo específico entre la Literatura y otras artes y discursos (histórico, político, teatral, arquitectónico, cinematográfico,

periodístico) y tal relación se analiza al interior de cada ficción, haciendo hincapié en los puntos de contacto con otros elementos extra-literarios y extra-artísticos.

Este conjunto de investigaciones permite analizar relaciones, cruces, tensiones entre discurso literario y otras prácticas discursivas y comprender el fenómeno de la transdiscursividad en sus distintas facetas y su materialización en textos de diversas culturas, según se detalla a continuación en los resúmenes de cada trabajo.

“Dramaturgia de las generaciones de posdictadura (hasta 2015): novedades en la memoria social” de *Luis Emilio Abraham*

En este trabajo, el autor se ocupa de la dramaturgia argentina de las generaciones de posdictadura conformadas por dramaturgos y dramaturgas que eran muy jóvenes o niños durante la última dictadura o que nacieron después del lapso 1976-1983, y destaca algunas manifestaciones de las nuevas subjetividades ante el pasado traumático y el tema de la memoria social, haciendo hincapié en la relación entre los textos dramáticos y los procesos de rememoración histórica (transdiscursividad teatro/discurso político).

Luego de una síntesis de los fenómenos teatrales emergentes durante el período, se caracterizan las generaciones de posdictadura tomando herramientas provistas por estudios sobre la nueva narrativa. Estableciendo diálogo entre áreas del saber bastante incomunicadas (la investigación sobre dramaturgia y narrativa), el trabajo se propone contribuir a una comprensión más integrada de las diversas prácticas literarias de esas generaciones. A pesar de ciertas diferencias de ritmo en el desarrollo de la conciencia generacional, puede afirmarse que la producción narrativa y la producción

dramática de las generaciones de posdictadura poseen rasgos muy parecidos.

Después de esbozar un breve estado de la cuestión sobre el teatro argentino actual (centrado fundamentalmente en Buenos Aires), detalla algunos rasgos de la producción dramática que pueden ponerse en correlación con el fenómeno social de la posdictadura. Trabaja con un corpus de obras de una quincena de autores a fin de brindar instrumentos para leer en ellas un aspecto que merece atención: las formas que adoptó la cuestión de la memoria en las generaciones de los descendientes de quienes protagonizaron los años setenta y su conflictiva herencia histórica.

“De *Bodas de sangre* a *La novia*. La irreverencia ante el texto por respeto a la obra” de Verónica Alcalde

En este trabajo, la autora examina la más reciente adaptación cinematográfica basada en una obra dramática de Federico García Lorca: *La novia*, de la zaragonesa Paula Ortiz. El film, estrenado en diciembre de 2015, tiene más que sobrados méritos para ser motivo de análisis: méritos como hecho artístico autónomo y méritos, también, en cuanto al diálogo que, como toda adaptación, establece con su texto original. Para reflexionar sobre esto, primero aborda aspectos que atañen al proceso de traslación del lenguaje verbal al audiovisual.

La investigación se abre con un breve acercamiento a la histórica puja literatura/cine, identificando aquellos prejuicios que se evidencian en la recepción del público y la valoración de la crítica especializada cuando se trata de una adaptación, para luego identificar algunas líneas teóricas que versan sobre esta práctica. La autora recurre a distintas propuestas metodológicas de análisis según lo requiera el texto

cinematográfico, atendiendo a que cada obra exige su propio modelo de análisis.

A continuación, se refiere a las distintas adaptaciones que se han realizado de la obra *Bodas de Sangre*, para finalmente detenerse en la más reciente, la de Paula Ortiz. Su análisis del film aborda aspectos que le permiten demostrar que Paula Ortiz crea una obra que transmite el espíritu y la estética lorquiana, sobre todo en aquellos momentos en los que opta por despegarse del texto.

El recorrido por los diferentes aspectos del film y su relación con el texto de García Lorca, le permite aseverar a Alcalde que Paola Ortiz crea una película que, lejos de limitarse a la traducción literal de un texto, logra transmitir la poética del autor y las temáticas principales que atraviesan toda su obra. En *La novia*, la cineasta nos presenta a un García Lorca “total” a partir de una estética cinematográfica de sello propio. El estudio de Alcalde se cierra con una abundante y actualizada bibliografía y en un apartado final incluye un breve glosario de los términos cinematográficos utilizados en el cuerpo del trabajo.

“Testimonio, literatura y periodismo en *Hay algo que no es como me dicen* de Juan José Millás” de Eva Báez

Dentro de la literatura testimonial, Eva Báez se enfoca en la corriente literaria que se vale de las herramientas del periodismo y de las declaraciones de mujeres que han sido víctimas de violencia sexual. En este contexto, analiza la novela de Juan José Millás *Hay algo que no es como me dicen*, publicada en 2004, que narra la historia de una joven concejal del Partido Popular de Ponferrada, Nevenka Fernández, quien denunció a su jefe, el alcalde, por acoso sexual y se vio obligada a rehacer su vida fuera de su pueblo natal. Juan José Millás cuenta esta historia desde la subjetividad de su protagonista,

partiendo de la investigación periodística, su fuente primordial para reconstruir los sucesos, pero los presenta de tal modo que pueden ser leídos como literatura. El narrador se identifica como el autor, quien realiza un trabajo periodístico para descubrir cómo devino Nevenka Fernández en una víctima de acoso y cómo logró salir de esa situación. De esta manera, la novela de Millás puede considerarse como una contrainterpretación, contradiscurso o contra-relato al discurso periodístico hegemónico; no obstante se sustenta en la información periodística, y su fuente principal es la mujer que vivió en carne propia el asedio del alcalde de Ponferrada, cuya voz sin embargo no fue tenida en cuenta por la prensa. Este análisis le posibilita demostrar que en los periódicos, si bien Nevenka ganó la batalla judicial, no conquistó el favor social debido a la sesgada presentación de la noticia y de los derroteros del juicio que se llevó a cabo.

El propósito de este trabajo es mostrar cómo fue escrita una obra de esta índole hace ya catorce años, y cómo opera en ella la transdiscursividad entre periodismo y literatura, tanto en su origen como en la construcción ficcional y se convierte en una interpretación alternativa a la del discurso periodístico dominante.

La posibilidad de interpretar los hechos en forma diferente y constituir este relato alternativo tiene significancia en cuanto, a la vez que cuestiona los modelos interpretativos que se corresponden con la ideología dominante, posibilita otras obras literarias y discursos periodísticos de índole similar. Análogamente a la Nevenka que, dando su testimonio, se inscribe en un camino que pueden seguir otras, el texto de Millás se inscribe entre los discursos que, contra la corriente, han pugnado por hacer oír la voz de las mujeres, que como vemos en el presente no ha dejado de resonar.

“*Veritas odium parit*: la dominación a partir del eufemismo y la subversión a través de la explicitación en *El campo* y *La malasangre* de Griselda Gambaro” de Juan Marcos Barocchi

Juan Marcos Barocchi examina la relación entre dos textos dramáticos de Griselda Gambaro y los discursos del campo social en el que actúan sus personajes, partiendo de algunos conceptos claves de la sociología, tales como campo social, categorías sociales objetivas y subjetivas, *habitus* y tabú de la explicitación.

En su trabajo analiza las dos obras mencionadas de Griselda Gambaro para ver, especialmente, en qué medida el tabú de la explicitación se manifiesta en ellas como práctica subversiva capaz de transgredir o, cuando menos, alterar las reglas corrientes de un determinado campo social. Además, las compara en cuanto a la capacidad de sus personajes para rebelarse contra el poder abusivo. Mientras que en *El campo* se eufemiza un acto de subversión, transmutándolo en una simple mala costumbre, una cuestión de mala educación, algo más leve para intentar banalizar el impulso revolucionario, descalificarlo, neutralizarlo y desviarlo, en “*La malasangre*” se constata que para poder perturbar el funcionamiento normal de un campo y transformarlo, se debe, ante todo, desbaratar sus normas, y un modo de lograrlo es explicitarlas, ponerlas al descubierto, ya sea mediante el uso de disfemismos, enunciados metalingüísticos, sentencias, etc. La conclusión de Juan Marcos Barocchi explicita su abordaje metodológico: “Efectivamente, si la obra literaria es la que por sí misma debiera exigir un método crítico o un enfoque de análisis, entonces *El campo* y *La malasangre* piden el auxilio de la historia, de la sociología, incluso de la filosofía, [...], y es, por ende, a los fines literarios (si de entender una obra en profundidad se trata) que se han utilizado tales herramientas de análisis”. Asimismo, enfatiza su enfoque de la transdiscursividad de la literatura, por su diálogo constante

con otros discursos sociales y por ser una forma de comunicación social.

“Acercamiento a la teoría de la traducción en *Berta Isla* de Javier Marías” de *Silvina Bruno*

En esta investigación, Silvina Bruno parte de la hipótesis de que en esta novela de Javier Marías existe lo que llama una “traducción enmarcada” y analiza fragmentos de *Berta Isla*, así como la traducción que en ella encontramos de “Little Gidding” de T.S. Elliott, perteneciente a uno de *Los Cuatro Cuartetos*.

A partir de la consideración de que la novela de Marías, estudioso de la traducción literaria, presenta una traducción enmarcada dentro del relato de su novela, Bruno examina las traducciones que palimpsécticamente atraviesan el relato. *Berta Isla*, última novela publicada por el escritor Javier Marías, contiene en su interior esta figura del palimpsesto porque dialoga con las anteriores novelas de este autor, nos trae resonancias (nombres de personajes conocidos, escenarios transitados, reflexiones recurrentes) y el protagonismo del lenguaje con su poder “falsificador y performativo”.

Concluye que la novela *Berta Isla* de Javier Marías completa su significación, su conformación, en tanto es una obra de arte inscrita en el sistema cultural. En este cruce entre obra y cultura encontramos el texto, atravesado por diversos discursos, entre los cuales toma la traducción para observar y profundizar la clara aplicación que tiene el debate sobre la conexión íntima entre el lenguaje y la cultura. Mediante esclarecedores cuadros va mostrando las semejanzas entre los dos para demostrar la intención del autor de que el lector se adentre en el universo de la traducción y para tender un puente entre ficción y teoría.

“Arquitectura escrita” de Magdalena Egües

El trabajo parte de la estrecha y dilatada relación de la Arquitectura con el discurso literario. La Arquitectura a lo largo de su historia se ha apoyado en la Literatura para dejar registro de su evolución, y la Literatura, ha necesitado de la Arquitectura para desarrollar sus escenarios. Y así como se escriben historias al recorrer edificios, también se construye arquitectura con la palabra y la imaginación. El libro *Aquí Vivieron. Historia de una quinta de San Isidro 1583- 1924* de Manuel Mujica Láinez es la obra que Egües toma como punto de partida para el estudio y análisis de la arquitectura como protagonista literaria, en este caso de los 23 cuentos que juntos conforman la biografía de una Quinta en San Isidro.

La autora constata que la Arquitectura ha sido reflejo y testigo de la historia de los habitantes de un espacio arquitectónico dado y demuestra que en esta obra de Mujica Láinez se exagera su capacidad no solo de contenerlos, sino también de convertirse en un personaje más en las historias que en él transcurren. En efecto, en estos textos literarios la casa también respira, vive, decide e influye sobre las acciones que en ella suceden y por momentos calla para dar espacio a sus objetos, a sus habitantes inanimados que acaparan el protagonismo y vuelven a opacar a quienes en teoría tienen vida.

Su análisis se focaliza tanto en las descripciones de los espacios para entender la construcción de arquitectura en la imaginación del lector, como en el montaje de estas descripciones a lo largo de los relatos, para comprender su evolución en el tiempo. *Aquí vivieron* es un ensamble de miembros de una misma obra arquitectónica que se descubre por partes, donde los fragmentos, cada cuento, tienen autonomía y adquieren mayor importancia cuando se entienden como un todo: la historia completa de la casa. Cada cuento por separado es una obra terminada, pero al formar

parte de un mismo libro adquieren otro sentido, otro sabor más complejo y profundo que se descubre en el pliegue del encuentro entre unos y otros: en ese espacio que se construye cuando se guñan a lo lejos personas y objetos dentro de una misma arquitectura.

La Infancia, la Memoria, el Tiempo, el Espacio, los Objetos y la Naturaleza son los apartados en los que se divide este trabajo, aunque, como observa la autora, constantemente se entrecruzan unos con otros, porque todos ellos son los ingredientes de la narrativa de Mujica Láinez.

“La reescritura y escritura escénica en Mendoza. Aproximaciones a la noción texto-material y relaciones transdiscursivas” de Verónica Manzone

Verónica Manzone estudia las prácticas escénicas cuyos modelos textuales, además de desbordar la categoría del drama, surgen a partir de una ampliación del concepto de dramaturgia. Son las llamadas “dramaturgias de la escena” que integran dentro de la definición de dramaturgia otros tipos de escritura -como la producida por el actor, la dirección y el grupo- y no exclusivamente la producida por la marca del autor teatral tradicional.

La autora examina los lenguajes y disciplinas que irrumpen en el campo de las artes escénicas y que exceden y difuminan la concepción tradicional del teatro. Estas vinculaciones transdisciplinarias del teatro se relacionan con el procedimiento de reescritura de diferentes materiales, llevado a cabo por algunos dramaturgos mendocinos del “nuevo teatro”, y con el procedimiento de intertextualidad y transtextualidad. En su análisis propone la categoría de “texto-material”, lo cual le permite incluir tanto a los objetos concretos puestos en la escena, como a los textos que entran a componer un espectáculo.

En su trabajo se detiene en la obra *Bella tarde* del dramaturgo mendocino Pablo Longo, donde observa cómo el autor se apropia de los discursos pertenecientes a la ciencia o la filosofía y los convierte en procedimiento dramático y en trazos temáticos. También analiza los entrecruzamientos discursivos presentes en *La pieza de Oskar* de la Gloriosa Niní (dirección: María Godoy) y *Quietud* (de la Compañía Ala Sur, con dirección de Ivana Catanese y dramaturgia de Pablo Longo), así como el cruce entre materiales tan diversos como canciones, fotografías, vestuarios, otros textos.

Su trabajo permite no solo ahondar en el conocimiento del teatro mendocino, sino también en los procesos creativos de una nueva generación de dramaturgos que hacen de los procedimientos mencionados una estrategia de originalidad.

“Abbiamo tutte le stessa storia: el monólogo teatral de Rame y Fo en diálogo con los discursos políticos-feministas de su contexto de producción y de nuestro contexto de recepción” de Laura Martín Osorio

Laura Martín Osorio se ha ocupado de examinar la relación dialógica entre el monólogo *Abbiamo tutte le stessa storia* de Franca Rame y la lucha por los derechos de las mujeres italianas que tuvo lugar en la década de 1970.

Martín Osorio, al analizar dicho texto, constata no solo su relación con ese momento de la historia italiana, sino también su vigencia en nuestro contexto argentino actual y determina en qué medida los discursos político-feministas del contexto de producción del monólogo y los de la Argentina actual se entrecruzan con la obra y nos permiten acercarla a nuestra realidad, para visibilizarla, cuestionarla y modificarla.

Así como en la Italia de la década de 1970, las feministas pusieron en discusión la segregación de la mujer y la conminación histórica a la esfera privada, haciendo visible que

el reparto social de los roles era desigual e injusto, en la Argentina actual, las cuestiones que el monólogo pone en escena, tales como el abuso sexual, la cultura de la violación, la clandestinidad del aborto y la maternidad forzada, tienen plena vigencia en los entornos feministas argentinos.

El trabajo se cierra con una afirmación sobre la relación entre el teatro y la praxis política: “En su contexto de producción, este texto teatral habilitó el debate después de cada función y permitió cuestionarse ciertas prácticas naturalizadas. En nuestro contexto de recepción, leerlo, verlo representado o ponerlo en escena contribuye a ampliar y profundizar el diálogo entre mujeres de diferentes ambientes, posibilita la interpelación de las conductas aprendidas y aceptadas históricamente e invita a la reflexión sobre nuestros modos de vincularnos sexoafectivamente”.

“*Tu veneno en mí* de Manuel García Migani. Tamar el acontecimiento” de Marina Sarale

Este trabajo consiste en un análisis de la obra *Tu veneno en mí*, del dramaturgo mendocino Manuel García Migani, estrenada en 2016, a partir de algunas consideraciones propuestas por Fernand Deligny en su libro *Lo arácnido y otros textos* (2015) y por Franco “Bifo” Berardi en *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva* (2017). Por un lado, Sarale toma la imagen de la tela de araña propuesta por el autor francés para comprender la progresión en la estructura de la obra y, por el otro, advierte las configuraciones de mundos sensibles que se conforman a través de dicha realización.

Para la autora, la dramaturgia de Manuel García Migani se escribe en/con los cuerpos, la misma se configura a partir del encuentro entre sus actores y actrices, materialidades y subjetividades disponibles al momento de la creación y la invocación de universos narrativos o dispositivos ficcionales

que Migani imparte en un trabajo doble de dramaturgia y dirección. Este proceso de escritura traza y constituye un *topos* que entrelaza múltiples discursos, intertextualidades, afectividades y performatividades, para dar lugar a una experiencia escénica intensa, que teje redes de sensaciones por encima o más allá de la producción de sentido.

Las distintas relaciones transdiscursivas que detecta se establecen con el cine, la poesía, la música pop, la cultura *mainstream*, la autoficción. Sarale realiza un examen detallado de dichas relaciones, tanto en el Preludio de la obra como en sus diferentes escenas o “nudos”.

“Griselda Gambaro y Lola Arias: la transdiscursividad como recurso estético-político” de Susana Tarantuviez

Continuando una investigación anterior centrada fundamentalmente en la dramaturgia argentina escrita por mujeres, en este trabajo Susana Tarantuviez compara y contrasta los textos dramáticos y los textos narrativos de dos autoras contemporáneas que han producido obras de ambos géneros: Griselda Gambaro (1928) y Lola Arias (1976), escritoras pertenecientes a diferentes generaciones y estéticas.

Tarantuviez constata que el teatro de Gambaro está abierto a diversos diálogos transtextuales y que numerosas obras de la dramaturga se construyen a partir de la apropiación y reelaboración de otros textos, mientras que en el caso de Lola Arias, son los tópicos trágicos, por un lado, y los procesos de rememoración histórica de la Argentina de la posdictadura, por el otro, los discursos que se entretajan en sus obras teatrales. La autora destaca también la hibridación genérica de la producción de Arias y luego examina el cruce que realiza Arias entre las prácticas y los discursos teatrales con el terreno de la vida cotidiana y los lenguajes de la música y la poesía.

Concluye que se trata de un teatro que integra diversas expresiones sociales y artísticas y que puede considerarse un paradigma de “texto” (en sentido amplio) transdiscursivo.

En cuanto a la narrativa de ambas autoras, el trabajo se enfoca en el diálogo que sus novelas y cuentos establecen con el discurso sociopolítico de los estudios de género y estudia la relación entre el discurso literario y los discursos sociales hegemónicos que definen los roles y espacios destinados a las mujeres para determinar qué mecanismos se activan en la creación literaria de Gambaro y Arias para representar y reinterpretar la construcción social de los géneros.

Reescrituras y transtextualidades en *Sallinger* de Bernard-Marie Koltès de Victoria Urquiza

En este trabajo, enmarcado en la problemática de la transdiscursividad, se estudia la relación entre la narrativa del escritor norteamericano J.D.Salinger y la obra teatral *Sallinger* (1977) del dramaturgo francés Bernard-Marie Koltès, cuyo título evidencia el diálogo transtextual.

Urquiza ha buscado en *Sallinger* la presencia de la obra del autor norteamericano valiéndose de las categorías de Genette respecto a las relaciones de intertextualidad para demostrar el funcionamiento del hipotexto dentro de la reescritura de Koltès, cuya obra supone uno de los antecedentes de su estilo particular: el uso de monólogos que luego serían explotados en toda su potencialidad en las obras consagradas años posteriores.

La autora persigue y logra objetivos específicos tales como desarrollar categorías teóricas y metodológicas apropiadas para el análisis de las relaciones entre dramaturgia y narrativa, para el examen de la relación transtextual denominada “hipertextualidad” por G. Genette y para el diálogo entre

discursos sociales pertenecientes a diversos contextos de producción.

En síntesis, en “Reescrituras y transtextualidades en *Sallinger* de Bernard-Marie Koltès”, Victoria Urquiza lee la obra *Sallinger* de Bernard-Marie Koltès como un hipotexto de la obra narrativa de J.D Salinger comprendida por sus nouvelles *Franny y Zoey*, *Levantad, carpinteros la viga del tejado*, *Seymour: una introducción*, los cuentos de *Nueve cuentos* y la novela *El Guardián entre el centeno*.

Referencias bibliográficas

Elgue de Martini, Cristina (2003). “La literatura como objeto social”. *Invenio*, 2003, n. 11. 9-14.

Santos, Elmo (ed.) (2012). *Transdiscursividades: linguagem, teorias e análises*. Salvador: EDUFBA.

Vázquez Medel, Manuel Ángel (2008/2009), “La semiótica y la construcción del imaginario social”. En *Entretextos. Revista electrónica semestral de estudios semióticos de la cultura*, nº 11-12. Disponible en: <http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/entre11-12/pdf/vazquezpdf>.

DRAMATURGIA DE LAS GENERACIONES DE POSDICTADURA (HASTA 2015): NOVEDADES EN LA MEMORIA SOCIAL*

Luis Emilio Abraham

Universidad Nacional de Cuyo
luisemilioabraham@gmail.com

Este trabajo se ocupa de la dramaturgia de las generaciones de posdictadura, conformadas por dramaturgos y dramaturgas que eran muy jóvenes o niños durante la última dictadura o que nacieron después del lapso 1976-1983. El propósito fundamental será preguntarnos por la aparición de nuevas subjetividades en relación con el pasado traumático y frente al problema de la memoria colectiva. Así planteado, el asunto es amplio, no solamente porque las maneras de tratar artísticamente ese pasado son múltiples sino también porque se suman los gestos de reflexión sobre la actividad misma de la memoria.

Enfrentarnos con esos dos aspectos, leer las obras como actos de rememoración o como pensamientos sobre la memoria, nos conducirá hacia un objetivo singular: trataremos de encontrar algunos rasgos típicos de las generaciones de posdictadura. Buscaremos en las obras ciertas modulaciones

*Este trabajo se publicó por primera vez en el número 21 del *Boletín GEC*: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/boletingec/issue/view/80>. Es uno de los resultados de la investigación iniciada durante una estancia posdoctoral en la Universidad Federal de Catarina (marzo a junio de 2015) con financiamiento de la Secretaría de Políticas Universitarias: Proyectos Conjuntos de Investigación en el Mercosur.

temáticas vinculadas de alguna manera con la posición que los sujetos que las produjeron ocupan en el entramado intergeneracional de nuestra sociedad.

Tomaremos como puntapié inicial la periodización y algunas reflexiones que hace Elsa Drucaroff en su ensayo sobre la nueva narrativa y las transpondremos al ritmo del campo teatral. Aparte de que brinda buenas herramientas para pensar los fenómenos generacionales, el hecho de que nos apoyemos en ese y otros trabajos sobre narrativa encaja bien con los propósitos de este artículo: establecer relaciones entre los procesos que se manifestaron en la producción narrativa y en la producción dramática permite cruzar datos e ir construyendo un panorama más integrado.

Como se infiere, el recorrido será fundamentalmente panorámico. Después de un breve estado de la cuestión sobre el teatro argentino actual (centrado fundamentalmente en Buenos Aires: valga como disculpa), nos focalizaremos en una de las tantas facetas que integran el contexto social donde se producen esas obras: la existencia de generaciones de posdictadura. Luego detallaremos algunos rasgos de la producción dramática que pueden ponerse en correlación con ese fenómeno social. Para eso, trabajaremos con un corpus de obras de una quincena de autores, pero no alcanzaremos a comentarlas todas con la misma profundidad. En algunos casos, simplemente las mencionaremos. El objetivo será brindar instrumentos para leer en ellas un aspecto que merece atención: las formas que ha solido adoptar la cuestión de la memoria en las generaciones de los descendientes de quienes protagonizaron los años setenta. El corpus incluye obras estrenadas hasta 2015 porque ese año se inicia un nuevo proceso político y cuesta todavía evaluar las reacciones de los dramaturgos ante ese contexto.

Breve estado de la cuestión: teatro argentino actual y memoria colectiva

Las periodizaciones vigentes sobre el teatro argentino actual hacen aportes importantes a nuestra reflexión. Existe un consenso bastante generalizado en situar el arranque del último gran período del teatro argentino, ese presente largo que podríamos llamar “teatro argentino actual”, en 1983, con la vuelta de nuestro país a las instituciones republicanas. Jorge Dubatti ha conceptualizado los variados y múltiples fenómenos teatrales que se han desarrollado en ese lapso temporal con la noción de “posdictadura”, que evidentemente resulta muy significativa para nuestros propósitos: El teatro argentino de la posdictadura se caracteriza porque una vasta parte de la producción “trabaja sin pausa, y de diferentes maneras, en la asunción del horror histórico, la construcción de memorias del pasado, la denuncia [...] de lo que sigue vivo de la dictadura en el presente” (Dubatti, 2011: 72).

Planteado de esta manera, el teatro argentino actual tiene más de treinta años. Por supuesto que la bibliografía ha identificado distintos momentos dentro del período. Con el transcurso de la década de 1980, lo que fue adquiriendo mayor visibilidad en la vanguardia del campo teatral fue el llamado “teatro *underground*” o “teatro joven”. Se trataba de agrupaciones de actores que se autogestionaban y comenzaron haciendo sus espectáculos en espacios “marginales” como el Parakultural. Aunque sus poéticas eran muy variadas, compartían una serie de rasgos comunes, entre ellos una actitud beligerante en relación con las figuras del autor y del director (Fernández Frade y Rodríguez, 2001: 457). Su cuestionamiento hacia la primacía del texto se evidenciaba en la experimentación con el cuerpo, con los materiales no-verbales y con la imagen. Cuando la palabra desempeñaba un rol importante, no se trabajaba generalmente con textos dramáticos (fueron célebres los recitales de poesía de Batato

Barea) o se los sometía a un claro proceso de reescritura. Se diferenciaban de la “seriedad” que caracterizaba a las prácticas inmediatamente anteriores (cuyo modelo era Teatro Abierto) y huían de la solemnidad haciendo un teatro desaforado y renuente a encajar en los parámetros de lo que se entendía por entonces como arte comprometido. Con el paso del tiempo, sin embargo, se pudo ir definiendo con mayor precisión en qué consistía la politicidad de esos fenómenos. Aunque los espectáculos no solían hablar directamente sobre el pasado inmediato, dice Beatriz Trastoy, este se encontraba en el vínculo traumático entre cuerpo y palabra, en los “cuerpos animalizados”, deformes, deshumanizados, o en el uso de “muñecos y maniqués (Periférico de Objetos), rígidos simulacros de vida, manipulados y manipuladores” (Trastoy, 2010: 7-8). Además, muchos de esas agrupaciones se involucraron de lleno con las políticas de género y (lo que más nos interesa en este caso) manifestaron conciencia generacional. Por eso será importante tener en cuenta esta “movida” aunque no la contemple nuestro corpus por contar con escasos registros escritos.

En medio de este panorama, se afianzó la modalidad productiva de Ricardo Bartís y su Sportivo Teatral, donde se formaron muchos actores-directores-dramaturgos de las generaciones de posdictadura. Su singularidad consistía en la manera en que el grupo de actores iba construyendo la dramaturgia bajo la coordinación del director. Pero subsistían en Bartís los gestos anti-literarios. Por eso, cuando a principios de la década de 1990 comenzaron a hacerse visibles los nuevos dramaturgos, el fenómeno se percibió como un renacimiento de la escritura dramática (a la espera de directores) después de la renovación fundamentalmente escénica y actoral de los ochenta. Muy pronto, sin embargo, muchos de esos dramaturgos comenzaron a escribir para dirigir o a escribir durante el desarrollo de los ensayos, de manera que buena

parte de esa escritura dramática no se oponía en realidad a los procesos anteriores, sino que los recogía.

La producción teatral que puede leer en relación con el tema de la memoria es vastísima. Es lógico entonces que existan muchos estudios sobre esos fenómenos. Los trabajos que hacen aportes para acercarse a los procesos de rememoración de las generaciones de posdictadura se han visto estimulados por la visibilidad que adquirió el problema en los ámbitos de la nueva narrativa y el nuevo cine (entre otros, Sequeira y Del Prato, 2010; Verzero, 2011; Mauro y Leonardi, 2011; De La Puente, 2015). Vamos a seguir la misma tendencia y vamos a apoyarnos en investigaciones o ensayos dedicados fundamentalmente a la producción narrativa de las generaciones de posdictadura. Pero quisiéramos prevenir sobre un posible malentendido. No se trata de que en el teatro haya aparecido una impronta generacional o incluso una toma de conciencia generacional como efecto de la producción narrativa y cinematográfica. Los rasgos generacionales que ya estaban en la producción teatral por lo menos desde principios de la década de 1990.

Las generaciones de posdictadura

En *Los prisioneros de la torre*, Elsa Drucaroff señala que, al llegar a la posición de “mando y predominio”, las generaciones de militancia fueron construyendo una “democracia de la derrota”, una sociedad signada por la aniquilación del proyecto revolucionario de los setenta, pero renuente al mismo tiempo a asumirla como un fracaso que constituye nuestro presente y a introducirla abiertamente en el campo de discusión. La concepción del mundo de las generaciones militantes fue conformando un bloque discursivo angelizado y poco cuestionable por parte las generaciones siguientes, una

“corrección política” difícil de enfrentar¹. Los jóvenes que nacieron a la conciencia cívica en esta “democracia de la derrota” han vivido bajo el influjo del “tabú del enfrentamiento”: “si abajo hay treinta mil muertos, la culpa es demasiado grande como para discutirlos” (Drucaroff, 2011: 161).

Según Drucaroff, la nueva narrativa argentina está escrita hasta el momento por tres generaciones de posdictadura que tienen algunas diferencias entre sí, pero se caracterizan fundamentalmente por su contraste con las generaciones de militancia. Se refiere con mayores detalles a las dos primeras, conformadas por escritores nacidos en el lapso 1961-1970 y 1971-1980. El “tabú del enfrentamiento” resultó determinante para la primera generación de posdictadura y se manifestó en la falta de conciencia generacional, en la reticencia a asociarse, en la baja (auto)estima respecto su posición en el mundo y en la tendencia a reproducir el discurso dominante, al menos en

¹ Lo políticamente correcto ha ido variando desde 1983. El primer discurso dominante fue lo que se conoce como “teoría de los dos demonios”, una construcción discursiva poderosa que subsiste todavía hoy con renovadas formas. Sus principales efectos son: poner en un mismo plano de ilegalidad al genocidio planeado por los militares y a la subversión armada; librar de responsabilidades a la ciudadanía como si esta fuese un bloque uniforme: todas las culpas se descargaban en el otro moral (el demonio militar); y construir una “ideología del sinsentido” presentando los hechos como poco explicables y proyectando la imagen de un demonio militar cuyo accionar se habría salido de control por pura perversidad (ver el análisis que hace Drucaroff del Prólogo de Sábado al *Nunca más*, en HOROWICZ, 2012, p. 319-333). Esa corrección política fue dominante en la opinión pública hasta el comienzo de los gobiernos kirchneristas, cuando comenzaron a hacerse cada vez más visibles otras configuraciones discursivas que tenían antecedentes en producciones culturales de los noventa, pero también en las acciones de la agrupación HIJOS. Estas rescataban el proyecto político de la militancia, con el cual tendían a identificarse. El proceso implicaba una gran ampliación de la memoria colectiva, pero generaba nuevos núcleos ideológico-afectivos que dificultaban todavía un debate en plena libertad (Drucaroff, 2011: 197-198).

lo que atañe a las representaciones de la memoria social. Esta situación empezó a transformarse después de diciembre de 2001, cuando las nuevas circunstancias socio-políticas favorecieron que el tabú fuera perdiendo poder y se propagaran las identidades y las voces generacionales. También influyeron las acciones emprendidas por los integrantes de la segunda generación, que formaron agrupaciones, comenzaron a leerse asiduamente entre sí, emprendieron acciones para obtener visibilidad en el campo literario y construyeron, en definitiva, una consciencia generacional que arrastró a muchos de los escritores de la primera generación. Esta nueva autoconciencia era, sin embargo, conciencia de algo que ya había comenzado. Hubo antes algunas publicaciones en las que aparecía una subjetividad nueva porque (en algunos casos) se transgredía el tabú o porque se interactuaba productivamente con él: se lo exhibía (Drucaroff, 2011: 200-207).

Comencemos un ensayo de transposición al desarrollo del teatro. Tal vez por razones vinculadas con el funcionamiento mismo del campo teatral, no hace falta esperar el año 2001 para encontrar jóvenes dispuestos a asociarse con sus congéneres y lo suficientemente seguros de su posición en el mundo (al menos en el mundo del teatro) como para identificarse entre sí y diferenciarse de las generaciones precedentes. El teatro es un arte que se hace de manera colectiva. Lo grupal interviene por lo menos en algún momento del proceso productivo, si no en todo. Esta pudo haber sido la causa de que apareciera muy pronto la conciencia generacional. Hay manifestaciones de ella ya entre los grupos de los años ochenta. Allí coincidieron muchos actores de la primera generación de posdictadura con otros de la última generación de militancia y se observa la aparición de un “nosotros” generacional. Por ejemplo, en las siguientes palabras de Batato Barea, donde se lee claramente la

existencia de una generación de ruptura, una ruptura drástica en este caso de Batato:

No sé a dónde queremos llegar con lo que hacemos; si lo supiera no seguiría. [...] Lo que hacemos es un varieté, sí. Pero no queremos llegar a nada. No pretendemos tener mensaje. Aunque lo tengamos, no somos herederos del viejo varieté, a pesar de que trabajemos en ámbitos y géneros similares. Yo, nunca los vi. Somos nosotros. No tenemos por qué tener padre ni ser padre de nadie. Somos nosotros y nada más. Ni mejores ni peores (en Trastoy, 1991: 98).

Entre los dramaturgos-directores-actores de la primera generación de posdictadura que empezaron a estrenar en los años noventa, hubo varios que se sintieron herederos de esa “movida actoral” de los años ochenta. También manifestaron la misma tendencia a agruparse o a establecer relaciones fluidas. Y esta dinámica asociativa, sumada a una conciencia generacional que surgió muy pronto en el teatro de posdictadura, tiene continuidad también en la segunda generación y en la tercera, más allá de las diferencias entre ellas².

² Presento una pequeña lista de autores. No pretende ser representativa. Es simplemente una suerte de ordenamiento de los dramaturgos seleccionados para este trabajo, entre los que habría que integrar muchos más. Advierto antes que las fechas-límite deben entenderse de forma flexible. Drucaroff sigue los postulados de MANNHEIM (1993), para quien la generación como unidad de análisis sociológico existe cuando hay cierta similitud en los “contenidos de conciencia” frente a los mismos hechos históricos, cosa en la que suelen influir las fechas de nacimiento, pero no como determinación absoluta. No todos los individuos de edades cercanas que comparten una “posición generacional” desarrollan necesariamente “conexión generacional”. Por otra parte, hay individuos que producen contenidos parecidos a los de generaciones futuras. Es el caso de Ricardo Bartís (1949) y Daniel Veronese (1955). Aunque pertenecen a las generaciones de militancia, tienen una sensibilidad muy afín a las generaciones de posdictadura, quizás por haber trabajado sistemáticamente con artistas más jóvenes: Bartís con sus alumnos del Sportivo Teatral y Veronese con los otros

En los años noventa, la más conocida de estas aventuras (pero no la única) fue la del Caraja-ji. En la formación del grupo puede observarse la trasgresión del “tabú del enfrentamiento”. En 1995, Juan Carlos Gené, director del Teatro San Martín, decidió organizar un taller de dramaturgos jóvenes que escribieran textos para la Comedia Juvenil. Roberto Cossa y Bernardo Carey fueron puestos a cargo de un grupo de ocho autores de la primera generación de posdictadura. Las reuniones de trabajo empezaron en abril de 1995 y los problemas no tardaron en aparecer. A partir de las reconstrucciones de Rodríguez y Dosio, se infiere que la tónica estuvo marcada por el disenso con los mayores y el disfrute de las relaciones horizontales. Cuando las autoridades decidieron cerrar el taller, los congéneres decidieron conservar ese mundillo que se había gestado entre ellos y siguieron autogestionando el grupo con una dinámica esquiva a las jerarquías. Lo llamaron Caraja-ji, que aparte de sus connotaciones revulsivas era un acróstico formado por las iniciales de los ocho nombres de pila: Carmen Arrieta, Alejandro Tantanian, Rafael Spregelburd, Alejandro Robino, Javier Daulte, Alejandro Zingman, Jorge Leyes e Ignacio Apolo. Consiguieron el apoyo del Centro Cultural Ricardo Rojas para publicar cuatro fascículos en 1996 y un libro en 1997, año en que disolvieron el grupo (Rodríguez, 2001; Dosio, 2008).

Pero volvamos al disenso inter-generacional. La polémica abierta (explícita) se planteaba en términos de convicciones

miembros del Periférico de Objetos. Entre los dramaturgos con los que trabajaremos, pertenecen a la primera generación de posdictadura Pompeyo Audivert (1959), Marcelo Bertuccio (1961), Javier Daulte (1963), Alejandro Robino (1963), Alejandro Tantanian (1966), Ariel Dávila (1967), Cecilia Propato (1968), Ignacio Apolo (1969), Rafael Spregelburd (1970). De la segunda generación, mencionaremos a Mariano Pensotti (1973), Sacha Barrera Oro (1973), Lola Arias (1976), Andrés Binetti (1976), Matías Feldman (1977). Lamentablemente, por cuestiones de espacio no integraremos en este panorama obras de los nacidos a partir de 1981.

estéticas. Pero, además, en varias obras del Caraja-ji, se observa también una polémica implícita (no dicha en las declaraciones públicas) relacionada con una manera de plantearse el pasado, de reaccionar afectivamente ante él o de preguntarse por las funciones de la memoria social. Esa manera tiene mucho que ver, como veremos luego, con la posición generacional ocupada por esos dramaturgos en la historia.

Rasgos generacionales en relación con el pasado traumático y la memoria social

Ante todo, resulta conveniente plantearse el siguiente problema: ¿cuán explícita tiene que ser la referencia al pasado traumático argentino para que una obra sea incluida en el corpus con el que trabajemos? Depende, por supuesto, de las decisiones del crítico. Nuestro criterio será amplio y consideramos susceptibles de ingresar en el corpus muchas obras que hagan referencia al tema de manera parcial (que no se encuentren enteramente dedicadas al asunto) y de manera indirecta.

La primera opción es muy fácil de justificar: puede haber un personaje, una situación, un parlamento o incluso un detalle que produzca mucho sentido. Eso ocurre, por ejemplo, en una obra estrenada por Mariano Pensotti en 2010, donde hay muy pocas referencias directas al pasado político argentino, pero son enormemente significativas al igual que su título: *El pasado es un animal grotesco*.

La segunda tal vez requiera mayor fundamentación. Es posible señalar diversos grados de explicitación de la referencia, desde los más directos a los más dudosos u oblicuos, incluyendo las alegorías o el uso de otros núcleos internacionales de rememoración susceptibles de leerse como tropos. Esta decisión puede acarrear objeciones. Algunas obras de las que

voy a comentar no contienen ninguna referencia explícita al pasado traumático argentino y alguien podría decirme que estoy sobreinterpretando. Es posible. Pero la significación de muchas obras no está completa en los textos, sino que depende también de los procesos de asignación de sentido realizados por el público, y la posdictadura es un contexto (público) muy poderoso, que estimula determinados modos de leer. Hay ciertos temas o situaciones que es difícil no vincular con nuestro pasado aunque este no aparezca de manera literal. Y esto les ha ocurrido también a otros críticos. Por poner solamente un ejemplo, muchos activan el marco de referencias de nuestro pasado traumático para leer el futuro distópico que se representa en *Postales argentinas*, que es una obra clave para las generaciones de posdictadura y que podemos considerar parcialmente un producto de esas generaciones: no solo porque fue dirigida por Bartís, de cuya posición ya hemos hablado, sino también porque Pompeyo Audivert participó en la elaboración grupal del texto.

Se imponen otras dos observaciones. En primer lugar, como consecuencia de lo expuesto, asumiremos que la lectura a través de la activación de los contextos propios de la posdictadura es, en muchos casos, una lectura posible. Asumiremos también que, frente a determinadas obras, el lector-espectador podría pensar más de una vez en esos marcos de referencia, pero sentirse al mismo tiempo inseguro de aferrarse a ellos en el momento de interpretar. En segundo lugar, la amplitud de criterio por la que hemos optado para formar el corpus tiene buenas motivaciones en el desarrollo del campo cultural. Se ha hablado mucho, tanto en relación con el teatro como con la narrativa producidos durante la dictadura, del uso de metáforas y alegorías para eludir la censura y los peligros de la represión. Pero ya hemos dicho que en la posdictadura han actuado tabúes. Es posible entonces que algunos usos de la representación indirecta, sobre todo durante los años noventa, cumplan una función similar y estén

orientados, por lo menos parcialmente, a hacer pronunciables modulaciones temáticas que no encajaban con la doxa o le imprimían matices importantes, tomando así distancia de ciertas ideas y valoraciones que correspondían al imaginario de las generaciones de militancia y eran dominantes en el campo teatral de la década de 1990 aunque no lo fueran todavía en la sociedad en general.

Sin ánimo de exhaustividad, presentaremos y ejemplificaremos cinco rasgos de la dramaturgia de las generaciones de posdictadura que se parecen mucho a los que la crítica ha encontrado en la narrativa. Los tres últimos son temáticos. Los dos primeros se sobrepone a los materiales temáticos. Se trata de una modalización (es decir, una actitud del sujeto hacia lo enunciado) y de lo que suele llamarse “tono” más o menos metafóricamente.

1. El “tono” tiende a ser poco solemne y su consecuente efecto en el público se aleja de la seriedad esperable, lo cual constituye una de las puntas más visibles de la “incorrección política” que suele caracterizar a esta producción. No es, por supuesto, un rasgo universal. No está muy presente en los trabajos de Alejandro Tantanian, por ejemplo. Pero él mismo lo considera un rasgo frecuente entre los miembros de su generación. Hablando de *Juegos de damas crueles*, publicada en los fascículos del Caraja-ji, insinúa que se trata de un texto singular dentro de su producción por el “tono” que adoptó incitado por el grupo:

Esa obra tuvo un desarrollo muy interesante porque la carajají. Yo siempre tuve el prurito de que la escritura era cosa seria [...]. A veces yo me ponía muy solemne y eso es lo que el Caraja-ji³ me decía. Entonces este material está contaminado de un humor que yo tengo y que lo manejo

³ La ortografía con que se ha escrito el nombre del grupo es vacilante: se lo encuentra con o sin tilde.

mucho en la vida cotidiana, pero cuando me pongo a escribir aparece otra cosa. Cuando me lo hicieron ver por primera vez, yo renegaba de eso (Tantanian, 2005: 182-183).

Veamos una situación de *El pasado es un animal grotesco*, estrenada en 2010. El espectáculo, que su autor y director Mariano Pensotti ha definido como una reflexión generacional (PENSOTTI, 2012: 206), está formado por una serie de narraciones orales a través de las cuales se relatan momentos de la vida de unos jóvenes entre 1999 y 2009, mientras otros actores dramatizan las situaciones. Pablo ha recibido por correo la mano cortada de alguna persona y la tiene guardada en el *freezer*. En el fragmento al que me quiero referir, el narrador, que en este caso es el mismo Pablo, cuenta en primera persona el episodio en que visitó una morgue para tratar de averiguar algo que le iluminara el misterio. Hay pasajes con discurso indirecto libre⁴ donde el narrador-personaje pronuncia en presente los pensamientos (el *fluir de conciencia*) que tuvo en ese momento estimulado por el lugar y el hombre que trabajaba ahí. La situación corresponde al año 2001 y el personaje-narrador dice lo siguiente:

Vivimos parados sobre miles de cadáveres.
¡Pero yo estoy vivo!
Tírame la goma, hijo de puta, no me des clases de cómo hay que vivir, sos un salame que trabaja en un museo rodeado de cachos de cuerpos, ¡por Dios!
Bueno, basta, vamos por lo positivo.
Afuera hay sol y está lindo (Pensosti, 2012: 150).

⁴ Como en otras del corpus que se interesan especialmente en mostrar la relación del sujeto de la memoria frente a su objeto, la organización de esta propuesta de Pensotti apela mucho a procedimientos narrativos y, por lo tanto, demanda categorías narratológicas para su análisis. Esta operación crítica es coherente respecto de la metodología que utilizo para el análisis de las obras, aunque de manera subyacente: la dramaturgia de García Barrientos (2001), fundada en la diferenciación aristotélica entre narración y drama como modos de representación.

No hay alusión a los desaparecidos, pero es muy probable que esa referencia se active en el público ante el primer enunciado de la cita, que además se repite varias veces a lo largo de la obra. Vinculadas con ese contexto, las palabras usadas por el narrador eluden las fórmulas correctas, no solo porque se diga “cadáveres” y haya después un exabrupto soez, sino también por la analogía entre “morgue” y “museo”, que es un lugar de culto a la memoria.

La desolemnización puede actuar sobre cualquiera de los tópicos o cualquiera de los roles estereotipados en relación con el pasado traumático: las víctimas, los represores, los militantes. En el caso de este personaje de Pensotti, actúa sobre una posible referencia a las víctimas y proviene de una actitud que Drucaroff encuentra frecuentemente en la nueva narrativa: el talante de las generaciones de posdictadura encaja poco con la melancolía. Sin embargo, de alguna manera el dolor está, al menos traducido en incomodidad existencial. El personaje es bastante complejo y su discurso permite entrever un carácter formado por varias capas. Pablo encubre esos muertos con banalidad o quiere desentenderse, pero los muertos siguen demasiado presentes en su conciencia: necesita exclamar enfáticamente “¡Pero yo estoy vivo!”, como si no se encontrara demasiado seguro de eso o como si quisiera infringir una ley por decirlo.

En otras obras, la desolemnización se ejerce sobre los victimarios y lo que ocurre es que se tambalea o se desmorona su estatura demoníaca, sobrehumana. Podemos ejemplificar con una obra escrita a mediados de los noventa en el marco del Caraja-ji: *Casino. Esto es una guerra*, de Javier Daulte. La historia es referencialmente ambigua y podría remitir tanto a la Guerra de Malvinas como a la política económica de esos años o de los años noventa: los posibles referentes históricos están superpuestos, confundidos, además de encontrarse sometidos a la reglas de un mundo extraño en el que los

personajes militares son bastante ridículos y ya no aterrorizan. La acción ocurre en el bar del campamento. Mientras fuera de escena se suceden las muertes por causas absurdas, los militares se ocupan de sus juegos eróticos y a veces perversos, pero siempre grotescos. Cristian, el Capitán, está perdidamente enamorado de Julián, un jovencito despampanante. Se olvida de la guerra que sostienen contra un enemigo difuso, casi desconocido, al que los soldados parecen añorar: “El enemigo. Empiezo a pensar que no es más que un sueño. Ay, Europa, Europa. ¿Hasta cuándo te esperaremos?”, dice el teniente Patterson (Daulte, 2004: 124). Finalmente el enemigo llega: es un rubio imponente al que llaman Jim o Europa. La guerra se resuelve como melodrama paródico (la disputa por Julián) y como juego de casino. El niño del bar termina aislado por las deudas que nadie le paga y tiene que pedir financiamiento a Europa.

Como en otros ámbitos de la cultura, la producción teatral fue incorporando la figura del militante político (incluso la del militante armado) a medida que transcurría la década de 1990. En algunas obras de nuestro corpus, el tratamiento de esos personajes evita todo tipo de idealización. *Raspando la cruz*, publicada por Spregelburd en uno de los fascículos del Carajaji, se refiere (entre otras cosas) al pasado argentino de manera alegórica. Se sitúa en Praga, en 1939. Los miembros de la resistencia checa son tan ambiguos y misteriosos en su dimensión moral como el general nazi de la historia. En *Proyecto Posadas* (2015), de Andrés Binetti, la referencia es explícita. Los militantes representados son un grupo de posadistas, quienes creían que los extraterrestres necesariamente debían haber abrazado el socialismo si poseían una cultura tan avanzada como para llegar a la Tierra. La desolemnización se observa en esa elección de materiales temáticos y en muchos otros aspectos de la pieza. Diremos simplemente que podríamos aplicar a la obra unas palabras dichas por Gamerro a propósito de la narradora del *Diario de*

una princesa montonera de Mariana Eva Pérez, que se arroga “el derecho a reír” y “asumir poses frívolas” (Gamerro, 2015: 515). Solo que en *Proyecto Posadas* el procedimiento es dramático: aparece directamente en el carácter de los personajes y en la mirada de dramaturgo que suponemos responsable de esa caracterización: la frivolidad y el jugueteo intrascendente que suele atribuirse a los jóvenes de posdictadura es un modo de actuar de esos militantes del setenta.

2. Suele observarse una actitud de incertidumbre de parte de los personajes o del dramaturgo que nos figuramos. Drucaroff también alude a este aspecto diciendo que, en la nueva narrativa, no han desaparecido las pulsiones utópicas o distópicas, sino las certezas previas. Sigue habiendo búsqueda de utopías que señalen estados deseables y (más aún) distopías que muestran estados necesarios de transformar, solo que los textos trasuntan todo tipo de vacilaciones (Drucaroff, 2011: 282-286).

Por supuesto que esta no es una característica exclusiva de nuestras generaciones de posdictadura. En todo el mundo, es un rasgo que suele asociarse con las manifestaciones de la cultura posmoderna. Pero ocurre que en la Argentina esa cultura adquiere visibilidad durante la posdictadura. La posdictadura es, en buena parte, nuestro modo de experimentarla.

Al igual que el anterior, este rasgo se observará mucho en las obras que comentemos en los puntos siguientes. Me limitaré ahora a dar un par de ejemplos. El primero es simplemente un nombre: Veronese. Casi sinónimo de perplejidad, cabría incluir en este punto prácticamente todas sus obras⁵. Baste con dos de sus “Automandamientos”, oraculares para muchos

⁵ Sobre Veronese, pueden verse los trabajos de Israel (2015) y Vera Moreno (2015).

dramaturgos de las generaciones de posdictadura: “No resolver. Nada de guiños o moralejas. / “Sí *Disolver*. Incluso disolver las formas puras una vez halladas” (Veronese, 2000: 315).

El segundo ejemplo. En *Hermanitos* (2004) de Sacha Barrera Oro, hijo de padre desaparecido en 1976, cuatro hermanos ciegos juegan a imaginar un pasado desconocido mientras se pelean en broma con trompadas de varoncitos. El objeto en disputa es fundamentalmente darle forma a una memoria que no acierta a ser compartida. Hermanados por la amnesia, divididos por la imagen que cada uno se hace de un pasado ciego, los personajes rivalizan sobre quién posee la verdadera forma de Mamá y la verdadera forma de Papá. En medio de este desarrollo, emergen posibles objetos de deseo, todos inestables y difusos, como se aprecia en el siguiente monólogo del Hermano 2:

¿Será por eso que a mí me cuesta tanto estar seguro? Yo estoy seguro, pero no tengo a quién amar. ¿Será por eso que no tengo para quién escapar? Mire donde mire, siempre estoy ahí, tratando de estar seguro ante mí mismo. (*Pausa.*) ¡Qué estupidez!, ¿no? Papá decía que había tres clases de seguridades. La primera es la seguridad que armamos todos los días en nuestros cerebros apenas nos levantamos de la cama. Esta seguridad la construimos tratando de convencernos de que la racionalidad del mundo es idéntica a la nuestra... Después Papá decía que venía la seguridad sexual. Él decía que ésta estaba íntimamente ligada a la comida... Aunque eso nunca lo entendí muy bien. Por último se quedaba en silencio y se zambullía al regazo de Mamá y se perdía entre sus senos transformándose en un bebé de pecho. Después de un rato me llamaba con la mano y me decía al oído que ese era el único lugar donde un hombre se podía sentir totalmente seguro de que otro hombre no fuera a matarlo. Al menos por ese día (Barrera Oro, 2015: 58).

La modalización por la incertidumbre es una actitud del sujeto hacia lo enunciado, una especie de manto de duda que puede

cubrir cualquier material temático. Pero ocurre que en muchas obras de estas generaciones la incerteza se vuelve tema en sí misma. Eso se observa en ese pasaje de *Hermanitos*, donde el objeto de la pulsión utópica es la seguridad, entendida en el doble sentido de certidumbre y espacio de protección para el cuerpo. Es muy significativo que la certeza misma sea el lugar deseado y es muy significativo que las vacilaciones se proyecten justamente sobre ella. El texto nos muestra el devaneo del sujeto: cada vez que parece llegar a una respuesta, surge una nueva pregunta, un límite, una posible objeción (“pero”, “aunque”, “al menos”). Como en otras producciones de las generaciones de posdictadura, podemos comparar la pulsión de este sujeto con una flecha insegura, ondulada, zigzagueante.

3. La posición de estas generaciones en la historia ha solido construirse públicamente como el lugar de los hijos de quienes protagonizaron un pasado decisivo. Eso es lo típico en los diferentes discursos sociales. En el estereotipo, esas memorias se presentan como una memoria de hijos e hijas⁶ y eso se manifiesta en un amplio espectro de tópicos⁷. El más conocido

⁶ La crítica ha trasladado a estos casos el concepto de “posmemoria” propuesto por Marianne Hirsch para estudiar la transmisión intergeneracional del recuerdo en los hijos de sobrevivientes del Holocausto, caracterizada por elaborarse a partir del relato de los padres. Al respecto, hay una importante advertencia de Sarlo. No debería entenderse que la posmemoria es el tipo de construcción memorialística que corresponde por naturaleza a cualquier sujeto que se interroga sobre un pasado no vivido. Los jóvenes militantes de 1960-1970 también construyeron el relato de un tiempo del que no tenían experiencia y, sin embargo, no se presentaba como una memoria de hijos (SARLO, 2005, p. 142-145). Sarlo relativiza además que el estar hecha de discursos ajenos sea un criterio suficientemente diferenciador: como ya había dicho Halbwachs, en la memoria de todo individuo intervienen en algún momento los discursos de otros.

⁷ Ante la aparición del sujeto social “hijos” a mediados de la década de 1990, no fueron solamente los nuevos dramaturgos o los nuevos narradores quienes se ocuparon de representarlo. Hay escritores de las generaciones de

es seguramente el problema de las identidades falseadas por los apropiadores, pero están también (entre otros temas) el conflictivo traspaso generacional de la experiencia, el descuido de la función paterna por parte de militantes entregados a la revolución, la mirada infantil frente a retazos de pasado difíciles de integrar, como ocurre en *Hermanitos* y, por poner solo un par de ejemplos, también en *Pri: una tragedia urbana*, estrenada en 2001.

Los personajes de esa obra de Cecilia Propato son un hombre viejo que lleva un silbato (de allí viene el sonido que da nombre a la pieza), un coro de voces femeninas en *off* y lo que el texto llama “Figura joven”. La modalidad comunicativa es fundamentalmente el monólogo. Hay escenificación de relatos sobre hechos pasados, pero los monólogos interactúan entre sí: remiten a la misma historia y a veces se interpelan. El objeto del joven es entender acontecimientos criminales apenas entrevistados. El objeto del viejo, según vamos entendiendo, se refiere a los mismos hechos y consiste en sobrellevar su sentimiento de culpabilidad; desea incluso volver atrás en el tiempo para enmendar sus acciones. El desarrollo de la obra nos depara una sorpresa sobre la “Figura joven”. Hay indicios desde el principio, pero lo más probable es que el lector-espectador se convenza poco a poco de que se trata en realidad de un perro que ha visto fragmentos difíciles de integrar con sus ojos caninos y mira el mundo desde una altura comparable a la de un infante: habla de las personas en términos de piernas y zapatos. Aparte del reconocimiento de los actos criminales del viejo (apenas sugeridos), la dimensión

militancia que también se acercaron a las nuevas preocupaciones temáticas. Pero eso no quiere decir que, con el fin de comprender la producción, no puedan captarse diferencias. Pablo Dema lo hace con sutileza comparando *Lengua madre* de Andruetto con textos de Laura Alcoba (Dema, 2017). Los rasgos generacionales que aquí tomamos fundamentalmente de Drucaroff también son útiles para realizar ese tipo de distinciones.

trágica de la obra se encuentra en esa mirada hacia arriba, pequeña frente a la estatura del mundo percibido, que es un mundo pasado. Aunque el protagonista sea un perro, el proceso que estimula la obra en el público es ambiguo: es un perro, pero está representado por un joven y el relato tiende a inducirnos por momentos la idea de que está contando escenas presenciadas en edad infantil. Mientras tanto, lo escuchamos decir varias cosas que podemos vincular con la memoria de las generaciones de posdictadura, que es prototípicamente una memoria sobre otros, pero en la que eso mismo (responder al estereotipo “hijo de”) empieza a mostrarse a veces como un problema: “Yo no tengo qué decir acerca de mí, las vidas ajenas se apoderaron de mi persona” (Propato, 2002: 52).

Algunas de las “manchas temáticas” que Drucaroff encuentra en la nueva narrativa exhiben justamente esas tensiones sociales y giran alrededor de lo que llama “imaginario filicida”: “La innovación es la aparición de un imaginario generacional narrativo en el que los padres desean, cuando no producen activamente o se sugiere que han producido, *la no existencia* de sus hijos, su ausencia radical, su no subjetividad, su muerte” (Drucaroff, 2011: 336). En las páginas de la nueva narrativa, hay muchas escenas en que los padres fuerzan a sus hijos a la invisibilidad o directamente los asesinan; también hay escenas en que los hijos matan en defensa propia o se sienten acorralados hasta el suicidio. Drucaroff arriesga dos explicaciones para este imaginario. Me interesa particularmente una de ellas porque se observa más en el corpus. El pasado fue adquiriendo esa estatura que muestra la obra de Propato (y contra la cual actúan los gestos desolemnizadores que vimos en otras obras). La idealización de las generaciones militantes fue imponiendo el mandato de imitación y a la vez su imposibilidad: “el *verdadero* modo de cumplir a fondo el mandato es morir” (336).

En la nueva dramaturgia este imaginario se encuentra tempranamente. Está, por ejemplo, en una obra de Marcelo Bertuccio estrenada en 1998 y todavía muy recordada: *Señora, esposa, niña y joven desde lejos*. Está con claridad pasmosa en el texto que publicó Alejandro Robino en los fascículos del Caraja-ji (*Crónicas de sangre*) y también en una obra tan señera para las generaciones de posdictadura como *Postales argentinas* (1988)⁸, que representa (en clave poco solemne) los últimos momentos de la vida de Héctor Girardi en una Buenos Aires en ruinas, hacia el año 2043. A pesar de que no hay demasiadas referencias directas al pasado político argentino, la crítica ha tendido a reponer ese contexto para leer el espectáculo como metáfora de la trágica imposibilidad de construir una nueva experiencia histórica luego de la derrota de los años setenta (Fukelman y Dubatti, 2011). En lugar de desarrollarse en el ámbito de la política, esa nostalgia de novedad está transpuesta a la actividad literaria: el conflicto de Girardi es lidiar con el mandato de ser escritor como su padre muerto. Lo frustra el descubrimiento del plagio en el discurso de su madre, que se vuelve un acoso a partir de entonces. Girardi la mata varias veces y no logra más que ver resurgir el fantasma una y otra vez; incluso después de la supuesta muerte definitiva se reencarna en su novia Pamela Watson. Al final, el hijo-protagonista parece cumplir su destino tirándose (casi feliz) al Riachuelo. En el centro de este destino de imitador del padre escritor, laten las palabras que le

⁸ En un artículo de 1986 Beatriz Trastoy intuye la importancia que estaba adquiriendo este imaginario. El filicidio es un tema universal y en muchas de las obras que comenta no se advierte conexión con este coágulo de posdictadura. Pero creo que en *Periferia* de Oscar Viale (1982) podría leerse el modo en que se manifiesta este imaginario en las generaciones de militancia, que es como el reflejo invertido de lo que imaginan los hijos. Dice Trastoy sobre el protagonista: “[...] Tonino, decidido a eliminar al testigo más doloroso de su derrota, mata al niño a hachazos, ante el estupor y la incompreensión general” (Trastoy, 1986: 164).

escuchamos decir casi al principio: “¡Soy hijo de una pluma muerta!” (Bartis, 2003: 47).

Un último ejemplo, en este caso para nada metafórico. En 2009 Lola Arias estrenó *Mi vida después* en el ciclo Biodramas, coordinado por Vivi Tellas bajo la consigna de hacer teatro con materiales biográficos de personas vivas. Decidió trabajar con hijos de la generación del setenta y eligió un grupo de actores porque necesitaba que, aparte de dar testimonio de sus propias vidas, de sus propios padres, supieran dramatizar escenas. Carla Crespo, la hija de un militante del ERP muerto en Monte Chingolo, dice en la obra las siguientes palabras: “Si la vida de mi padre fuera una película, a mí me gustaría ser su doble de riesgo” (Arias, 2016: 63).

4. Las ideas y valoraciones sobre la memoria suelen diferir respecto del imaginario de las generaciones de militancia y respecto de la doxa que identifica la memoria con el bien y la estricta verdad, en el extremo opuesto del perverso olvido. La situación es bastante parecida a la que han visto otros en relatos y películas (Sarlo, 2005: 125-157; Gamerro, 2015: 490-496). En el teatro de las generaciones de posdictadura la memoria se presenta muchas veces como una aventura minada de vacíos y lagunas, un proceso que reclama, como hemos visto en *Hermanitos* de Barrera Oro, el trabajo de la imaginación: “la pobreza de la experiencia⁹ puede ser suplida

⁹ A veces la construcción se presenta como la memoria del descendiente que, a falta de una vivencia directa, se hace con retazos de recuerdos ajenos. Pero también pueden intervenir recuerdos que no se sabe si son heredados o provienen de la propia experiencia infantil (GAMERRO, 2015, p. 496). Mariana Eva Pérez, autora de *Diario de una princesa montonera*, objeta el uso generalizado del concepto de “posmemoria”: quienes pertenecen a la llamada “generación de hijos” no siempre son sujetos ausentes de la historia que reconstruyen; pueden haber sido víctimas de primera mano en una edad de la cual tienen recuerdos vagos o en la que no habían desarrollado todavía el lenguaje (Pérez, 2013). Pérez argumenta analizando *Mi vida después* y su observación obedece al mismo estímulo que el reclamo que hace Albertina

por la riqueza de la imaginación” (Gamerro, 2015: 490). Más que contraposición entre memoria y olvido, lo que se evidencia en las obras es choque entre diferentes relatos heredados. La memoria se vivencia entonces como un meterse (o verse metido) entre huecos de información y versiones divergentes. En una obra de Ignacio Apolo (*Trío para madre, hija y piano de cola*), una joven de veinticinco años sintetiza con varias frases contundentes este tipo de vivencias: “Tengo un blanco en la memoria” (Apolo, 2014: 38); “[...] Las palabras son como un cuento mínimo que se transmite a través del tiempo. Varían un poco, pero nadie se hace responsable” (41); “Estoy experimentando una regresión. Regreso a un cuento de mentira que nunca me contaron” (43). En muchos casos se advierte esa sensación tan bien captada en el título de una obra de Ariel Dávila (*Inverosímil*, de 2002) donde se dramatiza la historia de una hija en medio de la nube de misteriosas probetas e inseminaciones que envuelven el enigma de su origen.

Mi vida después es un caso particular porque esa convivencia entre memoria e imaginación está despojada de conflicto, se la asume con naturalidad. La obra hace convivir (aunque en general no confunde) relatos que se declaran testimoniales con materiales que promueven el pacto de ficción. Los actores cuentan lo que lograron descubrir y muestran documentos (fotos, objetos del pasado, expedientes judiciales), pero también imaginan un día verosímil en la vida de sus padres, dramatizan escenas posibles, inventan al final el modo en que podrían morir ellos mismos. Lo destacable y singular de esta obra es que esa alternancia de pactos se trabaja a-

Carri con su película *Los rubios*: poner el foco en la vida de una hija de desaparecidos más que en el desaparecido mismo. Son modos de transgredir esa posición en la memoria social que desnudaba tan bien Propato cuando hacía decir a su personaje: “Yo no tengo qué decir acerca de mí, las vidas ajenas se apoderaron de mi persona”.

problemáticamente: hay lagunas, hay muchos huecos rellenos con imaginación, pero nadie se acompleja por ese motivo. Esa memoria no es completamente verdadera, pero no se estanca en dar vueltas sobre ese asunto. La obra no es enteramente testimonial, pero logra producir ese pacto por momentos: entre otras cosas, con un sutil trabajo de deslinde de lo que se sabe, de lo que se supone y de lo que se imagina. No sé si su efecto performativo fue exactamente el de un testimonio, pero al menos puede decirse que provocó uno. Lo cuenta Arias en el prólogo:

En el estreno, Vanina Falco leía los legajos del juicio contra su padre policía por la apropiación de su hermano y decía que quería declarar pero no la dejaban: según la ley, una hija no puede declarar contra su padre, a menos que ella misma sea la querellante. Dos años después, Vanina contaba en escena que el abogado había logrado que declarara, alegando que ella ya estaba dando su testimonio en una obra de teatro. Con ese argumento, Vanina pudo declarar, y en 2012 su padre fue condenado a dieciocho años de prisión. La obra había producido un efecto más allá de sí misma, sobre la ley (Arias, 2016, p. 9-10).

Algo parecido a eso que consiguió Arias fue antes un reclamo. En la producción temprana de Rafael Spregelburd (primera mitad de la década de 1990), puede leerse una crítica a los efectos paralizantes de la memoria cuando no funciona de manera tan activa como dice ser. Políticamente incorrectas, esas obras contienen una valoración positiva del olvido, que produce un efecto liberador cuando la memoria se vuelve ominosa, puramente repetitiva y poco orientada a producir cambios en el presente. El planteo alcanza su mayor consistencia en *Cuadro de asfixia*, escrita paralelamente a los encuentros del Caraja-ji y estrenada en 1996. El breve texto que precede la pieza anuncia la tesis: “La amnesia que obliga a pensarlo todo permanentemente, la amnesia activa que mantiene la carne y los sentidos bien despiertos. Y alertas.

Aquí, en el país de la modorra” (Sprengelburd, 2005: 106). La obra trabaja alegóricamente. No hay referencia directa a la historia política de nuestro país. Al igual que en *Postales argentinas*, la historia remite a la actividad literaria. Se alimenta del mundo de *Fahrenheit 451* y posee varios niveles de ficción, como un juego de cajas chinas: los actores reales representan actores ficticios y estos ensayan o ejecutan una obra sobre un grupo de resistentes afanado en conservar por medio de la memorización los libros que están siendo quemados. Como he explicado con mayor detalle en otro trabajo (Abraham, 2016), a través de un dispositivo que provoca la idea de un ritual susceptible de repetirse y en el que los memorizadores de libros no consiguen asignar sentido a los textos anquilosados en sus cabezas, la obra es una lúcida crítica a una memoria fosilizada que se opone al pensamiento, a la imaginación, a la acción vital y al surgimiento de la novedad.

5. El diseño de muchas obras sugiere una experiencia enrarecida del tiempo histórico, que no se parece demasiado a una flecha que venga de algún lugar preciso (el pasado, atrás) y que pueda ser orientada por los personajes hacia el lugar esperado (el futuro, adelante). Mezclo deliberadamente las coordenadas espaciales y temporales porque eso mismo ocurre en algunas obras del corpus: la experiencia histórica puede presentarse como movimiento, que pone en juego la relación entre tiempo y espacio. Drucaroff encuentra lo mismo en la nueva narrativa. Además del cronotopo de la “errancia de jóvenes fantasmas” (Drucaroff, 2011: 322-326), señala una serie de “manchas temáticas” que, específicamente vinculadas con lo temporal, remiten a contenidos muy similares. Enuncio simplemente los títulos porque son muy significativos y transparentes: “puente fantasmagórico hacia el sinsentido del presente”, “el enigma del origen genera fantasmas”, “el vacío de la historia y el disparate”, “el pasado como mito incomprensible” (389-408).

El desarrollo del teatro contemporáneo proveía un modelo consagrado que, entre sus muchas variantes, ofrecía formas para expresar modos parecidos de experimentar la historia. Tal vez por eso, entre otras razones, durante la gestación de la nueva dramaturgia, los autores de la primera generación se apropiaron bastante de los procedimientos absurdistas. Muy rápidamente, cada uno empezó a hacer su propio camino abandonando o transformando esos estímulos iniciales. Sumado a la llegada de las generaciones siguientes, eso dio lugar a un amplio abanico de figuras espacio-temporales para expresar esa sensación de heredar una historia en la que no resulta fácil, como hemos visto, sentirse sujeto capaz de impulsar el devenir. Voy a apuntar un solo ejemplo, de un dramaturgo de la segunda generación. No se refiere exclusivamente a nuestras experiencias de posdictadura, pero tiene la capacidad de producir uno de sus sentidos posibles en relación con nuestro pasado y sus efectos en el presente.

El cronotopo de la errancia domina un grupito de obras escritas por Matías Feldman entre 2005 y 2008. *Entra mucha luz por la ventana, debería comprarme unas cortinas* es un monólogo. Después de pronunciar un largo epígrafe de Georges Perec sobre la sensación de diáspora ligada al hecho de ser judío, el personaje dice lo siguiente: “¿Qué pasa si estamos en medio del océano, en una balsa precaria, y a la deriva; nacimos en esa balsa y nuestros padres que ya murieron nos contaron, alguna vez que los padres de sus padres creyeron ver tierra firme?” (Feldman, 2010: 99). Ante esa experiencia de encontrarse sometido a un movimiento sin fin y con un lejano mito como origen, el personaje se pregunta: “¿Cómo fue que llegué hasta acá? ¿Qué fue lo que pasó que llegué a esta situación?” (99). Lo mismo se plantean los tres protagonistas de *Patchwork* (2005) en el galpón lleno de hules y objetos extraños que hace las veces de escenario. Los personajes están ahí porque se encuentran empujados por una ley arbitraria y desconocida. Emma la describe como “un círculo vicioso. *Una sinfin*” y,

hablándole a alguien que se encontraría donde está el público, cuenta lo que le pasa todos los días:

Bueno... Yo estoy cansada. Me siento un poco perdida. Últimamente salgo de trabajar, camino, me empiezo a perder, me siento cansada y no sé muy bien dónde estoy y, de pronto, estoy acá. Siempre termino en este lugar. Y no me doy cuenta. Es muy raro. Hace unos cuantos días que pasa lo mismo. Y trato de recordarlo, de concentrarme, pero no hay caso. Después del trabajo me voy para casa, voy por ... ¡No! Por San Luis voy... doblo en Jean Jaurès y cuando doblo miro hacia atrás y ya no es Jean Jaurès, es otro lugar, todo se torna borroso y después de unos segundos estoy acá, en este depósito, sin saber muy bien cómo. Y a la mañana ya me desperté de nuevo en mi casa. Rarísimo [...] (92-93).

Como nota Spregelburd en el prólogo, los personajes de esta obra “van un poco más allá: abrumados por la complejidad de las reglas en las que están sumidos, claman por un acto de justicia reparadora, exigen con delicadeza que su caso sea considerado en algún lado” (en Feldman, 2010: 14). Tal vez eso pueda sorprender al lector-espectador y producirle una suerte de extrañamiento o de despertar. Lo que asombra de estos personajes es que están metidos en “una sinfín” circular que experimentan como puro movimiento sin causa y, sin embargo, reclaman como si hubiera responsables: tratan ese movimiento como si fuera historia con sujeto.

El corpus con el que trabajamos es reducido. Habría que integrar en él muchos otros dramaturgos y otras dramaturgas. Eso enriquecería el planteo y agregaría matices importantes. Pero lo observado permite enunciar las siguientes hipótesis: en el campo teatral, hubo una temprana aparición de la conciencia generacional, que empezó a manifestarse rápidamente a través de una serie de rasgos que la crítica ha encontrado también en la nueva narrativa. En general, la impronta de estas nuevas subjetividades aparece primero en construcciones metafóricas. Quizás un modo de ir quebrando

los “tabúes” que dificultaban asumir una posición generacional que se sentía incómoda con la doxa. Cuando las circunstancias socio-políticas lo favorecieron, el movimiento se generalizó y comenzó a apelar a procedimientos menos oblicuos. Hay, sin embargo, continuidades en todo el proceso que se pierden de vista si se dejan de lado metáforas y alegorías en las que pueden leerse contenidos distintos a los de las generaciones precedentes. Durante su desarrollo, la nueva dramaturgia ha exhibido múltiples aspectos vinculados con su conflictiva herencia histórica. Quisiera terminar con una escenita que apunta a uno de los costados de esa herencia, una sola entre las miles de situaciones de *Bizarra* (2003), obra memorable de Spregelburd. Según Luz Rodríguez Carranza, *Bizarra* está hecha con “el material del gasto” (Rodríguez Carranza, 2011: 117). El pasaje con el cerramos está relacionado con eso y muestra el gasto en su efecto generacional. Mientras nos reímos nos empuja a hacernos preguntas tristes sobre el pasado, el presente y el futuro.

Corre el año 2001. Huguito Capriota, el militante nacido fuera de tiempo, se ha enamorado de Trisha Hinge, la artista conceptual. Ella está harta de producir para el mercado y se va volcando a la política-estética. Huguito está ahogado por las deudas de su madre, compradora compulsiva de productos Avon. Trisha quema el poco dinero que tiene para pagar y le dice lo siguiente:

[...] Su valor no es lo que valen en tanto productos, en tanto crema hidratante, no importa la hora-trabajo que llevan encima. Su valor radica en cuánto está dispuesto a pagar por ellos el burgués. Pues en este caso: nada. Sos libre, Huguito. Chau Avon, chau mamá. Ahora los pensamientos fluyen. Ahora tenemos una huelga por delante, un acto de amor. Ahora es nuestro momento. Yo sé que es difícil compatibilizar esto que te digo con la doctrina marxista, pero el mundo se ha vuelto complejo. (*Por el encendedor.*) Y sacame esto de encima porque ahora que empecé a quemar cosas no sé si

paro. Vamos a buscar llantas viejas, tengo una idea peligrosa, y bella (Spregelburg, 2008: 321).

Bibliografía

Obras

Apolo, Ignacio (2014). *Rosa mística y otras obras teatrales*. Buenos Aires: Colihue.

Arias, Lola (2016). *Mi vida después y otros textos*. Buenos Aires: Reservoir Books (ebook).

Barrera Oro, Sacha (2015). *Hermanitos*. Edición bilingüe. Prólogo de Luis Emilio Abraham. Mendoza:

Del Árbol.

Bartís, Ricardo (2003). *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Buenos Aires: Atuel.

Bertuccio, Marcelo (1999). "Señora, esposa, niña y joven desde lejos". En: AAVV. *Teatro de la desintegración*. Prólogo de Martín Rodríguez. Buenos Aires: Eudeba, pp. 97-113.

Binetti, Andrés (2015). *Proyecto Posadas*. Texto inédito facilitado por el autor, 2015.

Daulte, Javier (2004). *Teatro I*. Estudio preliminar de Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Corregidor,

Dávila, Ariel (2007). "Inverosímil". En: AAVV. *Nueva dramaturgia argentina*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, p. 35-62.

Feldman, Matías (2010). *Dramaturgia entrelíneas*. Prólogo de Rafael Spregelburg. Buenos Aires: Colihue.

Pensotti, Mariano (2012). *El pasado es un animal grotesco y otras piezas teatrales*. Buenos Aires: Colihue.

Propato, Cecilia (2001). "Pri. Una tragedia urbana". En: Alejandro Tantanian y Cecilia Propato. *Comedia. Pri*. Buenos Aires: Teatro Vivo, p. 47-71.

Robino, Alejandro (1996). "Crónicas de sangre". En: AAVV (1996). *Caraja-ji*. Buenos Aires: Libros del Rojas, fascículo verde.

Spregelburd, Rafael (2005). Remanente de invierno. Canciones alegres de niños de la patria. Cuadro de asfixia. Raspando la cruz. Satánica. Un momento argentino. Buenos Aires: Losada.

_____ (2008). *Bizarra. Una saga argentina*. Buenos Aires: Entropía.

Tantanian, Alejandro (2005). *Follyk. Teatro 1*. Buenos Aires: Colihue.

Veronese, Daniel (2000). *La deriva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Estudios

Abraham, Luis Emilio (2016). "Figuras de inhumanidad: memoria y posdictadura en el teatro de Rafael Spregelburd". *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, año 25, n. 31, p. 3-18. Disponible en:

<<http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/1767/1664>>

De La Puente, Maximiliano (2015). "Dramaturgia argentina y pasado reciente". *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, año XVI, vol. 24, p. 87-92. Disponible en: <http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_articulo=10987&id_libro=535>

Dema, Pablo (2017) "Pasado en disputa y utopía política en la literatura argentina de los hijos de militantes políticos de la década de 1970". *Boletín GEC*, n. 21, p. 97-114. Disponible en: <<http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/boletingec/article/view/1138>>

Dubatti, Jorge (2011). "El teatro argentino en la Posdictadura (1983-2010). *Época de oro, destotalización y subjetividad*". *Stichomythia*, n. 11-12, p. 71-80. Disponible en: <http://parnaseo.uv.es/Ars/Sticho/mythia/stichomythia11-12/pdf/estudio_7.pdf>

Dosio, Celia (2008). El Caraja-jí (primera parte). Lo joven, la tradición y los años noventa. Buenos Aires: Libros del Rojas.

Drucaroff, Elsa (2011). Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la posdictadura. Buenos Aires: Emecé.

Fernández Frade, Delfina y Martín Rodríguez (2001). "Grupos y compañías del teatro emergente". En: Osvaldo Pellettieri (dir.)

Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998). Buenos Aires: Galerna, vol. V, p. 456-462.

Fukelman, María y Jorge Dubatti (2011). "Postales argentinas (1988) de Ricardo Bartís: dramaturgia de dirección, distopía y muerte del país". *Stichomythia*, n. 11-12. p. 89-97. Disponible en:

<http://parnaseo.uv.es/Ars/Stichomythia/stichomythia11-12/pdf/estudio_9.pdf>

Gamerro, Carlos (2015). *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.

García Barrientos, José Luis (2001). *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*. Madrid: Síntesis.

Horowicz, Alejandro (2012). *Las dictaduras argentinas. Historia de una frustración nacional*. Buenos Aires: Edhasa,

Israel, Daniel (2015). "Seis personajes en cinco metros cuadrados (Dramaturgia de *Mujeres soñaron caballos*)". En: José Luis García Barrientos (dir.) y Luis Emilio Abraham (coord.) *Análisis de la dramaturgia argentina actual*. Madrid: Antígona, p. 103-130.

Mannheim, Karl (1993). "El problema de las generaciones". *Reis*, n. 62. [1928], p. 193-242.

Mauro, Karina y Yanina Leonardi (2011). "Representaciones de la militancia en el teatro argentino actual: de la universalización a la particularización de lo político". En: *XIII Jornadas Interescuelas*. San Fernando del Valle de Catamarca: Universidad Nacional de Catamarca. Disponible en: <www.academia.edu/4490677>

Pérez, Mariana Eva (2013). "*Their lives after: Theatre as testimony and the so called 'second generation' in post-dictatorship Argentina*". *Journal of Romance Studies*, vol. 13, n. 3, invierno, p. 6-16. Disponible en: <<https://doi.org/10.3828/jrs.13.3.6>>

Rodríguez, Martín (2001). "El Teatro Municipal General San Martín (1983-1998)". En: Osvaldo Pellettieri (dir.) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Buenos Aires: Galerna, vol. V, p. 382-393.

Rodríguez Carranza, Luz (2011). "Un país de verdad". *Boletim de Pesquisa NELIC*, vol. 11, n. 16, p. 111-134. Disponible en: <<https://doi.org/10.5007/1984-784X.2011v11n16p111>>

Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Sequeira, Jazmín y María Paula Del Prato (2010). "La representación imposible de los desaparecidos. Procedimientos y discursos poético-políticos del teatro contemporáneo sobre la última dictadura militar". En: Pampa Arán (coord.) *Interpelaciones. Hacia una teoría crítica de las escrituras sobre dictadura y memoria*. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados, p. 267-309.

Trastoy, Beatriz (1986). "El teatro argentino de los últimos años: del parricidio al filicidio". *Alba de América*, vol. 4, n. 6-7, p. 159-166.

_____. "En torno a la renovación teatral argentina de los años '80". *Latin American Theatre Review*, vol. 24, n. 2. 1991, p. 93-100.

_____. (2010) "Un siglo (más) de teatro político en Buenos Aires". *Telondefondo*, n. 11, p. 1-26. Disponible en:

<<http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero11/articulo/275/%20un-siglo-mas-de-teatro-politico-en-buenos-aires.html>>

Vera Moreno, Evangelina (2015). "Claves de la dramaturgia de Daniel Veronese". En: José Luis García Barrientos (dir.) y Luis Emilio Abraham (coord.) *Análisis de la dramaturgia argentina actual*. Madrid: Antígona, p. 131-145.

Verzero, Lorena (2011). "Los hijos de la dictadura: construir la historia con ojos de niño". *Taller de Letras*, n. 49, p. 205-217. Disponible en:

<http://letras.uc.cl/html/6_publicaciones/pdf_revistas/taller/tl49/letras49_loshijos_lorena_verzero.pdf>

DE *BODAS DE SANGRE* A LA *NOVIA*. LA IRREVERENCIA ANTE EL TEXTO POR RESPETO A LA OBRA

Verónica Alcalde

Universidad Nacional de Cuyo
vernialcalde@yahoo.com

En este trabajo proponemos poner bajo la lupa la más reciente adaptación cinematográfica basada en una obra dramática de Federico García Lorca: *La novia*, de la zaragoneza Paula Ortiz. El film, estrenado en diciembre de 2015, tiene más que sobrados méritos para ser motivo de análisis; méritos como hecho artístico autónomo, y méritos, también, en cuanto al diálogo que, como toda adaptación, establece con su texto original. Para reflexionar sobre esto, primero necesitamos acercarnos desde aspectos que atañen al proceso de traslación del lenguaje verbal al audiovisual desde un punto de vista más amplio.

Comenzaremos con un breve acercamiento a la histórica puja Literatura/Cine, identificando aquellos prejuicios que se evidencian en la recepción del público y la valoración de la crítica especializada cuando se trata de una adaptación, para luego identificar algunas líneas teóricas que versan sobre esta práctica. Entre la bibliografía utilizada para el marco teórico de esta primera parte, nos basaremos fundamentalmente en *Teoría y práctica de la adaptación*, de Robert Stam, y para lo que concierne específicamente a la adaptación del texto teatral, en *Teatro y cine*, de Virginia Guarinos. La problemática que se plantea al momento de optar por un término adecuado para referirse a esta práctica, requerirá un apartado especial.

De la literatura al cine. Teoría y práctica de la adaptación, de Sánchez Noriega, nos será útil para identificar distintas propuestas metodológicas de análisis. Estas nos servirán de punto de referencia al que recurriremos solo en los momentos que el texto cinematográfico lo requiera, atendiendo a que cada obra exige su propio modelo de análisis.

A continuación nos referiremos a las distintas adaptaciones que se han realizado de la obra que nos ocupa, *Bodas de Sangre*, para finalmente detenernos en la más reciente.

A través de entrevistas televisivas y gráficas disponibles en red, podremos conocer a la creadora, su trayectoria en el cine, su acercamiento a la obra de Federico García Lorca, y algunos detalles del proceso de producción de *La novia*, su segundo largometraje. Gracias, también, al material disponible en red, haremos referencia a la recepción que tuvo la película entre el público y la crítica cinematográfica al momento del estreno, y su paso por distintos festivales de cine en la que recibió nominaciones y premios.

Nuestro análisis del film abordará determinados aspectos que nos permitirán demostrar que Paula Ortiz crea una obra que logra transmitir el espíritu y la estética lorqueana, sobre todo en aquellos momentos en los que opta por despegarse del texto. Es decir, Ortiz es más “fiel” a la obra de Federico García Lorca, cuando asume el riesgo de la “traición” al texto. Al poner el foco en algunas de las variaciones más relevantes entre la tragedia y su adaptación, reflexionaremos sobre sus posibles causas y la incidencia que esto tiene en el film. Los aspectos puntuales en los que nos concentraremos para la demostración de nuestra hipótesis serán:

- La estructura del prólogo fílmico - Tiempo y espacio de la historia.
- El universo simbólico de Lorca trasladado al lenguaje audiovisual.

- La creación de Paula Ortiz de un código simbólico propio.

En un apartado final, incluiremos un breve glosario de los términos cinematográficos utilizados en el cuerpo del trabajo.

Público, Crítica cinematográfica y Teoría de la adaptación

Cuando vamos al cine a ver una película basada en una obra literaria es habitual que al finalizar la proyección escuchemos comentarios como “es mala, no respeta la historia de la novela”, “los personajes están muy bien, son iguales a los del libro”, y otras expresiones similares. Lo que resulta evidente aquí es el prejuicio del espectador común en considerar como meritorio el hecho de que el director haya logrado reflejar dignamente, con una supuesta justicia, el original literario; caso contrario se siente defraudado ante la promesa de volver a encontrarse con la historia que tanto placer le produjo al momento de su lectura. En este caso el término adaptación es entendido como una suerte de la traducción literal (o, por lo menos, lo más literal posible) de un lenguaje verbal a otro audiovisual. Hay que rendir culto a la sagrada literatura, de la que el cine es subsidiario. Este pensamiento fue dominante entre la crítica cinematográfica más o menos especializada hasta fines del pasado siglo. Es por esto que los cineastas han sido siempre muy cuidadosos al momento de elegir las expresiones con las que referirse a la relación o distancia que su creación cinematográfica mantiene con el texto fuente. “Inspirado en”, “adaptado de”, “basado en”, son algunas de las que podemos encontrar en las carteleras, spots publicitarios, trailers, o créditos finales. Del término que utilicen puede depender la reacción de la crítica (Mitchel, 2016: 43). Luis Buñuel, en conversación con Max Aub sobre su deseo de llevar *Tristana*, de Benito Pérez Galdós, a la pantalla, comentaba que deseaba cambiar el final de la novela y dudaba en cómo referirse a la relación entre su película y la obra. Luego de varias reflexiones, le dice a su amigo: “¿Tú crees, ya que

cambio el final, que puedo poner ‘inspirado en Galdós’? Para que las gentes no molesten y por respeto a don Benito” (2013: 266).

Contrariamente al espectador medio y a la crítica más tradicionalista propensos a aplaudir la fidelidad al texto, una parte importante de la actual crítica cinematográfica pareciera coincidir en que una película basada en un texto literario es mejor cuanto más logre diferenciarse de este. El buen director asume el riesgo de la traición, y el crítico *aggiornado* festeja la osadía de apropiarse de un texto y transformarlo en otro.

Basta con revisar unos pocos artículos en diarios o revistas especializadas de nuestro país y atender a las expresiones que han escogido para exaltar a aquellos cineastas que logran dejar su firma en el producto final de una adaptación.

Solo algunos ejemplos de comentarios críticos luego del debut de adaptaciones nacionales de los últimos dos años:

Filmar una novela es de por sí un desafío para cualquier director, pero basarse en una de Juan José Saer y, más aún, en una de sus más complejas y radicales como *El limonero real* (1974) adquiere la categoría de hazaña. El guionista y realizador Gustavo Fontán sale más que airoso porque, por un lado, tiene talento y sensibilidad, y, por el otro, tiene inteligencia como para no intentar imitar o traducir al genial escritor, sino como para respetar su esencia para luego embarcarse (como el protagonista en su bote por el río Paraná) en un camino propio (Lerer, 2016).

Zama, de Lucrecia Martel, es ejemplar. Por un lado, por cuestionar la misma convención que significa "recrear una época" (¿qué es, en verdad, "recrear una época"?); por otro, por sumergirse en un sentir afectado, y provocar un malestar cuya alienación excede marcas temporales. Al hacerlo, logra delinear el estado de ánimo de la novela de Di Benedetto, pero su mayor mérito es saber sumergirse en lo más íntimo de la

historia, pulsar las teclas correspondientes, y entregarnos una obra maestra cien por ciento Martel (Arteaga, 2017).

Desde la teoría de la adaptación se ha reflexionado una y otra vez sobre las razones que podrían explicar la histórica tensión entre estas dos disciplinas. Robert Stam, en su *Teoría y práctica de la adaptación*, se detiene en observar cómo el discurso reinscribe sutilmente la superioridad axiomática de la literatura sobre el cine. Considera que gran parte de este discurso se ha enfocado en el muy subjetivo asunto de la calidad de las adaptaciones, en lugar de enfocarse en aspectos más interesantes, como el estatus teórico o el interés analítico de las adaptaciones. Propone deconstruir la opinión que tácitamente otorga un estatus subalterno a la imagen cinematográfica cuando se la compara con el discurso literario, y para esto propone analizar las causas que pueden originar este preconceito. Señala ocho posibles razones que se fundamentarían en creencias arraigadas y razonamientos inconscientes sobre la relación que existen entre las dos artes.

La primera es una valoración a priori de jerarquía y anterioridad histórica, que justifica el supuesto de que las artes más antiguas son necesariamente mejores. La literatura, dentro de esta lógica, es vista como inherentemente superior al arte más joven del cine, el cual es superior al de la televisión. Esta prioridad histórica conlleva la prioridad específica de las obras literarias sobre las adaptaciones

En segundo lugar, Stam señala el pensamiento dicotómico que entiende que existe una lucha entre el escritor y cineasta por la supervivencia. En esta guerra el cine es el enemigo trepador de la literatura.

La tercera es la iconofobia, que tiene su origen tanto en las prohibiciones judías, musulmanas y protestantes de representar y adorar cualquier tipo de imagen, como en la depreciación platónica y neoplatónica del mundo de la apariencia. Esta última ha sido una recurrente analogía de

innumerables teóricos entre el aparato cinematográfico y la alegoría de la caverna de Platón.

La cuarta, la logofilia, típica de las culturas arraigadas en las palabras sagradas. Esto derivó en la exaltación nostálgica de la palabra escrita como medio privilegiado de comunicación.

Una quinta fuente de hostilidad hacia el cine y la adaptación sería -especula Stam- la *anticorporalidad*. Siguiendo a Laura Marks en *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Robert Stam sostiene que esto estaría basado en prejuicios morales que trasladan la jerarquía binaria cuerpo/mente a imagen/palabra y, en una suerte de continuidad, a superficie/profundidad; por lo que el cine sería subvalorado por negociar con las superficies, con lo “superficial”.

En sexto lugar, Stam habla sobre el “*mito de lo fácil*”: la sospecha que despierta lo que erróneamente se considera fácil de hacer y fácil de ver. Esta creencia desconoce los diversos talentos y los grandes esfuerzos requeridos para hacer una película, como también el intenso trabajo perceptivo y conceptual (designación icónica, desciframiento visual, inferencia y construcción narrativa) inherentes al cine. Si observamos en lo que atañe a la recepción, es notable cómo se subestima las facultades y procesos necesarios para la comprensión de lo audiovisual. Así como se “lee” y “relee” una obra literaria, se “lee” y “relee” una película.

El *prejuicio de clase* es la séptima causa de hostilidad. Robert Stam señala el prejuicio de relacionar el consumo masivo con lo vulgar e inculto. Desde esta óptica, las adaptaciones serían las versiones “para tontos” de las fuentes literarias, diseñadas para gratificar a un público al que le falta el capital cultural (Giménez, 1997). Una última fuente de hostilidad hacia la adaptación es un supuesto *parasitismo*. El cine se alimenta de la literatura, se apropian del cuerpo del texto fuente y le roban su vitalidad sin poder jamás alcanzar el nivel del original.

Lo que sí nos arriesgamos a sostener es que detrás de algunas adaptaciones hay, principalmente, una especulación económica. Una película basada en un libro encumbrado, o de reciente éxito editorial, seguramente obtenga una buena respuesta del público y rinda en términos lucrativos. Sin embargo esto no abarca exclusivamente al mercado cinematográfico. Esta misma especulación sería compartida por las editoriales, que ven con buenos ojos que sea llevado a la pantalla un texto para incrementar la venta del libro en siguientes reediciones, incluso agregando fotogramas e imágenes del texto literario.

La problemática léxica cuando se habla de adaptación

Mencionábamos más arriba el cuidado que suelen tener los realizadores cinematográficos al escoger la terminología con la cual referirse a sus trabajos de adaptación. El léxico adecuado para nombrar esta práctica suele ser, también, un motivo de reflexión para los que se encuentran abocados al análisis de las relaciones entre cine y literatura. Desde la teoría proponen diversas etiquetas de acuerdo a las operaciones referidas en función de la distancia que el producto final presente con relación al texto de partida. Traslación, traducción audiovisual, transposición, traducción intersemiótica, versión, recreación, serían solo algunas de estas, y cada una de ellas ilumina una faceta diferente del proceso.

Solo para aclarar el panorama de posibles tipos de adaptaciones que podemos encontrar, mencionaremos sintéticamente las señaladas por Sánchez Noriega en *De la Literatura al Cine* (6367):

1. La adaptación como ilustración: una adaptación literal, fiel, pasiva, sin autonomía respecto al original.
2. La adaptación como transposición: se sitúa entre la adaptación fiel y la interpretación; se trata de una

traslación activa con mayor intervención ya que se amplían o eliminan tramas, pero sin alejarse del fondo y de la forma de la obra literaria, y guardando las mismascualidades estéticas, culturales o ideológicas.

3. La adaptación como interpretación: se deslinda del texto literario al adoptar una nueva perspectiva, un estilo diferente y con transformaciones en los personajes y en la trama, creando un texto fílmico autónomo que va más allá del relato literario, en el que se proyecta el mundo propio del cineasta.
4. La adaptación libre, también conocida como reelaboración analógica, variación, digresión, pretexto o transformación que se aleja y “traiciona” a la obra original.

Por su parte, Darío Villanueva propone la utilización del término transducción, que sería la actualización de una obra literaria por parte de un cineasta según un sesgo interpretativo condicionado, o moldeado, por su ideología, su experiencia de vida, el contexto en el que está inserto, su concepción estética, su conocimiento sobre el autor de ese texto y sobre otras obras de ese autor... Es decir, condicionado por SU lectura del texto literario. Esta actualización seguramente también esté en sintonía con el horizonte de expectativas de los potenciales destinatarios (Poyato Sánchez, 2014: 733). Esta clasificación englobaría todas las posibilidades de adaptación, ya que no es posible transponer un texto lingüístico a un texto audiovisual sin la inevitable y subjetiva lectura que el director realice del primero.

Consideramos este término un acierto, ya que por un lado transducción conserva la idea de traducción de un lenguaje a otro totalmente distinto, pero opta por el prefijo trans. Para la RAE la utilización de tras- o trans- es indistinta, son prefijos equivalentes cuyo significado es “al otro lado”, “a través de”. Pero actualmente –y aquí arriesgamos una interpretación

meramente especulativa-, trans- tiene para nosotros, para los hispanohablantes que participamos de profundos procesos de deconstrucción de viejos estatus de género, un matiz que no tiene el prefijo tras-, y es el sentido de cambio rotundo, no solo de desplazamiento. En el prefijo trans- se estaría expresando con mayor claridad el sentido de mutación.

Transducción, creemos, refleja mejor la mirada adoptada por el campo interdisciplinario de los estudios culturales, que se ha interesado menos en establecer jerarquías verticales de valor que en explorar relaciones horizontales entre medios colindantes. Desde la perspectiva de los estudios culturales, la adaptación forma parte de un espectro allanado y novedosamente igualitario de producciones culturales. En un mundo de imágenes y simulaciones textualizadas integralmente, la adaptación se convierte tan sólo en otro texto que forma parte de un amplio discursivo continuo.

Del texto dramático al cine

No cabe duda de que al momento de llevar un texto literario a la pantalla, el teatral posee una gran ventaja sobre los otros géneros: la duración temporal. Texto teatral y filme convergen en cuanto a la duración de la representación/proyección, por lo que todas las variaciones (añadidos, supresiones o transformaciones) responderán a opciones creativas del director cinematográfico.

Pero otras aparentes ventajas que resultan de características análogas entre el teatro y el cine como son las acciones, los espacios y la preponderancia del diálogo- ocultan diferencias radicales que, en tanto que representación, poseen ambos lenguajes.

Sánchez Noriega, en *De la literatura al cine*, afirma que en el texto fílmico, la representación exige un alto grado de verosimilitud, como si la cámara registrase una realidad

preexistente. Esto es fundamental para poder llevar a cabo entre la representación cinematográfica y su receptor, el pacto de ficción. Un actor que sobreactúe o esté excesivamente maquillado, un decorado evidentemente artificial, son interpretados por el espectador como defectos de la construcción cinematográfica (exceptuando, claro está, determinando aquellos géneros o propuestas que rompen las convenciones cinematográficas).

El teatro, por el contrario, no oculta su carácter de representación debido a la convención existente entre el espectáculo y el espectador, quien se ubica en su asiento para presenciar acciones que son puestas en escena en un *aquí y ahora* para él. La persona que está sobre el escenario es, a la vez, actor y personaje. La frontalidad, el volumen de voz, los apartes y las apelaciones al espectador, la existencia de distintas funciones en los objetos, etc., son elementos que subrayan el carácter de representación de la obra teatral puesta en escena.

También es importante destacar otra de las diferencias sustanciales, que es que un filme concluido es único e inmutable, mientras que una obra teatral es susceptible de infinitas puestas que la recreen de acuerdo a los diversos directores o contextos culturales e históricos, o, incluso, a evolucionar en una temporada de acuerdo a la respuesta del público, interpretación o cambios de actores, o decisiones en la dirección.

A esto se suma la diferencia entre los soportes de comunicación del teatro, limitados al cuerpo del actor y una mínima escenografía, y la compleja maquinaria tecnológica que precisa una filmación. Podríamos señalar otras diferencias sustanciales entre ambas expresiones artísticas, pero las dichas alcanzan para considerar que es con justicia que André Bazin se refiere al texto teatral como a aquel falso amigo del cine (1966: 210).

Propuestas metodológicas para un análisis de la adaptación

Sánchez Noriega, en su obra ya citada (2000), hace referencia a algunas propuestas metodológicas de análisis de la adaptación. Entre estas, menciona la desarrollada por Aguirre Romero, basada en un análisis narratológico riguroso y en buena medida exhaustivo, que se concreta, básicamente, en la comparación entre el narrador literario y cinematográfico -en el que se indagan las funciones organizativa, selectiva, de desarrollo, focalizadora, de valoración y emisión de juicios y explicativa- y entre los personajes literarios y cinematográficos, en los que se estudian informaciones biográficas por parte del narrador, realización de acciones, informaciones de otros personajes, pensamientos, monólogo interior y corriente de conciencia, descripción física, lenguaje verbal utilizado por el personaje, paralenguaje, conducta kinésica, utilización del nombre del personaje y entorno, pertenencias y objetos. Otros criterios complementarios son la comparación temática y las modificaciones espaciotemporales.

También destaca una perspectiva como la de Jorge Urrutia, en la que compara el texto literario con el guion cinematográfico y su posterior estudio de las desviaciones del texto fílmico frente al narrativo. Con el caso de *Nazarín* (1958), Urrutia pone en evidencia cómo Buñuel consigue actualizar el texto de Galdós. Allí donde Galdós presenta una disputa teológica entre Nazarín y el rico don Pedro de Belmonte sobre la pobreza del cristianismo primitivo, Buñuel escribe una escena nueva donde se plasma la cuestión social desde el enfrentamiento obrero, lo que es más actual en los años cincuenta. Es decir, la adaptación es fiel al espíritu del texto por la vía de transformarlo profundamente buscando la significatividad mediante acciones equivalentes.

Sánchez Noriega menciona el esquema de Bussi Parmigliani, quien sigue a Seymour Chatman. En este analiza:

1. Las formas del contenido del texto fílmico respecto al literario: selecciones, supresiones, compresiones, añadidos... de acciones y existentes (personajes y escenarios).
2. Las formas de la expresión en el texto fílmico y el literario comparando las secuencias de acciones y hechos narrativos tal como aparecen en la estructura de cada uno y la localización espaciotemporal de los existentes.
3. La sustancia del contenido: complejos materiales culturales, estereotipos aceptados como rituales en la vida diaria y rutinas que son susceptibles de transformación en la adaptación.

También hace referencia a la profesora Bussi Parmiggiani, quien en su análisis toma solo un fragmento del texto literario, que estudia con detalle, y remite a otras páginas para aspectos complementarios. Así, en ese nivel de microanálisis, compara los diálogos señalando dislocaciones, omisiones, añadidos y condensaciones; y busca en el código visual gestos y miradas que plasmen elementos del código verbal literario.

En los distintos análisis de diversas adaptaciones teatrales y novelísticas que hace el teórico gallego Xabier Mouriño Cagide, enfatiza el riesgo de encorsetar al texto imponiéndole un modelo rígido que él no pide. Muchas veces es necesario recurrir a distintas propuestas metodológicas para adecuarse al análisis que cada adaptación requiere. En ocasiones este analista se detiene en el espacio y tiempo del texto fílmico respecto al literario, mientras que en otras indaga en las visualizaciones que trasladan las frases, en la búsqueda de equivalentes, etc.

Estas metodologías de análisis tienen en común situarse en un nivel de totalidad del texto, a veces construida desde el análisis del fragmento. Pero, salvo en el modelo teórico de Aguirre Romero, no hay un análisis sistemático de las correspondencias de los textos literario y fílmico en sus partes.

Sánchez Noriega, como Mouriño Cagide, sostiene que a la hora del análisis comparatista hay que establecer un modelo suficientemente flexible como para dar cuenta de cada uno de los textos, pues partimos de la base de que cada texto requiere su propio análisis. Por esto, propone un esquema básico que pretende ser exhaustivo y que contempla:

- a. Selección del material narrativo.
- b. Supresiones de acciones, de personajes, de diálogos y de episodios completos.
- c. Compresiones: acciones o diálogos que son condensados en el texto fílmico
- d. Unificaciones: acciones reiteradas que aparecen una vez.
- e. Traslaciones de espacios, de diálogos y de acciones/personajes.
- f. Transformaciones en personajes/historias g- Añadidos y desarrollos: los que marcan la presencia del autor fílmico, los añadidos de secuencias dramáticas completas, los añadidos documentales, los desarrollos completos de acciones implícitas o sugeridas, los desarrollos de acciones breves y rasgos de personajes y los desarrollos breves de acciones de contexto.
- g. Tanto los añadidos como los desarrollos pueden ser coherentes con el texto literario o constituir una variación o interpretación libre del mismo.

Transformaciones en la estructura temporal.

- h. Enunciación y estructura narrativa: modificaciones del punto de vista del narrador, equivalencias entre el narrador literario y el fílmico; transformaciones en la estructura narrativa.
- i. Clausura del relato: alteraciones del final del texto literario.

Visualizaciones: acciones evocadas, sugeridas o presupuestas por el relato literario que aparecen explicitadas en la película.

Teniendo este esquema como referencia, nos proponemos analizar el filme *La novia*, de Paula Ortiz, basado en la tragedia de Federico García Lorca, *Bodas de sangre*, apartándonos de este cuando la adaptación lo requiera.

Breve recorrido por *Bodas de sangre* en el cine

Federico García Lorca escribió *Bodas de sangre* basándose en un hecho real del 22 de julio de 1928 en las proximidades del llamado Cortijo del Fraile, en Nijar (Almería). Federico, que en esos momentos se encontraba en la Residencia de Estudiantes de Madrid, siguió con mucho interés las noticias que la prensa publicó durante una semana sobre el casamiento, fuga y crimen que tuvo como protagonistas a Francisca Cañada, José Pérez (su marido apenas unas horas), y Francisco Montes (su primo y amante). Conoció, también, la novela corta que en 1931 escribió Carmen Burgos basándose en esta historia, *Puñal de claveles*, la que también resultó fuente de inspiración para el poeta.

Bodas de sangre se estrenó el 8 de marzo de 1933 en el Teatro Beatriz de Madrid por la Compañía de Josefina Díaz y Manuel Collado Montes con un enorme éxito. A partir de ese momento la obra no cesó de representarse tanto en teatros nacionales como internacionales.

En 1938, apenas 2 años después del fusilamiento del escritor, la tragedia fue llevada al cine en Argentina por el especialista en tango, periodista y crítico teatral Edmundo Guibourg. Se trata de una adaptación autónoma respecto al original: cambios y transformaciones en la estructura temporal, recurriendo muchas veces al flashback y flashforward; espacios que no se corresponden con los marcados en las didascalias del texto literario; inserción de diálogos, y, lo que resulta más

interesante, inserción de versos de poemas de *Romancero gitano* en los diálogos; entre otras variaciones. Se trata de una traslación activa, que se separa en varios momentos del original, pero que respeta la historia, las características estéticas, y el ambiente cultural en el que se desarrolla la tragedia.

La película fue un gesto de repulsa contra el nacionalismo franquista, que también tenía sus seguidores en la polarizada sociedad argentina, y reunió a simpatizantes de la República española. El productor de *Bodas de Sangre* fue el diputado socialista Silvio Ruggieri, quien para llevar adelante el proyecto fundó la Compañía Industrial Filmadora Argentina, empresa que solo produjo este filme y luego desapareció. Guibourg, amigo de Federico, fue el alma mater del proyecto: dirige, escribe el guion adaptado y convence a Margarita Xirgu para que interprete el papel de la madre. La Xirgu, amiga y actriz predilecta de Lorca, ya había representado este papel en teatro, en Barcelona. Hoy la película reviste un gran valor documental, ya que es una de las pocas filmaciones que se conservan de la afamada actriz, y su único trabajo en cine sonoro.

Esta realización, que se creyó perdida durante muchos años, nunca fue estrenada en España, ni en ningún otro país europeo. Hoy es posible verla en red. Una segunda adaptación prácticamente desconocida en nuestro país, fue la realizada en Marruecos en 1977 dirigida por el guionista, director y productor cinematográfico Souheil_Ben-Barka, con la cantante y actriz griega Irene Papas¹ en el papel de la madre. La película se mantiene fiel a la estructura temporal, contiene muy escasas modificaciones en los diálogos, y apenas unas transformaciones y supresiones muy pocos personajes de la

¹ En 1999, Irene Papas protagonizará su segunda película basada en una obra teatral de Lorca, *Yerma*, dirigida por Pilar Távora.

tragedia. Sin embargo encontramos un cambio rotundo en cuanto a lo espacial y cultural. Difícilmente un espectador desprevenido advierta en el filme la fuente lorqueana, ya que la impronta de Ben-Barka más destacada es el costumbrismo con el que refleja el paisaje social marroquí.

En 1981 se estrena la celebrada película de Carlos Saura basada en el ballet flamenco del bailarín y coreógrafo Antonio Gades, este, a su vez, inspirado en la obra de Lorca. Es decir que en este caso nos encontramos con un doble proceso de adaptación. La realización cinematográfica de Saura (la primera de la famosa trilogía realizada junto a Gades, que se completa con *Carmen*, de 1983, y *El amor brujo*, de 1986) es un singular juego entre el género musical y el documental de un ensayo de baile, que plantea una reflexión sobre el propio proceso de adaptación y producción. De todas las transposiciones al cine, esta es la que más se aleja, en todos los aspectos formales, de la fuente literaria; sin embargo, logra expresar a través del baile, la fuerza de las imágenes y la función estructural de la música, toda la esencia trágica y la poesía lorqueana.²

No ya una adaptación de adaptación, sino una transducción al cine de una representación teatral, es *Nana de las espinas*, de 1983, dirigida por la sevillana Pilar Távora, que lleva la obra teatral de su padre, el reconocido dramaturgo Salvador Távora y el grupo La Cuadra, inspirada, a su vez, en *Bodas de sangre*.

Y, finalmente llegamos a *La novia*, de 2015, dirigida por Paula Ortiz, la que analizaremos con mayor detenimiento.

² La complejidad del proceso que vive la obra dramática de García Lorca hasta llegar a la actualización cinematográfica de Carlos Saura, ha sido exhaustivamente analizada por Verónica Azcue en su artículo "Apuntes sobre la filmación de un mito."

Trayectoria académica y cinematográfica de Paula Ortiz

Paula Ortiz nació en Zaragoza en 1979. Es Licenciada en Filosofía Hispánica por la Universidad de Zaragoza (2002) y máster en Escritura para Cine y TV de la Universidad Autónoma de Barcelona (2003). En 2011 finalizó su Tesis doctoral *El guion cinematográfico: actualización de sus bases teóricas y prácticas*, dirigida por Agustín Sánchez Vidal. Posteriormente se formó en dirección de cine en la Tisch School of the Arts de la Universidad de Nueva York y completó sus estudios de guion en la Universidad de California en Los Ángeles, principal centro de formación cinematográfica de California. Fue, también, miembro del Taller Bigas Luna, para narradores audiovisuales. Actualmente es profesora ayudante doctor de Historia del cine en el grado de Comunicación Audiovisual de la Universidad de Barcelona y enseña Guion y Análisis Fílmico en la Universidad San Jorge de Zaragoza. En 2010 fundó la productora Amapola films junto a Kike Mora. Ha publicado varios artículos y libros, y es miembro de la junta directiva de CIMA (Asamblea de Mujeres Cineastas de España) y miembro fundador y vicepresidenta de EWA Network (European Women Audiovisual Network). Reivindica la presencia de las mujeres en el cine y la necesidad de su tratamiento en la industria como sujeto y no como anécdota cultural u objeto. Dio sus primeros pasos en el lenguaje audiovisual con la filmación de cortometrajes, mientras realizaba su máster de escritura para cine y TV. Estos fueron *Para contar una historia en cinco minutos* (2001), por el que recibió el *Premio a la Mejor Opera Prima* del Festival de Cine de Fuentes de Ebro, *Saldría a pasear todas las noches* (2002), adaptación de un cuento de Bernardo Atxaga, *El rostro de Ido* (2003), *Fotos de familia* (2005); y *El hueco de Tristán Boj* (2008). Se acercó, también, al formato documental con *Relato de esperanza*, 2006. Luego incursionó en el largometraje con *De tu ventana a la mía* (2011), protagonizado por Maribel Verdú, Leticia Dolera, Alex Angulo

y Roberto Álamo, entre otros, con el que obtuvo numerosas menciones y premios. Entre estos, el Premio Internacional de la Crítica Femenina Feadora, en el Festival Internacional de Mons, en Bruselas.

La Novia

En septiembre de 2014, después de 4 años de intenso trabajo, Paula Ortiz terminó de rodar en España y Turquía su segunda película, *La novia*, adaptación libre de la obra *Bodas de Sangre* de Federico García Lorca, que estrenará en 2015.

Ficha técnica

REPARTO

Inma Cuesta, en el papel de la novia

Asier Etxeandía, el novio

Alex García, Leonardo

Luisa Gavasa, la madre del novio

Carlos Álvarez-Novoa, el padre de la novia

Leticia Dolera, la mujer de Leonardo

Consuelo Trujillo, la criada

María Alfonso Rosso, la mendiga

Ana Fernández, la vecina

GUIÓN: Federico García Lorca (original), Paula Ortiz y Javier García Arredondo

COPRODUCCIÓN: España, Turquía, Alemania,

FOTOGRAFÍA: Miguel Ángel Amoedo

MÚSICA: ShigeruUmebayashi MONTAJE: Javier García Arredondo PRODUCCIÓN:

Get in the Picture Productions, Mantar Film, Rec Films, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), Eurimages y Cine Chromatix (Alemania)

AÑO: 2015

DURACIÓN: 98 minutos

Obtuvo varias nominaciones y premios:

2 Premios Goya Mejor Dirección de fotografía (Miguel Ángel Amoedo) y Mejor Actriz de reparto (Luisa Gavasa). 12 nominaciones totales.

6 Premios Feroz a Mejor película dramática, Mejor Dirección (Paula Ortiz), Mejor Actriz protagonista (Inma Cuesta), Mejor Actriz de reparto (Luisa Gavasa), Mejor Música original (Shigeru Umebayashi) y Mejor Tráiler. 9 nominaciones.

4 nominaciones en los Premios Gaudí

4 Premios del Círculo de Escritores Cinematográficos a Mejor Actriz secundaria (LuisaGavasa), Mejor Guion adaptado (Paula Ortiz y Javier García Arredondo), Mejor Fotografía (Miguel Ángel Amoedo) y Mejor Música (Shigeru Umebayashi). Nominada en 8 categorías.

¿Por qué Lorca?

Hija de profesores de Lengua y Literatura, Paula Ortiz se acerca en su primera adolescencia a la obra de Lorca. En la entrevista realizada para el programa televisivo *Ciclo de Cine Espacio Femenino* cuenta la conmoción que significó para ella a los 14 años la lectura de *Bodas de sangre*.

Fue un descubrimiento del amor, del deseo, que yo intuía en ese momento (...) pero que no había vivido. Fue el deseo de que te pasara eso. Un entenderlo pero no entenderlo.

Despertó una tormenta muy fuerte en mí el texto de Lorca (2015).

Años después, cuando comienza sus estudios de Filología Hispánica se sumerge en el mundo estético y poético del escritor granadino. Su carrera se orienta hacia las artes audiovisuales, y es allí donde comienza a pergeñar la realización de la tragedia que marcó el comienzo de su adolescencia.

El mundo de Lorca con toda su cosmovisión poética que se mueve entre lo simbólico, ritual y popular, y esa mirada ingenua y trágica a la vez, melancólica en algunos momentos, muy luminosa en otros, conecta muchísimo con mi manera de sentir en esto de darle forma a las cosas (2015).

Recepción del público de la crítica especializada

No hay duda de que la decisión de Paula Ortiz de llevar al cine *Bodas de sangre* fue arriesgada, porque dentro de lo que hoy se frecuenta en la ficción cinematográfica, de lo que “funciona”, no son los códigos de la tragedia clásica los elegidos. Sí el drama, pero no la tragedia “con su dimensión que trasciende el drama para plantarse en el conflicto ético, filosófico y, yo diría, espiritual” (Ortiz, 2015)

No se equivocaba en esta observación, ya que la recepción del público fue más bien fría, con apenas 92.000 € de recaudación en su primera semana. El total de dinero recaudado fue de un poco más de un millón de euros, casi lo mismo que costó su producción (el presupuesto fue de 1.200.000 €).³ No obstante, la mayor parte de las críticas profesionales fueron positivas y alabaron la propuesta de la joven directora zaragozana. Tres

³ Información extraída de Internet Movie Database (IMDb). Disponible en: http://www.imdb.com/title/tt2734566/business?ref_=tt_ql_dt_

ejemplos servirán para dar cuenta de hacia dónde se orientó la de su trabajo.

“Para los que aprecian la belleza más sublime”

Lo mejor: su exquisita adaptación.

Lo peor: su formalismo estético no gustará a todo el mundo.

Hay obras inmor[t]ales que encuentran en cada generación su propia representación. Shakespeare es el mejor ejemplo. Pero también lo es Federico García Lorca. Cada época se acerca a sus obras desde su propio presente. Por esto, esta Novia de Paula Ortiz, que adapta *Bodas de sangre*, no es una reivindicación feminista, ni un apasionado canto al amor más salvaje y desquiciado. La Novia de Ortiz es una novia hermosa, que dice el verso con convicción, que se deja arrastrar por la belleza de la palabra y la traduce en la belleza de unos paisajes abstractos.

La Capadocia es un espacio de sueño donde el amor corre a lomos de un caballo negro, pero Los Monegros, donde está rodada casi toda la película, es un espacio de rito y de muerte. Y la música, esa Tarara, esa canción de Leonard Cohen que produce tanto desconcierto. Esta Novia de Lorca es ahora de Ortiz y de Inma Cuesta. Y de esos dos hombres que conforman con ella el triángulo más antiguo del mundo: una mujer dividida entre un poco de agua tranquila y un río oscuro que la arrastra a la tragedia (Vidal, 2015).

“La novia: éxtasis visual y sensitivo”

Adaptar el universo poético y teatral de Lorca no es una tarea sencilla. La directora aragonesa, Paula Ortiz, se ha atrevido a trasladar el texto de *Bodas de sangre* de Lorca a la pantalla sustentándose en la imagen y en la estilización formal como elementos generadores de emociones. Una arriesgada

decisión con la que ha corrido el peligro de ser acusada de esteta pero que al mismo tiempo la sitúa como una creadora capaz de configurar un imaginario visual exuberante, lleno de fuerza escénica y telúrica casi inédito en el cine español actual. Un cóctel de sensaciones al límite dotado de una belleza plástica arrebatadora y que se mueve entre la línea floja entre el delirio catártico y el éxtasis visual (Martínez, 2015).

“Lorca de diseño”

Con Lorca se puede alcanzar lo sublime, pero Paula Ortiz ha preferido intentar atrapar lo bello. Y lo malo de aspirar a lo bello es que te puedes quedar en su simulacro. Lo bello puede agotar y no llegar a la conmoción, quedarse en el adorno, durar apenas un segundo, si acaso. Y *La novia*, nuevo largometraje de Ortiz tras *De tu ventana a la mía*, libre adaptación de *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca, se queda, casi siempre, en el adorno. Lo sublime ha de ser sencillo y *La novia* no lo es. Es grandilocuente y aparatosa. También valiente. Hay que ser muy brava, casi al borde de lo incauto, para adaptar a Lorca con los tiempos que corren, para intentar abrazar su letra con el diseño, aunque por el camino haya perdido su crítica social. Pero a *La novia* le sobra diseño, el que acaricia al ojo, pero nunca destroza las tripas: en las ropas, en la ambientación, en la foto, en las risibles cámaras lentas, en los rayos de sol refulgente que nubla la vista, al estilo Terrence Malick. Como la primera obra de Ortiz, huele demasiado a imitador de Malick, ahora que incluso él parece agotado.

Lorca es popular, recio, amargo. Esta película es remilgada, bonita en el sentido más subjetivo de la palabra, presuntamente estilosa, donde las motos persiguen a los caballos y los hombres luchan con puñales de cristal con apariencia de Lladró. Eso sí, pese a sus desperfectos, demasiados, la poética nobleza de los textos sigue ahí (“Vuestras lágrimas son lágrimas de los ojos; las mías vendrán

cuando yo esté sola, y saldrán de las plantas de mis pies"), y algunas grandes interpretaciones (Inma Cuesta, Carlos Álvarez-Nóvoa, María Alfonsa Rosso), con la sublime, ella sí, Luisa Gavasa a la cabeza. Cada sílaba suya, cada respiración, es una conmoción de verdad lorquiana. Aunque solo sea por eso, y por el acontecimiento, *La novia* también es imprescindible. Y luego decidan (Ocaña, 2015).

Vemos en la primera y la segunda crítica la alabanza al esteticismo poético buscado en la adaptación. Aunque encuentran en este cuidado por capturar la belleza en cada una de sus tomas, un aspecto que puede no ser apreciado por todos. En este mismo punto se centra Ocaña para hacer una valoración desfavorable, sin dejar de ensalzar las actuaciones de las mujeres protagonistas (sobre todo, las de Inma Cuesta y Luisa Gavasa), así como la valentía de la directora. Luego de su estreno, Paula Ortiz reflexiona:

El primer reto era llevarle al público una tragedia, y el otro reto era mantener la imagen simbólica, a veces traducida a imágenes, a los planos físicos y a los elementos físicos del plano, de la luz, de los objetos, de las miradas, de todo el universo lorqueano, y otras veces mantener las formas de esa imagen en la propia palabra poética. Ese juego de equilibrios fue el más difícil (Ortiz, 2015).

Creemos que ese juego de equilibrios que Ortiz plantea como mayor dificultad, ha sido manejado con pericia y destreza. La película es una adaptación libre de la tragedia que logra transmitir el espíritu lorqueano aun cuando más se aleja del texto. Para demostrarlo, nos referiremos a algunas de las variaciones que reconocemos en la adaptación, analizando sus posibles causas y la incidencia que esto tiene en el film. Los aspectos puntuales en los que nos concentraremos serán:

- Estructura del prólogo fílmico.
- El mundo simbólico de Lorca trasladado al lenguaje audiovisual.

- La creación de Paula Ortiz de un mundo simbólico propio.

Análisis de *La novia*

Antes de abocarnos al film, recordemos que *Bodas de sangre* es una tragedia en verso y prosa, estructurada en tres actos y siete cuadros. Enmarcado en un paisaje andaluz, desarrolla el conflicto de un triángulo amoroso entre jóvenes de familias enemistadas. La historia comienza unos días antes del casamiento, continúa con la boda e inmediata fuga de la Novia con su amante, la persecución a la pareja y la muerte de ambos muchachos. Conocemos, a través de parlamentos de la Madre del Novio, una pre-historia de enfrentamientos y muertes entre ambas familias, el sino que, inexorablemente, empujará a los personajes a un destino de sangre.

El tema de la mujer sometida en un mundo de hombres, es central en la obra. La madre, cuya existencia se justifica en el acto de proveer descendencia, se aparta del mundo por su marido y sus hijos. “¿Tú sabes lo que es casarse criatura?”, pregunta la Madre a la Novia, “Un hombre, unos hijos y una pared de dos varas de ancho para todo lo demás” (2054: 1.108). Engendrar mujeres para que continúen con su función de procreadoras, y engendrar hombres para que trabajen la tierra, sean infieles, y finalmente se maten en enfrentamientos con otros hombres. Luego de sus muertes, la vida de esas mujeres se consume en el duelo. “Tú, a tu casa. Valiente y sola a tu casa. A envejecer y a llorar. Pero la puerta cerrada” (2054: 1.172), le dice la Suegra a la Mujer de Leonardo luego de su muerte.

La muerte es el castigo por la pasión irrefrenable ante la que se dejan arrastrar los amantes, y, a la vez, la muerte de ambos muchachos es un castigo para la Novia que se ha revelado a su condición pasiva de mujer en espera de un hombre para ser fecundada.

Ahora vamos a la adaptación de Paula Ortiz.

Estructura y microrrelato en *La novia*

Tomando prestada terminología del universo literario, llamamos “prólogo” a la porción del relato fílmico que está abarcada entre la primera imagen que aparece en pantalla y el momento en que aparece el título de la obra cinematográfica.

En *La novia* este prólogo actúa como parte de un todo –una sinécdoque- y por eso mismo es susceptible de ser analizado como entidad discursiva plena, como un microrrelato.

La secuencia con la que se abre el prólogo nos muestra, con un plano cenital, la sugerente imagen de una mujer con un vestido ensangrentado y la cara cubierta por una tela blanca, tirada en un lodazal e intentando, con gran esfuerzo, incorporarse, “despegarse” de él.

En el momento en el que logra levantarse como liberándose de una tierra que intenta tragársela, un fundido a negro⁴ sirve de transición a dos planos encadenados. Sobre el negro de transición leemos “Una película de Paula Ortiz”.

El primer plano fijo que sigue muestra un techo en ruinas; el segundo, la ventana de una vieja construcción que sirve de marco a la panorámica de un paisaje agreste y desolado.

Con ambos planos, la directora presenta el espacio, pero no solo como locación en la que transcurre la historia, sino un espacio simbólico que nos habla del paso del tiempo, de lo que fue y ya no es (una casa que hoy solo son ruinas), de un mundo arrasado, muerto.

⁴ El fundido a negro, aquí, actúa como punto y aparte, y como señal de cambio de locación y tiempo.

Nuevamente un fundido a negro hace de transición a una segunda secuencia en la que nos encontramos con tres personajes, un hombre mayor y dos mujeres. La más anciana pronuncia un canto de lamento, mientras mueve su torso acompasadamente. Allí es cuando vemos que la joven mujer con el vestido ensangrentado y sucia de barro se acerca a su encuentro.

Aquí se produce un diálogo entre la muchacha y la anciana, que, advertimos inmediatamente, se corresponde con el texto lorqueano del último cuadro del tercer acto, aquel en el que luego de que el destino trágico se ha cumplido, la Novia se presenta ante la Madre del Novio para pedirle que la mate, e intentarle la razón que la llevó a actuar como lo hizo:

¡Porque yo me fui con el otro, me fui! Tú también te hubieras ido. Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera, y tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra, salud; pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que aceraba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes. Yo no quería, ¡ójelo bien!, yo no quería. Tu hijo era mi fin, pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar, como la cabezada de un mulo; y me hubiera arrastrado siempre, siempre, siempre.

Los primeros planos sobre los rostros de las mujeres (algo que se reiterará a lo largo de la película) nos advierten que serán las mujeres los ejes centrales de esta historia.

Evidentemente la directora ha decidido modificar la estructura, y ha elegido comenzar por el final. El diálogo, además, tiene supresiones en cuanto al original y un violento cambio de planos. El proceso de producción ha sido el siguiente: Ortiz ha rodado toda la secuencia respetando el diálogo poético del último cuadro del drama y, en el momento del montaje, corta y distribuye el material entre el comienzo y el final de la película. De aquí que el montaje de los planos resulte abrupto, ya que hay intención de mostrar que cada uno

de ellos es una pieza de un rompecabezas que solo podrá completarse al final, al igual que la totalidad del diálogo entre los dos personajes femeninos.

En una entrevista, la directora explica que la decisión de fragmentar la secuencia de ese modo, respondió a un intento de adecuarse al espectador actual sin dejar afuera prácticamente nada de lo que ella considera el momento más potente de la tragedia de García Lorca. Ortiz entiende que para el espectador medio, acostumbrado a los códigos del cine norteamericano, el desenlace tendría que darse en el momento en el que los dos hombres se matan y ella los abraza y lanza un grito. Darle entonces al espectador, que siente que ya pasó todo lo que tenía que pasar, 20 minutos más de película, hubiera hecho fracasar la obra. Entonces es cuando decide hacer la segmentación y el montaje dividiendo la secuencia en dos (Ortiz, 2015).

Más allá de la necesidad de acomodar el material de un modo tal que mantenga al espectador atento sin restar a la dimensión dramática de la obra, observamos que con este flashforward la narración de los hechos adopta una estructura circular, figura que adquiere un profundo sentido al comprender la tragedia de esos personajes atrapados en una historia que va a repetirse inexorablemente. Más adelante veremos la insistencia con la que Ortiz recurre a la imagen del círculo para subrayar el destino trágico de los protagonistas.

El prólogo se completa, luego de un nuevo fundido a negro, con una tercera secuencia. A partir de un flashback conocemos a los protagonistas del triángulo amoroso en su adolescencia. A través de sus miradas y juegos comprendemos los vínculos de amistad y deseo que los unen.

Se destaca en esta secuencia una vegetación frondosa que está en consonancia con el momento vital de los personajes.⁵

La escena de los adolescentes jugando que caen al suelo (a la tierra, siempre presente como fuerza directriz)⁶ se cierra con un plano americano horizontal de la Novia, ahora en el tiempo presente del relato, despertando.

Cierra, entonces, el prólogo con la imagen del mismo personaje con el que empezó, y en un último fundido a negro, aparece en pantalla el título del film: *La novia. Basada en Bodas de sangre de Federico García Lorca.*

Observando la puesta en serie total del prólogo es evidente su funcionamiento como microrrelato que actúa como sinécdoque de la película completa.

En síntesis, el prólogo:

- Plantea la *estructura* circular del relato que se corresponde con el sentido trágico de un destino que, de modo cíclico, ha de repetirse.
- Presenta a los *protagonistas* de esta tragedia haciendo foco especialmente en la imagen femenina.
- Por medio del flashback y flashforward determina el *tiempo* pasado, presente y futuro de la historia.

⁵ Este recurso se utiliza en cada una de las secuencias no solo para acompañar el proceso emocional que viven los personajes, sino también como modo de señalar el paso del tiempo. Así como una vegetación frondosa es el escenario en el que se mueven los tres adolescentes, encontramos otra más árida en la secuencia que se corresponde con el presente, y un paisaje totalmente desierto en la que corresponde al futuro.

⁶ La escena final de esta tercera secuencia que referimos a través de este fotograma, tendrá su correlato en el momento en el que, casi al final de la película, ambos hombres se enfrenten y caigan moribundos al suelo.

- La decisión de no replicar el título de la tragedia lorqueana, *Bodas de sangre*, y, además, comenzar y finalizar la puesta en serie con la imagen de la novia, nos advierte cuál será el *punto de vista* desde el cual se nos mostrará el relato.

Volvamos ahora a la secuencia inicial en la que una toma cenital nos mostraba a una mujer, y tengamos en cuenta que al finalizar la escena en un fundido a negro se nos ha señalado, como un primer y mínimo corte, a quién corresponde la dirección del film.

Estamos aquí frente a un microrrelato dentro de otro microrrelato. A diferencia de las otras secuencias que conforman el prólogo, esta aparece como una metáfora en disonancia con las otras.

Queda aquí visualmente remarcado el sentido circular no solo de la estructura del relato, sino también de la historia.

Las partes que integran esta breve narración que actúa, como hemos demostrado, como sinécdoque. Una joven que no puede ver ni respirar libremente por tener la cara cubierta por un paño blanco, que sugiere el velo de un vestido de novia, nos habla del yugo conyugal que ahoga a la mujer. En un reflejo de supervivencia, se quita el paño y respira desesperada. Como metáfora de la macrohistoria bien podría ser el acto de ir en contra de la imposición social y escapar con su amante, acción por la que será castigada.

Esta mujer, como habíamos señalado, está atrapada en el barro, o tal vez emergiendo de él. Aquí se pone de relieve del personaje lorquiano que es controlado por la fuerza de la naturaleza (recordemos la frase de Leonardo “Que yo no tengo la culpa, que la culpa es de la tierra, y de ese olor que te sale de los pechos y las trenzas”, palabras que serán dichas textualmente por el personaje del amante en el film). El

vestido ensangrentado nos habla de la violencia, el dolor y la tragedia.

Lorca, en su conferencia “La imagen poética en Don Luis de Góngora”, nos dice que “para que una metáfora tenga vida necesita de dos condiciones esenciales: forma y radio de acción. Su núcleo central y una redonda perspectiva en torno de él” (1954: 73). Este microrrelato cumple ambas, y es metáfora y sinécdoque de un prólogo-microrrelato del relato total de la historia. Tenemos en la narración una estructura de cajas chinas que se relatan a sí mismas

Con una concisión asombrosa (7 minutos y 15 segundos) y un juego complejo en su estructura formal, Ortiz ya nos ha dicho *qué* pasará, a *quiénes* y *dónde*. Recién ahora comienza la película que nos contará el *cómo*.

Los universos simbólicos de Federico García Lorca y Paula Ortiz

Finalizado el prólogo, la primera imagen que se nos presenta es un plano detalle de las patas negras de un caballo que se acerca hacia la cámara al galope. Es decir que el desarrollo de la película comienza con uno de los símbolos lorqueanos más recurrentes en su literatura. El caballo, solo o con su jinete, está presente en toda la obra del escritor granadino. Su simbología no es unívoca: potencia sexual, virilidad, pasión desbordada, muerte o presagio de muerte. Ortiz ha querido que el animal aparezca en escena siempre exaltado, brioso, llamativamente enérgico. En *Bodas de sangre* y *La novia*, el caballo es Leonardo. “Yo no soy hombre para ir en carro”, dice Leonardo a su esposa en el texto dramático y en el film. En su caballo recorrerá largos tramos hasta el secano para intentar ver a la Novia a lo lejos, y en este huirán luego de la boda. El caballo es su atributo, su continuidad.

El Novio, en cambio, es dueño de una moto con la que se traslada durante toda la película, inclusive en el momento de la persecución de los amantes. Esto refuerza dos características fundamentales de ambos personajes: los distintos niveles económicos (como en la tragedia, Leonardo no dispuso de suficientes riquezas para poder pretender a la Novia), y la contraposición entre la frialdad de una máquina (poderosa, pero máquina al fin) y lo sanguíneo de una bestia.

Si contrastamos los dos fotogramas anteriores con los dos siguientes, comprobaremos cómo Ortiz logra, a través de un plano detalle y otro general, plasmar el concepto de fuerzas opuestas en tensión.

El símbolo del caballo está también presente en la canción “Nana del caballo grande”, compuesta por Lorca e incluida en *Bodas de sangre*. La canción de cuna aparece en la obra dramática en boca de la Mujer de Leonardo y la Suegra, abriendo y cerrando el segundo cuadro. Entre un momento y el otro, ha transcurrido la acción dramática. Esta nana cumple una doble función: por un lado, se incluye un tipo de composición popular, por otro, se anticipa la tragedia.

En el film es cantada por la Mujer (solo los tres primeros versos) mientras deja en la cuna a su bebé; pero en una secuencia posterior su inclusiones extradiegética y sirve de acompañamiento a la escena que sigue al primer encuentro entre La Novia y la Mendiga. La Novia está, en los días previos a la boda, en la vidriería de su padre observando sus figuras de cristal, y hace su aparición la Mendiga. Viene a traerle un consejo (“No te cases. Si no lo amas, no te cases”) y un regalo (dos puñales de cristal). La Novia, atemorizada, la echa. Ese es el momento en el que podemos escuchar la Nana, que dará continuidad a las secuencias encadenadas, ambas ralentizadas. Una primera, en la que la Novia, mientras ve marcharse a la Mendiga, tose expulsando cristales con sangre. En una segunda secuencia y en encuadre estéticamente

balanceado, tenemos un flashback de los tres adolescentes tomados de las manos observando el enfrentamiento y muerte de los hombres de las familias enemigas y, en una toma posterior, las manos ensangrentadas de la niña como sino de desgracia.

El ralenti de la filmación y la construcción del encuadre, junto a la elección de una interpretación particularmente visceral, “enduendada”, de la Nana⁷, resultan acertados recursos audiovisuales para transmitir la tensión dramática de ambos momentos dentro de la trama.

Cabe agregar que la sangre que brota de las manos de la Novia, será una de las irrupciones de corte surrealista que Ortiz introduce en su adaptación. La cineasta no solo respeta, en la traslación del texto, los elementos propios del surrealismo lorqueano (como, por ejemplo, la aparición de la Luna), sino que trasciende los límites del texto original y arriesga elementos surrealistas que responden a su personal universo estético y narrativo.

Es significativo que estas dos secuencias que expresan, tanto en contenido como en forma, todo aquello que es esencialmente lorqueano (la violencia más primitiva, lo misterioso, lo vanguardista, lo trágico...), sean, precisamente, creaciones libres de la directora.

Ortiz ha optado por conservar del texto la primera estrofa de la canción de cuna que aparece como lazo conductor de las secuencias.

Nana, niño, nana
del caballo grande
que no quiso el agua.

⁷ La Nana del caballo grande es interpretada por Carmen París, reconocida cantaora de flamenco y música andalusí)

El agua era negra
dentro de las ramas.
Cuando llega al puente
se detiene y calla.
¿Quién dirá, mi niño,
lo que tiene al agua
con su larga cola
por su verde sala?

Habíamos dicho que tanto en el texto dramático como en el film, el caballo es continuidad de Leonardo. En la nana es él quien no quiere beber del amor de su esposa. El agua a la que hace referencia es negra, estancada, entre ramas que impiden su curso natural. Hay ausencia de agua limpia fluyendo como negación de vida y pureza.

En los cuatro versos finales, el agua aparece antropomorfizada como una dama con traje de cola que atraviesa una sala verde. La imagen poética sugiere un estar frente a lo desconocido, al misterio (“quién dirá”) que es para el hombre la muerte, remarcado por la simbología que el color verde tiene en la literatura de García Lorca. El caballo aparece en la película de Paula Ortiz bajo otras formas. Una de estas es una pieza de cristal que el padre de la Novia está realizando en el momento en el que ella visita su taller.

Resulta muy significativo que esta pieza aparezca, en una toma posterior de la misma secuencia, dentro de una botella circular, en el momento en el que padre e hija hablan sobre la boda que se aproxima y se estrechan en un abrazo. Si observamos el fotogramas veremos cómo en la escenografía del cuadro la botella ha sido dispuesta en un punto cercano a la cámara, creando una simetría visual (marcada con azul en la imagen) entre la imagen del padre que abraza a la joven y el caballo contenido por la botella.

Esta imagen que representa la actitud paternal de proteger a su hija de la pasión que puede arrastrarla al peligro, se reitera

una vez más en el zoótropo (pequeño homenaje al cine dentro del cine) que ha fabricado con la imagen de un jinete y su caballo.

Sabemos que el zoótropo fue la primera experiencia del hombre para producir la ilusión de movimiento a través de una caja cilíndrica giratoria con unas figuras dibujadas en el interior. Las figuras vistas, al girar el aparato, a través de unas rendijas producen la ilusión óptica de una sola figura que se mueve.

El zoótropo produce en la joven, que lo observa detenidamente, cierto encantamiento. Lo llamativo es que nunca lo vemos girando con la suficiente velocidad como para que la figura del jinete y su caballo parezcan moverse. Pareciera que el aparato fuera impulsado solo por una breve brisa, esto, además, subrayado por una ralentización de la imagen.

La lectura que propone la directora a través de esta imagen es clara: nuevamente tenemos al caballo (pasión, desenfreno, peligro, muerte; todo lo que la atracción entre ella y Leonardo implica) contenido indirectamente por la figura paterna en un círculo que no le permite liberarse. Haciendo una analogía entre la fuga de los amantes y el zoótropo, aun intentando el movimiento, la fuga, esto sería ilusorio.

Es significativo que antes de emprender la fuga, durante la celebración, la novia que gira impulsada por el baile de los invitados y el Novio, entre en un estado alucinatorio en el que, a través del montaje y en una focalización interna, vemos como flashes del zoótropo del caballo, de una muchacha y de un hombre en actitud de autómatas.

Nuevamente lo circular, esta vez más claramente como representación de imposición social (el baile es colectivo) y del destino del que no es posible liberarse.

Otra secuencia digna de señalar por su carga simbólica, su ambiente onírico/alucinatorio, y el esteticismo en la construcción de la imagen, es la que sigue al momento en que la Novia, al enterarse de que Leonardo ha vendido la tierra y se marchará con su Mujer y su hijo, tose nuevamente expulsando cristales con sangre. La secuencia inmediata la muestra ingresando al taller de su padre con un efecto de cámara (dolly zoom o efecto “vértigo”) que subraya el ingreso a otro estado de conciencia. La novia avanza, mientras el espacio se cierra, hipnotizada por el zoótropo que gira lentamente. La musicalización acompaña el tránsito, reemplazando la música de la fiesta (intradiegética) por una ambiental (extradiegética).

La luz de la luna, reflejada en los cristales, ayuda a la construcción de un ambiente surrealista, y genera un mayor efecto visual en el momento en el que todos los cristales estallan.

Aquí vemos representado, a través de una metáfora que nos recuerda a las sorprendentes imágenes lorqueanas, el momento en el que la Novia cede y se deja llevar por sus impulsos pasionales. Todo estalla, inclusive el zoótropo. En el siguiente fotograma se puede observar, señalado en azul, la figura del caballo liberada en el estallido.

En esta secuencia hace su aparición la Luna. La filmación fue realizada en espacio natural a las cinco de la mañana, limitándose a la iluminación lograda por la luna llena. Una voz en off comienza su parlamento que pronto continúa en boca de la Mendiga. Tras el reflejo del rostro de la Novia en la fragua, le sigue el reflejo de la Mendiga. Observemos cómo el contorno del aljibe sugiere la forma de la luna. Este es el momento en el que Paula Ortiz insinúa la propuesta más personal de su adaptación: Luna, Mendiga y Novia conforman una misma entidad.

Por otro lado, la composición de la imagen nos invita a la relación con un verso del “Romance sonámbulo”: “Un

carámbano de luna la sostiene sobre el agua”. El film se abre a otras imágenes creadas por García Lorca que trascienden la obra dramática adaptada.

A medida que la trama se desarrolla, se sumarán indicios de que las figuras femeninas Novia, Mendiga y Luna son una. Mendiga representa a la muerte, al igual que la Luna, y es a su vez proyección futura de la novia. Se presenta, entonces, como partícipe actual de la historia como supervisora de la ejecución de los hechos fatídicamente determinados. En distintas ocasiones observamos que las palabras de Leonardo o la Novia son replicadas al unísono por la Mendiga, lo que nos permite advertir que ella conoce la historia, la ha vivido.

Nuestras sospechas se confirman en la última escena, cuando la Novia, luego de mantener el diálogo final con la Madre y dar su último adiós a los hombres que ha traído muertos sobre el caballo de Leonardo, se aleja hacia el desierto. Aquí se alterna traveling que acompaña su desplazamiento tomándola de perfil con primeros planos. La cámara realiza una toma a través de unos cristales, y observamos, al volver a la imagen nítida, que la novia se ha “transformado” en la Mendiga. Un primer plano de su rostro seguido por un plano fijo de ella alejándose, son las tomas que cierran el film. En este juego de identidades que introduce la directora se subraya la presencia femenina como naturaleza destructora. Ella es instrumento, artífice y desencadenante del de la tragedia.

Espacio y tiempo

Ortiz ha ido urdiendo la trama para lograr reunir en un presente y en una sola imagen toda la potencia femenina, y para esto era necesario que el receptor no pudiera anclar con precisión el tiempo de la historia. La historia tiene lugar durante el siglo XX, pero el vestuario y la escenografía no nos permiten precisar las décadas. Modelos de autos y moyos de

distintas épocas, vestimentas que responden a distintas modas...

Sin embargo, la directora logra que esto no resulte disonante en la construcción general de la imagen. Aquellos objetos que puestos en este contexto podrían resultar chocante para el espectador, se funde armoniosamente en la totalidad del cuadro a través de tonos sepias y estratégicos ángulos adoptados por la cámara. Paula Ortiz nos sitúa en el no tiempo de las obras clásicas.

Este tiempo impreciso, pero a la vez muy antiguo y recubierto por una capa de misterio y nostalgia, no solo está logrado por una diestra utilización de recursos visuales, sino también sonoros. La acertada elección de la musicalización y efectos sonoros, sus implicancias y alcances, merecerían un tratamiento aparte que encararemos en otra ocasión.

Como última variación relevante en la adaptación, debemos mencionar, aunque más no sea muy brevemente, el lugar del rodaje. La filmación se realizó en algunos sitios del sur de Aragón y en la Capadocia, Turquía. Con el desplazamiento del paisaje andaluz hacia estos otros, Ortiz consigue, aunque parezca a priori una paradoja, recrear un ambiente aún más acorde a la esencia de la obra trágica. La magnificencia y belleza de los paisajes cargados de resonancias atávicas encarnan a la perfección el poder de la naturaleza. El espacio actúa como un personaje más de la trama: es la fuerza directriz que somete a los protagonistas de esta historia.

En el siguiente fotograma vemos a Leonardo que cabalga hacia la casa de la Novia atravesando un imponente paisaje de inmensas formaciones rocosas de formas fálicas (recordemos la recurrencia de símbolos fálicos en la literatura de García Lorca)

La potencia sexual desbordada está magistralmente representada con la nueva imagen que podemos crear a partir

de la unión de estos dos elementos: paisaje y jinete. Sin duda Ortiz sabe aprovechar el mecanismo de la metáfora lorquena: de la asociación de elementos provenientes de distintos campos semánticos se crea una sorprendente nueva imagen en la mente del lector.

Ortiz conoce profundamente la obra completa de Lorca, y sabe utilizar las posibilidades del lenguaje audiovisual para plasmar en la pantalla lo que él ya había dibujado en el papel. Sobre todo cuando se aleja del texto adaptado, porque es en esos momentos creativos cuando más se acerca a la representación de “la carne magnífica de las imágenes” con la que el poeta envuelve el esqueleto de la anécdota.

En una entrevista realizada en *El Periódico de Aragón*, el 13 de abril de 2003, Paula Ortiz explica de este modo su viraje profesional de la Filología Hispánica al Cine: “Siempre me ha gustado contar historias y escribirlas, y hace tiempo que descubrí que la mejor forma de contarlas era el cine, porque es una narrativa que reúne todos los lenguajes: la sugerencia de lo visual, la palabra, la música, las emociones, etc.” Parece lógico, entonces, que la cineasta encontrara en la literatura de Lorca, “profesor en los cinco sentidos corporales” (García Lorca, 1954: 72), la fuente ideal donde abrevar.

Cuando Paula Ortiz “traiciona” el texto y crea una obra autónoma, es cuando más nos acerca al mundo simbólico de Lorca, a sus imágenes sorprendentes, a su personalísimo vanguardismo y al sentido trágico que define su literatura. Así lo demostramos a lo largo de este trabajo.

Inicialmente lo observamos en la manipulación que realiza del material narrativo para construir una estructura circular que, a la vez, contiene microrrelatos que, como un juego de cajas chinas, se narran a sí mismos a través de la metáfora o, en otro momento, como sinécdoque del macrorrelato. Advertimos cómo esta estructura representa la esencia trágica de *Bodas de sangre*: la imposibilidad de liberarse de aquellas fuerzas

naturales que los determinan y de escapar de su destino de pasión desbordada y muerte.

A continuación identificamos otras variaciones en la adaptación que han resultado fundamentales para crear un film que, lejos de limitarse a la traducción literal de un texto, logra transmitir la poética del autor y las temáticas principales que atraviesan toda su obra.

En primer lugar, lo advertimos en la elección de un título distinto al del texto original como modo de poner foco, desde un comienzo, en la figura femenina, personaje central en toda la obra literaria del poeta granadino. Otra acertada variación, en este sentido, es la unificación de la Luna, la Mendiga y la Novia en un solo personaje como representación cabal de la muerte.

En segundo lugar, en asumir el riesgo de no solo llevar a imagen y sonido el universo simbólico del autor, sino también introducir un universo propio pero en absoluta consonancia con la estética y el sentido del texto, ampliando el horizonte interpretativo propuesto en el relato. Aquí destacamos la inclusión de escenas de tono surrealista que conectan directamente con el Lorca de vanguardia. Finalmente, demostramos cómo la libre adaptación en cuanto a la locación del rodaje y la ambientación de época han potenciado la creación de un espacio altamente simbólico y de resonancias atávicas.

Lo oscuro, lo luminoso, lo ingenuo, lo profundamente poético y lo trágico, se materializan en el relato de Paula Ortiz con una belleza excepcional. En *La novia* nos presenta a un García Lorca “total” a partir de una estética cinematográfica de sello propio.

Glosario de términos cinematográficos utilizados

-Corte directo: el corte por excelencia, es llamado así porque se pasa de una unidad – plano – a otra sin transición.

-Dolly zoom o travelling compensado o efecto vértigo: es un efecto cinematográfico que consiste en combinar un zoom atrás con un travelling (desplazamiento) adelante, o a la inversa, un zoom adelante combinado con un travelling atrás. Al compensarse los dos efectos, el objeto principal mantiene el mismo tamaño en el encuadre, y solamente cambia la perspectiva con la que se ve el fondo.

-Encuadre: puesta en cuadro; circunscribe la representación presentando elementos dinámicos y compositivos.

-Escena: es un conjunto de planos con una acción continua, y unidad de tiempo y lugar.

-Ficha técnica: titulación completa de los rubros de una película.

-Flashback: anacronía que consiste en mostrar el pasado. Analepsis.

-Flashforward: anacronía que consiste en anticipar lo que ocurrirá. Prolepsis.

-Fotograma: la menor unidad fílmica. Cada imagen fija que, al ser proyectada a una velocidad de 24 por segundo, produce la ilusión del movimiento en el film.

-Fundido a negro: es un corte que consiste en un plano negro, o de otro color, que invade toda la pantalla. Este recurso de montaje es utilizado generalmente para inicio o cierre de secuencias.

-Montaje: es etapa de postproducción del film, posterior al rodaje o producción. Seleccionar, cortar y pegar los diferentes trozos de película, con una idea determinada por el guión.

Durante el proceso de montaje se seleccionan y descartan secuencias y se imprime el ritmo a la película

-Panorámica: es el movimiento de la cámara, que, sin moverse de su eje, gira de izquierda a derecha, de derecha a izquierda, de arriba hacia abajo o de abajo hacia arriba, o combina estas posibilidades.

-Plano: cada segmento fílmico limitado por dos cortes producto del montaje; es un *continuum* espacio-temporal.

-Plano cenital: plano realizado con un ángulo de 90º perpendicular al suelo, justo encima de los sujetos u objetos

-Plano americano: abarca la figura humana desde la cabeza hasta las rodillas.

-Plano detalle: enfoca una parte del cuerpo humano, o un objeto, de manera que ocupe todo el *campo visual*, por tanto lo sobredimensiona.

-Plano fijo: cuando la cámara no se mueve.

-Plano general: para los grandes ámbitos, los paisajes o las multitudes.

-Plano secuencia: los acontecimientos, que se muestran sin ningún corte, corresponden a una secuencia narrativa completa.

- Plano secuencia: unidad mínima de sentido en la que pueden mezclarse escenas, planos, lugares.

Poseen una unidad de acción, un ritmo determinado y contenido en sí misma.

-Primer plano: abarca la figura humana desde la cabeza a los hombros.

-Puesta en cuadro: encuadre. Es el modo que se elige para mostrar la historia: los planos, el enfoque, las angulaciones y altura de la cámara.

- Puesta en escena: los contenidos de los contenidos visuales y sonoros.
- Puesta en serie: son las conexiones elegidas para unir las diferentes unidades narrativas.
- Ralentización: uso de cámara lenta, que transforma, por extensión, la duración de los hechos.
- Rodaje: filmación.
- Secuencia: cada unidad narrativa del film. Puede estar formada por una o varias escenas.
- Toma: En la gramática del lenguaje, se puede decir que la toma es el momento que transcurre desde que el obturador se abre hasta que se cierra. Equivale a la palabra *plano*, que es la unidad operativa elemental de la película. Si el fotograma es la palabra, el plano es la frase.
- Travelling: movimiento por el que la cámara se desplaza con su eje.
- Zoom: *travelling óptico*. Acercamiento o alejamiento del objeto, conseguido por el juego de lentes de la cámara.

Bibliografía

- Aub, Max (2013) *Luis Buñuel, novela*. Granada: Cuadernos del Vigía.
- Bazin, André (1966). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Fernández, Luis Miguel (2000). *Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación fílmica*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- García Lorca, Federico (1954). *Obras Completas*. Madrid: Aguilar.
- Giménez, Gilberto (1997). *La Sociología de Pierre Bourdieu*. D Instituto de Investigación Social de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gimferrer, Pere (2000). *Literatura y cine*. Barcelona: Seix Barral.

- Granata, Gladys (1999) "El surrealismo de Federico García Lorca". En: *Recuerdo y homenaje a Federico García Lorca*. Mendoza: Fundar. 171-182.
- Guarinos, Virginia (1966). *Teatro y cine*. Sevilla: Padilla.
- Gutiérrez Bergoña, Miguel (2006). *Teoría de la narración audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- Marks, Laura (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press.
- Mitchell, Walter (2016). *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Press.
- Periódico de Aragón*, 13 abr. Disponible en: <https://www.elperiodicodearagon.com/noticias/escenarios/paula>
- (2015) "Sangre nueva para Lorca" (2015). En: InfoLibre. 10 dic. Disponible en: http://www.infolibre.es/noticias/cultura/2015/12/10/una_nueva_vida_para_bodas_sangre_41970_1
- Pérez Bowwie, José Antonio (2008). *Leer el cine. La Teoría Literaria en la Teoría Cinematográfica*. Salamanca: Ediciones Universidad Nacional de Salamanca.
- Poyato Sánchez, Pedro (2014). "La transducción al cine de la novela. *Tristana*: la forma cinematográfica buñueliana". En: *Signa*, 23, p. 733.
- Sánchez Noriega, José Luis (2000). *De la Literatura al Cine*. Barcelona: Paidós.
- Saura, Norma (2003). *El lenguaje del cine*. Santa Fe: La Crujía.
- Stam, Robert (2009). *Teoría y práctica de la adaptación*. Distrito Federal: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- Utrera, Rodolfo (1987). *Federico García Lorca. El cine en su obra, su obra en el cine*. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/federico>
- Villanueva, Darío (1999). "Novela y cine, signos de la narración". En: Carmen Peña Ardid (ed.). *Encuentros sobre literatura y cine*. Teruel y Zaragoza: Instituto de estudios turolenses. Pp. 185-209.
- Zavala, Lauro (2014). *Del cine a la literatura y de la literatura al cine*. Distrito Federal: El Estudio.
- (2006) *La minificción bajo el microscopio*. Distrito Federal: El Estudio.

Zuleta, Emilia de (1983) "La poesía de Federico García Lorca". En: *Cinco poetas españoles*. Madrid, Gredos, Cap. III. Pp. 168- 273.

Artículos de crítica cinematográfica

Arteaga, Leandro (2017). "La lucidez del cine en estado febril". *Página 12. Radar*. 02 oct. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/66418>

Lerer, Diego (2016). "En El limonero real, poesía y cine con vuelo propio". En: *La Nación*, Espectáculos, 1 sept. Espectáculos. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/1933604-en-ellimono-nero-real-cine-y-poesia-con-vuelo-propio>

Martínez, Beatriz (2015). "*La novia*: éxtasis visual y sensitivo". En: *El Periódico*. 10 mayo. Disponible en: <http://www.elperiodico.com/es/noticias/oci>

Ocaña, Javier. (2015). "Lorca de diseño". En: *El País*. 10 mayo. Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2015/12/10/actualidad/1449758738_718802.htm

Vidal, Nururia (2015) "Para los que aprecian la belleza más sublime". En: *Fotogramas*. 23 jul.

Entrevistas televisivas

Ortiz, Paula (2015). *Cine. Espacio Femenino*. Entrevista televisiva. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=eWC>

---. (2016). *Otra vuelta de tuerka*. Entrevista televisada. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=eWC-YxYCyJo>

TESTIMONIO, LITERATURA Y PERIODISMO EN
HAY ALGO QUE NO ES COMO ME DICEN,
DE JUAN JOSÉ MILLÁS

Eva María Báez

Universidad Nacional de Cuyo
evamariabaez@gmail.com

Un artículo publicado en el diario *El País* de España, el 2 de marzo de 2018 (Constenla, 2018), nos habla de una nueva corriente de libros, inscritos en la literatura testimonial, que se vale de las herramientas del periodismo y los testimonios de mujeres reales que han sido víctimas de violencia sexual, abordando esta temática lejos de la banalización con la que históricamente esta temática aparece en la literatura. Previos a los movimientos de mujeres masivos de los últimos años, estos textos indican, para la autora, un giro en la sensibilidad social. El artículo cita una serie de ellos, entre los cuales aparece como una novela pionera *Hay algo que no es como me dicen*, de Juan José Millás, publicada en 2004. La obra narra la historia de una joven concejal del Partido Popular de Ponferrada, Nevenka Fernández, quien denunció a su jefe, el alcalde, por acoso sexual y se vio obligada a rehacer su vida fuera de su pueblo natal. Junto con la reedición de la novela árabe *Mujer en punto cero*, de Nawal Al Saadawi, la novela de Millás es ubicada como uno de los dos textos que retornan a las librerías, para “entroncar” con nuevos libros que abordan estas temáticas a partir de los testimonios de las mujeres.

La lectura de este artículo motivó el deseo de conocer cómo fue escrita una obra de esta índole hace ya catorce años, y cómo opera en ella la transdiscursividad entre periodismo y literatura, tanto en su origen como en su desarrollo. Por su contexto social, político y cultural, el caso tuvo un tratamiento

diferente en los medios al que desarrolla el escritor en su novela, ajustándose más bien a los sentidos comunes imperantes sobre la violencia hacia las mujeres. Es por ello que en este trabajo intentaremos aproximarnos a una lectura de *“Hay algo que no es como me dicen”* como una interpretación alternativa a la del discurso periodístico dominante. Realizaremos, a modo ilustrativo, un breve resumen del contenido y las estructuras textuales de algunos de los artículos periodísticos publicados en ese momento, y luego pasaremos a identificar elementos de transdiscursividad entre literatura y periodismo en la novela.

El discurso hegemónico en el caso Nevenka Fernández: una aproximación

Siguiendo a Teun Van Dijk en su análisis de la noticia como discurso, podríamos pensar el texto de Juan José Millás, en sus aspectos de discurso periodístico, como uno que adopta un *marco interpretativo alternativo*, aquel que utiliza *otros objetivos, normas, valores e ideologías para proporcionar contrainterpretaciones de los acontecimientos importantes* (Van Dijk, 1990: 259). Ahora bien, ¿a qué marco interpretativo se opone?

En este apartado, intentaremos identificar, en una selección de artículos periodísticos sobre el caso de Nevenka Fernández, algunos de los elementos que brinda Van Dijk para analizar la noticia como discurso específico y como práctica social e institucional. Cabe aclarar que, por el carácter exploratorio de este trabajo, nos limitaremos a una cantidad reducida de artículos de los principales periódicos de España, sin abordar exhaustivamente la prensa escrita ni tomar la cobertura del caso en televisión, radios u otros medios periodísticos. Haremos esta primera aproximación con el objeto de ilustrar el discurso social frente al cual el autor de *Hay algo que no es como me dicen* se posiciona, explícitamente, en las antípodas.

En su libro *La noticia como discurso*, Van Dijk plantea que el discurso en los medios, y la noticia como parte de él, son un tipo práctica social, institucional, que comprende tanto la producción por parte de los fabricantes de noticias como la comprensión por parte de los lectores. Comprenden tanto un componente textual, con estructuras que operan en los distintos niveles del texto, como un componente contextual, que analiza los factores cognitivos y sociales, los límites y consecuencias de estas estructuras textuales e, indirectamente, su contexto social e histórico. Van Dijk propone estudiar la interfaz sociocognitiva entre los textos periodísticos y su contexto social y económico: en esta interfaz sociocognitiva se encuentran las maneras en que los fabricantes de las noticias y los lectores representan efectivamente los textos informativos, escriben o leen los textos periodísticos, procesan diferentes textos fuente o participan en los hechos de la comunicación. Los análisis ideológicos también se desprenden de los avances en las dimensiones textuales y contextuales.

En cuanto a las dimensiones contextuales, se debe tener en cuenta que la mayoría de las etapas de la producción de noticias incluyen el procesamiento del texto y la conversación. No es frecuente que los periodistas sean testigos directos de los acontecimientos, sino que reciben versiones codificadas de los mismos, a través de las versiones de testigos oculares, agencias de noticias, mensajes de otros medios, entrevistas, conferencias de prensa, declaraciones, etcétera. Por ejemplo, las fuentes policiales son la fuente privilegiada para la cobertura de los hechos criminales. Además, ciertas versiones codificadas constituyen acontecimientos informativos por sí mismos, tales como las declaraciones de importantes funcionarios, por ejemplo.

En este sentido, al observar la cobertura de los dos diarios más leídos en España, *El País* y *El Mundo*, encontramos que la

abrumadora mayoría de noticias concernientes al “caso Nevenka” están constituidas por declaraciones de los funcionarios del Ayuntamiento, tanto de Ismael Álvarez, el alcalde de Ponferrada y jefe de Nevenka Fernández, como de otros concejales del Partido Popular. En contraste, prácticamente no aparecen declaraciones de la parte denunciante, por fuera del comunicado que leyó la concejal en una conferencia de prensa, publicado en *El País*, una nota en *El Mundo* sobre las declaraciones de una mujer que testificó a favor de Nevenka y una nota en cada uno de ellos con las declaraciones de la víctima durante el juicio. Si bien podemos saber por la novela de Millás que Nevenka Fernández, ya lejos de su pueblo natal, no quiso prestar entrevistas sobre el caso, tampoco aparecen declaraciones de sus abogados, de los médicos psiquiatras -cuyo diagnóstico fue decisivo para el fallo judicial-, de especialistas en género o en derecho laboral, de la familia y amigos de Fernández (como sí sucedió con fuentes ligadas al acusado) u otras fuentes que la prensa hubiera podido consultar. Tampoco se hace referencia en la prensa a pruebas presentadas en el juicio, como las repetidas llamadas telefónicas del alcalde a la concejal en horarios inadecuados, u otros elementos, que conocemos por el libro *Hay algo que no es como me dicen*, pero no fueron detallados en la prensa pese a haber sido parte del proceso judicial. En cuanto a las manifestaciones que existieron en Ponferrada, se destacó con amplia diferencia la protesta de los manifestantes a favor del alcalde por sobre la de aquellos que acompañaban a Nevenka Fernández.

Consecuentemente, en el componente de las estructuras textuales predomina esta selección y ordenamiento de la información. Al efectuar una mirada superficial sobre los artículos relacionados con el caso que fueron publicados en *El País* y *El Mundo* durante el juicio, nos encontramos con que predominan titulares del estilo “Testigos de la defensa relatan escenas de celos de Nevenka Fernández” (*El País*, 14/05/2002),

“Concejales del PP de Ponferrada declaran en el juicio que Nevenka Fernández 'hizo teatro’” (El País, 14/5/2002), “El alcalde de Ponferrada dice que es objeto de un complot”(El Mundo, 1/04/2001), “Álvarez responde a Nevenka que en Ponferrada no la creen 'porque todo el mundo sabe la realidad’” (El Mundo, 04/06/2002), “Esta señorita ha tenido más relaciones sentimentales que yo”(El Mundo, 18/05/2002).

Los titulares y el encabezamiento, en el esquema periodístico de Van Dijk, se corresponden con la macroestructura de la noticia, que sintetiza el asunto o tema que cubre la información periodística. Las macroestructuras textuales definen la esencia, el resultado o la información más importante de la información periodística. Más que en cualquier otro tipo de texto, las estructuras se expresan de forma explícita en este nivel textual. Señala el autor que las macroestructuras están sistemáticamente relacionadas con las restricciones y las condiciones de la producción periodística (como podemos notar en lo relativo a las fuentes consultadas para la cobertura del “caso Nevenka”), y que el trabajo de los resúmenes, que seleccionan y jerarquizan la información, está presente a lo largo de todas las etapas de la producción. Inclusive, en el hecho de que temas con bajo nivel de información asciendan hasta ser los temas principales, y hasta los titulares, o en que temas con alto nivel de información estén poco jerarquizados. La selección de las declaraciones por encima, por ejemplo, de las pruebas presentadas en el juicio, marca estos condicionamientos. Otro ejemplo de esto fue la cobertura de la sentencia, donde, si bien Ismael Álvarez fue encontrado culpable de acoso y condenado, el tribunal descartó que hubiera abuso de autoridad, hecho que fue destacado por encima de la condena en sí.

Puesto que “la definición de la situación tal como la proporciona la macroestructura temática de un reportaje

periodístico puede ser muy diferente de ciertas definiciones alternativas” (Van Dijk, 1990: 253), es importante también tener en cuenta el “tag” o etiqueta bajo el cual los medios publicaron todos los artículos referidos a la denuncia y proceso legal que realizó la joven contra el alcalde de Ponferrada: fue el “caso Nevenka”. Esta focalización sobre la persona que denunció ser víctima del acoso, y no sobre el hombre que fue luego encontrado culpable de ese delito, podría corresponderse con lo que Teun Van Dijk llama “modelos situacionales”, que son esquemas que utilizamos para procesar los acontecimientos informativos. Estos esquemas contienen nuestras creencias y conocimiento del mundo, y están presentes tanto en la producción como en la comprensión de la noticia. Resulta más fácil procesar las noticias cuando el modelo situacional planteado en ellas se ajusta a nuestros esquemas previos. De esta forma, esta focalización sobre Nevenka Fernández posiblemente se correspondería con un esquema en el cual la mujer era revictimizada y su testimonio, cuestionado. Para ilustrar hasta qué punto esta focalización se correspondía con cierto sentido común, cabe traer a colación uno de los avatares del juicio: el fiscal Julián García Ancos, al testificar Nevenka Fernández, la interrogó con preguntas tan avasallantes, que el juez tuvo que recordarle que la mujer declaraba como testigo y no como acusada¹.

Es en estos niveles más complejos donde más se expresan las posiciones ideológicas subyacentes, aunque también se pueden observar en los niveles gramatical, sintáctico, y sobre todo, en la selección del léxico.

En una cronología del caso publicada en *El País* (16/05/2002) los detalles del caso está agrupados bajo los siguientes

¹ Por este motivo García Ancos fue removido de su cargo y se designó un nuevo fiscal en la causa.

subtítulos: “*Rotundamente falsa*”, “*Despecho*” y “*Sustitución del fiscal*”. También se utiliza una expresión informal para hablar del repudio a García Ancos, quien habló de que Nevenka Fernández no era “una cajera del Hipercor de Burgos que tiene que aguantar cachetadas en el culo por el pan de sus hijos”: “Durante su intervención en el juicio, se produjo un episodio que todavía **levanta ampollas** entre las asociaciones de mujeres”².

En el nivel proposicional, encontramos en esta misma nota, por ejemplo, proposiciones como “Desde el primer día, el juicio ha estado rodeado de polémica ya que el acusado, Ismael Álvarez, dijo en el tribunal que el acosado era él”, o “En la primera semana, testificaron los concejales de Ponferrada del PP que quisieron calificar a Fernández, a preguntas del fiscal, como la “niña bonita” del equipo de Gobierno, que había suscitado, sin duda, muchas envidias entre ediles “menos preparadas” pero “más antiguas” en el partido”. Finalmente, extraemos de un artículo de *El Mundo* publicado posteriormente las siguientes proposiciones: “Ismael Álvarez, que sigue defendiendo su inocencia, ha anunciado que va a recurrir el fallo ante el Tribunal Supremo”, “Acusado y querellante ofrecieron versiones diferentes de la relación que mantuvieron y de los hechos que se sucedieron durante los años 1999 y 2000 en el Ayuntamiento berciano”.

Este último diario también publicó una encuesta titulada *¿Considera justo que el alcalde de Ponferrada haya sido declarado culpable?* En general, la palabra “culpable” prácticamente no aparece en los artículos analizados, sino que se hace referencia a que el alcalde fue “condenado”.

El nivel proposicional presupone conocimiento del mundo y creencias que el lector organiza en forma de modelos, estructuras y argumentos, por lo que en este nivel es donde

² El subrayado es nuestro.

podemos encontrar relaciones de causalidad, razones o condiciones de los acontecimientos. Con proposiciones como las que hemos detallado, resultaría lógico inferir que el caso resultó dudoso, que la apariencia física de Nevenka Fernández tuvo relación con los hechos sucedidos, o que la sentencia judicial es cuestionable. Con respecto a la comprensión de la noticia, los estudios de análisis del discurso plantean que el lector recuerda muy poco de lo que lee en las noticias; lo que más recuerda son las macroestructuras y el contenido proposicional, que gradualmente van incluyéndose en el interior de estructuras de conocimiento más generales. La influencia ejercida por los medios periodísticos es más bien indirecta y de tipo estructural.

Las notas donde se brinda otro punto de vista del caso, o una crítica del accionar de la justicia, la prensa o los funcionarios, desde ya, existen. Pero en su mayoría se trata de editoriales o notas de opinión, entre las cuales se incluyen encendidos artículos de Juan José Millás. De hecho, no encontramos entre las notas de opinión alegatos en tono favorable a Ismael Álvarez, o que focalizaran la atención en el comportamiento y las motivaciones de Nevenka. Sin embargo, en aquellas que se presentan como notas informativas, sí subyacen con regularidad, como vemos, estructuras de las que se deduce ese contenido. En la noticia como tal, más que en otros textos periodísticos, existe una pretensión de veracidad que presenta la información como real, sin destacar la mediación de las fuentes, el procesamiento ni los esquemas cognitivos.

Pese a lo sumario de este análisis, esperamos haber trazado un panorama del tratamiento periodístico de un caso donde la víctima “ganó la batalla judicial, pero perdió la social” al decir de Juan José Millás. Es frente a este discurso que ubicamos la novela *“Hay algo que no es como me dicen”*. Sobre su libro, veamos lo que expuso el autor en la presentación del mismo en Ponferrada, en aquel mismo salón donde Nevenka

Fernández ofreció una conferencia de prensa para denunciar públicamente el acoso al que había sido sometida:

El escritor valenciano ha explicado también los motivos que le empujaron a escribir sobre este escabroso caso. El impulso creativo le surgió de dos preguntas, "líneas estratégicas" en palabras del autor: "¿Cómo alguien se convierte en víctima?" y "¿cómo después de eso algunas personas tienen los recursos morales y la valentía para salir de esa situación? Para encontrar respuesta a estos interrogantes, Millás excluyó desde el comienzo el testimonio del agresor, Ismael Álvarez, porque, según ha confesado, "no me interesaba su versión". En este punto, ha aclarado que "este no es un libro para descubrir quién llevaba la razón porque yo sabía desde el principio quién llevaba la razón y dónde me tenía que colocar". "He contado los hechos desde la cabeza de Nevenka", ha añadido³.

En estas afirmaciones encontramos claves para leer e interpretar el texto literario producido y para identificar en sus elementos de discurso periodístico, un discurso *alternativo*. Ahora bien, la novela no es sólo eso, sino que se trata de un texto literario inscrito en el deseo de reflejar "las historias de otras muchas mujeres que quizás no han tenido la suerte o el valor de escapar de una situación como la de la que escapó Nevenka". Veamos lo que dice a continuación sobre la decisión de narrar los hechos "desde la cabeza de Nevenka": "Para justificar esta decisión, Millas ha puesto el ejemplo del colombiano Gabriel García Márquez, que en su libro *Relato de un naufrago* "cuenta la historia de un naufrago al que todos los días acosan tiburones. A él nadie le preguntó por qué no

³ Anónimo (18 de febrero de 2004). "Millás denuncia la hipocresía del PP en la presentación de su libro sobre el 'caso Nevenka'". *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/cultura/2004/02/18/actualidad/1077058802_850215.html

entrevistó a los tiburones", ha comentado con su habitual ironía.

Quedémonos con esta imagen mientras avanzamos sobre el texto de Juan José Millás.

Reconstrucción y creación: lo literario y lo periodístico

La importancia de la subjetividad del narrador y también la fuerza que cobra el Yo que brinda su testimonio, haciendo una catarsis que permite recordar un pasado difícil de hechos que sucedieron realmente, nos permiten ubicar el texto dentro del género de la novela testimonial. El trabajo de investigación periodística resulta la fuente primordial para reconstruir la historia, pero se presenta de tal modo que puede ser leído como literatura.

Nos encontramos frente a un libro en el cual se encuentran imbricados el discurso literario y el discurso periodístico. A continuación, intentaremos identificar cómo se hilan ambos en el texto. El narrador-autor menciona, al relatar su primer encuentro con Nevenka, gracias a un periodista, esta relación:

Entonces me preguntó por qué quería contar su historia y me remití a los argumentos que ya había dado en la columna «Nevenka» publicada en El País (el extrañamiento respecto a los suyos y quizá también respecto a sí misma), pero finalmente añadí que no lo sabía a ciencia cierta y que esperaba averiguarlo a medida que escribiera.

Seguramente dije también que ese era, por otra parte, mi modo de trabajar, tanto cuando hacía periodismo como cuando hacía literatura, en el caso de que periodismo y literatura fueran cosas diferentes. (Millás, 2004: 70-71)

El mundo literario

A la imagen del naufrago de García Márquez asediado por los tiburones, utilizada repetidamente por el autor para hablar de su posicionamiento en el caso Nevenka Fernández y la decisión de escribir esta novela, le agregaremos otra escena. La anécdota que Nevenka le refirió a Juan José Millás, sobre el acuario de su infancia donde un pez negro devoraba poco a poco a los demás peces sin que nadie lo advirtiera, es una imagen recurrente en la novela y también en referencias a la misma que el autor brindó en distintas entrevistas. Con esta metáfora, el autor describía al Ayuntamiento de Ponferrada, y a Nevenka como uno de los aterrados peces de colores, desmejorándose hasta ser devorado por el pez caníbal, que en lugar de matarlo de una sola vez, se divierte jugando con su presa. Estas imágenes fuertemente simbólicas, las del naufrago entre los tiburones y el pez negro acechando al pez de colores en el acuario, sintetizan para Millás el proceso de extrañamiento vivido por la joven, quien gradualmente fue hundiéndose en una pesadilla que ocurría a plena luz del día y dejando de ser ella misma para convertirse en una víctima de acoso. En ellas encontramos la punta del hilo del discurso literario, el puntapié para relatar una historia que no es simplemente acontecimiento periodístico, sino que trasciende lo particular para hablar, si es que es posible, de las sensaciones y el drama de incontables mujeres que padecieron o padecen un extrañamiento similar.

El narrador se identifica como el autor, quien realiza un trabajo periodístico para descubrir cómo devino Nevenka Fernández en una víctima de acoso y cómo logró salir de esa situación. En los primeros capítulos (“Los restos de Nevenka”, “Todo eran misterios” y “Se pasaban la vida viendo películas”) se relata el camino del escritor para acceder a conocer de primera mano esta información. Si bien existe un trabajo periodístico, el acto de habla global constituye una narración: “Esta es la historia

de una mujer sensata que cuando se dio cuenta de que todo lo que le habían contado era mentira, fue al juzgado, denunció los hechos y lo puso todo patas arriba”. (Millás, 2004: 8)

Así es como se inicia el primer capítulo, “Los restos de Nevenka”, que relata “el momento en que dejó de ser sensata”, es decir, el día en que dio su testimonio ante los medios de Ponferrada. Aquí comienza un “camino del héroe” que se abre a partir de la acción de poner en palabras lo vivido. Es el testimonio de la mujer el que posibilita que exista una historia donde antes había silencio.

Sólo a partir del tercer capítulo, un periodista muy conocido, de identidad anónima, facilita el encuentro entre el narrador y la protagonista. Prestemos atención al seudónimo que le otorga el autor a este periodista: es “el Señor Invisible”, una figura misteriosa y benévola, de quien Millás desconocía esta “amistad” con Nevenka Fernández. En un discurso puramente periodístico, hubiese sido simplemente “una fuente anónima”. A partir de ese encuentro, se suceden varios otros donde la joven de Ponferrada refiere su historia. No se trata de un relato enmarcado, sino que el autor se encarga de presentar este testimonio en forma de narración:

Yo no fumo hachís ni tabaco, aunque he sido adicto a las dos cosas. Ahora solo tomo té, de modo que mientras Nevenka fumaba y hablaba, yo tomaba notas y daba sorbos a una taza que ella me colocaba al lado del cuaderno. Cuando Lucas volvía de trabajar, nos íbamos a comer a un restaurante cercano y continuábamos hablando, ahora a tres bandas, de lo mismo. Esto es lo que me contó. (Millás, 2004: 83)

El autor compara la pareja de Nevenka y Lucas (su novio y compañero durante toda esta etapa de su vida) con Hansel y Gretel, como dos figuras indefensas frente a un mundo peligroso y del cual el autor necesita saber el desenlace. Textualmente, plantea que este calvario inesperado es “*una historia de iniciación a la vida*”. Esta referencia explícita a un

cuento clásico para niños reafirma el mundo construido por el autor: la protagonista comienza como una mujer indefensa, casi infantilizada, que se debe enfrentar a un mundo hostil y desconocido, para apropiarse poco a poco de su propia vida, de la que ha sido extrañada. De hecho, se hace la siguiente referencia al alcalde: “/.../ la baja laboral, si de verdad llegaran a dársela, era una tregua que le permitiría organizarse mentalmente lejos de Ismael Álvarez, cuya presencia la bloqueaba **como a una niña un ogro**”.⁴ (Millás, 2004: 116)

Asimismo, el autor recurre explícitamente al tópico del “descenso a los infiernos” al cual la protagonista debe enfrentarse en su viaje iniciático. Este infierno no es otro que la propia realidad. Así, Millás realiza una paráfrasis de la habitual fórmula de los tribunales norteamericanos, “el pueblo contra...”, para hablar de “Nevenka Fernández contra la realidad”.

En esta representación del mundo se ficcionaliza el pueblo de Ponferrada, su elite política y aun el entorno social y familiar de Nevenka como un infierno del que sin embargo nadie desea salir, por el contrario, expulsan a la mujer que osa cuestionarlo. Esta realidad es lo suficientemente monstruosa para constituir por sí misma un enemigo, ya que no se trata sólo del alcalde, sino de un entramado social y un orden legitimados por el poder y reproducidos en la cotidianidad:

—Vengo a hablar contigo, mamá — le dijo.

Pero en seguida comprendió que no había forma humana de entenderse. Es verdad que sus padres, una vez que se formalizó la denuncia, se pusieron incondicionalmente de su parte, pero ahora todavía vivían en el otro lado de la realidad. Se dio cuenta, por si fuera poco, de que creían realmente que era una drogadicta. Anoréxica, loca y drogadicta: el chivo expiatorio perfecto para usarla de cubo de la basura. Podían

⁴ El subrayado es nuestro.

colocar en ella todo lo que detestaban de sí mismos y continuar viviendo más o menos felices en aquel mundo perfecto, provinciano, endogámico, donde el alcalde, que controlaba gran parte de los negocios nocturnos, jugaba durante el día a ser el padre de los contribuyentes. (Millás, 2004: 168-169)

Así como Millás describe el acecho de Álvarez y la sociedad utilizando una referencia literaria (el naufrago de García Márquez acechado por tiburones) que tiene un eco en la infancia de Nevenka (el pez negro que devora los peces de colores), lo mismo hace para hilar el extrañamiento de la protagonista con respecto a su entorno más íntimo y a la sociedad de la cual solía ser una representante privilegiada.

La referencia literaria es a un libro que Nevenka lee mientras se desarrolla el proceso del juicio. Se trata de la siguiente:

En los instantes, pocos, de serenidad, leía un libro que le había pasado Lucas, que es un lector raro, titulado *La emboscadura*, de Ernest Junger, en cuyo prólogo leemos: «En la antigua Islandia, al hombre que había entrado en grave conflicto con la sociedad le quedaba un recurso: el Waldgang, la emboscadura. Aquel hombre se retiraba al bosque, se convertía en un Waldgänger, un emboscado. Allí vivía de sus propias fuerzas, apoyado en sí mismo. Para sí, era él su propio sacerdote, su propio médico, su propio juez». Nevenka era una emboscada. (Millás, 2004. 160-161)

Esta no pertenencia a la sociedad también tiene su correlato en la anécdota del descubrimiento de Nevenka de haber sido una hija concebida fuera del matrimonio, cuyos padres fueron obligados a casarse, y su madre, inscrita como criada de sus suegros, los abuelos paternos de Nevenka. Contrastando la fecha de su nacimiento con fotos de los álbumes familiares, Nevenka se da cuenta de que “hay algo que no es como me dicen”.

Técnicamente, pues, Nevenka es hija de la criada de sus abuelos. No solo nació fuera de fecha, sino fuera de lugar. Está

llena de marcas cercanas a las del bastardo. (...)Uno ignora cómo los individuos llegan a conocer todas y cada una de las marcas invisibles de su nacimiento, pero lo cierto es que se saben y que influyen más cuanto más se ocultan. (Millás, 2004: 234-235).

La posibilidad de hablar es lo que produce en Nevenka un retorno a sí misma y a la realidad, lo que le permite reelaborar el pasado y reconstruir su relato para sí misma y para los demás. Con la verbalización vuelve en sí: habla con su novio, con su psiquiatra, con su abogado, y reconstruye para sí misma todo lo que puede recordar en un cuaderno personal. Finalmente, su testimonio toma valor público frente a la prensa y también en esta novela testimonial que da cuenta de su sufrimiento y el de todas las mujeres que pueden identificarse con ella: “Nevenka Fernández comienza a modificar su relación con la realidad cuando comienza a modificar su relación con las palabras, que se ordenan ahora de una manera novedosa, formando en su conciencia constelaciones que alumbrarán un universo nuevo”. (Millás, 2004: 270).

El testimonio da lugar a esta intersección entre lo periodístico y lo literario, donde los hechos reales y el relato periodístico derivado de ellos pueden ser narrados.

La evolución de los personajes –así es como llama el autor a los protagonistas de la historia- se da en esta lucha con la realidad, que los transforma; sin embargo, para concluir, la historia debe cerrarse, aunque no sea tan satisfactoriamente como hubiéramos querido, ni como es propio de los cuentos infantiles:

Y así se quedan, como están, es decir, con la víctima feliz, pero exiliada, y el agresor protegido por la solidaridad y el cariño de los suyos, además de por su cuenta corriente. En cuanto a mí, si me preguntaran por qué valió la pena escribir este libro, diría que porque al fin he logrado averiguar el final de Hansel y Gretel, un cuento que me obsesiona desde la infancia y que

tuve que leer en una edición a la que alguien había arrancado las últimas páginas. Y no termina ni bien ni mal, termina regular, como casi todo en esta vida. (Millás, 2004: 436)

Contradiscurso

Hemos hablado ya de los elementos de discurso periodístico en este texto como un marco interpretativo alternativo, contrainterpretación o contradiscurso. Es un discurso donde la toma de posición se torna explícita, por lo que no hay una pretensión de objetividad: de lo que se trata es de construir un discurso que brinde otra explicación de los hechos. Se contrapone a la interpretación hegemónica, que reproduce la ideología dominante. No obstante, se sustenta en la información periodística, y su fuente principal es la mujer que vivió en carne propia el asedio del alcalde de Ponferrada, cuya voz sin embargo no fue tenida en cuenta por la prensa. Este texto fuente (las entrevistas con Nevenka) dan sustento al libro: aquí tenemos la materia periodística, que son los acontecimientos mediados por esquemas cognitivos: el del escritor-periodista y el de Nevenka. Millás mismo lo sintetiza en la expresión “he contado los hechos desde la cabeza de Nevenka”.

Desde el punto de vista semántico, el periodismo como tema está fuertemente tratado en la novela. La novela se inicia con la conferencia de prensa de Nevenka; quien facilita el encuentro es “el Señor Invisible”, un periodista reconocidísimo; los pasquines de noticias falsas son fundamentales para que Nevenka comprenda el proceso de extrañamiento al que está siendo sometida; el mismo autor es un escritor y periodista que investiga un caso real que lo desvela.

Asimismo, encontramos a lo largo de la obra la pretensión de informar sobre la verdad, lo cual, en este caso, no es contradictorio con una toma de posición, ya que aquello que

se ha presentado como verdadero en los medios de comunicación se contradecía con la realidad de la información judicial y sólo resultaba sostenible en la medida en que esa interpretación se ajustaba a la representación del mundo vigente para el pueblo de Ponferrada. “El señor Invisible me diría un día, creo que citando a García Márquez, que cuando la verdad no aparece, alguien tiene que ocuparse de ella”. (Millás, 2004: 182)

El relato presenta una estructura argumental y modelos situacionales que no se ajustan a la interpretación dominante de los hechos. Se vale de la historia de Nevenka y de otros textos fuente, como las citas al libro de Marie France Hirigoyen sobre el acoso moral (que le regaló a Nevenka su abogado) para brindar una explicación alternativa del caso. Sitúa a la joven concejal como la víctima de una violencia sistemática, tal y como lo hizo la justicia, sin que ello significara un correlato en los grandes medios. “Es verdad: todo está montado para la criminalización de la víctima, porque el acoso /.../ está integrado como un modo de relación laboral, social o familiar. Condenarlo sin contemplaciones supondría una amenaza para la realidad establecida”. (Millás, 2004: 216)

Asimismo, este modelo situacional alternativo se construye desmontando la interpretación dominante de los hechos y brindando una explicación por la que ésta se constituye en dominante. Por ejemplo:

El día de la publicación de la sentencia, Nevenka y su abogado dieron una breve rueda de prensa. Al día siguiente, comentando el caso con una conocida mía, la oí decir:
—Esa chica está hablando demasiado.

Se trataba de una percepción sorprendente si tenemos en cuenta que Nevenka apenas había dado un par de entrevistas, no había aparecido prácticamente en ningún medio ni había entrado en el circuito de los programas de televisión de

sobremesa en los que explotan el «lado humano» de tales sucesos. Ante mi perplejidad, mi conocida añadió:

—Además, apareció en la rueda de prensa con una minifalda hasta aquí.

Por supuesto, Nevenka podría haber ido con una minifalda «hasta aquí» sin que ello sirviera para descalificarla. Pero ese día llevaba pantalones. Había una necesidad evidente de convertirla en culpable del acoso del que había sido víctima. Y no creo que mi conocida mintiera al decir que la había visto en minifalda: la había visto así porque necesitaba verla así. (“M2illás, 2004: 49-51)

Consideraciones finales

La novela de Juan José Millás constituye una obra que antecede a los nuevos textos que abordan la temática de la violencia hacia las mujeres desde su propio testimonio. Se constituye como un contra-relato al discurso periodístico hegemónico.

En la obra observamos elementos de discurso literario y discurso periodístico, que hacen posible que una investigación periodística sobre hechos reales sea comunicada como narración.

La posibilidad de interpretar los hechos en forma diferente y constituir este relato alternativo tiene significancia en cuanto, a la vez que cuestiona los modelos interpretativos que se corresponden con la ideología dominante, posibilita otras obras literarias y discursos periodísticos de índole similar. Análogamente a la Nevenka que, dando su testimonio, se inscribe en un camino que pueden seguir otras, el texto de Millás se inscribe entre los discursos que, contra la corriente, han pugnado por hacer oír la voz de las mujeres, que como vemos en el presente no ha dejado de resonar.

Bibliografía

Barnet, Miguel (1969). "La novela-testimonio: socioliteratura". Disponible en: https://archive.org/stream/LaNovelaTestimonio.Socioliteratura.MiguelBarnet/La%20novela%20testimonio.%20Socioliteratura.%20Miguel%20Barnet_djvu.txt

Millás, Juan José (2004). *Hay algo que no es como me dicen. El caso Nevenka Fernández contra la realidad*. Obtenido de: <https://www.casadellibro.com/ebook-hay-algo-que-no-es-como-me-dicen-ebook/9788432220586/2123664>

Slodowska, Elzbieta (1990). "Miguel Barnet y la novela-testimonio". *Revista Hispanoamericana*, N° 200, 2002. Vol. 68, pp. 799-806. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=772754>

Spivak, Gayatri (1998). "¿Puede hablar el sujeto subalterno?". *Orbis Tertius*, 3 (6), pp. 175-235. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf

Van Dijk, T. E. (1990). *La noticia como discurso. Comprensión, estructura y producción de la información*. Barcelona, Paidós.

**VERITAS ODIUM PARIT:
LA DOMINACIÓN A PARTIR DEL EUFEMISMO Y
LA SUBVERSIÓN A TRAVÉS DE LA EXPLICITACIÓN
EN *EL CAMPO* Y *LA MALASANGRE*
DE GRISELDA GAMBARO**

Juan Marcos Barocchi

Universidad Nacional de Cuyo
juanbarocchi@hotmail.com

Introducción

Las obras de Teatro “El campo” y “La malasangre”, ambas de Griselda Gambaro, nos muestran un marco determinado por un espacio social característico, complejo, el cual es atravesado por diferentes formas de violencia simbólica que hacen a la realidad de las relaciones interpersonales entre los personajes. Esta realidad, sin embargo, no siempre puede ser hallada de forma explícita y sencilla. Por el contrario, muchas veces se encuentra parapetada entre formas insinuadas cuya *razón práctica* consiste en negar la verdad de las relaciones interpersonales y transmutarla en eufemismos. De este modo, como veremos más adelante, y siguiendo la lógica planteada, cualquier explicitación acerca de la verdad de las relaciones de intercambio simbólico (tabú de la explicitación) pone manifiestamente en peligro a las mismas, puesto que es la negación de la verdad de dichas relaciones la que permite que, en un sentido práctico, se lleven a cabo.

Este tipo de relaciones, a su vez, no se manifiesta sin un campo social previo que ofrezca unas categorías sociales objetivas (por ejemplo, la noción de 'familia'), ni el campo social carece

en su interior de sujetos que se relacionen entre sí, lo cual implica que estas categorías sean *incorporadas* (en el sentido de ser fijadas en el cuerpo) por los sujetos que *participan* del campo social, formando así unos principios de visión y de división (*habitus*), esto es, unas disposiciones de los sujetos que, orientadas a obtener los diversos beneficios simbólicos y sanciones que ofrece el campo social, determinan al mismo tiempo la proximidad o la distancia entre los mismos según sean aquellas objeto de afinidad o discrepancia.

El objetivo del presente trabajo consiste, entonces, en develar qué verdades se niegan y en qué eufemismos se transmutan y, por consiguiente, ver qué negaciones protegen y qué explicitaciones debilitan un campo social; en el seno de qué campos sociales se manifiestan según las obras referidas, con el propósito, finalmente, de cuestionarnos: ¿son los *habitus* (comportamientos, disposiciones, afinidades, principios de visión y de división) sustancialmente incorruptibles?, esto es, ¿puede un *habitus* volverse reflexivo o modificarse y subvertir de esta manera las relaciones dentro del campo social en el que se desenvuelve como tal?; ¿es realmente capaz un campo social, si bien en cierto grado ha de condicionarlas, de determinar la totalidad de estas disposiciones, costumbres, hábitos de un sujeto o de un grupo de sujetos; de vedarles toda posibilidad de cambio?

Para poder dar respuesta a estas cuestiones nos será necesario recuperar todo un extracto de conceptos expuestos en el ensayo *Razones prácticas* de Pierre Bourdieu, a saber: campo social, categorías sociales objetivas y subjetivas, *habitus* y tabú de la explicitación, entre otros, y ver cuál es la relación entre los mismos. Seguidamente, y a la luz del aporte anterior, será preciso analizar luego las mencionadas obras de Griselda Gambaro para ver en qué medida el tabú de la explicitación se manifiesta en ellas como práctica subversiva capaz (mediante el compromiso con unas disposiciones que postulasen un

sistema de beneficios simbólicos diferente del oficial) de subvertir o, cuando menos, alterar las reglas corrientes de un determinado campo social. Para ayudarnos a plantear una respuesta a este último cuestionamiento, será necesario recuperar extracciones de un grupo de artículos publicados en la web, a saber: *El habitus y la movilidad social: de la modificación del sistema de disposiciones a la transformación de la estructura de clases*, de Andrés Aedo Henríquez, y *Sinécdoque de un autor: habitus y cuerpo en Pierre Bourdieu*, trabajo elaborado en base a una entrevista a realizada a Alicia Gutiérrez, por Norma Beatriz Rodríguez.

Considero que la relevancia que este trabajo pudiese tener estriba en poder aportar un matiz, una perspectiva que presumo complementa al tema del abuso del poder en muchas de las obras de Gambaro y que acaso es útil tanto para iluminar el sentido de sus obras (sobre todo cuando de violencia simbólica se trata) como para llevar a cabo una reflexión acerca de cómo el uso de ciertas formas para la dominación se manifiestan, así como en dichas obras de teatro, en los núcleos más comunes de la vida cotidiana, y cómo asimismo pueden (o no) ser subvertidas mediante la modificación del *habitus*.

Hacia allí vamos.

Conceptos clave

Para empezar, debemos hablar de *campo* (Bourdieu, 1997: 47-51), no porque sea una especie de concepto primigenio a partir del cual se deducen los demás ni porque en términos de importancia se ubique en la posición más alta, sino porque, a la manera de un escenario, introduce a sus ocupantes, sus acciones y la relación existente entre ellos.

Así, en la sociología de Pierre Bourdieu, un campo es un espacio social de acción y de influencia en el que confluyen relaciones sociales determinadas. Pero un campo no consiste

en un espacio social único y universal, sino que son diversos y sus reglas o disposiciones son diferentes de las de otros. Se trata, entonces, de un sector determinado de la actividad social en cuyo seno los participantes desarrollan actividades específicas en torno a cierto tipo de relaciones sociales, de intereses y de recursos propios, que difieren de los de otros campos.

En campos como el arte, el sistema educativo, los medios masivos de comunicación social o el mercado inmobiliario, por ejemplo, los participantes desarrollan actividades (como por ejemplo la producción de obras de arte o la gestión de galerías de arte, pero también la crítica artística, la visita a museos, las conversaciones sobre arte o la posesión de objetos más o menos artísticos) en las que ponen en juego los recursos de los que disponen (sus habilidades para hacer, entender o apreciar lo artístico), orientados a obtener los bienes que solo este campo específico puede proveer.

Categorías sociales objetivas y subjetivas

Ahora bien, como todo campo es preexistente al sujeto (todos nacemos dentro de estructuras sociales y pautas preestablecidas), cada campo, así entendido (en tanto sector determinado de la actividad social conforme al cual los participantes del mismo configuran sus acciones), genera unas categorías sociales (Bourdieu, 1997: 128-130) objetivas (por ejemplo “la familia”, y dentro de ella, un “marido” o “esposa”) que, en la mente del individuo participante del mismo, se traducen en categorías sociales subjetivas, esto es, el principio de miles de representaciones y acciones (el matrimonio, por ejemplo) a través de las cuales se contribuye a reproducir las categorías sociales objetivas. Se trata del circuito de la reproducción social.

Ciertas imposiciones nominales como (hemos tomado el ejemplo de la “familia”) “ella es tu hermana”, no solamente describen un rasgo (en este caso de fraternidad) con respecto a un miembro del grupo, sino que, de hecho, instituyen ese rasgo como tal. Es decir que, al referirse a un miembro del grupo como “hermano” o “hermana” no solamente se hace alusión al carácter fraternal de la relación interpersonal, sino que se instituye, a su vez, ese tipo de fraternidad (teniendo en cuenta que a lo largo de la prehistoria y la historia las disposiciones y los lazos del parentesco no fueron siempre iguales)

De este modo, en la medida que las categorías sociales objetivas constituyen la realidad de los miembros de un grupo y las categorías sociales subjetivas, mediante un umbral de miles de acciones y representaciones, tienden a reproducirla, se genera una sintonía casi perfecta entre ambas, dado lo cual toda construcción social disimula su carácter arbitrario tras el velo de lo natural y lo universal; así, toda experiencia del mundo es tomada como evidente.

Habitus

Pero esta sintonía entre las categorías sociales objetivas y subjetivas no sería tal si no existiese, de igual manera, la misma armonía entre un campo y las disposiciones y/o comportamientos que dentro del mismo se encargan de legitimarlo. Es decir, que a manera de puente, debiera existir un nexo entre aquello que se define como objetivo y universal y aquello que se supone como subjetivo e individual.

Así, el comportamiento, las opiniones o las acciones de una persona pueden situarse como nexo entre lo objetivo (en la medida que es posible percibir los beneficios del campo cuyas representaciones han sido legitimadas como universales por innumerables sujetos) y lo subjetivo (en la medida que la

naturaleza de cada acción y comportamiento está en gran parte determinada por el campo y, por ende, tiende a reproducirlo). Lo cual, sin lugar a dudas, pone en tela de juicio los límites entre oposiciones tales como individuo/colectivo, sujeto/objeto, por ejemplo, y conduce a ver la relación entre los extremos como un *continuum*, más que como meras oposiciones.

De esta suerte, el *habitus* (Bourdieu, 1997: 20) se ubica como un médium entre ciertas expectativas colectivas y sociales (cuyo cumplimiento ofrece beneficios y, en caso contrario, perjuicios e inconvenientes) y las acciones de un individuo encaminado a cumplirlas, constituyendo así unos principios de visión y división, esto es, unas disposiciones de los sujetos que, tal como introdujimos al principio, determinan la proximidad o la distancia entre los mismos según sean aquellas objeto de afinidad o discrepancia; pero establecen también, en consecuencia, el lugar que ocupa un sujeto dentro del campo en relación con otros sujetos, según en qué término se encuentre de una situación de privilegio/desventaja o dominación/sumisión cada uno de los mismos, de manera transversal.

Tabú de la explicitación

Hasta aquí hemos podido dilucidar cómo un campo introduce ocupantes, acciones y la relación entre los mismos; cómo las mismas se reproducen según la armonía o sintonía entre las categorías sociales objetivas y las subjetivas; y cómo el *habitus* se sitúa como un nexo sin el cual sería imposible tal reciprocidad.

Pero no hemos descrito todavía bajo qué formas lingüísticas, pragmáticas, se llevan a cabo estas acciones, comportamientos, relaciones; bajo qué formas de decir, de

hacer, se legitiman y reproducen el campo y las categorías sociales en este implicadas. Veámoslo.

Toda relación entre agentes de un campo (aunque indicar esto pueda hacer pensar que todas las relaciones de intercambio son lucrativas, es decir, que pertenecen al campo de la economía financiera) es una relación de intercambio. En efecto, no todo lo que es objeto de intercambio es dinero o mercancía y, además, tanto el dinero como la mercancía son expresiones simbólicas en tanto descansan en un reconocimiento colectivo producto de una convención. Así, todo intercambio es simbólico (ya sea que se trate de dinero, ya de obsequios, palabras, nociones, opiniones, etc.) y supone una base cognitiva, ya que se basa en el conocimiento (se *conoce* la existencia física, la circulación de la expresión simbólica “dinero”) y el reconocimiento (se la *re-conoce* como tal). Efectivamente, si nadie reconociese que el dinero es un objeto de intercambio, por más que abundaran monedas y billetes por los aires o emergieran de la tierra, no sería legítima la acción de intercambiarlos por otro objeto de intercambio.

Pero las estructuras de las diversas relaciones de intercambio no siempre descansan sobre bases completamente explícitas, equitativas u honestas y es, de hecho, en muchos casos, la negación de la verdad (ya negada, ya transmutada en eufemismos) de dichas relaciones la que permite que se lleven a cabo (Bourdieu, 1997: 164-168).

Un gran empresario, por ejemplo, no andaría a los gritos diciendo que con una porción del patrimonio con el que cuenta, esto es, de su capital, compra la fuerza de trabajo del trabajador en la misma medida que con otra parte de su caudal compra las materias primas y los artefactos de trabajo con los que ha de generar sus productos. Tampoco explicitaría el hecho de que produce cierto producto una vez que dispone de la fuerza de trabajo del trabajador (la que ha comprado con el salario), de las materias primas y de los instrumentos de

trabajo (de los cuales la fuerza de trabajo del trabajador es uno) como mercancías de su exclusiva pertenencia. Porque así quedaría entonces expuesto el hecho de que el trabajador (tratado como mero instrumento de trabajo o mercancía) no participa del precio final de un producto en la misma medida que cualquier otra mercancía, ya sea un teclado, un torno, una espátula, un software, etc., tampoco participaría en el precio del mismo (Marx, 1985: 7-10).

Sin lugar a dudas conviene más decir *sueldo que aporta medios de vida* al dinero-mercancía con el que el empresario *contrata* (compra) al *personal* (la fuerza de trabajo del trabajador como instrumento de producción). Del mismo modo, decir *trabajador en relación de dependencia* resulta menos subversivo para las relaciones de intercambio que referirse al trabajador como un tipo de instrumento o mercancía perteneciente al empresario.

En otro tipo de relaciones económicas como la cabil, por ejemplo, basada en el intercambio de obsequios, se niega tal espíritu de cálculo (el cual es explícito en la economía financiera) o se lo vela mediante la implementación de un simple lapso de tiempo (ofrecer un contraobsequio en cuenta de un obsequio de manera inmediata equivaldría a rechazarlo), el cual es utilizado para permitir a la persona que da vivir su obsequio como un obsequio sin devolución (desinteresado) y a la que devuelve vivir su contraobsequio como gratuito y no determinado por el obsequio inicial. Si hubiese que explicitar, en efecto, que mediante el lapso de tiempo se intenta disimular bajo la apariencia de obsequios generosos lo que en realidad se trata de intercambios recíprocos, quedarían expuestas las posiciones relativas que ocupan los sujetos participantes del intercambio. Porque, una vez a la luz no solo el verdadero revés de cálculo, sino también el crédito que comporta un obsequio para quien lo recibe y, por ende, la obligación de su reembolso; ya evidenciada la verdad de tales

relaciones, el ejercicio de las mismas corre serio peligro (Bourdieu, 1997: 161-162).

Así, mientras que en un caso se intenta ocultar mediante expresiones como ‘salario’, ‘relación de dependencia’, lo que en realidad constituye la compra de la fuerza de trabajo utilizada como mercancía, y en el otro, se intenta disfrazar unos intercambios recíprocos bajo la figura del obsequio, lo que se busca enmascarar en realidad no es tanto el tipo de intercambio en cuestión como las posiciones relativas que ocupan los sujetos en las mismas. Justamente, porque se trata de situaciones en las que algunos sujetos gozan de privilegios o ventajas en cuanto que otros padecen de mayores esfuerzos o desventajas.

Hemos dado algunos ejemplos del campo de la economía porque es fácil ver en ellos las posiciones relativas, los objetos de intercambio y los eufemismos encargados de facilitarlos. Pero los eufemismos, negaciones de la verdad de las relaciones, explicitaciones y relaciones de dominación/sumisión o privilegio/desventaja, pueden irradiarse tanto hacia espacios familiares como laborales. De este modo, la explicitación, que desde la óptica de la dominación representa un tabú (porque poner en evidencia las relaciones equivale a destruirlas), es un fenómeno capaz de subvertir o cuando menos poner en peligro las normas vigentes de uno o varios campos, y con ello, el común desenvolvimiento y la estabilidad de las relaciones específicas entre los agentes del mismo.

El campo, de Gambaro

Para empezar a ver el papel que desempeñan y las consecuencias que suscitan tales explicitaciones, ya aproximándonos a las obras, es necesario definir el campo al cual ponen en peligro. El campo social en el cual se desenvuelven las relaciones interpersonales en “El campo”

(Gambaro, 1968), si bien se trata de un ámbito laboral, se trata también de la metáfora de un tipo de persecución ideológica que se manifiesta en terrorismo de estado.

La obra en cuestión está fechada en 1967 y se estrenó en 1968 en el teatro SHA de Buenos Aires. Desde el título, la obra alude a la tradición argentina, al “modelo agroexportador” vigente desde fines del s. XIX (Ambrosini, 2009: 2); modelo que, avalado por tendencias ideológicas de un capitalismo liberal primero y, más tarde, neoliberal (de gran influencia en la política económica llevada a cabo por las dictaduras), siempre se manifestó en beneficio de la oligarquía terrateniente, del empresariado rural, de los capitales transnacionales y la especulación financiera. En contrapartida, se manifestó también en contra de varios grupos de izquierdas, organizaciones gremiales, y movimientos populares que siempre comportaron potenciales riesgos para el desenvolvimiento corriente de la gestión del Estado Nacional (funcional a los intereses norteamericanos) y ligada a las tensiones del mundo bipolar, del capitalismo contra el socialismo. De este modo, la persecución en “El campo” se dirige contra todo un bagaje de hábitos, términos y comportamientos que pudieran considerarse subversivos en función de estar relacionados con programas políticos y sociales directamente inversos a los intereses de la dictadura militar y de los grupos civiles que la auspician.

Pero el tratamiento de tales temas no es exclusivo del teatro de Gambaro. Al hacer una mirada retrospectiva sobre los antecedentes del Teatro del absurdo en Hispanoamérica, Quakenbush afirma (Mijares Castañeda, 2009):

El teatro del Absurdo hispanoamericano se ha convertido en el portavoz del pueblo contra los excesos de la tiranía local y la pobreza física y moral. Se ha lanzado contra locuras importadas, sean estas las modas y costumbres, las exigencias económicas o éticas, o las preferencias políticas y la manipulación explotadora.

En el caso de “El campo”, la tiranía local se manifiesta representada en un individuo causalmente llamado ‘Franco’ (en alusión al franquismo), quien porta un uniforme de la SS. Hacia el inicio de la obra, ya la dominación se manifiesta en un acto interrogatorio de control por parte de Franco hacia Martín en apariencia superfluo, meramente burocrático, pero que de hecho delimita el campo social en cuestión (laboral) en términos ideológicos (Gambaro, 1968: 11-15):

Franco: ¿Comunista?

(...)

Franco: ¡Qué bien! (seco) (...) ¿Qué piensa del Vietnam? (...)

(...)

Franco: ¿Usted dice “yanquis”?

Tal como hemos visto, son preguntas contundentes, quizá algo incómodas, y más allá de esto parecieran no tener importancia alguna. Pero lo que hacen en verdad es configurar el campo social en el que se hallan inmersos estos personajes de manera tal que si hubiese que enunciar sus pautas, podrían ser formuladas de la siguiente manera: “Que nadie entre aquí si es el caso que utiliza el apelativo ‘yanquis’ y/o es comunista y/o piensa u opina en contra de la guerra del Vietnam”.

Un poco más adelante, ante una alusión de Martín acerca de una muchedumbre que, engañada, se dirige a un campo de concentración, Franco reacciona con vehemencia, puesto que, de dar libre curso al relato de Martín, se hubieran explicitado ciertos sucesos que habrían podido poner en peligro el curso común del conjunto de disposiciones o *habitus* (no ser comunista, no decir ‘yanquis’, no opinar a favor del Vietnam, [no aludir a] ni [haber sido parte de] campos de concentración) sobre los que ambos basan sus relaciones laborales. Consciente, así, del peligro que implica tal explicitación, Franco, no obstante su violencia (la cual, en tanto que reacción, es neta evidencia de un asunto que suscita molestia, inquietud), logra combatir inmediatamente la explicitación transmutando la grave declaración de Martín en un “mal

recuerdo” cuya causa es atribuible a la chaqueta de agente de la SS (Gambaro, 1968: 18-19):

Martín: Yo vi fotos una vez... Chicos que iban a...

Franco: ¿Usted no estuvo?

Martín: (atónito) ¿Yo? Vi fotos. Chicos que marchaban... como si cambiaran de casa, con sus valijas escolares en la mano...

Franco: (lo interrumpe, furioso. Arroja la chaqueta al suelo): ¡Esta porquería le trae esos recuerdos! ¡Porquería! (La pateo. Compungido) (...) (Se arregla la camisa. Seco) Ahora tengo otro aspecto. Sigamos.

Puede observarse aquí una correspondencia de forma entre el acto de transmutación mediante el cual se desvían los rasgos verídicos de un acontecimiento atribuyéndole unas causas que son ilusorias y las dos últimas oraciones enunciadas por Franco, porque acaso lo que hace con su aspecto físico (esto es, modificarlo para que las relaciones, libres ya de explicitaciones que las pongan en peligro, sigan su curso normal) es lo mismo que hace con el relato peligrosamente alusivo de Martín, modificándolo no en su diégesis pero sí en su causa eficiente.

Hemos visto hasta aquí cómo un eufemismo protege la forma de las relaciones dentro de determinado campo social en la misma medida que una explicitación las pone en peligro. Obsérvese a continuación cómo Franco transmuta un claro acto de explicitación por parte de Martín en una vana cuestión de grosería (Gambaro, 1968: 20-21):

Franco: (...) No crea que no me doy cuenta.

Martín: (toma las hojas) ¿De qué?

Franco: Del uniforme. No gusto. Y es una manía inofensiva.

Martín: ¿Por qué no eligió otro?

Franco: ¿Otro? ¿Por qué? Son todos iguales. Pero éste tiene un pasado.

Martín: (tranquilo, sin levantar la vista): De hijos de puta.

Franco: (ofendido) ¡Ah, no! ¿Usted también va a usar ese lenguaje?

Martín: Solo cuando es necesario.

Efectivamente, se eufemiza un acto de subversión, transmutándolo en una simple mala costumbre, una cuestión de mala educación, algo más leve. Se trata de banalizar el impulso subversivo, de descalificarlo, de neutralizarlo y desviarlo. Esta especie de alquimia simbólica actúa muchas veces, así como sobre lo enunciado y sobre el acto mismo de enunciar, también sobre las disposiciones mismas que el sujeto incorpora, es decir, sobre sus principios de visión y división, instituyéndole una realidad más cómoda, más propicia para el transcurso de las relaciones desiguales, tanto desde el exterior como desde su propia subjetividad (Gambaro, 1968: 26-27):

Franco: (...) Tenemos visita...

(...)

Me llevo su sobretodo (lo arrastra por el suelo)

(...)

Martín: (se lo arranca) ¡Déjelo! Voy a dar una vuelta.

Franco: ¡No, no, nada de vueltas! No quiero que se pierda. Después no me va a quedar otro remedio que salir a buscarte con los perros. Reciba a la señora. La invité por usted. No podemos dejarla plantada.

Martín: ¿Quién es? ¿Por qué no me deja hacer lo que quiero?

Franco: ¡Pero quise serle agradable! Pensé en usted: un día de trabajo, gente desconocida (...).

Se puede observar arriba cómo Martín arranca el sobretodo del brazo de Franco en señal de libertad, la cual es reprimida inmediatamente con una prohibición y una amenaza; luego de lo cual, Martín cuestiona el sentido de la prohibición. Ante tal cuestionamiento, Franco banaliza una vez más la inquietud de Martín diciendo: “¡Pero quise serle agradable!”, a la vez que transmuta el rigor represivo en simpatía y, por ende, el sufrimiento por parte del oprimido en predisposición.

Hay un trabajo por parte del victimario sobre la víctima cuyo objetivo es el de modificar sus principios de visión y división, sus disposiciones (los *habitus*), de modo que no solamente

perciba la realidad desde el punto de vista de su verdugo, sino que también se dirija a la misma utilizando la misma lógica, los mismos comportamientos aprendidos con su cuerpo. De este modo, el opresor actúa no solo sobre la percepción que de la realidad tiene el oprimido, sino también sobre el modo en que este tiende a actuar o pensar frente a la misma.

Ahora resulta, entonces, muy pertinente introducir al personaje llamado Emma, la cual es de una importancia central e imprescindible para la obra y para nuestro análisis, puesto que manifiesta de una manera muy particular el modo de concebir la subjetividad en el marco de la opresión.

Emma es un sujeto cuyo aspecto físico y conducta no concuerdan en absoluto. Ella se muestra destruida, rapada, lastimada, vejada y totalmente alterada psíquicamente porque es una víctima de un campo de concentración que ha sufrido todos y cada uno de los ultrajes propios de una prisionera. Presenta una piel magullada, una herida violácea en la palma de la mano derecha y su vestimenta es andrajosa. Sus gestos, sin embargo, son amanerados, delicados, finos. Su actitud es coqueta, divertida, como situada en un salón de fiestas. Franco la obliga a representar el papel de una famosa concertista de piano, una estrella, y ya en su aparición es lanzada a seducir a Martín cuando es consciente de su deterioro y su dolor. Emma no sólo sufre el ultraje de Franco, sino que también es rechazada por Martín, quien siente compasión por su daño físico, pero no puede contener el asco que le causa la proximidad de Emma, lo cual lo convierte, de algún modo, en cómplice de Franco, al no intervenir en la reproducción de su mecánica brutalidad. En cuanto a su manera de actuar, hemos dicho ya que su aspecto y su conducta no concuerdan, pero bajo la metáfora de tal disociación subyace la idea del posible desencuentro entre la realidad y la percepción de la misma, y más aún, entre sus esperanzas subjetivas y las probabilidades objetivas. Y ello sucede porque está obligada a reproducir la

voz de Franco, quien la vulnera físicamente, pero también en su subjetividad, haciendo que deje de ser ella para ser hablada por él.

Obsérvense las siguientes secuencias, una en la cual Martín descubre la horrible condición de Emma en tanto mujer escapada de un campo de concentración, y otra en la cual Martín se atreve a preguntarle si Franco se violenta con ella, y nótese las reacciones de Emma a ambas situaciones (Gambaro, 1968: 32-34):

Martín: ¿Qué hace? Quédese tranquila. Me muestra las piernas y parece escapada de... (se detiene, atónito, como si solo en ese momento se diera cuenta de que ella parece escapada de un campo de concentración)

Emma: (con una sonrisa) ¿Escapada? (Agría) ¿De dónde? No diga idioteces. (Ríe) Escapada de un baile. Llevo puesto el vestido.

(...)

Martín: ¿Le pegan? ¿Le pega ese hijo de...? ¡Tiene la manía del uniforme!

Emma: (tensa) ¡Cállese! (Voluble) Mi público me adora. El último concierto fue un éxito. La gente se enloquecía pidiéndome autógrafos. Me destrozaron un chal, todos querían un pedacito de recuerdo. (Grave y pensativa) Por poco no me destrozán. (Lo mira de frente) Completamente.

En la primera, Martín esboza explícitamente la idea del campo de concentración, ante lo cual Emma reacciona usando el discurso de su opresor, constatando así la coincidencia entre los principios de visión del opresor y los suyos (es necesario aclarar que aunque el discurso de Emma pertenezca a una invención de Franco, esta misma invención es un producto que el agente de la SS realiza destinado a la exclusiva percepción de la víctima). Y en la segunda, la explícita voluntad de Martín por indagar acerca de la verdad de la relación entre Emma y Franco (la cual se evidencia en golpes y marcas visibles en el cuerpo), ante lo cual responde Emma usando la segunda

persona del modo imperativo del verbo callar como clarísimo acto de represión y prohibición y, seguidamente, la transmutación de la violencia física en las supuestas intensas implicancias de un espectáculo de entretenimiento. Pero los eufemismos con que Emma trastoca la verdad de su relación con Franco o la situación real que ocupa dentro del espacio físico que les toca compartir no están completamente (si bien en cierto grado la conducta de Emma se presenta como automatizada) desprovistos de algunos atisbos de conciencia o lucidez. Tales atisbos, los cuales desde la óptica del opresor representan conductas subversivas, prácticas o conceptos prohibidos, son peligrosamente perjudiciales para el campo en el que participan los personajes, puesto que, como ya hemos tenido oportunidad de apreciar, el desenvolvimiento de sus relaciones descansa sobre el silencio de aquéllos o sobre sus transmutaciones. De este modo, la relación de dominación entre el verdugo y su víctima peligra en cuanto la víctima es capaz de ver y/o oír, en cuanto es capaz de tomar conciencia de la posición relativa que ocupa dentro de cierto espacio en el cual participa y problematizar la relación en el plano de lo explícito. Ante lo cual, el opresor reaccionará con una amonestación o cuando menos se dará cuenta de que su ventaja dentro del campo, que se erige en detrimento de la libertad (de ver y oír) del oprimido, peligra (se podrá ver a continuación lo siguiente: en primer lugar, cómo es que un atisbo de conciencia y una aspiración de libertad provocan una respuesta represiva por parte de Franco y, en segundo lugar, cómo Franco deja de sonreír en tanto que Emma descubre sus ojos y oídos y cómo anteriormente reía en tanto la tenía sometida al compás de los latigazos sobre el suelo) (Gambaro, 1968: 41, 50-51):

Franco: (sin convicción) Mañana empezamos, mañana.

Emma (como una alumna aplicada): Y el trabajo no está reñido con la distracción.

Franco: Lo mismo dije.

Emma (Ídem): El trabajo engendra libertad...

Franco: Basta...

(...)

Martín: Entonces, ¿Es cierto?

Franco (golpeando, voluble): ¿Qué dudas tiene?

Martín (a Emma, grita): ¿Es cierto?

Emma: ¿Qué? (No lo atiende, suspensa del ruido de cada latigazo contra el piso)

Martín: ¿Que está encerrada, que la han golpeado? (Emma se intenta reír, pero la risa no logra cuajar sobre la cara. Se tapa los oídos)

Franco (deja restallar el látigo, los mira, lanza una carcajada): ¡Conteste, querida! ¡Conteste, querida! (Ríe, mientras Emma aparta lentamente las manos de los oídos y las desliza por la cara, con los ojos cerrados. Vuelve a abrir los ojos y mira fijamente hacia delante, mientras Martín la observa inmóvil y Franco deja poco a poco de reír. Escena fija. Breve silencio)

Pero es el momento en que se inicia la escena 3 el que nos posibilita comprender de modo concertado (la escena transcurre precisamente durante un concierto) las múltiples facetas que pueden adoptar los sujetos en una dinámica de opresión, abarcando desde los dictámenes del opresor (Franco) hasta las maneras de actuar por parte de quien es objeto directo de su violencia (Emma), por un lado, y por el otro, por parte de quien, no obstante viendo, está obligado a callar (Martín), por las buenas o por las malas.

De este modo, resulta claro que la conciencia de Martín, cuando no completamente nula, resulta ser instituida por el mismo Franco. Vayamos a un ejemplo: El agente de la SS había pedido a Martín, en una secuencia que en la escena no se muestra pero se presupone, que no se moviera, pero Martín se halló luego en el compromiso de saludar a Emma, quien tocaría el piano para él, ante lo cual, Franco, contradiciéndose, pide a Martín que la salude (Gambaro, 1968: 54):

Martín (tenso): Me dijo que no me moviera.

Franco: ¡Pero no a ese extremo! Salúdela. (Martín se incorpora, se acerca a Emma, que lo aguarda con su sonrisa estereotipada. Se miran en silencio. La sonrisa se borra poco a poco del rostro de Emma y es reemplazada por una tristeza enorme. Martín se acerca finalmente a Emma y la besa en la mejilla. Franco, aprobando) ¡Muy bien, muy cortés, muy delicado, muy fino! (Seco, a Martín) Cumplió. Siéntese.

Si bien el dolor que emotivamente comporta la escena es evidente, Franco no deja de instituir, mediante una orden que en apariencia es permisiva pero en realidad es restrictiva y prescriptiva, los juicios de valor en clave de los cuales debiera haberse leído tal situación: cortés/delicado/fino, categorías de percepción y de representación de la realidad que pertenecen más a los principios de visión y división que Franco quiere imponer que a los que Emma y Martín están viviendo emotivamente, a partir del aquí y ahora de la circunstancia cruda, quienes responden pasivamente a sus actos de institución.

Más adelante, ya durante la ejecución del piano, Emma es burlada por los presos, es decir, personas cuyas condiciones son similares a las suyas, acto que evidencia hasta qué punto pueden estar en contra unos de otros ciertos agentes cuyas características son semejantes (presos/sometidos/alienados) y hasta qué punto esto se traduce a beneficio de Franco en tanto que es capaz de poner a dominados contra dominados. Martín reacciona a esto inmediatamente diciendo: “¡Cállense!” (p. 189), a lo cual, responden los uniformados de la SS, tapándole la boca. Los SS piden silencio a los presos, represivamente. Ahora bien, tal acción pudiera parecer contradictoria: ¿por qué, entonces, hizo callar a Martín quien también reprendía a los presos? El mensaje es claro: “Aquí se hace lo que usted quiere si yo se lo permito. Y de la educación y la disciplina me encargo yo”. Pero el colmo de este tipo de transmutaciones ocurre al final de la escena, una vez que Emma ya hubo tocado,

burlada por los presos, una vez que el rostro de Martín fue herido y sus extremidades controladas por los uniformados, y una vez que la función acabó (Gambaro, 1968: 67-68):

Franco: (...) Organizamos todo para divertirlo. ¿Por qué fracasamos?

Emma: No fracasamos. ¡Es un tonto! (...) Diga que se divirtió. (...)

Franco: (...) ¿Se divirtió?

Martín (erguido de rodillas, mira a Emma, que solloza): Me divertí... mucho... mucho... mucho...

Martín observa cómo Emma llora como una niña con llanto entrecortado, y su aseveración final, en efecto, pareciera poner de manifiesto que ha comprendido la transmutación de espectáculo en violencia, de diversión en tortura.

Así, la obra nos muestra, mediante la metáfora del concierto de piano (en la escena 3), las diversas tipologías que pueden adquirir los personajes dentro de un campo laboral marcado por la persecución ideológica: un opresor-director (productor y protector de un tipo de discurso), una pianista-ejecutante (portadora y reproductora de ese tipo de discurso) y un espectador-público (testigo y cómplice del discurso).

Luego de todo este abordaje es que podemos enunciar, traduciendo lo implícito en eufemismos a lo explícito en hechos y palabras, las pautas esenciales que el campo laboral dirigido por Franco intenta proteger: “Que nadie entre aquí si es el caso que utiliza el apelativo ‘yanquis’ y/o es comunista y/o piensa u opina a favor del Vietnam, y/o [alude a] o [fue parte de] campos de concentración y/o no esté dispuesto a aceptar que aquí se hace lo que usted quiere, si aquí se le permite, y que usted no es quien se encarga de la educación y la disciplina, sino yo”.

Pero una vez que Franco ya llevó a cabo la rescisión del contrato de Martín y consiguió que este se llevara a Emma,

¿podieron ambos liberarse subjetivamente de las antiguas pautas de su campo laboral? (Gambaro, 1968: 88):

Emma: ¡Cómo juegan los chicos... no puede hacerlos callar?

Martín: ¿Por qué?

Emma: Nada. Decía. Me cuesta... habituarme.

¿Y objetivamente? (Gambaro, 1968: 98-99):

Funcionario: (...) ¿Judío?

Martín: ¡No!

Funcionario: ¿Comunista?

Martín: ¡No! ¡Le dije a Franco que no!

Es evidente que la persecución ideológica que se daba en un ámbito extradomiciliario, se traslada ahora a la casa, con la figura del funcionario. La persecución se traduce en control y este control en la “marca” que Emma lleva encima y que seguidamente querrán imprimir sobre Martín.

¿Pueden, pues, Emma y Martín, no obstante los atisbos de conciencia de la primera, no obstante los malogrados intentos de protesta del segundo, al final de este texto dramático, subvertir el pesado entramado que los controla, determina y condiciona?

La verdad es que no. La obra concluye mientras ellos todavía no logran deshacerse de la opresión de las instituciones que se representan en la figura de Franco y que ambos llevan instituidas en sus propios cuerpos. Tomando como referencia sus subjetividades y corporeidades, tales instituciones dejaron una “marca” que refleja del individuo que la porta ciertas disposiciones (*habitus*) y a la vez lo hace reconocible ante otros, actuando como un verdadero puente entre categorías sociales objetivas (lo que se espera, lo que se reconoce, lo que se acepta de un individuo) y subjetivas (lo que hará el individuo con respecto a ello, lo que ha de manifestar con su cuerpo).

Las mismas, a su vez, se hallan personificadas objetivamente en un funcionario, el cual se encuentra pisando el mismo suelo de sus perseguidos, quienes no son capaces de echarlo fuera del domicilio, esto es, de su intimidación, de su vida cotidiana, de sus cuerpos. Tal es así que un grupo de hombres entra para sujetar a Martín, antes un mero testigo de las humillaciones sufridas por Emma, para marcarlo a fuego y volverlo una víctima más, alguien cuya subjetividad habrá sido cooptada, tomada como rehén de un discurso que lo excede y a la vez lo acota.

¿Pero qué sucede en *La malasangre*?

Lo acontecido en “La malasangre” (Gambaro, 2017) con respecto a lo sucedido en “El campo” no es del todo distinto en lo que respecta al tema de la violencia simbólica, pero es necesario hacer hincapié sobre sus particularidades, las cuales manifiestan una diégesis, personajes, cronotopo, contexto de producción y, sobre todo, un desenlace completamente distintos.

En cuanto a su contexto de producción, “La malasangre” fue escrita en 1981 y estrenada en 1982, poco después de la guerra de Malvinas, en el Teatro Olimpia de Buenos Aires. La pieza, por su parte, está ambientada en el Buenos Aires de la época de Rosas (Ambrosini, 2009: 3): "Un salón hacia 1840, las paredes tapizadas de rojo granate. La vestimenta de los personajes varía también en distintas tonalidades de rojo". Según Ernesto Quesada, el 1840 fue el año culminante y crítico de la época rosista (Gambaro, 2017: 2), ya sea por tratarse del punto más áspero de la lucha entre unitarios y federales, o bien de un instante supremo de su poderío. El espectro de las diversas tonalidades de rojo, si bien todos los personajes se apropian de un tono específico, está asociado, en su punto más oscuro, a la figura de Benigno, patrón del domicilio y padre de familia, (quien lleva el rojo más oscuro) y, por extensión, a la

divisa federal (rojo punzó). El título, asimismo, a través del compuesto “mala-sangre”, hace referencia al mentado color y también a un ejercicio sangriento, despótico y malintencionado del poder. Sin embargo, aunque la asociación de los personajes, su acción, y asimismo el título con la figura de Rosas fuese inevitable, David W. Foster afirma que “la pieza de Gambaro traza el retrato de una sociedad fundada en el ejercicio arbitrario y sangriento del poder en aras de la paz y el bienestar, que tiene profundos ecos para el espectador argentino/latinoamericano contemporáneo” (2017:2).

De este modo, al situar la acción en la época de Rosas, el texto es capaz de alejarse de toda denuncia de lo que sucediera en el momento histórico correspondiente a su contexto de producción y su puesta en escena sirve así para situar al espectador frente a una situación (probablemente análoga a la suya) que le permita reflexionar en definitiva sobre cualquier gobierno dictatorial, cualquiera sea su procedencia y discurso; y más aún, sobre cualquier situación de desequilibrio de fuerzas entre las posiciones relativas que ocupan los sujetos de cualquier campo social, en cualquier situación, de manera transversal, como sugiriera Foucault. Esto le permite al espectador la distancia necesaria, con cierta comodidad otorgada por una atmósfera de ficción, para reflexionar sobre su propia actitud frente al estado de cosas que lo rodea.

En lo que concierne a los personajes, sus nombres nos ponen de relieve una muy irónica incongruencia entre sus significados literales y sus conductas o modos de manifestarse. El padre de familia se llama Benigno, pero su comportamiento es cruel y maléfico; la madre, Candelaria (connota luz), pero es un personaje muy ciego con respecto a lo que sucede a su alrededor. El nuevo preceptor (los comentarios de Benigno sugieren que hubo otros antes) se llama Rafael, nombre que además de estar ligado a lo pictórico y lo estético, significa “Dios ha sanado” o “Medicina de Dios”. Su portador, sin

embargo, acusa una evidente condición anatómica: es jorobado. En cuanto a Dolores, la hija de Benigno y Candelaria, no hay una disidencia clara entre su nombre y su conducta, pero si acaso ella es capaz de ver y oír lo que sucede a su alrededor con mayor claridad y capacidad de protesta que cualquiera de los residentes de la mansión, tal condición rebelde, lúcida, contestataria, será el lazo ético e ideológico que la llevará al romance con Rafael, al punto que este luego se refiere a Dolores llamándola “Dolores, mi alegría”... A partir de estas asociaciones, no es difícil inferir que el amor que los une descansa sobre un espíritu de rebeldía.

Con respecto a su dimensión espacial, la obra nos muestra un domicilio en el cual se desenvuelven tanto relaciones de tipo familiar (entre personajes que evocan tal ámbito: Madre, Padre, y la hija de ambos: Dolores; incluso su pretendiente Juan Pedro) como laboral (entre el Padre y Fermín o Rafael). Como tendremos oportunidad de ver más adelante, ambos campos no solo coexisten en ese espacio paralelamente, sino que además amenazan con tocarse o contaminarse el uno al otro, por lo que quien ocupa en ellos una posición de ventaja y control, según veremos, habrá de tener especiales cuidados para evitar que Rafael (cuyo desempeño se ejecuta en un espacio físico que, por ser un domicilio, es capaz de implicar tanto asuntos meramente laborales como aquellos que son exclusivos de la intimidad familiar) no perjudique ninguno de los dos ámbitos en los que debe desenvolverse, ya que sus atribuciones y funciones tienen acceso a ambos. El texto nos muestra, por ejemplo, que Rafael se sienta a la mesa con los señores de la casa y que además tiene el deber de llevar a cabo con Dolores sesiones estrictamente educativas.

Porque en el domicilio, insistimos, se protegen tanto categorías sociales correspondientes a la familia como al trabajo y al comercio, y al respecto de esto es que el inicio de

la escena VII nos brinda un breve y muy ilustrativo segmento (Gambaro, 2017: 28):

Dolores y la madre en el salón. La madre le acomoda el vestido. La mira.

MADRE: Estás bonita. Pero pálida.

DOLORES: La emoción, mamá.

MADRE: Juan Pedro es maravilloso, tan cortés, ¿lo notaste? Siempre me pide permiso.

DOLORES (burlona): Y te conquistó.

MADRE: ¿Y a vos no? Tu padre está muy contento.

DOLORES: ¿Ya hicieron negocios juntos?

MADRE: ¡Qué ocurrencia!

DOLORES (simula ingenuidad): ¿Por qué? Papá tenía unos campos para vender, Juan Pedro unos campos para comprar. Papá está bien relacionado y Juan Pedro está mejor. Papá aprueba y Juan Pedro aplaude. Y los dos dicen que los inmundos, salvajes, asquerosos, deben morir. Y esto abarca mucho. ¿Quién no es salvaje? ¿Quién no es asqueroso? ¿Quién no es inmundo? Sólo el poder otorga una pureza que nada toca.

La obra es muy extensa en lo que a ejemplos afines concierne, pero consideramos que hemos hecho lo mínimamente necesario como para dar cuenta de que la misma nos muestra un espacio social en el que confluyen las dinámicas y las pautas de más de un campo y que hay quienes detentan los medios y el poder para protegerlos (Benigno en primer lugar, Fermín como secuaz, la Madre como cómplice pasivo) y, a su vez, quienes potencialmente y gradualmente serán capaces de subvertirlos (Dolores y Rafael).

Ya al inicio de la obra, como sucediera también en “El campo” por parte de Franco, la labor de enunciar y definir las pautas del espacio que a los personajes les toca compartir ha sido apropiada por Benigno; el cual, al momento de evaluar quién sería el futuro preceptor de su hija, manifiesta a su vez cuáles

habrán de ser los principios de visión y división a que los habitantes del lugar tendrán que someterse (Gambaro, 2017: 2-4):

MADRE: Acá está el vino. (Con una sonrisa fingida) Te lo quise traer yo.

PADRE: Te lo agradezco. (una pausa. Secamente) ¿Por qué dos copas? ¿Quién bebe conmigo?

MADRE: Pensé...

PADRE: Mejor que no pienses. (...)

(...)

MADRE: (se acerca y mira con él): El tercero...

PADRE (fríamente): ¿El tercero, que?

(...)

MADRE: Es muy atildado.

(...)

PADRE: ¡Sólo mi cara tenés que mirar, puta!

(...)

MADRE: Te pedí que no me insultes.

PADRE: ¿Por qué?

MADRE: Por respeto.

PADRE: (Como siguiéndole el juego, alarmado) ¡Y pueden oír!

MADRE: Sí.

PADRE: No. Lo dije muy bajo. ¡Y lo puedo gritar alto! Nadie oye lo que yo no quiero...

MADRE (se aleja hacia la puerta, se vuelve. Suavemente): Te odio.

(...)

PADRE: ¿Qué? (Le toma. el brazo, como si quisiera hacerle una caricia. Pero después de un momento, se lo tuerce) ¿Qué? Yo tampoco entiendo lo que no me gusta oír. (Le tuerce más el brazo) ¿Qué? ¿Qué?

MADRE (aguanta el dolor, luego): Te amo.

El segmento seleccionado, a pesar de su extensión y, por ende, sus muchas omisiones, no tiene desperdicio en tanto que pone de relieve las rígidas reglas que debe cumplir la Madre (una mujer de familia acomodada en la época de Rosas) con respecto al entorno familiar. El problema con las copas de vino

no es la bebida en sí misma, tampoco que sean dos en vez de una; ni siquiera el hecho de quién (si Dolores, si la Madre) se las ofrece a Benigno. El problema se relaciona en realidad con el rol que a Candelaria le toca cumplir como mujer de la casa, de manera impuesta y como sucediera en realidad con casi cualquier mujer de su condición según las costumbres de la época: no debiera “pensar”, esto es, participar activamente de asuntos intelectuales; ni debiera disfrutar legítimamente de un momento de ocio sin el permiso de Benigno, quien maneja las acciones y el discurso de los diversos personajes. Seguidamente, hemos notado la prohibición de mirar el rostro de cualquier otro varón que no fuera el de su marido y, además, la prohibición de oír todo aquello que esté prohibido por Benigno. Pero más asombroso es observar cómo a continuación una explícita declaración de odio se transmuta en una expresión de amor: si bien las causas del odio declarado por parte de la Madre no han sido previa y verbalmente aclaradas, sí guardan una relación indicial con respecto a lo sucedido en el aquí y ahora de la circunstancia, esto es, el rigor y violencia represivos de Benigno. En efecto, el acto de rigor y represión afirma la existencia de un tipo de violencia, por lo que la respuesta verbal explícita de la Madre corresponde directamente al acto de violencia explícito del Padre. Y como la clara respuesta de Candelaria delata a su vez la brutal violencia de Benigno, a este último se le vuelve necesario (le conviene) proteger la estabilidad del campo familiar, procurando que tanto su violencia como el odio de Candelaria sean, literalmente por fuerza, transmutados en ‘amor’. Una vez que el odio se ha vuelto natural tras la figura del amor, pueden seguir sus relaciones con una fría pero admirable llaneza (Gambaro, 2017: 4):

PADRE (la suelta, la besa en la mejilla. Con naturalidad):
Gracias, querida. Ahora dejame. Hace frío en el patio. Deben estar congelados. (...)

¿Y quién mejor que su propia hija Dolores, quien los conoce en la intimidad, para dar detalle de este tipo de alteración simbólica (Gambaro, 2017: 25)?

DOLORES: Mi madre siempre tocaba el piano. Le gustaba la música. Pero mi padre odia todo placer que no provenga de él. Como no puede dar placer, da odio. Y lo llama amor. Mi madre no toca más el piano, cree que no le gusta la música. Y lo más curioso es que...también ella llama amor al odio de mi padre. Y a veces...hasta yo lo llamo de la misma manera.

La elección de Rafael como preceptor de Dolores por parte de Benigno no es menos ilustrativa en lo que a la definición de las pautas del campo se refiere. Si nos atenemos momentáneamente a los rasgos definitorios de Rafael, podremos observar, como ya hemos tenido oportunidad de hacerlo, que es jorobado. Con respecto a la deformación de su columna, es necesario aclarar que el simple hecho de ser jorobado es lo que lo ha calificado para el puesto, dejando en segundo plano aptitudes verdaderamente importantes para la labor pedagógica, relacionadas con la práctica específica de su profesión. Además, Rafael es un lacayo, lo cual imposibilitaría, a la luz del sentido común de la época, un matrimonio entre él y Dolores, hija de un rico terrateniente. Una relación amorosa de tales características no solo perjudicaría comercialmente a la familia de Dolores (puesto que, si Dolores no se casa con Juan Pedro, no existirán los consabidos negocios), sino también a nivel familiar (ningún familiar consentiría que Dolores se casara con un lacayo o con un profesor contratado exclusivamente para darle clases, mucho menos si acusa una condición física indeseable, la cual, como ya sabemos, es una metáfora de su carácter servil y sumiso). De esta suerte, asegurar el puesto de un empleado doméstico que acusa una condición física indeseable y da muestras de servilismo (del cual la joroba es una metáfora), es proteger a la vez tanto el campo comercial como el familiar (Gambaro, 2017:6).

PADRE: Los genes se acoplaron mal. (Se tienta. Ríe espasmódicamente.) ¡Qué capricho! (Se despereza, enderezando su espalda) Cúbrase. ¡A ver si se le resfría! (Ríe.) Brindemos. Lo acepto. (Sacude el cordón del timbre. Sirve dos copas. Tiende una a Rafael, quien se está vistiendo torpemente. Espera con la copa tendida. Risueño.) Ligerito... Al amo no se lo hace esperar. (Rafael toma la copa, nervioso, intenta beber, se la tira encima. El padre lo observa, ríe.) Casi perfecto. (Canturrea.) La madre se me calienta, la hija se me enamora... (Un poco antes ha entrado Fermín, respondiendo al llamado. Con curiosidad burlona ha observado los gestos torpes de Rafael.)

Así, es quizá el inicio de la relación entre Dolores y Rafael, una relación que al comienzo es de tipo alumna-profesor, la que involucra los aspectos más asombrosos de esta obra, puesto que a partir de tal relación se produce entre ambos un paulatino enamoramiento, a diferencia de lo que sucediera en “El campo” entre Martín y Emma. Se trata de una atracción gradual que alcanzan a fuerza de contrastar (no sin algunas cuotas de violencia) entre sí sus maneras de pensar, de decir, de concebir el mundo. Sin embargo, la relación que comienza a nacer entre ellos es la que finalmente los compromete ante la autoridad y el despotismo de Benigno. Pero, ¿son sólo la familia, los negocios, los aspectos que se buscan proteger?, ¿qué hay más allá o, mejor dicho, más acá?, ¿por qué tal peligro? ¿Qué hay en sus maneras de decir, de interpretar, de pensar, que provoque una represalia por parte de Benigno como autor intelectual y Fermín como autor material?

Tendremos oportunidad de ver cómo una posible afinidad entre Dolores y Rafael es capaz de poner en peligro relaciones e intereses tanto del campo familiar como el económico (campos ambos que se desenvuelven, en el caso de esta obra, en el mismo espacio físico) y, por tanto, ganarse el odio de Benigno, en cuanto seamos capaces de explicitar sus pautas. ¿Cuáles son las mismas? Haremos el intento de enumerar al menos las más importantes:

1) Que nadie entre aquí si es el caso que considera que una mujer debiera “pensar”, esto es, participar activamente de asuntos intelectuales.

2) Que nadie entre aquí si es el caso que se opone a que todo criado y todo familiar, desde el primero al último, están forzosamente sometidos a las decisiones y deseos de Benigno.

3) Que nadie entre aquí si es el caso que se opone a que nadie oye lo que Benigno no quiere. En esencia, esta pauta está implicada en la anterior, pero incluye el modo en que Benigno es capaz no ya de actuar sobre los cuerpos de sus sometidos, sino también de influir a nivel de sus propias percepciones.

4) Que nadie entre aquí si es el caso que piensa que un criado (y menos uno que acusa cierta condición física) puede relacionarse sentimentalmente con Dolores, debido a su bajo status social en relación con un individuo como Juan Pedro, el candidato modélico para Dolores.

5) Que nadie entre aquí si no está dispuesto a pensar que los sucios y asquerosos deben morir. Dada la oscuridad general del texto en lo que a metáforas concierne, no es posible definir a priori y con precisión quiénes son los “sucios y asquerosos”. Pero si el gobierno totalitario a que aluden los términos y metáforas como “La mazorca”, “melones”, “rojo punzó”, “Campos Dorados”, incluso el propio nombre de “Benigno”, etc., son, en efecto, capaces de configurar el marco isotópico de una verdadera oligarquía, entonces el apelativo “sucios y asquerosos” sin lugar a dudas constituye una manera de nombrar a quienes son opositores de dicho gobierno. También esta norma está implicada en la segunda en tanto que instituye un punto de vista, un modo de percibir la realidad.

Ahora bien, el proceso mediante el cual Dolores y Rafael, tanto debido a su desempeño individual como a su comportamiento grupal, se ganan el odio y el castigo de Benigno, está estrechamente relacionado con la evolución y desarrollo de la

relación que ambos contraen entre sí. Pero anterior a ello, deben ambos presentarse mutuamente, para lo cual la estrategia de Dolores es darse a conocer en profundidad lo más rápido posible. Evoquemos por un momento la didascalia que muestra la primera impresión del personaje: “Dolores es una hermosa muchacha de veinte años, de gestos vivos y apasionados, y una especie de fragilidad que vence a fuerza de orgullo, de soberbio desdén” (Gambaro, 2017: 7).

Una presentación así no sólo pone de manifiesto que a priori existe algo a lo cual Dolores se resiste, sino también su carácter combativo, su disposición para el combate. Tal es así que al momento de presentarla ante su nuevo profesor, Rafael, la primera vez que emite una oración de más de dos palabras, lo hace para soltar una sentencia brutal: “Es mejor morir de hambre que aceptar lo que no merecemos”.

Esta frase, la cual Dolores pronuncia mirando alusivamente a Rafael, de algún modo le advierte al nuevo profesor acerca de los posibles ultrajes y humillaciones a que habrá de someterse por su posición relativa con respecto a los señores y señoras de la casa, y al mismo tiempo expone el propio carácter de Dolores, su manera particular de percibir el mundo, la cual, evidentemente, no es compartida por su familia. Esto se verifica inmediatamente, cuando Candelaria, la madre de Dolores, intenta desviar el discurso al instante (Gambaro, 2017: 7):

MADRE: - (Confusa) No le haga caso. (...)

Justamente, si el *modus operandi* de dar curso a las relaciones interpersonales por parte de Benigno y sus familiares y criados se apoya en la desviación del discurso y el eufemismo, entonces el estilo de Dolores es el disfemismo y la sentencia brutal, dispuesta ella a desbaratar el disfraz de cualquier acción o simple discurso. Es este el modo, el estilo, los puntos de vista con que Dolores enfrenta toda relación en todo campo, ya sea familiar, ya sea económico; incluso educativo,

por lo que Rafael no es en absoluto una excepción (Gambaro, 2017:8):

RAFAEL: No sabía que tenía otro profesor. Entonces seguiremos...

DOLORES: ¡Nada! Tenía otro, ¡con la espalda derecha! (Una pausa.) Perdóneme. Quería decir... que no era servil.

Pero, ¿servil a qué? ¿A su patrón, Benigno, únicamente?, ¿a su labor educativa? No en vano la extraescena invade la acción muy poco después, casi al inicio de la escena 2 mediante el pasaje del carro y la mención de los “melones”. Efectivamente, existe un régimen al cual debe todo individuo mostrar su adherencia y sumisión, bajo peligro de ser decapitado. Se trata, en este sentido, no ya de un asunto entre familia, no ya de una pauta meramente laboral, sino de la expresión de un régimen totalitario que exige a todo ciudadano o toda ciudadana cortesía y adhesión, bajo amenaza de muerte (Gambaro, 2017: 9):

DOLORES: Soy inteligente. (Arroja el lápiz.) ¡No estoy en vena! (Se oye afuera el ruido de un carro y de las herraduras de los caballos sobre las piedras. Ambos atienden.) Todas las mañanas pasa. Pero por deferencia hacia mi padre, muchas veces no gritan... “melones”.

Razón por la cual Rafael, aprovechando el grupo de adjetivos y superlativos del latín que repasaba con Dolores, advierte sobre el peligro (Gambaro, 2017: 10):

RAFAEL: Se añade “or” para el comparativo. Por ejemplo: prudenti, prudentior...

La subsiguiente “broma” de Fermín no es más que una estrategia para poner a prueba la adhesión de la alumna y el profesor al régimen, utilizando como recurso un supuesto “regalo”: un melón, el cual, sin duda alguna, es la metáfora de una cabeza cortada. La reacción de Dolores y Rafael, de total rechazo, indica oposición y deslealtad a la violencia imperante,

lo cual inmediatamente suscita sospechas en Fermín, quien está dispuesto a referir a Benigno acerca de lo ocurrido (Gambaro, 2017: 10-11):

FERMÍN: (Pone el melón sobre la mesa, entre los libros.) Lo dejo acá. Se lo pueden comer. (Vengativo.) ¡Le voy a decir al señor que no se divirtieron! La señorita cree que a los salvajes, inmundos, asquerosos, no se les debe cortar la cabeza. Es demasiado buena.

Pero en la misma medida que, dado lo ocurrido, se alejaron y desentendieron los *habitus* de Dolores y Rafael con respecto a los de FERMÍN y viceversa (puesto que si la violencia es la ley imperante, ellos deberían haberse divertido con la “broma”), de igual manera se acercaron los principios de visión de la alumna y el profesor, quienes por primera vez vivieron juntos una experiencia de rechazo al punto de vista hegemónico: el aprecio por la violencia. Poco a poco comienza, así, una dinámica de provocación por parte de Dolores hacia Rafael, cuyo objetivo es lograr que éste expulse su ira y explicita su rebeldía. Una vez logrado su objetivo, Dolores comprende que comparten una misma rebeldía, un mismo deseo de subversión y libertad, y éste es el motivo a partir del cual ambos se unen poco a poco sentimentalmente (Gambaro, 2017: 16).

DOLORES (Con desprecio): ¡Oh, todos lacayos!

RAFAEL (Estalla furioso): ¡Basta! ¿Qué es lo que me pide? ¿Perdón? ¿Quiere pedirme perdón? ¿A mí? Si la pone contenta, perdonada está. Usted puede cometer todos los ultrajes y será perdonada.

DOLORES: ¡No así!

RAFAEL: ¡“Sí, así”! Tan hermosa, señorita de sociedad y padre poderoso, ¡“sí, así”!, ¿De qué otra manera quiere ser perdonada por los lacayos?, ¡como lacayos perdonamos! ¡Y ahora empecemos! ¡Siéntese!

(...)

DOLORES: Te amo... Te amo con tus ojos furiosos...

A partir de aquí es que sobreviene entre ambos una afinidad cada vez más fuerte, un reconocimiento mutuo y gradual que da como resultado una unión por la subversión basada en una conciencia compartida del impedimento y un progresivo afán, igualmente compartido, de libertad. Así, los intereses particulares de Dolores y Rafael no tardan en afrontar la violentísima resistencia de un conjunto de intereses diametralmente opuestos, pertenecientes todos a las expectativas que se configuran en torno a la confluencia de más de un campo social en el mismo espacio físico, como el familiar, el educativo y el económico-comercial. Dado este marco, Dolores no dudará en ofrecer resistencia para defender sus intereses y los de Rafael, y para tal fin elegirá un momento claramente oportuno, por cuanto Dolores explicitará en el mismo su desprecio por las expectativas que su padre y su pretendiente Juan Pedro tienen de ella, y explicitará a la vez el modo en que un acontecimiento de índole familiar como un matrimonio puede traducirse en beneficios comerciales para su padre y para el pretendiente. Se trata de la presentación de Dolores ante Juan Pedro (Gambaro, 2017: 21):

DOLORES: - (Sin levantarse del sofá, con la mirada perdida)

Rodeada estoy de imbéciles
y simulo que soy tonta
los imbéciles me creen
y me hago la marmota.

(Mira a Juan Pedro.) ¿Qué le parece? (...)

JUAN PEDRO: Lindo, pero con una intención muy transparente.

DOLORES: ¿Cuál?

PADRE: (Le pone la mano sobre el hombro y aprieta.) (...)

DOLORES: (Secamente.) Me hacés mal, papá.

PADRE: (Hipócrita.) Perdón. (Aparta la mano.) Mano fuerte en guante de seda. Es lo que necesitan las damas. (Se oye pasar el carro) Y no sólo las damas.

JUAN PEDRO: Estoy de acuerdo. Tenemos paz. No es un precio excesivo.

DOLORES: (Con una sonrisa venenosa.) Si lo pagan los otros...

JUAN PEDRO: Y riqueza.

DOLORES: Si la disfrutan usted... y mi padre.

De este modo, una vez que Dolores, delante de su madre, se ha presentado ante su nuevo profesor y les ha dejado en claro su modo particular, intenso, de percibir la realidad; una vez que se ha iniciado ya el vínculo sentimental entre la protagonista y su profesor; una vez que debido a sus conductas y puntos de vista caen bajo las sospechas de Fermín y Benigno, y una vez que Dolores manifiesta su rebeldía, su oposición al régimen y a los intereses comerciales de su padre y Juan Pedro; dadas todas estas condiciones es que sobreviene como resultado el asesinato de Rafael y, por consiguiente, la frustración del intento de fugarse con Dolores, plan convenido entre ambos. Tal fue el castigo de Benigno a Dolores y Rafael por sus infracciones.

La obra acabaría sin más si Dolores aceptara lo sucedido como justo castigo o se resignase simplemente. Por el contrario, el personaje estalla en una ira virulenta, contestando a todo intento de represión, autoproclamándose libre por la ausencia del miedo y el silencio, y prometiendo venganza. He aquí, entonces, un punto de divergencia crucial, que separa sustancialmente a una obra de la otra: si bien “El campo” y “La malasangre” se asemejan en cuanto que los antagonistas no sufren un cambio de estado, esto es, siguen detentando el poder y con el potencial para continuar obstaculizando las realizaciones y virtualidades de los sujetos protagonistas; si bien tanto Martín como Emma, tanto Dolores como Rafael, no son capaces de neutralizar las normas del marco opresivo que cada uno sufre con mayor o menor grado de conciencia e

incidencia, en “La malasangre”, la protagonista recibe al final un beneficio oculto entre líneas: la autoproclamación de la libertad por la pérdida del miedo y del silencio.

Un final y una protagonista de estas características nos vuelven a situar frente a la misma pregunta del inicio, pregunta que, sin embargo, nos ha llevado a estas instancias y que ahora somos más capaces de afrontar: ¿son los *habitus* (comportamientos, disposiciones, afinidades, principios de visión y de división) sustancialmente incorruptibles?, esto es, ¿puede un *habitus* volverse reflexivo o modificarse y subvertir de esta manera las relaciones dentro del campo social en el que se desenvuelve como tal?; ¿es realmente capaz un campo social, si bien en cierto grado ha de condicionarlas, de determinar la totalidad de estas disposiciones, costumbres, hábitos de un sujeto o de un grupo de sujetos; de vedarles toda posibilidad de cambio?

A esta altura casi no cabe duda alguna de que el *habitus* (como principio organizador de prácticas y representaciones insertas en un entramado de expectativas colectivas que explícita o implícitamente conforman las pautas de un espacio social), para poder subvertir el funcionamiento normal de un campo y transformarlo, debe, ante todo, desbaratar sus normas, y un modo de lograrlo, como hemos visto, es explicitarlas, ponerlas al descubierto, ya sea mediante el uso de disfemismos, enunciados metalingüísticos, sentencias, etc.

Efectivamente, Dolores y Rafael han podido poner en práctica la capacidad de reinventar sus disposiciones, y luchar así por relegar su condición de individuo subyugado para convertirse en un cuerpo subversivo, generador de su propia libertad.

Norma Beatriz Rodríguez, en su trabajo *Sinécdote de un autor: habitus y cuerpo en Pierre Bourdieu*, realizado sobre la base de una entrevista a Alicia Gutiérrez (socióloga argentina que trabajó con Pierre Bourdieu y que mantiene a través de sus investigaciones un correlato con el autor francés), entiende

que, según Bourdieu, las prácticas sociales son una relación dialéctica entre el *habitus* del sujeto (disposiciones distribuidas) y las condiciones o estructuras objetivas, entonces, esa “normalización” puede ser modificada y dicha relación dialéctica no necesariamente es invariable. El *habitus* es, pues, principios generadores de la praxis y, en este caso, de la praxis transformadora (Rodríguez, 2009: 7).

Pero, ¿cómo es que Dolores y Rafael fueron capaces de advertir en sus cuerpos los deseos de libertad y al mismo tiempo la conciencia de la opresión en tanto que Martín y Emma no lo lograron? Andrés Aedo Henríquez, en su ensayo *El habitus y la movilidad social: de la modificación del sistema de disposiciones a la transformación de la estructura de clases*, nos sale al paso para resolver esta incógnita utilizando las propias palabras de Bourdieu: “la conciencia de que se puede actuar de otro modo se halla implicada en la conciencia de estar impedido” (2014: 6).

Con todo, Emma y Martín no tuvieron entre sí un mutuo reconocimiento que generara en ambos una unión por la subversión; por el contrario, debido a que no fueron conscientes plenamente de su impedimento, de la desarmonía entre sus expectativas y sus posibilidades al punto de construir un afán colectivo de libertad, no fueron capaces de reconocerse el uno en el otro, de compartir sus prácticas y representaciones subversivas, más allá de toda explicitación, de toda vana protesta o todo atisbo de conciencia por parte de cualquiera de los dos. No pudieron, en efecto, autoproclamarse finalmente libres más allá de toda opresión, es decir, libres del miedo y el silencio, a la manera de Dolores (Gambaro, 2017: 35):

DOLORES (Ríe): ¿Qué? ¿Cómo no te das cuenta, papito? Tan sabio. (Furiosa) ¡Ya nadie ordena nada! (Con una voz áspera y gutural) ¡En mí y conmigo ya nadie ordena nada! ¡Ya no hay ningún más allá para tener miedo! ¡Soy libre!

Conclusiones

No en vano se ha contextualizado debidamente a cada obra en el tiempo, así como tampoco vanamente se representa en ninguna de ellas una forma (más o menos metafórica, pero siempre dramática y, por ende, literaria) de opresión o sistema de represión. No pocas veces se nos ha sugerido (con muy válidas razones, desde luego) que un abordaje como el que hemos realizado corresponde más a los dominios de la sociología o la filosofía que a una labor dedicada al campo literario. Pero resulta que dos obras como estas, las cuales, en cuanto a la recurrencia del tema del abuso de poder bien pudieran ser abordadas por un método temático, no agotan su significado en una cuestión de estilo, ni de impresión. En efecto, no se hubiera podido interpretar debidamente la escena 3 de “El campo” si no se hubiera percibido en la misma una correspondencia de forma entre la metáfora del concierto y su profundo significado social. Del mismo modo, si el propósito de la autora no se orientara a exponer la dinámica de la opresión con sus formas varias, sus sutilezas, su extensión a través del entramado de un campo social con sus diferentes participantes vinculados en posiciones relativas; si ese no fuera el propósito, entonces debiera identificarse no ya en la escena, sino en la obra entera el propósito de sugerir que la violencia está circunscrita a las extensiones de un campo de concentración particular y a las infantiles mañas de un dictador grotesco. Efectivamente, si la obra literaria es la que por sí misma debiera exigir un método crítico o un enfoque de análisis, entonces “El campo” y “La malasangre” piden el auxilio de la historia, de la sociología, incluso de la filosofía, a gritos, y es, por ende, a beneficio de los fines literarios (si de entender una obra en profundidad se trata) que se han utilizado tales herramientas de análisis.

Así, hemos podido dilucidar que en ambas obras hay un personaje violento, déspota, que detenta el poder y dicta

explícita e implícitamente las normas de un campo social al cual cada uno de los personajes con sus *habitus* habrán de corresponder bajo amenaza de muerte. Asimismo hemos comprobado el peligro que comportan las explicitaciones que dejan al descubierto sus pautas, los riesgosos disfemismos, sentencias, formas discursivas que atentan contra el curso normal de las relaciones dentro del campo social en cuestión. Por último, hemos encontrado un punto crucial de escisión entre ambas obras: la presencia o ausencia del *habitus* reflexivo, como manifestación de todo individuo consciente de su impedimento, del desbalance entre sus esperanzas subjetivas y las posibilidades objetivas; de todo individuo capaz de construir un afán colectivo de libertad a partir de una conexión intersubjetiva, de un reconocimiento mutuo con otro sujeto, capaz de autoproclamarse libre por la ausencia del miedo y el silencio.

De este modo, creemos haber aportado un matiz, una perspectiva que presumimos complementa al tema del abuso del poder en muchas de las obras de Gambaro y que acaso es útil tanto para iluminar el sentido de sus obras (sobre todo cuando de violencia simbólica se trata) como para llevar a cabo una reflexión acerca de cómo el uso de ciertas formas para la dominación se manifiestan, así como en dichas obras de teatro, en los núcleos más comunes de la vida cotidiana, y cómo asimismo pueden – o no – ser subvertidas mediante la modificación del *habitus*, si es que tales textos dramáticos tienen un mensaje que emitir; si es que la literatura es un hecho social de comunicación.

Bibliografía

Ambrosini, Julieta (2009). *Griselda Gambaro: una mirada distinta sobre la violencia*. www.centrocultural.coop. 8 Mar. <http://www.centrocultural.coop/revista/5-6/griselda-gambaro-una-mirada-distinta-sobre-la-violencia>

Bourdieu, Pierre (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama

Gambaro, Griselda (1968). *El campo. Dos actos*. Buenos Aires: Ediciones Insurrexit

Gambaro, Griselda. (2017). *La malasangre*. assets.una.edu.ar, Ene 2017.

<https://assets.una.edu.ar/files/file/rectorado/2017/cino/2018-re-cino-lya-fase-1-dad-gambaro-la-malasangre.pdf>

Henríquez, Andrés Aedo (2014). El habitus y la movilidad social: de la modificación del sistema de disposiciones a la transformación de la estructura de clases. docs.wixstatic.com. 12 Mar. http://docs.wixstatic.com/ugd/ce4e5c_70009378f68d457e997a9fab351829d3.pdf

Marx, Karl (1985). *Trabajo asalariado y capital*. Barcelona: Planeta-De Agostini, S. A.

Mijares Castañeda, Pedro Francisco (2009). *Gambaro y El Campo: una mirada al teatro del absurdo en Argentina*. perico18.blogspot.es. 16 set: <http://perico18.blogspot.es/1245178325/gambaro-y-el-campo-una-mirada-al-teatro-del-absurdo-en-argentina>

Rodríguez, Norma Beatriz (2009). *Sinécdoque de un autor: habitus y cuerpo en Pierre Bourdieu*. Entrevista a Alicia Gutiérrez. perio.unlp.edu.ar. 12 abr: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/cps/article/download/1378/1694>

ACERCAMIENTO A LA TEORÍA DE LA TRADUCCIÓN EN *BERTA ISLA* DE JAVIER MARÍAS

María Silvina Bruno

Facultad de Filosofía y Letras - UNCuyo
silvinabruno.19@gmail.com

Introducción

En *Uno y el universo* (1945), Ernesto Sábato sostiene que “las sucesivas obras de un escritor son como las ciudades que se construyen sobre las ruinas de las anteriores: aunque nuevas, prolongan cierta inmortalidad, asegurada por leyendas antiguas por hombres de la misma raza, por las mismas puestas de sol, por pasiones semejantes, por ojos y rastros que retornan”. Es decir, que podríamos hablar de una metáfora en la cual se comparan las sucesivas obras literarias de un autor con las fisonomías cambiantes de una ciudad; hablaríamos, entonces, de obras que contienen rastros de aquellas que las precedieron. Quizá, en ese sentido, la palabra “ruinas” no haga justicia a lo que fue y ya no está pero dejó una necesaria marca; antes bien, estas obras se edifican sobre los fragmentos o ecos que dejan sus predecesoras, en analogía con el postulado de Walter Benjamin sobre la traducción como “fragmentos de una vasija” que se hacen reconocibles en el nuevo texto.

Berta Isla (2017), última novela publicada por el escritor Javier Marías, contiene en su interior esta figura del palimpsesto. Dialoga con las anteriores novelas de este autor, nos trae resonancias: nombres de personajes conocidos, escenarios transitados, reflexiones recurrentes y el protagonismo del lenguaje con su poder “falsificador y performativo”, como

apunta Rita De Maeseneer (2000). El propio Javier Marías, en el artículo “Los libros que hay en ‘Berta Isla’”, para la sección “Librotea” del diario *El País*, escribe “En *Berta Isla* recupero a dos personajes de mi larguísima *Tu rostro mañana* (2002-2007), así que de vez en cuando hube de consultarla para no incurrir en contradicciones”. Como en las novelas anteriores de Marías, quien protagoniza la historia está relacionado con cuestiones lingüísticas. Valga recordar que en *Todas las almas* quien narra la historia es escritor y enseña traducción en la Universidad de Oxford. O que en *Corazón tan blanco* el protagonista y narrador, Juan Ranz, es traductor e intérprete de profesión. En *Berta Isla*, el protagonista masculino, Tomás, Thomas o Tom Nevinson, hijo de una española y un inglés, es absolutamente bilingüe y un prodigio para lenguas y acentos, como nos enteramos en el primer capítulo:

Era completamente bilingüe, hablaba inglés como su padre y español como su madre, y el hecho de que hubiera vivido principalmente en Madrid desde que no era capaz de articular palabra, o muy pocas, no mermaba su fluidez ni su elocuencia en la primera de estas lenguas: se había educado en ella durante la infancia y era la dominante en su casa, y todos los veranos desde que tenía memoria los había pasado en Inglaterra. A eso se añadían su facilidad para aprender terceras o cuartas y una extraordinaria habilidad para imitar hablas y cadencias y dicciones y acentos, nada más oír a alguien un rato sabía remedarlo a la perfección, sin previo ensayo ni esfuerzo. Con eso se ganaba simpatías y risas de sus compañeros, que acababan por solicitarle sus mejores interpretaciones. También impostaba la voz con eficacia. (Marías, 2017:21)

Como podemos observar, el bilingüismo de Tom se asienta en la exposición desde el nacimiento a ambas lenguas: español en su casa de Madrid e inglés durante las vacaciones de verano en Inglaterra. Pero, además, posee una especial y rara facilidad para aprender rápidamente nuevas lenguas y un oído agudo

que le permite remedar el modo de hablar de cualquier persona.

También en esta novela Berta Isla de Nevinson, la narradora y esposa de Tomás, está imbuida en el mundo anglófilo. En primera persona nos informa:

Conseguí una plaza de profesora no numeraria en el Departamento de Filología Inglesa de la Universidad Complutense [...] tan pronto debía enseñar Literatura Inglesa como Fonética Inglesa como Historia de Inglaterra [...] Mi inglés mejoró sobre manera, pero siempre lejos del bilingüismo innato de mi marido (Marías, 2017: 274)

Si bien en ella no hay un don para los idiomas como en su marido, habla inglés correctamente, cada vez mejor, según nos deja saber y, desde su Madrid natal, es una estudiosa del mundo cultural anglosajón.

Como ocurriera también en sus novelas anteriores, en *Berta Isla* Javier Marías trae a la trama referencias constantes a varias obras de las letras universales. Así, en el artículo del diario *El País* antes mencionado explicita:

Uno siempre tiene más presentes unos libros que otros (también películas, músicas) al escribir una novela. En el caso de *Berta Isla*, lo principal han sido unas cuantas obras relacionadas con individuos que desaparecen y a veces reaparecen, con soldados que vuelven de la guerra al cabo de los años, con “muertos vivientes” o “vivos murientes”, por así decir.

En efecto, a través de la novela, somos testigos de la reflexión sobre ser y no ser alguien, de la posibilidad y de la imposibilidad de hablar, de la necesidad de saber, de la turbación que conllevan ocultar y callar y de las largas disquisiciones que querer informarse y ocultar generan.

Los talentos lingüísticos que despliega Tomás Nevinson y el conocimiento que del mundo del idioma y la cultura inglesa

posee Berta Isla, más la presencia de clásicos de las letras invocados para construir la historia, tienden, a lo largo de la narración, puentes para unir orillas literarias y son las coordenadas que nos permiten entrar al mundo de la traducción en la novela.

A partir de esta centralidad del lenguaje, y atendiendo a la idea de palimpsesto, quisiera enfocarme en el tema de la traducción en *Berta Isla*. Para ello comenzaremos por realizar un acercamiento a la definición, caracterización y evolución de la traducción. Luego desarrollaremos la hipótesis de la traducción enmarcada. Finalmente, analizaremos la traducción planteada en la novela de “Little Gidding” de T.S. Elliott, a través de un estudio comparativo de traducciones.

Hacia una caracterización de la traducción

Durante años, el problema que se planteó al hablar de traducción literaria fue el de la fidelidad: un texto podía o no ser fiel a su original. A partir de la década de 1950 el eje axiológico se movió de esta encrucijada del orden de lo moral a otra de orden lingüístico: la equivalencia, que da por sentado que entre la lengua original y la lengua meta hay paridad lingüística debido a la existencia de elementos constituyentes de ambas lenguas, y que se sustenta en códigos de aplicación general. Así lo expresa Ovidio Carbonell cuando afirma que:

La cuestión de la equivalencia es, cuanto menos, espinosa, por el grado de simetría que presupone en las lenguas y, sobre todo, porque presupone que entre los sistemas de las dos lenguas que se traducen, subyace un *tertium comparationis* que sería el que posibilitaría, en última instancia la traducción. (1996)

Por otro lado, el meollo tanto de la teoría norteamericana de Eugene Nida de 1964 (influida por Noam Chomsky) como la alemana de la *Übersetzungswissenschaft* están sustentadas por

estructuras de códigos compuestos por universales. Podríamos, entonces, entender la traducción como el acto de transcodificar los elementos que constituyen y son comunes a ambas lenguas. Sin embargo, la dificultad en la aplicación de la transcodificación, ha llevado a un replanteo de sus presupuestos hasta reconocer que solo a nivel textual, y por lo tanto cultural, se pueden comparar dos lenguas.

Hoy en día podemos considerar la traducción como un acto comunicativo, y al texto, como inscripto no ya en solitario, sino dentro del mundo. Como explica Carbonell, teniendo en cuenta que el texto es parte de la cultura, es la misma cultura la que debería ser la unidad de traducción. Así, al centrarse “la función del texto de destino en la cultura de destino. [...] se contempla el texto como parte integrante del mundo, y no como una muestra aislada de lenguaje”. (1996) Lo interesante de este enfoque actual es que no se pierde de vista ni la cultura original del texto en lengua madre ni la cultura de la lengua meta, lo que permite que podamos rescatar en la lectura de una traducción todo el encanto que el autor puso en palabras con su pluma.

Tomás Nevinson y la traducción enmarcada

Como puede verse en la Introducción a este trabajo, hemos planteado como uno de nuestros objetivos demostrar la hipótesis que en la novela *Berta Isla* estamos ante una traducción enmarcada¹. La traducción marco a la que

1 Gérard Genette, en el capítulo dedicado al análisis de la voz en su libro, *Figures III*, aborda el estudio de los niveles narrativos en el relato señalando, primeramente, que todo discurso narrativo se constituye al menos por dos niveles: un primer nivel llamado extradiegético y un nivel subordinado al anterior al que denomina diegético. En el plano diegético se ubica la historia y en el extradiegético, al narrador de esa historia. Si un personaje de la metadiégesis toma la voz para contar otra historia, proyecta un tercer nivel al que el autor francés designa como meta-metadiégesis y a su narrador,

referimos es la vida misma del protagonista de la historia. Para intentar probar nuestro supuesto recurriremos a los postulados sobre traducción acuñados por el filósofo Walter Benjamin y presentados por Andrew Benjamin en el artículo “Walter Benjamin and the translator’s task” (1984).²

En su artículo *The task of the translator*, Benjamin sostiene que todo tiene un lenguaje y que las cosas se comunican a sí mismas en su propio lenguaje. Benjamin da un ejemplo:

El lenguaje de esta lámpara, por ejemplo, no comunica la lámpara (porque el ser metálico de la lámpara, en tanto es comunicable, no es de ninguna manera, la lámpara misma), sino: el lenguaje lámpara, la lámpara en la comunicación, la lámpara en la expresión. Porque en el lenguaje la situación es esta: el ser lingüístico de todas las cosas es su lenguaje.

Lo que Benjamín deja claro en este pasaje es la diferencia entre una entidad empírica y lo que él distingue como su ser lingüístico. Ahora bien, si cada cosa tiene su propio lenguaje, lo que hace único al lenguaje humano es que el hombre es el “nombrador”, el dador de nombres. Para sostener esto, Benjamin continúa el desarrollo de su idea aludiendo al “Génesis”. A partir del análisis de este libro, establece que dios crea a través de la palabra (“Que se haga...”), en tanto que el hombre da nombre a esa creación (“y... se hizo”). Justamente para Benjamin el nombrar no es otra cosa que traducir, como lo expresa en su artículo: “la traducción del lenguaje de las

metadieético por estar ubicado en ese nivel. Todos los niveles del relato pueden contener otras enunciaciones y por tanto potencialmente pueden generar nuevos relatos a los cuales lo que los separa no es una distancia espacial o temporal, sino “une sorte de seuil figuré par la narration elle-même, une différence de niveau”. En estos casos, el primer relato funciona como una especie de marco para las diversas historias interpoladas, conocidas tradicionalmente como relatos enmarcados, los cuales están subordinados a la primera voz narrativa. Al hablar de “traducción enmarcada” estamos trazando una analogía con la narración enmarcada.

2 Todas las traducciones que aparezcan en este trabajo son mías.

cosas en aquel del hombre no solo es una traducción de lo mudo a lo sonoro; es también la traducción de lo sin nombre al nombre". Pero, además, este movimiento del "lenguaje de las cosas" supone el paso al "lenguaje del conocimiento" a través de la traducción. "Es, por lo tanto, la traducción de una lengua imperfecta a una más perfecta y no puede sino agregar algo a esto, a saber el conocimiento". La necesidad de una traducción aparece en el momento que Benjamin denomina la "caída", "una vez que el hombre ha caído del estado paradisiaco" en el que conoció un solo lenguaje.

Partiendo de estos postulados, nos parece interesante analizar al personaje de Tomás Nevinson. Tomás se ve envuelto en el crimen de Janet Jefferies y si bien él no es culpable, las evidencias lo apuntan como el asesino. Al verse acorralado y ante la posibilidad de acabar su vida en prisión, decide ofrecer sus servicios al MI5 a cambio de que todo rastro que lo conecta con la víctima sea borrado. Para lograr esto es puesto en contacto con Bertrand Tupra, miembro antiguo de los servicios de inteligencia británicos. A partir de este momento Tomás se ve obligado a vivir una doble vida: la del agente secreto, que no puede revelar ningún detalle relacionado a sus misiones y la propia vida, signada por los secretos, al lado de su esposa.

Sería pertinente a estas alturas, proponer una analogía entre la vida de Nevinson y la teoría de Benjamin. Partamos de la idea que Tomás existe como ser lingüístico, es su lenguaje. El lenguaje es lo que lo caracteriza y define

Era completamente bilingüe [...] A eso se añadían su facilidad para aprender terceras o cuartas [lenguas] y una extraordinaria habilidad para imitar hablas y cadencias y dicciones y acentos [...] Con esto se ganaba simpatías y risas [...] También impostaba la voz con eficacia [...] Las parodias en el idioma paterno [inglés] se las guardaba para sus estancias en Londres [...] Cuando se expresaba en uno u otro idioma, no se le notaba el menor rastro de extranjería...y así jamás tuvo

problemas para ser aceptado [...] De hecho era uno más [...] (Marías. 2017:21-22)

Observamos que Tomás es bilingüe, por eso es uno más. El narrador añade que “se vio que era un superdotado en ese campo [de las lenguas], un portento” (Marías, 2017: 57) por la forma en que hablaba diferentes idiomas; es decir, que su ser está dado por el lenguaje. También es él y es otros a partir del lenguaje. Además, es conocido, aceptado, recordado por la palabra y por cómo la expresa. Más aún, la palabra marca su destino: “Tom Nevinson, [...] concitó desde el principio el interés de sus profesores por sus excelentes aptitudes [lingüísticas]” (Marías, 2017: 56) y entonces es señalado como un candidato perfecto para formar parte del MI5.

En una ocasión, durante una pausa al comienzo del Trinity, el prestigioso Profesor Peter Wheeler invita a Tom a su casa y le propone trabajar como agente secreto, ya que ve en él las condiciones perfectas para hacerlo; a saber, su talento lingüístico. “Tienes una facilidad excepcional para la imitación y las lenguas, te puedo asegurar que nunca he visto a nadie con semejante habilidad. [...] Aquí serías muy útil, utilísimo.” (Marías, 2017: 72)

Siguiendo el razonamiento de Benjamín, hasta el momento de la conversación con Wheeler, Tomás se encuentra en un estado paradisíaco. Estudia, tiene planes de graduarse y volver a Madrid para trabajar, casarse con Berta y formar una familia. Sin embargo, la propuesta de Wheeler de unirse al MI5 es la manzana que cambiaría el futuro de Tom.

El tono de Wheeler era profesional, más que serio. Le hablaba con circunspección [...]. La labor de la tentación ya había sido llevada a cabo. [...] La tentación de intervenir algo en el universo [...]. Así pasaban [...] todos los hombres y las mujeres desde el inicio de los tiempos. (Marías, 2017: 73)

Wheeler obra de serpiente bíblica, tentando a Tom con palabras cuidadas y efectivas a unirse a los servicios de

inteligencia. Una semana después de esta charla con el profesor, Tomás se dirige a casa de Janet, la dependiente de la librería de viejo Waterfield, con quien tiene un encuentro amoroso. Al día siguiente Nevinson se entera de que Janet ha sido asesinada y que toda la evidencia recogida en la escena del crimen lo apunta como el principal sospechoso. Naturalmente, Nevinson teme por su destino; lo acechan el terror y la impotencia.

La percepción del peligro se activa tan rápidamente como el instinto de supervivencia, y Tom Nevinson ya no pensó en lo que le había sucedido a Janet, en que estaba fuera del mundo y además había sido expulsada de la peor manera [...] porque la atención se desplaza en seguida hacia uno mismo y su salvación en cuanto se percata de que existe amenaza [...] y en cambio hay que ocuparse de Tom. (Marías, 2017: 89)

Ahora debe pensar en sí mismo, en lo que sucedería si tuviera que pagar por un crimen que no ha cometido. “Somos desterrados del universo” (Marías, 2017: 123), le había dicho Wheeler. Recuerda la charla con el profesor y decide recurrir a él por ayuda. El maestro lo pone en contacto con Bertrand Tupra, un agente del MI5 reputado y antiguo. “El profesor Wheeler me dijo que usted me aconsejaría Mr. Tupra, que atendiera a sus sugerencias” (Marías, 2017: 124). Llegados a esta encrucijada en la vida del protagonista, retumban los ecos de Walter Benjamin con fuerza. Dice Benjamin que con la caída la pureza de la comunicación se rompe. Es en este momento que Tomás cae, es expulsado del Paraíso. En consecuencia, no entiende el mundo que rodea a Tupra; ha perdido la capacidad de nombrar. De allí que Tom “se irritó al verlo todo tan estúpidamente tenebroso, su futuro apagado o tan nublado – Y a todas estas, ¿quiénes son ustedes? ¿A quién representan? – Se dio cuenta que lo ignoraba” (Marías, 2017: 126). Tomás es incapaz de dar nombre a lo que tiene delante de sí, entonces interroga a Tupra por respuestas. Benjamin entiende que el lenguaje de nombrar da paso al lenguaje del conocimiento, el

del juicio, el que no necesitaba existir en el Paraíso, y que el lenguaje del conocimiento se abre a través de la traducción; tantas traducciones como lenguajes hay. A partir de ahora, del encuentro con Tupra, Tomás Nevinson irá personificando tantas vidas/traducciones como lenguajes es capaz de hablar. De allí que entendamos que Tupra, en su relación con Nevinson, no solo asume el rol del traductor sino que se reconoce a sí mismo como una figura proveniente del mundo del lenguaje.

– Somos como el narrador en tercera persona de una novela [...]: es él el que decide y cuenta, pero no puede interpretárselo ni cuestionárselo. No tiene nombre ni es un personaje. [...] Es obvio que está, pero a la vez no existe, o al revés, es obvio que existe pero a la vez es inencontrable. [...] Dicho de otra manera, el narrador en tercera persona, omnisciente, es una convención que se acepta [...] esa voz autónoma y exterior que no viene de ningún sitio. (Marías, 2017: 129)

Tupra explica que son “como” un narrador y al usar este símil nos deja a los lectores la posibilidad de reponer qué es. Si analizamos detenidamente el rol del traductor, veremos que quien traduce, cuenta, también decide cómo cuenta, no está inscripto con su nombre en el texto, no es un personaje y desarrolla una silenciosa labor. Por lo tanto concluimos que en la construcción de esta comparación, Tupra configura su función de traductor en la relación con Tomás Nevinson.

Ahora bien, si asumimos que Tomás Nevinson es una traducción de Bertrand Tupra, cabría preguntarse cómo es esta traducción. Para dar respuesta a esta pregunta convocaremos nuevamente a Walter Benjamin. En *Illuminations* él sostiene que el texto literario dice algo, cuenta, transmite información. Pero esta información es opuesta al espíritu, a la cualidad esencial del trabajo literario, a la historia. Esta oposición está conectada a través de dos concepciones distintas del tiempo.

El valor de la información no sobrevive al momento en el cual fue nuevo. Vive solo el momento; tiene que rendirse a él completamente y explicarse a sí mismo sin perder tiempo. Una historia es diferente. No se agota a sí misma. Preserva su fortaleza y es capaz de liberarse aún luego de un largo tiempo.

Si, la historia no se agota a sí misma es porque, a diferencia de la información, transmite su esencia. Por lo contrario, la marca de una mala traducción es que transmite algo inesencial. De allí que entendamos que la de Tupra es una mala traducción.

En el caso de Nevinson, desde que comenzó a trabajar para Tupra comenzó a desempeñar distintos papeles, a ser otros, a vivir “vidas ficticias, vidas que no son la tuya” (74), como le había anticipado Wheeler.

En mala hora pensando, había formulado aquella expresión, “hacerse pasar por quien no era”. [...] Durante años no se había preocupado por tal cosa, en eso consistía su tarea, en ser otros varios y casi nunca quien era. Ahora, [...] cuando no había que [asignar] ningún papel ni conducta ni imitar dicciones ni acentos [...] porque no tenía espectadores a quien engañar ni persuadir, Tom Nevinson cayó en la cuenta de que le era difícil saber quien sí era. Los vaivenes y la ausencia lo habían difuminado. (Marías, 2017: 483)

Advertimos que Tomás en cada misión es escrito por Tupra. Él representa un papel, que esmera información inesencial. Sin embargo logra recuperarse a sí mismo y por eso nos dice que “también es cierto que los recuerdos se activan muy fácilmente, basta con mencionar un nombre o contemplar otra vez un rostro” (477). Y es que el Tomás Nevinson caído nunca ha olvidado su esencia, a pesar de las muchas vidas representadas. De allí que manifieste que él “era otro por fuerza, pero también era yo. En todos estos años he sido muchos, en eso ha consistido mi trabajo en parte, pero siempre he sido yo” (449).

Así es que Tomás Nevinson puede sobrevivir y volver a su origen; como entiende Benjamin, se reestablece la condición armónica del mundo debido a que Nevinson aún conserva en sí el impulso utópico mesiánico de antes de la caída. Esto se logra, sugiere Benjamin, de la misma forma como uno reordena los fragmentos de un vaso roto hasta reconocer el original en la reconstrucción. De los fragmentos de quien fuera Tomás nos refiere el narrador: “Tomás Nevinson había cambiado mucho más, a buen seguro. No solo por las máscaras que se había visto obligado a improvisar o acatar durante años [...], había llegado a un punto en que le resultaba imposible saber cuál era su rostro verdadero” (Marías, 2017: 511). No obstante, puede volver porque se mantiene leal a sí mismo, como le confía a un antiguo profesor, Mr Southworth, a quien contacta antes de volver a su casa y su familia: “si uno no mantiene alguna lealtad simbólica, digamos simbólica, está perdido del todo y se olvida de quién fue, de quién es verdaderamente. Y por muchas anomalías que recorran su vida, uno espera volver a ser ese algún día.” (449) Por eso es que a su regreso, luego de años de misiones y de haber sido dado por muerto, su mujer, Berta Isla, lo reconoce, como a los pedazos de una vasija rota y recompuesta: “y allí comprobé que era él o una parte de él, que no había cambiado tanto en su larguísimo viaje hacia el tajo, hacia el fuego” (536).

Como conclusión, analizamos a Tomás Nevinson, en tanto que agente secreto, como obra de Bertrand Tupra. Su vida, cual relato original, es traducida por el narrador/ traductor de distintas maneras, sin respeto al original, a la esencia; como información que pasa de largo, como una mala traducción. Sin embargo el Tomás singular logra preservarse y reinsertarse en su mundo y recuperar su historia, la que trasciende y, como señala Benjamin, la que no se clausura, que tiene vida posterior porque no nunca hay una interpretación definitiva ni fija.

La traducción de “Little Gidding” de T S Eliot

Dentro de esta gran traducción marco que representa la vida de Tomás Nevinson, a la que refiriéramos en el apartado anterior, se dan una serie de traducciones de distintos textos que, a modo palimpséstico, van cimentando la construcción de *Berta Isla*. Cada referencia a palabras, expresiones y textos traducidos que se van planteando a partir de la interacción de Tomás con los demás personajes, dispara una reflexión sobre el hecho del traspaso de una lengua a otra, de modo tal que se nos embarca a los lectores a una constante reflexión sobre la traducción. De estos textos referidos en *Berta Isla* nos interesa analizar “Little Gidding” de T.S. Eliot, porque vertebrata la novela y porque es el propio Javier Marías quien en el artículo de *El País* antes referido, nos señala particularmente el tema de la traducción de esta obra de las letras inglesas.

[Al] libro lo van recorriendo unos versos de T.S. Elliott pertenecientes a Little Gidding, uno de *Los Cuatro Cuartetos*. Esos versos los he traducido yo mismo en la novela. La única traducción al español que me parece aceptable, de Los Cuatro Cuartetos, es la del poeta mexicano José Emilio Pacheco. Las otras existentes no me parecen ni poéticamente acertadas.

Mientras explica a los lectores en esta especie de apostillas a *Berta Isla* que convocó para su texto los versos del Eliot y justifica su propia traducción de los mismos a través de la valoración, por acción u omisión, de los traductores que lo precedieron, nos plantea un interrogante: qué hace “acertada” una traducción. En busca de una respuesta, analizaremos la traducción de los versos incluidos en *Berta Isla* del cuarteto de T S Eliot “Little Gidding”. Haremos un contraste entre la traducción de Javier Marías y la de José Emilio Pacheco.

Para comenzar esta tarea nos parece importante repasar algunos presupuestos sobre la traducción planteados por Marías. En su artículo “Ausencia y memoria en la traducción poética” el madrileño se pregunta si la traducción poética

podría equipararse a la creación. Menciona a Octavio Paz como defensor de una “posible indiferenciación” entre traducción y creación literaria. Pero luego agrega que el poeta mejicano las entiende como “operaciones gemelas”; es decir, idénticas pero, en última instancia, dos diferentes. Los factores que señalarían esta duplicidad serían, en primer lugar, que el texto traducido dice lo que ya ha sido dicho, no presenta originalidad y en segundo lugar, que la traducción depende de un “motivo anterior”. Sin embargo Marías no está de acuerdo con estos postulados pues entiende que si bien son traducciones “no por ello dejan de ser creaciones” debido a que toman como inspiración “una experiencia literaria que hace *reconocible*”. También argumenta que en la actividad de traducir no prima la presencia de un texto original, sino “justamente su ausencia”. Tras lo expuesto, Marías dedica una reflexión al traductor, lo que nos servirá de punto de partida para cotejar las versiones de “Little Gidding” seleccionadas; dice: “no hace falta subrayar, tras lo que acabo de apuntar, la importancia del quién traductor a la hora de juzgar desde un punto de vista valorativo los resultados de esa actividad plenamente creadora”. Debido a que la traducción es una creación, dependerá de cómo se ha traducido, del oficio del traductor, para decir si es acertada o no.

Adentrémonos ahora en el poema de Eliot. T S Eliot (1888-1965) publica “Little Gidding” en *Cuatro Cuartetos*³ en 1942. Cada poema consta de cinco partes y representa “uno de los mayores hitos de la poesía contemporánea en lengua inglesa en cuanto a su virtuosidad métrica y su perfección formal”,

³ *Cuatro Cuartetos* es el título con que reunió en forma de libro cuatro poemas largos el poeta, dramaturgo y crítico anglo-estadounidense T. S. Eliot. Los cuatro poemas habían sido publicados separadamente entre 1936 y 1942, siendo reeditados en 1943. Sus títulos y orden en el libro son los siguientes: “Burnt Norton” (1936), “East Coker” (1940), “The Dry Salvages” (1941) y “Little Gidding” (1942).

como apunta Andrew Walsh (2005). Consecuentemente, es acertado concluir que traducir este poema significa un gran desafío para el traductor, aunque en su beneficio cuenta con la devoción de Eliot por la Gran Cultura Europea y su conocimiento del canon literario europeo. Esta “eurofilia literaria”, como la denomina Walsh, podría, en cierta medida, facilitar la tarea del traductor.

En *Berta Isla* los versos de “Little Gidding” aparecen diseminados por la historia. Se corporizan en la narración al comienzo del relato, en ocasión que el protagonista, Tomás Nevinson, acuerda encontrarse con Bertrand Tupra y para reconocerse debe llevar en sus manos un ejemplar de algún libro de T S Eliot. Por azar toma *Cuatro Cuartetos* del estante de una biblioteca y, como debe esperar largos minutos a que su cita se presente, comienza a hojearlo y leerlo. Inmediatamente comienza a relacionar los versos con su vida. Leyó:

“La indiferencia que se parece a las otras como la muerte se parece a la vida, al estar entre dos vidas...” Y ahí se detuvo para preguntarse: “¿La muerte se parece a la vida? Sí, Janet muerta se parecerá a Janet viva y será reconocible, pero ¿durante cuántas horas? El tiempo sigue pasando por los cadáveres y los maltrata más velozmente (Marías, 2017: 103)

Comienza, desde este primer contacto con Eliot, una conversación entre los versos y la vida misma de Tomás que lo va a acompañar para siempre. Hombre y verso se relacionan y el poema lo va interpellando en distintos momentos de su existencia. Y es que, como advierte Cesare Segre (1985), “la obra de arte, lanzada en un determinado contexto cultural, continúa luego transmitiendo su mensaje incluso en contextos absolutamente distintos, prácticamente hasta el infinito”. Efectivamente, el mensaje de “Little Gidding” resulta a Tomás actual y certero.

Ahora bien, así como cabe la posibilidad que un lector aborde e interprete una obra artística (literaria en este caso) desde su experiencia de vida en el hoy, igualmente, como expresa Walsh, no debemos soslayar que la “traducción se corresponde claramente con su particular momento histórico y se caracteriza por su particular enfoque crítico y metodológico”. Dicho de otro modo, el traductor también está imbuido en un mundo de subjetividades que aflorarán al momento de realizar su oficio. En sintonía, Emilio Pacheco expresa:

Pongo en términos de otro idioma en el vocabulario al que me confía mi país mi región, mi clase, mi época, mi edad, mi instrucción, el habla de mi familia, mi dominio o ignorancia de ambas lenguas, mi habilidad o mi ineptitud como versificador y prosista en español. Nunca, ni usted ni yo existimos antes ni volveremos a existir. (1989)

Con esta declaración Pacheco sienta claramente su postura: no hay traducción que escape al contexto socio histórico de quien traduce.

Es tiempo, entonces, de analizar qué sucede en las traducciones propuestas. Trabajaremos con dos planos: primero contrastaremos el plano de la expresión y luego, el de la forma.

Lo primero que debemos notar es que el nombre del cuarteto, “Little Gidding”, es mantenido tanto por Marías como por Pacheco, debido, seguramente a que es un topónimo. Little Gidding es una localidad ubicada en Huntingdonshire, en la región de East England.

Pasemos a los versos del Cuadro 1, que incluyo a continuación, pertenecientes a la Parte I del cuarteto. En el plano de la expresión, Emilio Pacheco utiliza algunos giros informales, casi de una conversación para alivianar el verso, ya que la estructura sintáctica en el texto base es muy rígida. Por ejemplo el verso “They can tell you being dead”, traducido

como “Te lo pueden decir ya muertos”. Observamos que Pacheco no respeta la puntuación de Eliot y se toma la libertad de suplantar el participio presente “being” por el adverbio “ya”. Además, traduce el pronombre “you” como “te”, optando por el tuteo, en vez del más formal usted. En definitiva, desahoga la sintaxis y vuelve el verso coloquial. Por su parte Marías se apega a la puntuación y conserva el tono del original “te lo pueden contar, al estar muertos”, aunque la expresión que construye suena menos rígida que la línea de Eliot. Cabe agregar que la traducción de Pacheco es indudablemente en verso, en tanto que la de Marías es una traducción en prosa que por su distribución en verso y su apego a la puntuación original asemeja versos. Esta característica se manifiesta en la traducción de todos los versos incluidos en *Berta Isla*.

Cuadro 1

	Little Gidding
T S Eliot	I [...] And what the dead had no speech for, when living, They can tell you, being dead
Javier	I
Marías	[...] Y lo que los muertos no sabían expresar, cuando vivían, te lo pueden contar, al estar muertos
Emilio	I
Pacheco	[...] Y aquello para lo que cuando vivos no tenían lenguaje los muertos Te lo pueden decir ya muertos

Analicemos a continuación las líneas de la Parte II que se transcriben en el Cuadro 2. Pacheco trabaja con gran

meticulosidad. Así, “For last year’s words belong to last year’s language” es traducido como “Pues las palabras del año pasado son las palabras del año pasado”. En lugar de construir un paralelismo jugando con las palabras “words” y “language” construye una repetición, una tautología que redundante en un ritmo parecido al del texto base y con una gran carga enfática. Además, prefiere el verbo ser “son” a pertenecer “belong to”. Entendemos que estas elecciones hechas por Pacheco tienen como fin adecuar la lengua al vocabulario que le confía su habla para así “introducir” el texto en el contexto propio”, tal como describe Guzman.

Cuadro2

T S Eliot	II
	[...]
	For last year’s words belong to last year’s language And next year’s words await another voice.
Javier Marías	II
	[...]
	Porque las palabras del año pasado pertenecen al lenguaje del año pasado y las palabras del año que viene esperan una voz distinta.
Emilio Pacheco	II
	[...]
	Pues las palabras del año pasado son las palabras del año pasado Y esperan otra voz las palabras del año que viene.

En cuanto a la versión de Marías “Porque las palabras del año pasado pertenecen al lenguaje del año pasado”, si bien se apegan al texto base, opta en el inicio del verso por la conjunción átona “porque” para traducir “for”: más parecidos desde la fonética (“for/ por”), pero más extenso desde la métrica. En cuanto a “And next year’s words await another voice”, Marías vuelve a presentar al verso traducido como

prosa, con el objeto de acercar el texto eliotiano al mundo de su novela; en tanto que Pacheco, al reorganizar la sintaxis del verso restituye la musicalidad y llena la línea de expresividad.

Cuadro3

	Little Gidding
T S Eliot	II [...]. In the disfigured street He left me, with a kind of valediction, (pg. 232)
Javier Marías	II En la calle desfigurada él me dejó Con un vago gesto de adiós (pg. 363) II Si, en la calle desfigurada él me dejó, sin ni siquiera un vago gesto de adiós.
Emilio Pacheco	II [...]. En la desfigurada Calle me dejó con un rezongo de despedida

En el Cuadro 3 podemos observar la transcripción de un par de versos libres que se encuentra hacia el final de la Parte II. En relación con la traducción del léxico empleado por Eliot en estos versos, notamos que Marías da dos versiones. En la versión A) no respeta la distribución de los versos, ni la ortografía (“He”/ él) ni la puntuación (“He left me₂” / “él me dejó”). Sin embargo hace una traducción fiel al original “In the disfigured street He left me” “En la calle desfigurada él me dejó. En la versión B) se permite una mayor autonomía al traducir a un léxico netamente coloquial que no concuerda con el tono solemne y sentimentalmente terso de Eliot. En cuanto a la traducción de José Emilio Pacheco observamos que por un lado traduce “En la desfigurada Calle” con total apego al texto

de origen; hasta en el orden adjetivo+ sustantivo (que es invertido en Marías), aunque no respeta la puntuación. En la segunda línea “me dejó con un rezongo de despedida” hace ejercicio de su libertad de poeta para traducir, ya que “valediction” es tomado en el sentido de “rezongo”, pero al mismo tiempo presenta una mayor sensibilidad al tono original y al ritmo, lo que refuerza con el encabalgamiento que se produce al incluir el sustantivo “calle” en verso separado.

En el Cuadro 4 veremos dos detalles interesantes de traducción de la Parte V del cuarteto. Por una parte, Marías nos ofrece dos variaciones de la traducción de un mismo vocablo: “block”. En la versión A) el sustantivo “block” está interpretado como “bloque”. En la B) “tajo”, equivalencia que se ajusta mejor al sentido que debe darse a esa palabra atendiendo al contexto en el que está inmerso. Esta aparente divergencia en las traducciones que leemos en la novela es en realidad un guiño que Marías hace al oficio del traductor a través de su pluma. El día que Tomás Nevinson lee por primera vez los versos de Eliot, repara en la palabra “block” y comienza a buscar la traducción que mejor convenga al verso.

“Y cualquier acción es un paso hacia el bloque, hacia el fuego, por la garganta del mar o hacia una piedra ilegible...” Se paró de nuevo con una rectificación de su bilingüismo [...] “*block*” debía de ser ahí lo que en español se llama “tajo”, es decir, el bloque o trozo de madera sobre el que los condenados apoyaban dócilmente la cabeza para que el verdugo se la cortara (Marías, 2017: 103)

Tom se da cuenta de que su primera opción, “bloque”, no encaja en el contexto del texto base y busca el término más ajustado. A partir de ese día, Tomás vuelve a citar estos versos de Eliot una y otra vez. A tal punto que su esposa, Berta, se los apropia. Es ella quien los cita nuevamente y cuando refiere al verso lo hace recitando la traducción corregida, es decir, la versión (B). Por otro lado, José Emilio Pacheco realiza una elisión u omisión del verbo “is” y logra así conservar la

musicalidad que produce la aliteración construida por Eliot al utilizar los sonidos /k/ (“action”, “block”) y /t/ (“step”, “to”). Pacheco produce su propia aliteración con la repetición de los sonidos /s/ (“acción”, “paso” (que se produce en la variedad de los sonidos del español de Sudamérica) y /t/ (“toda”, “tajo”)

Cuadro 4

	Little Gidding
T S Eliot	V
	[...]. And any action
	Is a step to the block,
Javier	(pg. 123)
Marías	V
	Y cualquier acción es un paso hacia el bloque
	(pg. 263)
	V
	Y cualquier acción es un paso hacia el tajo
Emilio	V
Pacheco	[...]. Y toda acción
	Un paso al tajo

Pasemos al tema de la forma, ejemplificado en el Cuadro 5, bajo estas líneas. Sobre la forma del poema traducido respecto del original de T S Eliot, es interesante señalar que Marías, al incorporar los versos traducidos al cuerpo de la narración y a los diálogos de *Berta Isla*, no la respeta: escribe los versos a modo de oración; también, como ya se ha apuntado, no guarda el original para servir así al tono más coloquial que le imprime a su traducción. En tanto Pacheco aplica dobles espacio a algunos bloques del texto (ver Cuadro 1: “Y aquello para lo que cuando vivos no tenían”) y otras veces parte el verso en hemistiquios, lo que redundo en un aumento de la estrofa. Esto se debe, como explica Ortega (2018) a que Pacheco se inclina a la traducción poética como una transcreación, o sea, “una

pasión trenzada por el gusto de la traslación lingüística y el impulso de la invención verbal” ya que entiende la traducción como una apropiación.

Cuadro 5

	Little Gidding
T S Eliot	V [...]. And any action Is a step to the block, to the fire, down the seas,
Javier Marías	V Y cualquier acción es un paso hacia el tajo, hacia el fugo, por la garganta del mar o hacia una piedra elegible...
Emilio Pacheco	V [...]. Y toda acción Un paso al tajo, al fugo, Un descenso por las fauces del mar O hacia una piedra indescifrable;

Entendemos que este rápido paneo por algunos puntos destacados de la traducción de “Little Gidding” de T S Eliot en *Berta Isla* y el escueto estudio comparativo de dos traducciones, no hacen más que responder a la velada invitación que a través de variados indicios nos hace Marías para sumergirnos e indagar en el mundo y el oficio del traductor literario.

A modo de cierre, es oportuno destacar que no es baladí la aceptación por parte de Javier Marías de la traducción de José Emilio Pacheco. Consideramos que al reconocer el talento del traductor mejicano en la realización de su faena, Marías ve reflejada su propia maestría al momento de traducir, Y es que ambos comparten el mismo criterio a la hora de atravesar el puente la traducción que une las dos orillas textuales: para Pacheco la traducción de poesía es una labor que se hace entre

todos y no es de nadie; para Marías la traducción se equipara a las variaciones musicales de un tema, es decir, sobre una pieza muchos elaboran sus versiones.

Conclusión

La novela *Berta Isla* de Javier Marías completa su significación, su conformación, en tanto es una obra de arte inscrita en el sistema cultural. En este cruce entre obra y cultura encontramos el texto, atravesado por diversos discursos, entre los cuales tomamos la traducción para observar y profundizar la clara aplicación que tiene el debate sobre la conexión íntima entre el lenguaje y la cultura.

A partir de allí advertimos cómo Marías, estudioso de la traducción literaria, presenta una traducción enmarcada dentro del relato de su novela. En efecto, al producirse el encuentro entre el protagonista de *Berta Isla*, Tomás Nevinson y su salvador, Bertrand Tupra, Marías construye una relación entre ambos, basada en el poder de construir realidades que tiene la palabra, que encaja en la teoría de la caída y el origen de la traducción, plateada por el filósofo Walter Benjamin. Pudimos probar que Tomás, en tanto obra lingüística de Tura fue una mala traducción, pero que tuvo la capacidad de volver a su origen.

Finalmente, y atendiendo a las traducciones que palimpsesticamente atraviesan el relato, propusimos un análisis comparativo de algunos puntos salientes de la traducción que Javier Marías hizo de “Little Gidding” de T S Eliot y lo contrastamos con la traducción del mejicano José Emilio Pacheco. Esto fue así debido a que fue el mismo Marías quien manifestó que tuvo que realizar su propia traducción del texto de Eliot por entender que solo la traducción de Pacheco, de entre las muchas existentes, es aceptable. Para concretar esta estudio creamos nuestro propio criterio de comparación

inspirado en postulados de análisis descriptos en “The craft of translation” de John Biguenet. Concluimos que Marías considera aceptables su traducción y la de Pacheco por ser ambas el tipo de trabajo que parte de la idea de ausencia de un texto y de la capacidad del traductor de reversionar y hacer su propia obra.

Hay una frase del filósofo Martín Heidegger que dice que un puente no conecta simplemente las orillas que están ahí. Las orillas emergen como orillas en el momento en que el puente cruza la corriente. Heidegger perfectamente podría haber estado hablando de la tarea de descubrir el universo de la traducción inscripto en la novela *Berta Isla*. La historia estaba, la referencia a la traducción, también. Nosotros fuimos el puente tendido que hizo que ambas emergieran. En suma, hemos logrado nuestro propósito.

Referencias bibliográficas

Benjamin, Andrew (1989). *Translation and the nature of philosophy: a new theory of words*. New York: Routledge.

Benjamin, Walter (1984). “The task of the translator”. En: Schulte, Rainer (ed.) *Theories of translation. An anthology of essays from Dryden to Derrida*. Chicago: The University of Chicago Press.

Biguenet, John (ed.) *The Craft of translation* (1984). Chicago: The University of Chicago Press.

Carbonell, Ovidio (2017). “Lingüística, traducción y cultura”. *TRANS. Revista de Traductología*, [S.l.], n. 1, p. 143-150. ISSN 2603-6967.

Disponible en:
<<http://www.revistas.uma.es/index.php/trans/article/view/2285>>.

Fecha de acceso: 01 dic. 2017 doi:<http://dx.doi.org/10.24310/TRANS.1996.v0i1.2285>.

Eliot, T. S. (1989). *Cuatro cuartetos*. Traducción de José Emilio Pacheco. México DF: FCE.

----- (1971) *Four Quartets*. New York: Houghton Mifflin Harcourt.

Guzmán Moncada, Carlos Alberto (1998). "La palabra en el desierto. José Emilio Pacheco y T. S. Eliot". *Arrabal* no. 1 p. 243-249.

Marías, Javier (2017). *Berta Isla*. Barcelona: Alfaguara.

----- (1996). "Ausencia y memoria en la traducción poética".
En: *El hombre que parecía no querer nada*. Madrid: Espasa.

Segre, Cesare (1985) *Principios de análisis del Texto Literario*,
Barcelona: Crítica.

Walsh, Andrew Samuel (2005) «Cuatro cuartetos y cuatro traductores (un estudio comparativo de cuatro traducciones españolas de "Burnt Norton" de T.S. Elliot)», en ROMANA GARCÍA, María Luisa [ed.] II AIETI. Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación. Madrid, 9-11 de febrero de 2005. Madrid: AIETI, pp. 1071-1085. ISBN 84-8468-151-3. Disponible en la web de la AIETI: http://www.aieti.eu/wp-content/uploads/AIETI_2_ASW_Cuartetos.pdf

ARQUITECTURA ESCRITA

Magdalena Egües

Facultad de Arquitectura UNCuyo
Virginia Polytechnic Institute and State University

La Arquitectura y la Literatura tienen una estrecha relación de larga data. La Arquitectura a lo largo de su historia se ha apoyado en la Literatura para dejar registro de su evolución, y la Literatura, ha necesitado de la Arquitectura para desarrollar sus escenarios. Y así como se escriben historias al recorrer edificios, también se construye arquitectura con la palabra y la imaginación. El libro *“Aquí Vivieron. Historia de una quinta de San Isidro 1583- 1924”* de Manuel Mujica Láinez es la obra que se tomará para el estudio y análisis de la arquitectura como protagonista literaria, en este caso de los 23 cuentos que juntos conforman la biografía de una Quinta en San Isidro.

La Arquitectura ha sido reflejo y testigo de la historia de sus habitantes y en esta obra de Mujica Láinez se exagera su capacidad de no solo contenerlos, sino también de ser un personaje más en las historias que allí transcurren. Por momentos la Quinta respira, vive, decide e influye sobre las acciones que en ella suceden, y por momentos calla para dar espacio a sus objetos, a sus habitantes inanimados que acaparan el protagonismo y vuelven a opacar a quienes en teoría tienen vida. Nos focalizaremos tanto en las descripciones de los espacios para entender la construcción de arquitectura en la imaginación del lector como en el montaje de estas descripciones a lo largo de los relatos para comprender su evolución en el tiempo. *Aquí vivieron* es un

ensamble de miembros de una misma obra arquitectónica que se descubre por partes, donde los fragmentos, cada cuento, tienen autonomía y adquieren mayor importancia cuando se entienden como un todo: la historia completa de la casa.

La Infancia, la Memoria, el Tiempo, el Espacio, los Objetos y la Naturaleza serán los apartados en los que se dividirá este trabajo, a pesar de que constantemente se entrecruzan unos con otros. Porque todos ellos son los ingredientes de la narrativa de Mujica Láinez, y como cualquier buena receta la riqueza está en la combinación de los elementos y lo que sucede cuando ellos se mezclan. Cada cuento por separado es una obra terminada, pero al formar parte de un mismo libro adquieren otro sentido, otro sabor más complejo y profundo que se descubre en el pliegue del encuentro entre unos y otros: en ese espacio que se construye cuando se guían a lo lejos personas y objetos dentro de una misma arquitectura.

La infancia

El libro de cuentos *Aquí vivieron. Historias de una quinta de San Isidro 1583- 1924*, publicado en 1949, forma parte de la serie conocida como La Saga Porteña, junto con *Misteriosa Buenos Aires*, de 1950, *Los Ídolos* de 1953, *La Casa* de 1954, *Los Viajeros* de 1955 e *Invitados en El Paraíso* de 1957. Los dos primeros son libros de cuentos y comparten una estructura similar, recorriendo la historia de una casa y de la ciudad de Buenos Aires desde sus inicios hasta el final, y manteniendo cierta independencia entre los relatos, pero íntimamente entrelazados por los espacios que se describen. En *Aquí vivieron* el protagonismo de la Arquitectura es indudable, y a diferencia de *La Casa*, donde el edificio cuenta en primera persona el devenir de sus habitantes, en los 23 relatos que analizaremos en este trabajo, la Quinta comienza pareciendo una excusa para contar la historia de sus dueños para terminar manifestándose como un ser vivo que permanece callado pero

dominante, intenso y activo en todo lo que sucede entre sus muros. La Casona de San Isidro no se presenta y cuenta su mirada del mundo como en *La Casa*, sino que de a poco va restándole importancia a quienes la habitan para convertirse en personaje principal. La vida de la arquitectura y sus objetos en *Aquí Vivieron* es sutil, intrigante, confusa y, entonces, se vuelve mas convincente, real, posible y palpable.

Podría decirse que *La Casa* es la autobiografía de una casa, y *Aquí vivieron* una biografía, pero las diferencias van mucho más allá del narrador en primera o tercera persona. En *Aquí vivieron* al no darle voz directa a la casa y al dividir el libro en 23 relatos independientes aumenta su misterio, su afán de confundir, de sugerir, de dejar puertas abiertas.

En el prólogo de la edición de 1962, la tercera del libro, Mujica Láinez hace una declaración que comienza a develar el verdadero poder del espacio que él ha descrito:

Lo quiero especialmente, quizá porque las imágenes que lo forman están íntimamente enraizadas en lo hondo de mi infancia y de mi adolescencia y porque, si alguna rara vez lo recorro todavía, me trae el perfume del viejo San Isidro, que es el de mis años distantes, intenso y secreto. (Mujica Láinez, 2008: 7)

No es casualidad que Mujica Láinez describa su relectura del libro como un recorrido, una experiencia espacial y temporal dejando en claro que el autor entiende esta estrecha relación entre construir arquitectura y construir literatura, el de recorrer palabras y escribir espacios.

La teoría clásica de la retórica describe cómo el orador debe recorrer un edificio en su mente para recolectar aquello que debe recordar e incluir en su discurso, y pareciera que Mujica Láinez aplica esta misma practica para recorrer su libro y traer de vuelta sus recuerdos de infancia, de esos primeros lugares, de esas primeras arquitecturas.

Gastón Bachelard, es su libro *La Poética del Espacio*, describe la fuerza de la primera casa, el primer cosmos, el rincón del mundo que definirá de allí en adelante nuestra concepción de cualquier casa, cualquier espacio que habitaremos a lo largo de nuestra vida. Y buscaremos replicarlo, repetirlo, reencontrarnos con esos muros protectores y contenedores, esos que con la fuerza de un útero nos acunan y preparan para el mundo:

En esta región lejana, memoria e imaginación no permiten que se las disocie. Una y otra trabajan en su profundización mutua. Una y otra constituyen una comunidad del recuerdo y de la imagen. Así la casa no se vive solamente al día, al hilo de una historia, en el relato de nuestra historia. Por los sueños las diversas moradas de nuestra vida se compenetran y guardan los tesoros de los días antiguos. Cuando vuelven, en la nueva casa, los recuerdos de las antiguas morada, vamos al país del a Infancia Inmóvil, inmóvil como lo inmemorial.. (Bachelard, 1965: 37- 38)

Mas adelante Bachelard coquetea con la teoría de la retórica y dice: “Claro que, gracias a la casa, un gran número de nuestros recuerdos tienen albergue, y si esa casa se complica un poco, si tiene sótano y guardilla, rincones y corredores, nuestros recuerdos hallan refugios cada vez más caracterizados”. (Bachelard, 1965: 40)

Es muy probable que la Quinta de San Isidro esté construida en el relato de los 23 cuentos desde la memoria y los recuerdos de infancia de Mujica Láinez. Y es que él tiene una relación especial con los objetos y los espacios, los llena de identidad y personalidad, los ama y colecciona, los busca y admira, y siendo *Aquí Vivieron* el primer libro que escribe teniendo a la arquitectura como protagonista, probablemente haya dejado toda su añoranza y melancolía de infancia en ella.

Inicialmente en este trabajo se intentó reconstruir arquitectónicamente la casona desde los distintos fragmentos que aparecen en los cuentos. Cada mención de la casa iba a

servir como pista para dibujar planos arquitectónicos completos y entender así el edificio diseñado por el autor. Pero ese edificio es uno cuyos espacios crecen y mutan de acuerdo a la memoria, desaparecen y se reconstruyen de acuerdo con quien los habita, y así no conforma jamás un todo coherente, porque la memoria no es coherente, tampoco lo es el mundo desde la comprensión de un niño, y la fantasía y la realidad comparten momentos que juegan con la lógica de un dibujo completo. Bachelard también lo describe, y deja en claro que es un esfuerzo en vano:

Las verdaderas casas del recuerdo, las casas donde vuelven a conducirnos nuestros sueños, las casas enriquecidas por un onirismo fiel, se resisten a toda descripción. Describirlas equivaldría a enseñarlas. La casa primera y oníricamente definitiva debe conservar su penumbra. Se relaciona con la literatura profunda, es decir, con la poesía., y no con la literatura diserta que necesita de las novelas ajenas para analizar la intimidad. Solo debo decir de la casa de mi infancia lo necesario para ponerme yo mismo en situación onírica, para situarme en el umbral de un ensueño donde voy a descansar en mi pasado. (Bachelard, 1965: 46)

Iñaki Ábalos, en su libro *La Buena Vida*, refiere a esta concepción de Bachelard y dice:

/.../una casa bacheloriana con sótanos y buhardillas, con rincones secretos y largos corredores, constituida por una multiplicidad inaprensible de habitaciones cuya organización fuese similar a la de un espacio laberíntico. Una red de momentos yuxtapuestos en la que no podría distinguirse un esquema jerárquico o funcional capaz de condensar la representatividad de la casa. Es precisamente este parecerse como acumulación sorprendente, como multiplicidad de microcosmos lo que constituye su experiencia más nítida. (Ábalos, 2001: 96)

Ábalos coincide con Bachelard en que la casa de la memoria no responde al tiempo, si no más bien al espacio, un espacio teñido de ensoñación y subjetividad:

/.../La casa fenomenológica construye su idea de espacio a través de la excitación del aire, de una activación completa de su aparente inercia. El espacio deja de entenderse como aquella extensión neutral propia del cientifismo descartiano para pasar a ser un ente habitado por estímulos y reacciones, por vectores, por deseos y afectos que orientan, anticipan y dan sentido a las cosas, y a nuestro cuerpo entre ellas. (Ábalos, 2001: 97)

Si bien no hay registros de la casa de la infancia de Mujica Láinez para poder desenredar el ovillo de su memoria y asociar rincones y molduras con la casona de San Isidro, si es posible conocer la casa que lo albergó desde 1969 hasta su muerte, “El Paraíso”. Esta magnífica casona fue diseñada por el francés León Dourgés en las Sierras Grandes de Córdoba y el mismo Mujica Láinez dijo que quien la recorriera se asomaba a su corazón y a su memoria. “El Paraíso” para el escritor fue la casa que él recordaba, que él había imaginado y que con diferentes matices había hecho aparecer en sus relatos de *Invitados al Paraíso*, *Los Ídolos* y *Aquí Vivieron*. La verdadera fue posterior, pero eso para Mujica Láinez no es inexplicable: el tiempo para él hace rulos que escapan a nuestro relato de la historia, y aquello que fue segundo era primero; y él conocía de memoria “El Paraíso” antes de escribir *Aquí Vivieron*. Su casa de la infancia, esa que tiñe toda la arquitectura que luego habitaremos, para él fue su casa de la adultez, pero él era niño, era grande, era hombre y era objeto.

La memoria

La memoria es un concepto recurrente en este trabajo considerando la importancia que tiene en la construcción de los relatos de Mujica Láinez. Aparece como disparador del diseño de la casa al evocar el recuerdo de primer hogar, pero también como mediador entre relatos. Algún personaje

nombra a uno anterior, un objeto recuerda a su antiguo dueño, el jardín rememora viejas experiencias, y así la memoria de la casa, una memoria colectiva y abierta, cose entre cuento y cuento un relato coherente, completo, lleno de vueltas y juegos, pero que construye su propio sentido y dicta sus propias reglas.

La memoria no registra la duración real de los hechos, el tiempo contado por los relojes. En cambio, se rige por las sensaciones de quien vivió ese momento, de quien quiso estirar o achicar las horas, minutos y segundos desde su propia percepción. El tiempo de la memoria no tiene espesor, y así se mueve con liviandad entre momentos que eligen quedarse más o menos con nosotros. La casona imita esta cualidad de la memoria, y juega con el tiempo a su favor.

En varios cuentos aparece con especial fuerza el sentido del olfato, ese que mejor se lleva con la memoria y que la favorece y ensalza. En *La viajera*, de 1840, el cuento número 11, dice: “Cuando llegaban a la casa, en el mareo de los jazmines, detúvose la señora. —¡Este perfume! —suspiró—. ¿No lo siente usted como algo vivo que lo acompaña? (Mujica Láinez, 2008: 131-132)

No solo aquí el aroma tiene la fuerza de transportar, sino que además esta vivo, activo, se mueve. Pero solo alguien ajeno a la casa lo puede percibir, la persona que de visita entiende que eso no es lo normal y lo debe decir:

Florece la noche. El aroma de los jazmines se había acentuado. La inglesa, aludiendo a ellos, repitió la frase que se le había escapado al llegar a la quinta:

-No siente como si algo vivo lo acompañara?

Y añadió:

-No siente como si todos estos jazmines fueran una mujer que pasea a su lado? (Mujica Láinez, 2008: 134-135)

Las enredaderas y la casa, como veremos más adelante, tienen una relación especial, una pelea activa que durará toda su

existencia. No es casualidad que sean los jazmines los que posean este poder y llamen tanto la atención de la viajera.

Fue Proust, en *En busca del tiempo Perdido. Por el camino de Swann* quien por primera vez describe tan perfectamente en la literatura el poder evocador del olfato, y sobre todo su relación con los olores de nuestra infancia:

Y muy pronto, abrumado por el triste día que había pasado y por la perspectiva de otro tan melancólico por venir, me llevé a los labios una cucharada de té en el que había echado un trozo de magdalena. Pero en el mismo instante en que aquel trago, con las migas del bollo, tocó mi paladar, me estremecí, fija mi atención en algo extraordinario que ocurría en mi interior. Un placer delicioso me invadió, me aisló, sin noción de lo que lo causaba. Y él me convirtió las vicisitudes de la vida en indiferentes, sus desastres en inofensivos y su brevedad en ilusoria, todo del mismo modo que opera el amor, llenándose de una esencia preciosa; pero, mejor dicho, esa esencia no es que estuviera en mí, es que era yo mismo. Dejé de sentirme mediocre, contingente y mortal. ¿De dónde podría venirme aquella alegría tan fuerte? Me daba cuenta de que iba unida al sabor del té y del bollo, pero le excedía en mucho, y no debía de ser de la misma naturaleza. ¿De dónde venía y qué significaba? (Proust, 2006:86)

La memoria se activa con los olores y sabores que trasladan al protagonista a su infancia inmediatamente. Todo el pueblo se desdobra frente a su nariz, esa que sin darse cuenta viaja en el tiempo y rememora los escenarios familiares:

Y como ese entretenimiento de los japoneses que meten en un cacharro de porcelana pedacitos de papel, al parecer, informes, que en cuanto se mojan empiezan a estirarse, a tomar forma, a colorearse y a distinguirse, convirtiéndose en flores, en casas, en personajes consistentes y cognoscibles, así ahora todas las flores de nuestro jardín y las del parque del señor Swann y las ninfas del Vivonne y las buenas gentes del pueblo y sus viviendas chiquitas y la iglesia y Combray entero y sus alrededores, todo eso, pueblo y jardines, que va

tomando forma y consistencia, sale de mi taza de té.(Proust, 2006; 90)

Sin dudas el cuento que mejor grafica la concepción de la memoria de Mujica Láinez y de su naturaleza lúdica y resbaladiza, es *La que recordaba* de 1919, el número 22 y penúltimo relato, atado íntimamente a *El grito* de 1913, relato numero 19.

El grito cuenta la historia de Angélica, vecina de la quinta y enamorada de Gervasio, hijo de los cuidadores de la casa deshabitada desde hacía trece años. En una noche de tormenta, por pedido del niño, Angelica se aventura dentro de la casa en busca de una flor de lhibiscus del segundo patio, excusa creada por Gervasio para hacerla entrar en la casona, ya con fama de embrujada. Un grito es la señal de pedido de ayuda, y así nada tiene que temer. El grito nunca se escucha, y encuentran a Angelica, a la mañana siguiente, muerta:

Había caído en la honda, disparatada excavación iniciada días antes por Ramon en busca del collar legendario. Estaba recogida sobre si misma, como una momia del Altiplano. Las rodillas le tocaban la frente y el manto que la cubría le daba la traza curiosa de una pequeña bruja. Tenia en una mano una flor roja, y fija en los ojos, indeleble, la expresión de los que han visto algo que no debe verse, algo que no puede verse sin morir.(Mujica Láinez, 2008: 220)

En *La que recordaba*, tres relatos mas adelante y seis años más tarde, se cuenta cómo una niña de Yerres, en Seine- et- Oise, llamada Jacqueline, recuerda la quinta de San Isidro como si a ella perteneciera, a pesar de nunca haber estado en San Isidro, ni siquiera en Argentina. Recuerda su arquitectura, sus jardines, sus olores:

Recordaba una gran casa prisionera del follaje. A veces la veía nítidamente, perfilando el dibujo de sus columnas y sus arquerías. Otras, una neblina tenue, como laque flota sobre los pantanos, envolvía toda su estructura, de suerte que sólo distinguía, en el verde-gris indeciso, la veleta y los cristales del

mirador. También recordaba unperfume intenso, simultáneamente fresco y lascivo. Pero no sabía que ése era el olor de las magnolias. Nunca había visto una magnolia. Las recordaba, sí, pero no las había visto. Es decir que sí, que sí las había visto... ¿Cuándo? ¡Qué desconcertante era todo para ella y para los que la rodeaban! (Mujica Láinez, 2008: 239)

Jacqueline es especialmente sensible a las tormentas, que la paralizan de pánico en el recuerdo de lo no vivido, de esa memoria más allá de la memoria y que le despierta su angustia. Sus padres, sin entender sus descripciones, se esfuerzan en descifrar sus visiones y entender su origen:

—¿Has vuelto a la Casa del León? —le preguntó.

—Sí. En el medio del jardín hay una estatua blanca.

—¿Una estatua de un león?

—No. Es una señora. Anduve por el corredor y atravesé muchos cuartos vacíos. Era de noche... Un chico me llevaba de la mano. Yo tenía un miedo terrible. (Mujica Láinez, 2008: 241)

Frente al consuelo de sus padres, Jacqueline les responde que no es Jacqueline, su nombre es Angelica. En claro español comienza a relatar su paso por la casa la noche en que Angélica y Gervasio la desafían bajo una tormenta rabiosa. Jacqueline es Angelica, y en su recuerdo prestado vive en carne propia el dolor de la niña que, cumpliendo el capricho de su enamorado, muere dentro del pozo rodeada de seres espantosos que han acudido al patio para verla morir. A ella, a Angelica, a Jacqueline, a una pasajera de equipaje confuso, como la llama Mujica Láinez.

Julio Cortázar, en su cuento *Lejana*, incluido en el libro *Bestiario* de 1951, toma la misma idea de Mujica Láinez y relata la historia de una mujer que es dos, en dos ciudades distintas y con dos existencias opuestas. Una rica, otra pobre, una a punto de casarse con el hombre que la ama, la otra golpeada y maltratada. Conocemos a Alina Reyes, la de la vida más feliz, que siente a su otra existencia y no puede entenderla como

otra , es ella, pero lejana. Como Angélica y Jacqueline parece que el dolor es el momento en que se sienten, se reconocen y sufren dos cuerpos la misma angustia. Mujica Láinez las conecta en la muerte, Cortázar elije descolocar aún más con su final, donde la rica feliz va en busca de la pobre desdichada, y en el medio de un puente se abrazan, se unen, y cambian existencias. La rica, convertida en la pobre, ve alejarse su otro cuerpo distinguido, lindísimo, perfecto. Cambio de cuerpo, y ahora le toca la peor parte de su doble existencia.

El recordar ser otro, ser dos personas en dos puntos distantes del espacio, es un juego de memoria sugerente y lleno de matices que Mujica Láinez elige incluir en *Aquí Vivieron*. Pero también juega con la memoria en el tiempo, de una misma persona, y en diferentes espacios. *El Atorrante*, de 1915, es uno de los últimos cuentos y la casa es una vez más protagonista. El ingeniero Yves de Kerguelen, convertido en atorrante andrajoso visita la casa todas las noches con permiso de su cuidador. En cada ocasión recrea la escena donde, en su casa francesa, en otro tiempo, asesina a su esposa y a su amante. La casa es otra casa, se convierte en el escenario de sus pesadillas y le recuerda cada noche lo que hizo. La escena se repite eternamente en su mente, y la casa lo convierte en su prisionero, y aunque él solo quiere olvidar y dejar atrás su pasado en Francia, la quinta muta una y otra vez para recrear el momento fatídico y confundirlo en su memoria.

El tiempo

Aquí vivieron. Historias de una quinta de San Isidro 1583- 1924 está organizado cronológicamente desde 1583 hasta 1924. Cada cuento se sitúa en un año diferente, y no existe relación entre la cantidad de años que pasan entre uno y otro. Los años son 1583, 1633, 1648, 1702, 1748, 1755, 1779, 1806, 1810, 1835, 1840, 1847, 1867, 1872, 1891, 1895, 1897, 1900, 1913, 1915, 1918, 1919 y 1924.

Si bien la elección de cada año parece aleatoria, muchos de ellos se relacionan con hechos históricos relevantes para usarlos como anclas que hacen que todo lo que sucede pareciera real, posible, parte de la historia oficial. Pero como dice Bachelard, la memoria no tiene tiempo, y la biografía de la casona nada tiene que ver con fechas. Cada relato es un micromundo, y cada micromundo tiene sus propios tiempos. Algunos se cruzan, mezclan, coquetean con el siguiente o el anterior con una referencia, un nombre, una vida, pero mantienen su autonomía y dejan que la casona transite por cada uno con un atuendo diferente. Cada relato es una presa distinta para la casona, y cada personaje la transita con su propia mirada.

Como en muchos textos donde la Arquitectura es protagonista y tiene el pulso de un ser vivo, en *Aquí vivieron* no faltan fantasmas: hombres y mujeres que escapan del período de su vida para permanecer en el tiempo enrulado de la casona, ese que Mujica Láinez tanto disfruta y tan bien construye.

En *El Camino desandado*, el sexto relato que transcurre en 1755, aparecen los fantasmas de los protagonistas de los cinco relatos anteriores. Uno a uno, como resultado de la invocación de un indio y un negro en las inmediaciones de la casona, los personajes de *Lumbi*, *El lobisón*, *El cofre*, *Los toros* y *Los Amores de Leonor Montalvo* se hacen visibles para Sebastián Valdés, quien sin saber el origen de estos seres los describe y lo hacen dudar de su propia cordura:

Por la mente alucinada de Valdés cruzó la idea de que esos personajes de pesadilla habían habitado alguna vez el suelo que esa noche volvían a hollar con pies de bruma. Acaso los hechiceros, con su doble agorería, hubieran desconcertado los misteriosos mecanismos del reloj del tiempo, cuyas agujas extraviadas desandaban el camino velozmente. (Mujica Láinez, 2008: 76-77)

No son los fantasmas los que hacen que la casa tenga vida, no son ellos los que influyen y perturban a los que vendrán, sino que la arquitectura viva, esa que late y habla a sus habitantes, no les permite partir y los vuelve sus prisioneros sin tiempo. Porque la casa vive tiene fantasmas, y esos fantasmas son solo testigos de la fuerza de la casa, que con ellos multiplica dimensiones y juega con los que pretenden entenderla: “A sus leyendas sumábase ahora la fama de su embrujo: era la casa de duendes que hay en todo pueblo antiguo; la casa cuya soledad se explica diciendo que está hechizada.” (Mujica Láinez, 2008: 208)

En el último cuento, *Muerte de la Quinta*, se incluye un fragmento de la carta de un joven estudiante de literatura al que se le ha dado permiso para visitar la quinta por ser amigo del hijo del administrador. Allí Marcos Ponte le transmite a su amigo Jaime Fernández su percepción de la casa y de la presencia constante de sus anteriores habitantes:

Lo que sí quisiera transmitirte es la rarísima impresión de estar constantemente “rodeado” y “acechado” que me sobrecogió desde que me fui haciendo a su atmósfera. Sentía como si en cualquier instante se fuera a abrir la puerta de la galería para dar paso a una dama muerta hace un siglo, o si entre las talas y las magnolias fuera a aparecer algo sobrenatural, algún fantasma severo o sonriente. (Mujica Láinez, 2008: 250)

Sin dudas son sus fantasmas los que delatan las confusiones constantes de tiempo de la casa: lo que ya pasó es, lo que pasará aun no ocurre. Es que no tendría sentido que esta casona llena de vida respondiera a la monotonía de las agujas de un reloj convencional.

Pareciera que Mujica Láinez entiende la división que solían hacer los griegos clásicos, quienes consideraban que existían dos dioses distintos para adorar el tiempo, porque había dos modos diferentes de experimentarlo. Chronos se encargaba del tiempo lineal, cíclico, medible. Pero también estaba Kairos,

el dios de la oportunidad, del momento esperado, de la chance. Chronos era un dios cuantitativo, Kairos en cambio eran cualitativo. Se lo representaba con la mitad de la cabeza con pelo largo, la otra, de atrás, pelada. Porque solo podía aprovecharse a Kairos en el momento justo, cuando pasaba ya no podía ni tomarse del pelo para conservarlo.

Mujica Láinez estructura *Aquí vivieron* desde la mirada de Chronos: 23 relatos ordenados cronológicamente, pero los escribe y relaciona entre sí de la mano de Kairos. El tiempo en *Aquí vivieron* no es lineal, no es ordenado, no es predecible: la quinta oscila entre amores, mentiras, dolores, tristezas, euforias y miserias. La quinta funciona como Kairos al adaptarse constantemente y sacar ventaja de cada uno de sus habitantes.

El espacio

Aquí vivieron podría describirse como la biografía de una casona dividida en 23 capítulos y contada desde la existencia de las personas que allí habitaron durante sus 176 años. El desamor, los celos, las envidias, las obsesiones y los engaños son los condimentos que se repiten en cada una de las historias que allí suceden, y ningún final es feliz. Así como la casona termina demolida, cada una de las añoranzas y esperanzas de sus habitantes son destrozadas y convertidas en escombros. Pareciera que la casa se empeñara en ilusionar a sus ocupantes para luego demostrarles que la vida es mucho más amarga, que no es un cuento de hadas.

Si bien la casa es construida en el quinto cuento *Los amores de Leonor Montalvo* de 1748, su biografía comienza mucho antes describiendo su sitio en 1583, la tienda india que primero allí se monta en 1633 y la cabaña que la suplanta en 1648. Cien Años transcurren desde esta cabaña hasta su metamorfosis en la quinta de San Isidro, pero todo ese bagaje inicial le dará

espesor a la casa recién construida. Esos muros relucientes cargarán con las desgracias y aventuras de quienes mucho antes pasaron por allí, y antes de ser la casa ya cuenta con significados y marcas imborrables:

Una semana más tarde, tras largo caminar a la ventura, halló en la barranca de los Montes Grandes el sitio añorado. Levantábanse allí, al amparo de un tala robusto, los restos de una cabaña que nadie habitaba hacía más de media centuria, desde que dos pescadores se acuchillaron frente a su puerta. Con paja y adobes cocidos le añadió unos remiendos. No iba en pos de holgura, sino de serenidad. (Mujica Láinez, 2008: 50)

En *Los Amores de Leonor Montalvo* la construcción de la casa aparece como un hecho rápido, de urgencia, necesario para mantener a la protagonista prisionera y lejos de las inseguridades a las que la condena su flamante marido:

En medio año de trabajo la casa estuvo pronta. Era sobria y amplia. La parquedad de sus muros de adobe crudo y ladrillos, azucaradamente enjalbegados, sólo se alegraba con algún leve alero de tejas, con las rejas de barrote cuadrado, con los goznes de las puertas de tableros cuarterones. En breve una santa rita empezó a abrazar sus paredes. Si sencilla exteriormente, propúsose Don Francisco que la finca fuera, en su interior, digna de su calidad. (Mujica Láinez, 2008: 63)

La descripción más cruda y acertada de la casa aparece en *El poeta Perdido*, de 1835. Allí la quinta de San Isidro realmente se convierte en ser vivo, y actúa directamente sobre los protagonistas del cuento. No deja de ser llamativo que cuando un poeta es el principal habitante de la casa, más nítida es su caracterización, casi como si Mujica Láinez coincidiera con Bachelard al decir que estas casas, las de la memoria y la infancia, solo pueden ser descritas desde la poesía. Y es este pequeño artista quien parece que mejor la entiende, quien finalmente la escucha y la considera su amante: “Adivinaban que el muchacho sentía un latir humano bajo la palma, como si la sangre de los dueños anteriores corriera en la materia

inerte y sólo él captara su mensaje”.(Mujica Láinez: 2008: 116). La conexión entre el poeta y la quinta es especial y ella aprovecha ese encuentro para volverse más corpórea y poderosa:

Frente a la falta de perspicacia de la gente, la quinta le comprendía, como una amante leal. Él le devolvía el sentimiento. Conocía cada uno de sus árboles, desde los talas que se arañaban sobre el declive fronterero del río y el timbó y las enredaderas que enrojecían los muros en otoño, hasta los ombúes anclados como carabelas en la inmensidad de la llanura. Conocía sus rumores y sus perfumes, sus asperezas y sus suavidades. (Mujica Láinez, 2008: 118)

El cuento describe los celos desmedidos de la tía Catalina con la quinta al sentir que su sobrino ama más la vieja casona que a ella. Desesperada decide inspeccionar la habitación donde Francisco pasa largas horas encerrado, y allí descubre el poema que ha mantenido al niño ocupado, y en el que aparece el romance entre poeta y arquitectura:

Volteó las páginas. La quinta cobraba en ellas una grandeza insospechada. De estrofa en estrofa. Francisco revelaba lo que significaba para él esa propiedad maravillosa. ... Se percataba, con asombrada amargura, de que Francisco no le había pertenecido jamás, como jamás sería de Teresa; que su dueña era esa quinta execrable, de la cual hablaba con frases de enamorado, con frases que ni ella ni su sobrina habían escuchado nunca.(Mujica Láinez, 2008: 126-127)

Furiosa decide destruirlo, como si rompiendo las palabras demoliera la quinta. La casona decide actuar, y pone a su favor a todas sus partes (muebles, objetos, pedazos de su propia arquitectura) para terminar con el dolor que le está produciendo Catalina a ella y a Francisco, el joven poeta:

Catalina Romero se orientó hacia las ventanas con los brazos extendidos. Los muebles le salieron al paso. El cuarto vacío se había llenado de muebles. ¿Y las ventanas? ¡Ah, ellas también! ¡Ellas también huían! ¿Dónde estaban las ventanas, en medio

de esa hoguera que la rodeaba por doquier, en medio de ese sinfín de sillas y de mesas que la herían con las faldas esterilladas, con las caderas de caoba, con los senos de mármol? ¿Y sus gritos, nadie escucharía sus gritos en la tempestad? La quinta, la vieja enemiga, se había conjurado contra ella. (Mujica Láinez, 2008: 128)

En el cuento *Prisión de Sangre* de 1810 se describen trabajos de ampliación de la quinta, construyéndose los salones largos frente al río, y el mirador. No hay mayores especificaciones ni se puede imaginar el conjunto terminado, pero es una referencia clara de la constante metamorfosis de la quinta con cada dueño que allí llega.

La muerte de la casa comienza en el cuento *El Dominó Amarillo*, relato que describe la fiesta de Carnaval que da Ponce de León al cierre del siglo XIX, pero en realidad como despedida de su colección. Los objetos son los primeros en partir de la quinta, y con ellos empieza la decadencia: “Hacia una semana que los inmóviles habitantes de la casa de Ponce de León- los que le habían dado tanto prestigio- habían partido para Buenos Aires, encerrados en los furgones traqueteantes”.(Mujica Láinez: 2008: 207)

Desde la partida de la colección la casa no vuelve a ser habitada de modo permanente. Cerrada y casi abandonada transita los últimos años de su existencia con visitantes furtivos, todos experimentando miedo, angustia y tristeza dentro de la casa.

En *El Grito*, de 1913 la casa agoniza en las garras de sus enredaderas, alguna vez parte del jardín. En este cuento Angélica, una de sus protagonistas, la describe como un ser vivo que es, aterrador, agobiante, pero cansado y listo para dejar su sitio:

Tenia miedo no sabia de que, si de esa soledad, de ese abandono, o de algo mas terrible, algo que no fuera natural pero que podría suceder, como por ejemplo que esa casa donde tanta gente había sufrido se despareciera una noche,

como un animal fabuloso e iracundo, y resquebrajara la corteza que la envolvía para echarse pesadamente a andar. (Mujica Láinez, 2008: 211)

El último cuento, *Muerte de la Quinta* de 1924, habla de la inminente demolición y de los trámites necesarios para llegar a ese momento. Allí Ángel S. Fernández, el administrador, le cuenta a la dueña, Doña Mercedes Ponce de León de Guevara, de su entrevista con el Dr. Pedro Díaz Cornejo para intentar escribir una historia de la propiedad a modo de registro. Resulta muy sugerente este último intento de mantener con vida a la quinta, al menos desde las palabras y sugiriendo la construcción de la biografía de la casa.

Sin embargo, como anexo a la carta del administrador se incluye la respuesta del escritor, dando su negativa frente a la tarea por no poder comprobar ninguno de los hechos históricos que se van entrelazando en los diferentes cuentos y que aparecen como anclas históricas para la vida de la casa. La muerte de Juan de Garay, la permanencia de Liniers en la quinta con su ejército, los poemas de Don Francisco Montalvo, el retrato de la casa en el óleo "San Isidro de Prilidiano Pueyrredón. Solo las referencias a la colección artística de Ponce de León permanecen como base documental posible para la reconstrucción de la historia de la casa. Sus objetos parecieran ser los únicos elementos reales de todas estas historias. El Dr. Díaz Cornejo termina: "Con todo, y por desgracia, la quita de Ponce de León no nos brinda más que leyendas. Para mí, ahí no ha sucedido nada que realmente valga la pena ser narrado, y de no mediar el encanto romántico de la casa y su antiguo parque" (Mujica Láinez: 2008: 249).

En *Aquí Vivieron*, Mujica Láinez, como en muchos de sus libros, coquetea con hechos históricos reales, y allí donde el registro se desdibuja y deja espacios vacíos él los toma y los completa a su medida, aprovechando cada duda para hacer funcionar un rompecabezas de realidad y ficción que constantemente hacen

creer lo fantástico. La historia, en el mundo Mujica Láinez, no es solo el registro oficial, es la sumatoria de mitos, recuerdos, leyendas, creencias y verdades a medias que completan un pasado tan ficticio y relativo como lo es la memoria.

Los objetos

En muchos de los cuentos del libro los objetos adquieren un valor particular, protagónico y vital. Y es que Mujica Láinez tenía una fascinación especial por ellos, los dotaba de alma y los convertía en parte de interminables colecciones que lo describían y completaban. En una entrevista, hablando de su casa El Paraíso dijo: “Una de las singularidades de El Paraíso ha sido la forma en que mis objetos se adecuaron a él. Cada uno fue, sin vacilar, al sitio que le correspondía, como si yo lo hubiese adquirido para ese lugar.(Mujica Láinez: Fundación Mujica Láinez). Esta frase del autor describe su modo de considerar los objetos: seres autónomos capaces de tomar decisiones y de actuar sobre los espacios que habitan. En *Aquí Vivieron* los objetos son centrales, y muchas veces ellos parecen personas y las personas parecen objetos. Es esta idea la que termina determinando el origen de la casa, descrita en *Los amores de Leonor Montalvo*: “Leonor Montalvo era como su casa de San Isidro: la uniformidad de su recato exterior disfrazaba lo que dentro escondía. Agarrotada por un marido celoso, cuidada como un objeto frágil, no dejaba aflorar las tempestades de su ánimo”. (Mujica Láinez: 2008: 64).

A lo largo de los 23 cuentos ciertos objetos adquieren un protagonismo llamativo y cruzan de un relato al otro como seres privilegiados que atraviesan la casa y se burlan de sus habitantes. Los más significativos son un cofre, un par de guantes verdes, un collar de rubíes, un espejo y por sobre todos ellos, la estatua de la diosa desnuda.

En el cuento *El Poeta perdido* se describe por primera vez a la estatua, y desde esta primera aparición adquiere una jerarquía misteriosa a lo largo de todo el libro:

La viuda llegó a la estrofa en la que el muchacho describía la estatua italiana del jardín. Detrás de las gafas, brillaron sus ojos. Si algo la enconaba especialmente era esa escultura demoniaca, con su grácil desnudez que le hacía sentir la indeseable sequedad de su cuerpo. Francisco se extasiaba en la cadencia de las rimas y contaba cómo, en los crepúsculos estivales, cuando el sol doraba la transparencia marmórea que recorrían como ríos las venas celestes, una hebra de hormigas trepaba por los flancos hacia la sombreada morbidez de los pechos, a manera de una caravana que asciende hacia el frescor de un oasis al amparo de las dunas. (Mujica Láinez, 2008: 127)

En varios cuentos más es nombrada, y siempre aparece como testigo, o más bien intrusa dentro de una escena en curso dentro de la quinta. También es importante mencionar que así como la casa va siendo invadida por la naturaleza, la estatua a lo largo de los relatos y con el paso del tiempo va siendo cubierta por enredaderas que van desdibujando su fisonomía. Así, en *La Viajera* dice: “Se detuvieron junto a la estatua de la ninfa semidesnuda que mordían los dientecillos de la hiedra. Francisco esboza una sonrisa melancólica: -He aquí mi Italia...” (Mujica Láinez: 2008: 135).

En *Regresode* nuevo, se la nombra al pasar, cada vez más cubierta: “Alejandro... Se detuvo delante de la estatua italiana, cuya desnudez mohosa asomaba entre jirones de hiedra”.(Mujica Láinez: 2008: 231).

En *Rival* adopta una presencia aún más fantasmagórica: “La asustó la estatua italiana, la estatua de la diosa desnuda, y el muchacho se hecho a reír”.(Mujica Láinez, 2008: 178).

En *Muerte de la Quinta* ya está cubierta, perdida, muriendo como la casa: “Me había detenido yo delante de la estatua

clásica que representa una ninfa y que la hiedra cubre casi por completo, y daba forma en la cabeza a los alejandrinos que quisiera dedicarle”. (Mujica Láinez: 2008: 250).

Es importante mencionar que las últimas palabras del libro, en el último cuento, están dedicadas a la estatua. Mientras Marcos Ponte, el amigo del hijo del administrador recorre la quinta casi en su final, le cuenta a su amigo la experiencia que vive al ver a dos personajes muy particulares acercarse a él y preguntarle, con preocupación y desolación, por el futuro de la estatua: “-Cree su merced- me interrogo cortésmente- que nos quitaran la estatua?” (Mujica Láinez, 2008: 251)

Otros objetos aparecen en diferentes cuentos, algunos en un momento en particular definiendo el destino de los protagonistas, otros se cruzan de un cuento a otro y como excusa, aparecen y desaparecen para dar lugar a nuevos destinos fatales. En *Prisión de sangre y Rival* se nombra a un espejo, siendo en el primer relato el culpable del amor platónico de un hermano, al ver el cuerpo de su hermana desnudo reflejado en él. En *Rival* nuevamente un espejo es el revelador del cuerpo de una niña, y el origen de su modelo para un muñeco que se convertirá en su amante. No hay indicios de que sea el mismo espejo, pero, aunque no lo sea, el mismo objeto causa la misma desgracia al revelar aquello que no se debía ver.

Es un collar de rubíes otro de los objetos que se vuelve protagonista de diferentes cuentos, y se convierte en una obsesión que termina matando. El collar aparece por primera vez en *El Poeta Perdido*, y allí no tiene ninguna importancia. Pero en *El Pintor de San Isidro* reaparece como una leyenda de la quinta que todos quieren convertir en realidad:

Teresa Montalvo, que adoraba las alhajas, sólo visitaba su quinta de San Isidro parabuscar el collar de la tía Catalina Romero de Islas de Garay. Debía estar en algún sitio. Cuando la tía murió en el incendio del mirador, allá por los principios del

gobierno de Rosas, la sobrina se puso en campaña para descubrir el escondite de su collar de rubíes. Sabía que lo había ocultado en alguna parte de la casa inmensa, pues nunca se separaba de él. Había escudriñado en las habitaciones una a una, pero sus afanes resultaron estériles. Desde entonces, durante más de treinta años, la señora continuaba sosteniendo que la joya permanecía en el caserón. (Mujica Láinez, 2008: 150-151)

Más tarde, en el mismo cuento sabremos que el collar había permanecido dentro de una cajita de latón de la hija de los caseros, y que el mismo Prilidiano Pueyrredón la había tirado con fuerza, sin saber su contenido, cerca del ombú al encontrarla después de despedirse de la familia que había sido echada de la quinta.

El collar de rubíes vuelve a aparecer en el cuento *El grito*. Ya convertido en un mito más de la casa, sus cuidadores siguen fantaseando con su presencia dentro de la casa:

Había un cuento que entusiasmaba a Ramón más que los restantes: era el del collar de rubíes de la señora de las Islas que estaba oculto en alguna parte de la casa desde hacía casi un siglo. Nadie lo había encontrado, pero Don Diego Ponce de León le había asegurado que seguía allí detrás de alguna de las paredes, bajo alguno de los pisos, tras las baldosas de alguno de los patios. Al relatarlo, chispeaba la mirada del padre y del hijo, como si los rubíes asomaran, encendidos, en el fondo de sus ojos idénticos. (Mujica Láinez, 2008: 210)

La búsqueda desenfadada del collar lo lleva a Ramón a cavar pozos en la casa en los que nada descubrirá, salvo el terrible destino de Angelica, muerta dentro de uno de ellos en una noche de tormenta y siguiendo el capricho de Gervasio de aventurarse en la casa.

Pero es sin dudas el cuento número 15, *El Coleccionista*, el momento de la biografía de la casa en donde los objetos se vuelven protagonistas absolutos y desplazan a las personas: “Rosemonde tenía celos de esa multitud de seres desprovistos

de vida, pero a los cuales yo se la había infundido, en cierto modo, con mi pasión, con mi cuidadosa solicitud". (Mujica Láinez, 2008: 173).

El coleccionista le cuenta a su amigo, el pintor Eduardo Sivori, la historia de la mujer del retrato que él le encarga, y en ella revela su obsesión por sus objetos y el proceso por el cual termina prefiriendo el cuadro de la mujer a la mujer verdadera, incorporándola a su colección y reduciéndola a su mundo de testigos, como ella llama a los supuestos seres inanimados que pueblan la casa. La historia describe los celos y la tensa relación entre la colección y ella, y su intento por librarse de cada una de las piezas para poder vivir su romance con el coleccionista. Pero el cuadro gana, ella pierde su poder y se vuelve una prisionera más desde su retrato. El mismo coleccionista le cuenta al pintor que finalmente puede amarla, y no solo él, todos sus objetos también la aman, la comprenden, la poseen.

El Coleccionista recuerda al interés por los objetos desarrollado durante el siglo XVI y XVII con los denominados Gabinetes de Curiosidades, espacios donde señores y príncipes coleccionaban objetos de diferentes naturalezas y procedencias. Estos cuartos de maravilla fueron los antecesores de los museos, y no poseían ningún tipo de lógica o catalogación. Cada elemento que lo conformaba era único y normalmente adquiría mayor valor mientras más extraño y exótico fuera. El conjunto de elementos daba como resultado espacios heterogéneos que funcionaban como salas de inspiración para sus dueños, que se desesperaban por incorporar nuevos hallazgos de parajes lejanos y enigmáticos. Los Gabinetes de Curiosidades eran verdaderas colecciones de objetos amados, deseados y provistos de alma por sus poseedores.

La naturaleza

Pareciera que en *Aquí Vivieron* la naturaleza ejerciera una fuerza particular sobre la quinta de San Isidro. Normalmente plantas y árboles acompañan a la arquitectura desde los jardines y patios con un paisajismo domesticado que complementa la gracia de muros y solados. Pero en la casona de San Isidro la naturaleza se resiste a ser obediente, a acompañar, y resulta llamativo que cada vez que algún episodio trágico sucede en la casa que no son pocos, algún árbol, enredadera o planta aparece como la última imagen que domina y marca el destino fatal del protagonista.

Esta fuerza natural se va develando poco a poco a lo largo de los cuentos. Las enredaderas en particular empiezan apareciendo tímidamente en los relatos, solo nombradas, mezcladas dentro de descripciones generales de la quinta, para de a poco pasar a tener un rol fundamental en el destino de la casa.

En *Los Amores de Leonor Montalvo*, cuando la quinta se construye, se nombra a la santa rita y se cuenta de como comienza a abrazar las paredes. En *La viajera*, el jazminero se adhiere a las columnas y las transforma en fantasmas transparentes, y más tarde en el mismo cuento describe cómo los jazmines, frente al accionar de los protagonistas, empiezan a oler a pecado. En *El Pintor de San Isidro* se habla de la vegetación como un desorden sofocante, como aquello ajeno a la quinta pero que poco a poco está asfixiando a su anfitriona.

En *El Grito*, que se sitúa en 1913, se cuenta cómo la casa ha estado cerrada durante 13 años, y en ese tiempo la naturaleza que en algún momento fue jardín, ha avanzado sobre la arquitectura. Se ha apoderado de caminos, estatuas, canteros, y la casa ahora parece como un animal prisionero de su propio jardín:

Durante trece años la casa y el jardín libraron una batalla sin cuartel, pertrechada la primera en sus rejas y sus goznes, seguro el invasor de la eficacia de sus raíces reptantes. Hasta que la casa, ceñida por la marea verde, termino por rendirse, y los seres que habían vivido a su amparo, domesticados, sumisos ante su orgullo- la glicina, la santa rita, la enamorada del muro, los jazmines- aliaron sus fuerzas en un ataque supremo y se lanzaron gozosamente a escalar el gran cadáver informe. (Mujica Láinez, 2008: 209)

Es sin duda éste el relato de la casa que agoniza, que espera su muerte en soledad, y no es casualidad que esta imagen de muerte aparezca en uno de los cuentos más aterradores y tristes de todo el libro.

La Arquitectura poco a poco cede a la naturaleza, se doblaga, se entrega, y pierde la batalla de existir. Pareciera que la Quinta de San Isidro muere porque será demolida, pero en realidad muere porque, desprovista de sus objetos y muebles, se rinde y deja que sus enredaderas, ésas que nacieron con ella, la posean, la deformen, la cubran y hagan desaparecer. Como una ruina escondida por un bosque imparable, la casa ha sido sepultada mucho antes de que sus muros sean derribados por la acción de los hombres.

Conclusión

Hay muchas maneras de escribir sobre arquitectura, y muchas más de utilizarla como fondo escenográfico en la literatura. Hay tratados enteros dedicados a describir el arte del buen construir, y muchos otros escritos que se dedican a contar la evolución de tipologías y tendencias funcionales y estéticas. Pero no es habitual encontrar personajes principales de una obra de literatura que con una sutileza lúdica hagan pensar que un conjunto de muros y techos pueden respirar y latir al compás de sus habitantes. *Aquí Vivieron*, de Manuel Mujica Láinez despliega un sinfín de recursos que se entremezclan

entre sus 23 cuentos para crear un conjunto de historias cortas excepcionales y como un todo, la historia de una casa que deja en claro que la arquitectura no es solo ladrillos y mortero. La Arquitectura define a sus habitantes, y con más o menos fuerza encierra en sus límites la responsabilidad de vidas más o menos felices. Las casas no hablan, pero se impregnan de nosotros y nos definen en nuestras acciones. Mujica Láinez da comienzo a su saga porteña con esta obra redonda, compleja, profunda, pero cercana y familiar para cualquiera. Es la casa de la infancia soñada del autor, pero podría ser la de cualquiera, la de todos, la de nadie. Tiene rincones universales a la memoria de cualquier niño, y esquinas refinadas que albergan colecciones imposibles. La Casona de San Isidro encierra la historia de todos sus habitantes, y se transforma para ser parte de la historia de cada lector.

Bibliografía

Mujica Láinez, Manuel (2008). *Aquí vivieron. Historias de una quinta de San Isidro 1583- 1924*. Decima Edición. Buenos Aires, Sudamericana.

Mujica Láinez, Manuel (2008). *La casa*. Decimosexta Edición. Buenos Aires, Sudamericana.

Mujica Láinez, Manuel (2009). *Misteriosa Buenos Aires*. Cuadragésimacuarta Edición. Buenos Aires, Sudamericana.

Bachelard, Gastón (1965). *La Poética del Espacio*. México- Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Ábalos, Iñaki (2001). *La Buena Vida: Visita guiada a las casas de la modernidad*. Editorial Gustavo Gili.

Lorenzo, Alicia N. (2013). *Alianzas y rupturas entre el mito y la historia. El Unicornio y El Laberinto de Manuel Mujica Láinez*. Editorial Biblos Teoría y Crítica.

Cortázar, Julio (2016). *Bestiario*. Buenos Aires, Sudamericana.

Proust, Marcel (2006). *En busca del tiempo perdido. Por el camino de Swann: Combray*. Sexto Piso Editorial.

MAGDALENA EGÜES

Zeiger, Claudio (2007). *EL Paraíso encontrado*. Artículo Diario *Página 12*.

Fundación Mujica Laínez. www.fundacionmujicalainez.org

LA REESCRITURA Y ESCRITURA ESCÉNICA EN MENDOZA. APROXIMACIONES A LA NOCIÓN TEXTO- MATERIAL Y RELACIONES TRANSDISCURSIVAS

Verónica Manzone

UNCUYO - CONICET
manzonevero@yahoo.com.ar

Introducción

En la actualidad el campo de las prácticas escénicas mendocinas presenta modelos textuales que, además de desbordar la categoría del drama, se inscriben por fuera de las definiciones de dramaturgia tradicional. Podemos afirmar, a partir de estudios sobre las particularidades del campo, que desde el estreno de *Hermanitos* (2004) hacia delante se proyecta un número muy interesante de piezas teatrales producidas a partir de una ampliación del concepto dramaturgia. Los estudios sobre las llamadas dramaturgias de la escena permiten reunir e integrar dentro de la definición de dramaturgia otros tipos de escritura –como la producida por el actor, la dirección y el grupo– y no exclusivamente la producida por la marca del autor teatral tradicional. Dicho esto, además, es clave mencionar la importancia de diferentes procedimientos creativos particulares, que se observan en la mayoría de los materiales textuales surgidos precisamente dentro de esta ampliación.

Nos referiremos específicamente a obras en las cuales el elemento texto no puede ser pensado sin vinculación con la

escena. Se escribe para la escena, en la escena y con la escena. Al analizar procesos de creación que dan lugar a dichas textualidades se observan algunos rasgos en común. Lo que aparece reiteradas veces es la ausencia o problematización de elementos dramáticos tales como trama, personaje dramático, estructura aristotélica, conflicto en términos tradicionales, etc. A esto hay que sumar, además, la presencia de relaciones de tensión entre texto y escena. Las mencionadas relaciones, permiten descubrir que la escritura de una dramaturgia escénica solo puede ser pensada desde la idea de reescritura. Justamente es desde esta idea que se propone delimitar y definir la noción de texto-material presente en procesos de escritura escénica de piezas como *Quietud* (2013) y *La pieza de Oskar* (2014).

Primero que nada es primordial aclarar que algunos conceptos que atraviesan este trabajo ya fueron tratados en un artículo recientemente publicado por la Revista de la UNA, Territorio Teatral (2018). Por lo que en estos primeros párrafos tomaremos como referencia aquel artículo denominado *La belleza del caos. Procedimientos transdiscursivos en la obra Bella tarde*. Con la presente publicación se pretende profundizar ese trabajo inicial que fue uno de los primeros acercamientos a la relación entre transdiscursividad y prácticas teatrales contemporáneas en la provincia de Mendoza.

Luego de realizada esta aclaración, se puede partir de la afirmación de que el campo de las artes escénicas actualmente se ve cada vez más irrumpido por lenguajes y disciplinas que exceden y difuminan la concepción tradicional del teatro¹. Con respecto a ello son muchos los creadores que expresan no buscar en el teatro, propiamente dicho, sus materiales para la

¹ Estas reflexiones parten del acopio de teorías y su posterior reflexión tales como: Hans- Thies Lehmann, *Teatro posdramático* (2013); Josep Danan, *Qué es la dramaturgia y otros ensayos* (2012); Fernanda Del Monte, *Territorios textuales en el teatro denominado posdramático* (2013); entre otros.

construcción de sus obras. Al respecto, Guillermo Heras (director y dramaturgo español), en relación a las nuevas tendencias escénicas, opina que en determinados pintores y escultores hay más teatralidad que en muchas obras de teatro (Argüello Pitt, 2006: 18). Si se pretendiera establecer diferencias entre un nuevo teatro y uno tradicional –con todos los cuidados y reticencias que despierta el término *nuevo teatro*– podrían justamente provenir de las vinculaciones transdisciplinarias, y la manifestación de un alejamiento de lo exclusivamente teatral. Ejemplo de ello puede ser: la presentación en detrimento de la re-presentación; ruptura de las convenciones que configuraban la teatralidad; mezcla de géneros; y por último, pero no menos influyente, la jerarquía de elementos como la música, lo puramente literario (la narrativa y la poesía), las artes visuales y lo performativo por sobre el texto dramático.

Este marco puede servir de mucha ayuda para dar lugar al estudio de materiales textuales actuales. Los mismos no solo necesitan un tratamiento especial, sino la confección de nuevas preguntas en torno al modo de producción de dichos textos. Es decir, se necesita afinar una metodología que sirva para profundizar y rastrear las huellas de un proceso creativo.

En una selección de textos mendocinos, se puede observar que la mayoría de ellos están atravesados por el procedimiento de reescritura de diferentes materiales. Los mismos pueden ser de diferentes índoles -teatrales o no- y son tomados para ser reelaborados. Los creadores imparten su mirada tanto en la selección del material original, como en el proceso de resignificación de los mismos y a partir de su reescritura, que no tratará ya de una interpretación del texto únicamente, sino que se obtiene un nuevo material resultado de traducciones, fusiones y transformaciones.

1. Palimpsestos contemporáneos

Hablar de reescritura en las prácticas escénicas contemporáneas no quiere de ninguna manera alegar que esta práctica sea exclusiva del teatro actual, pues el concepto está presente –y bien lo afirman Martín (2013) y Diéguez (2014) – en las artes desde la antigüedad. Las tragedias griegas se creaban a partir de un proceso de puesta en palabras y de reescritura de mitos que pertenecían a todo un pueblo, la majestuosidad y la riqueza de los grandes autores griegos radica en la forma y no en el contenido. Sus tragedias, a su vez, se convirtieron en material fértil para ser revisitado por otros autores en todas las etapas de la historia del arte. Dicha reutilización fue alcanzada no solo por el género teatral sino por el resto de los géneros literarios, como así también trascendió a otros campos estéticos y extra-estéticos como son las artes plásticas, la danza, el cine, la psicología y la filosofía, entre otros.

Las relaciones entre un/os texto/s y otro/s ha sido tema de estudio de diferentes autores. Nociones como intertextualidad y transtextualidad pueden hallarse en autores de la talla de Genette y Kristeva, por ejemplo. La revisión de sus definiciones sirve para iniciar las preguntas en torno al problema que se pretende analizar en este trabajo. Diéguez, investigadora del campo teatral latinoamericano, arroja algunas pistas sobre la categoría mencionada, ya que retoma nociones tanto de Kristeva como de Bajtín y las traslada al estudio teatral propiamente dicho. La autora retoma el concepto al investigar las estrategias discursivas de Yuyachkani, donde observa la utilización del procedimiento de intertextualidad. Allí expone que el término “designa la transposición de enunciados de un sistema a otro [...] entrecruzamiento de textos y puesta en diálogo en una nueva situación” (2014: 90-91).

Por su parte, Genette, en su libro *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (1989), nos permite pensar la literatura como

reelaboración, donde antiguas estructuras son dotadas de nuevas funciones, proceso que da por resultado nuevos objetos. La noción de transtextualidad alude a las relaciones que acercan un texto determinado a otros textos de diversa procedencia. El autor nombra diferentes relaciones transtextuales, ellas son: intertextualidad, metatextualidad, hipertextualidad, paratextualidad y architextualidad. Y es conocida su frase que expresa que toda obra literaria es resultado de otras obras “es un aspecto universal de la literariedad: no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra, y, en este sentido, todas las obras son hipertextuales” (1989: 19) y continúa explicando que esta relación transtextual tiene diferentes grados, la presencia del texto que dio origen al segundo texto puede ser más evidente en unos textos que en otros.

Ahora bien, es necesario recordar que existen diferentes formas de relación de un texto con otro; un texto puede remitir a otro a partir de la imitación o por medio de la transformación, y a su vez estos pueden tener fines lúdicos, serios o satíricos. La combinación del proceso de imitación o transformación con alguno de estos fines da diferentes resultados.

Se vuelve preciso aclarar que la teoría de Genette servirá siempre y cuando lo que interese sea hacer un análisis de las relaciones entre un texto a y uno b, es decir del hipotexto a su hipertexto o viceversa, y sobre todo no hay que olvidar que desde un planteo estrictamente genettiano estos materiales no pueden conformarse como tal sin un soporte lingüístico. Debido a esto último es que se elige no forzar las categorías propuestas por la teoría literaria y por ello se tomará de la misma el marco conceptual pero se profundizará en una noción que dé cuenta del objeto-problema en su más profunda hibridación. Fundamentalmente, lo que interesa analizar son las relaciones de tensión y las fusiones entre texto, cuerpo y escena. Habiendo hecho esta aclaración, se rescatará de

Genette la imagen de palimpsesto, para trasladarla a la escena propiamente dicha. Si hay un soporte que estará atravesado por la reescritura en el campo teatral actual este será el espacio donde ocurre el acontecimiento, es decir, en el encuentro con la materialidad escénica y los cuerpos.

2. ¿Qué dramaturgias?

Los textos mendocinos seleccionados solo pueden estudiarse asumiendo su categorización dentro de una dramaturgia de la escena, es decir, posicionándose en la ampliación del concepto tradicional de dramaturgia. Las nociones en torno a esta categoría y sus definiciones pueden profundizarse en *El cuerpo dramático* (2017). El mencionado artículo se escribió a propósito de una de las tipologías de la dramaturgia de la escena: la del actor. Allí se puede observar que al hablar de escritura y de texto necesariamente partimos de una concepción no tradicional. Se toman como referencia por un lado, las reflexiones de Eugenio Barba y su visión de la palabra desde su raíz etimológica, es decir, para el autor el texto tiene que ser pensado como tejido; y por otro lado el aporte filosófico de Jaques Derrida, quien redefine y redescubre nuevas formas de escritura, estas más allá de las palabras. En estas deslamiaciones es que se presenta una noción que puede echar luz sobre los análisis propuestos, nos referimos a la noción de texto-material. Este término es empleado por diversos investigadores, en su mayoría franceses y remite al hacer teatral de grandes creadores como Bob Wilson y Heiner Müller.

Joseph Danan en su libro *¿Qué es la dramaturgia? y otros ensayos* (2012), menciona la aparición de textos que a pesar de haber sido escritos para el teatro desbordan la categoría del drama (según el autor un ejemplo puede ser Paisaje bajo vigilancia de Heiner Müller); estos textos imponen una relación diferente entre texto y puesta en escena.

Para comprender los cambios producidos en los últimos tiempos es inevitable partir de un concepto de dramaturgia abierto, es decir, comprender que “la escritura que se destina al teatro hoy se elabora en esta franja, entre una dramaturgia debilitada y su ausencia o casi ausencia” (Danan, 2012: 53). El autor expone en su ensayo que en relación a la dramaturgia habría dos tipos de sentidos. Por una parte, el sentido 1 (uno) que se ubica del lado del texto tradicional, el cual incluye una puesta en escena virtual (o si se prefiere la expresión de Bernard Dort, una escena imaginaria). Se trata de un texto escrito a priori por un autor de gabinete, y con vista a ser representado. El sentido 1, encierra dentro de sí un modelo de representación y un discurso singular, que llegado el momento de la puesta en escena deben ser interpretados por directores y actores, al responder al esquema del arte en dos tiempos.

Por su parte, en cuanto al sentido 2 (dos) de la dramaturgia, el investigador lo describirá como movimiento, tránsito, lugar de la transformación. El mencionado movimiento –hacia la escena– insta a pensar en el proceso creativo. Las dramaturgias escénicas contemporáneas dialogan con este sentido 2 de la dramaturgia; dentro de ella se incluyen procesos de escritura complejos donde no necesariamente existe una negación del sentido 1, pero sí un profundo alejamiento del modelo de representación que el sentido 1 acostumbraba a reclamar a la puesta en escena:

[...] hay usos extremadamente diferenciados de la dramaturgia y, sin duda, hay también grados de elaboración dramática –ya sea en sentido 1 o 2- que van de las dramaturgias “duras”, como las de los siglos pasados, regidas por la fuerte estructura de la intriga y la fábula, hasta dramaturgias mucho más inestables y lábiles –frente a las dramaturgias en sentido 1 (Danan, 2012: 36).

Lo que cambia, a partir del siglo XX, es la concepción del teatro en dos tiempos. Bernard Dort hablaba de invertir esta concepción, es decir, ya no es necesario partir desde un texto

para alcanzar una puesta en escena sino por el contrario para encontrar un texto es necesario empezar por la materialidad de la escena. En la actualidad se observa este paradigma con muchos de sus cambios e innovaciones ya asumidos. Hoy por hoy no se discute la autonomía de la puesta en escena y se da por asumida la existencia de un concepto dramático abierto donde no solo participa la palabra (hay dramaturgia escénica de la luz, de la música, de la imagen, del cuerpo, etc.) (Manzone, 2017: 135).

3. Delimitaciones de la noción texto-material

Para comprender la categoría propuesta de texto-material se revisarán las reflexiones de autores como Danan, Sarrazac, Naugrette, Baillet. La noción de *material* aparece por la crisis de la mimesis en el teatro moderno y en un fuerte cuestionamiento de las dramaturgias tradicionales. Inicialmente se designaba bajo este término a los materiales significantes de los diferentes elementos escénicos. Pavis, por ejemplo, define los materiales escénicos como sistemas significantes, como signos utilizados para la representación “[...] en su dimensión signifiante, es decir, en su materialidad” (Pavis, 2007: 283). Sin embargo, dirán los autores en *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (2013), que hoy en día la noción designa, más que a los objetos concretos puestos en la escena, al texto en sí mismo, o bien a los textos que entran a componer un espectáculo. Este texto-material aparece desmembrado y deconstruido; es por ello que la figura del autor –o si se quiere director, actor o quién figure como encargado de los textos– deberá asumir su tarea de *autor rapsoda* (Sarrazac, 2013: 122).

Interesa esta noción, y se la encuentra más acorde para el análisis de dramaturgias escénicas, justamente porque dentro de la misma noción aparece incluido el procedimiento. Para tomar la terminología Sarrazac, el autor rapsoda cose el texto

con los otros materiales, lo torna así en textura, o sonido, acción, cuerpo y/o nuevo material textual.

El elemento textual puede asumirse a sí mismo como material para el proceso o como fuente de otros materiales, debido a que el texto ha perdido su privilegio de ser rector del sentido y por el rechazo de las fórmulas del bello animal aristotélico.

Pero lo que está claro es que cuando algo del texto se conserva [...] se trata de un texto que ha perdido lo que podríamos llamar su función matricial, cumpliendo aquello que Bernard Dort había más que presentido, en primer lugar al plantear la primacía de la representación como el hecho teatral moderno, y en segundo lugar al introducir la noción de “representación emancipada”, en la que el texto ya no ocupa una posición privilegiada, sino que se vuelve un elemento más entre otros dentro de la “polifonía” escénica, abriendo así el camino de la supremacía que desde entonces alcanzará a menudo el texto-material frente al texto dramático (Danan, 2012: 90).

Al entrar en el sentido 2 de la dramaturgia, este texto-material forma parte de un proceso rapsódico en palabras de Sarrazac, o bien, volviendo a Danan se asume transitivo y procesual. Así la contemporaneidad ha invertido el proceso de creación, ya que se aprecian producciones con procesos sin texto *a priori*. El mismo es pensado como devenir del proceso de ensayo, textos creados a partir de otros textos (ya sean dramáticos o no).

Danan propone que en este juego textual se prefieran textos por fuera del drama, para no caer en las marcas de representación impresas en la dramaturgia original. Sin embargo, son muchos los proyectos que nacen de textos dramáticos devenidos texto-material; esta es la suerte que corren por ejemplo muchos clásicos teatrales, como se podrá apreciar en los dos casos propuestos para el análisis. Al observar diferentes casos de reescritura de clásicos en la actualidad se confirma un despojamiento del modelo matricial y una total reactualización.

El acento se coloca en el nuevo objeto. En muchos casos es difícil –sino imposible– rastrear las huellas del texto original y por ello el espectador no alcanza a divisar las asociaciones con el texto que dio lugar a la obra que tiene ante sí. Como así también, en otros casos, puede ocurrir que haya deseo de evidenciar la relación con el original, ya sea desde el título de la pieza o por la conservación de algunos elementos del texto antecesor. En estos últimos casos, se incita al espectador a descubrir relaciones para colocar allí la carga de sentido del clásico; ejemplo de ello podría ser *Rey Lear* de Rodrigo García². En este caso, a pesar del indicio evidente que el autor decide conservar, el espectador no puede relacionar de modo lineal su recuerdo del clásico de Shakespeare con la obra que está viendo de García. El clásico ha sido sometido a una transformación, alejado del sentido original, para crear uno/s nuevo/s sentidos.

4. Materiales escénicos y textuales mendocinos

A partir de las discusiones en torno a la presencia de transdiscursividad en objetos literarios se sostiene que en el proceso de escritura y reescritura escénica se produce un choque entre discursos, entre el que se encuentra contenido en el texto-material y el que se origina en la situación de reactualización. Así la nueva creación, directa o indirectamente, realizará acciones frente al discurso original, ya sea por enfrentamiento, por negación o por afirmación del mismo. Estas acciones no pueden ser obviadas y siempre, en todos los casos, se produce una reelaboración que estará

² Rodrigo García cuenta con otros ejemplos para ser analizados desde la óptica planteada, su pieza *Agamenón o volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo*, donde desde el título el autor toma el personaje clásico griego de la Orestíada.

atravesada por los contextos de producción y los sujetos implicados en la creación.

En el artículo acerca de la obra *Bella tarde*, antes mencionado, se observaba cómo los discursos pertenecientes a la ciencia o la filosofía son apropiados por el autor teatral para convertirlos en procedimiento dramático y en líneas temáticas. Siguiendo esta última instancia vinculada a lo temático es que se optará por analizar los entrecruces discursivos en dos nuevos casos: por un lado *Quietud de la Compañía Ala Sur*, dirección Ivana Catanese, encargado de los textos Pablo Longo; y por otro *La pieza de Oskar de la Gloriosa Niní*, dirección María Godoy y actuaciones de Santiago Borremans y Nella Bora.

Ambas piezas nos permiten establecer relaciones transdiscursivas en torno al discurso del Teatro con mayúscula, es decir, con una concepción de teatro presente en el modelo de representación que conserva el texto. Las dos piezas mendocinas plantean desde sus estructuras cambios importantes en relación a los modelos impresos en los textos-materiales e instalan con sus reescrituras un modelo de dramaturgia que responde al sentido 2, en la teoría de Danan.

Además, se observa un interesante punto de encuentro entre ambas obras en torno al discurso sobre género, tan latente en nuestros días. La *Medea* de Eurípides es reactualizada por Catanese y su equipo creativo para que la mujer trágica dialogue con las problemáticas del siglo XXI, mientras que *La Casa de Bernarda Alba*, se resignifica en el cuerpo disidente de Oskar, joven encerrado asiduamente por su madre.

Resulta interesante que ambas obras parten de textos-materiales consagrados por la historia del teatro. Si bien van a partir de un mismo procedimiento general de reescritura, son infinitas las diferencias estético-metodológicas en cada proceso escénico. Solo por mencionar algunos datos pensemos que *Quietud* contó con más de 10 actores en escena, mientras que *La pieza de Oskar* solo con dos. En cuanto al espacio, la

obra de Catanese, se realizó en espacios oficiales de amplias dimensiones (Espacio Julio Le Parc y Teatro Independencia) mientras que la obra de Godoy se realizaba en casas, en una habitación extremadamente pequeña. A pesar de las diferencias, reiteramos que lo que verdaderamente interesa es el modo en el que los nuevos textos, salidos de ese uso material de los clásicos, permiten la apertura y el diálogo entre discursos, por ejemplo: el de la Grecia del año V a.C. confrontándose e interpelando al de Mendoza del siglo XXI.

4.1 Quietud: reescribir Medea en el siglo XXI

Medea, probablemente, sea la obra más reescrita de Eurípides. El rol de la mujer, el desamor, las frustraciones maritales, el engaño, el dolor y sacrificio siguen generando nuevos modos de llevarla a escena. Ivana Catanese decide tomar la tragedia para revisar el mito, para reinventarlo, por lo que la *Medea* de Catanese dista mucho de la de Eurípides, ya que estará atravesada por nuevas circunstancias, por un contexto actualizado.

Tanto la directora como Gabriela Psenda (actriz que interpretó el rol de Medea) fueron atraídas por la figura que suscita esta mujer en la historia del teatro. En *Quietud* se retoma la fábula y los conflictos de la pieza griega, pero sobre todo ahonda en redescubrir una mirada en torno a esta mujer mítica (Anna, es el nombre de Medea en *Quietud*) y esta decisión es fundante para la creación.

La obra comienza a partir de una pulsión de dirección de Ivana Catanese que la lleva a convocar a Gabriela Psenda. Las dos juntas comienzan a leer, Ivana ya contaba con algunas hojas con ideas y reescrituras. De esos encuentros surge el resto del proyecto respecto de esa idea inicial que llevó a Ivana a pedirle a Gabriela que sea *Medea*. La elección de la Directora no es casual, ya que en charlas con la actriz pudimos clarificar que

Catanese la convoca porque sentía una sintonía muy grande de mujer a mujer dentro del teatro. Ellas son dos mujeres que han acompañado incesantemente a sus compañeros (parejas) varones y que ahora decidían hacer un recorrido por fuera de esas duplas. Este comentario no es solo una nota de color para la presente investigación, sino que constituye un indicio clave para desandar las motivaciones de la producción de sentido. Son precisamente estas mismas motivaciones las que en la puesta final, se vuelven parte fundamental del discurso que dialoga y reformula la tragedia griega.

De aquí rescatamos dos aspectos esenciales: por un lado la singularidad de los vínculos y las visiones de mundo de ambas creadoras y, por otro, que el origen e inicio del proceso se genera de estas pulsiones femeninas. Esto último es importante, porque no debemos olvidar que una vez iniciado el proceso convocan a Pablo Longo para que se encargue de los textos. A partir de aquí, si bien habrá un autor teatral, éste no trabajará en sentido tradicional sino que elaborará textos con los materiales escénicos del proceso creativo y en constante relación con una dramaturgia de dirección, considerando no menos importante para la cuestión que sea una dirección femenina.

En entrevistas realizadas al autor a propósito de esta obra, éste comentaba que había decidido darle un giro a la tragedia y proponer la narración de la fábula desde los ojos de Jasón – nombrado como Ugo en *Quietud*– y no como hace Eurípides desde Medea. Ahora bien, la obra cuenta con una importante marca de dramaturgia de dirección y se añade a esto que Catanese se inscribe en un contexto de lucha feminista. Así puede advertirse que, aun siendo el encargado de los textos un varón que pretende dicho giro, éste no se ve plasmado en lo

real del texto espectacular, lo que puede confirmarse en relecturas del texto teatral editado³.

El discurso que impera en la obra es completamente femenino, y se puede observar en los cuadros dedicados a la única hija – valga la aclaración, hija mujer– de Ana (Medea). Ponemos el ejemplo de este personaje que no participa de los textos dialogados, pero que atraviesa constantemente la escena como una presencia sutil, que al realizar acciones secuenciadas al límite de la danza, convierte su participación en los cuadros más bellos de la pieza de Catanese.

Súmese a ello, los encuentros entre Anna y su Amiga de años, quien es a su vez el ama de llaves de la casa del Sr Diputado, donde ahora vive Ugo. En estos encuentros se traman diálogos que saben producir un efecto de complicidad entre ellas. Los diálogos permiten observar que a pesar de estar separadas son incondicionales la una con la otra. Es gracias al personaje de la amiga que Anna finalmente puede cobrarse venganza.

Los personajes masculinos por su parte son tratados desde el texto y desde las acciones escénicas con rasgos negativos. Por un lado Ugo es caracterizado como un pelele, un débil, manipulado por el Sr. Diputado y la hija de éste, su nueva esposa (La princesa). No sabe bien qué es lo que desea y no logra concretar acciones en ningún momento de la trama. Todo esto puede confirmarse tanto en la puesta en escena como en el texto dramático. Tómese como ejemplo de estas marcas una cita de la obra: en este momento de la trama Anna se ha infiltrado en el casamiento y desea rescatar a su hija, pero es descubierta por Ugo:

Todos a punto de atacar

³ Es importante aclarar en este punto, la tarea que acomete el lector/espectador de la obra, quien también estará atravesado por un contexto y que hará de su lectura una nueva visión y una nueva dramaturgia. La dramaturgia del espectador.

Ugo- ¡No! ¡Déjenmela a mí, yo la conozco!

Sé cómo manejar esto

Ugo se acerca a Anna para quitarle a la Nena y Anna lo noquea.

Anna- eres terrible (Longo, 2014: 46)

A diferencia de otras versiones de Medea, Anna se cobra venganza en persona, estará presente en cada una de las muertes, tanto la de la nueva esposa de Ugo (la Princesa) como la del Sr. Diputado (padre de la Princesa). Cuando ya ha asesinado a sus enemigos, entra Ugo y se queda viendo la escena atónito, Anna le reclama: “No fuiste capaz de cuidar ni a tu propia hija ¿Qué clase de hombre eres que no puedes cuidar a tus mujeres?” (Longo, 2014: 61)

Este reclamo se refiere a una escena anterior, donde la Nena (hija de Ugo y Anna) es abusada por el Sr. Diputado. Por su parte, este último personaje masculino corre peor suerte que el trazado del personaje de Ugo. A partir de la lectura se corrobora su rol como personaje nefasto, abusivo y violento. El Sr. Diputado, además, por el cargo político que posee termina por encarnar el discurso patriarcal de un estado corrupto y abusivo. Personaje que pertenece a una estirpe en extinción, aparece como un anciano enfermo y decrepito:

Esta es la casa del Sr. Diputado de la Nación.

No vive aquí solo sino con su única hija que hoy va a casarse con quien durante años ha sido la mano derecha del Sr. Diputado, y gracias a quien hoy el Sr. Diputado es el Sr. Diputado. Él es el sucesor directo y quien se encarga de llevar adelante los negocios y sostener su actividad política, pues el Sr. Diputado de la Nación está a punto de ver crecer las flores desde abajo (...)

También aquí vive quien cuida el jardín, quienes limpian los pisos y ventanas, quienes arreglan los desperfectos en cada detalle. Quien le limpia la baba y... otras cosas. (...)

El Sr. Diputado es hijo de Doña Rosa, hija de Saúl y Rosa, Saúl es hijo de Orlando, hijo de Gaspar, hijo de Josué, hijo de Anselmo, hijo de Fausto, hijo de Rafael el incorruptible, hijo de David el victorioso, hijo de Darío el que levantó la mano

primero, hijo de Oscar el 2 veces nacido, hijo de José el varón inactivo, hijo del Sol y de los Vientos. Todos hijos de puta.

El Sr. Diputado es sobrino nieto de los que primero compraron estos terrenos, así por herencia unos a otros se lo fueron pasando (...). Estos eran territorios que les compraron a los nativos por dos pesos y hoy valen una fortuna (...). Hoy la casona está un poco venida a menos ya que el Sr. Diputado está atravesando una gran enfermedad, propia de la estirpe política, el olvido. (Longo, 2014: 41)

El personaje se ahoga con su propia saliva o por tomar la sopa que los sirvientes le dan en la boca, pareciera no comprender exactamente donde está, repite palabras y se comporta como un niño chico de quién los sirvientes se burlan, en reiteradas escenas. Sin embargo, a pesar de no poder valerse por sus propios medios esto no le impide abusar de la Nena y violentar a Anna.

Si la Medea de Eurípides duda en determinados momentos ante las decisiones que marcarán su destino trágico, Anna en cambio se muestra en todo momento decidida a accionar y aparece plasmada desde la escena gozando de una fortaleza heroica ante el resto de los personajes.

Además de lo expuesto, nos interesa volver unos instantes sobre uno de los primeros planteos, ya que nos resulta importante que *Quiétude* rompe con el modelo trágico que se desprende de *Medea* original. La obra mendocina está construida a partir de escenas muy teatralistas, con coreografías y parlamentos que rozan un humor bizarro, sin dejar de obtener un desenlace trágico y violento. En este sentido, la obra se funda dentro de una concepción teatral actual, su hibridación genérica y estética le permite un juego de reescritura de la tragedia griega que ubica a la obra mendocina en un cosmos teatral contemporáneo, que se asume ecléctico y heterogéneo.

4.2 La casa en una pieza: reescritura de *La casa de Bernarda Alba*

El proceso comienza por una necesidad del actor, Santiago Borremans, de volver a hacer teatro en su regreso a la provincia luego de años de vivir en Buenos Aires. Así es que le pide a María Godoy hacer *La casa de Bernarda Alba*. Como contrapropuesta la directora mendocina le propone hacer de *Bernarda* una reescritura y transformar el texto más representado de Lorca en un monólogo.

La primera etapa fue de lectura propiamente dicha del texto original y luego de una selección de fragmentos, escenas y situaciones que conmovían a los dos creadores, se inicia una segunda etapa en la cual se trabajó con secuencias de acciones, textos más secuencia y finalmente elementos que por necesidad y asociaciones diversas iban trayendo al espacio de ensayos. Entre estos últimos se encuentran materiales muy diferentes entre sí: canciones, fotografías, vestuarios, otros textos, etc.

En esta última instancia de encuentro y cruce entre materiales, el texto utilizado hasta el momento y que contenía los fragmentos seleccionados deja de ser necesario para la tarea de creación en los ensayos; los teatristas expresan haber hecho un abandono consciente. Esta disposición coincidió con el encuentro de un espacio para la representación: una pieza real. La misma empezó a llenarse de objetos y elementos para Oskar. Además de esto, resulta importante mencionar, que en la oscuridad de la pieza emergen los recuerdos de la infancia de Santiago y de María. La memoria de los creadores dentro del proceso funcionó también como material para crear, el trabajo sobre el cuerpo real del actor y su memoria lleva a la construcción del discurso de *La pieza de Oskar* que dialoga y se entrecruza con la figura de Federico.

Los creadores, al usar *Bernarda* como texto material, van a realizar algunas funciones como la de traducción, reescritura, deslimitación y transformación. Casi como cita textual de *Bernarda* solo quedará la escena de Martirio y Adela, en la que Oskar se permite el ensayo de esos textos dentro de la misma representación. Es decir, *Bernarda* aparece por medio de la metateatralidad. Esta es una escena maravillosa porque permite descubrir a un Oskar que se traviste y se maquilla, se teatraliza y ensaya diferentes modos de ser otras. Al estar solo en la habitación, se ayuda con un lampazo que le hará las veces de partner.

Si bien este momento es donde con más claridad se evidencia la utilización de la obra de Lorca, se encuentran otras huellas discursivas, traducciones, transformaciones y fusiones presentes en la totalidad del espectáculo. El descubrimiento – intuitivo– de dichas huellas, luego fue constatado a través de la palabra misma de los teatristas en cada una de las entrevistas realizadas. Las asociaciones entre los diversos materiales son numerosas y de diferentes procedencias. Y si bien no en todo momento se clarifican estas relaciones a los ojos del espectador (nunca fue la intención de los creadores) las decisiones parten de esa primera relación con ese texto-material, que permitió un marco de trabajo en la creación.

Observemos ejemplos más concretos, por ejemplo Borremans nos comenta en una entrevista que de la lectura de la obra de Lorca no le eran imprescindibles las paredes blancas, pero que por el contrario si lo fue el resto de la acotación espacial, “Cuadros con paisajes inverosímiles de ninfas o reyes de leyenda” (Lorca, 1993: 45), esta didascálica se tradujo en la puesta en escena en los cuadros y las fotografías colgadas de las paredes de la pieza, con retratos de hombres y mujeres que para Oskar eran sus mitos y leyendas, como por ejemplo Albert Einstein, Tesla, David Blanco (fallecido teatrista mendocino), Laura Palmer (personaje de *Twin Peaks*), etc.

En otro ejemplo podemos ver la transformación de un parlamento de Adela: “Tiene el cielo unas estrellas como puños” (Lorca, 1993: 83) que en el montaje final se traduce en material escenográfico. El texto era muy importante para el actor, éste explica en una entrevista que precisamente esa frase a él lo ayudaba a componer, a transitar estados y modos de habitar la escena. Cuando en los ensayos el texto no *sonaba* en la partitura de acciones, María le pide a Santiago quitar el texto. Frente a este pedido, el actor decide dejarlo pero transformado en materialidad: pega muchas estrellitas fosforescentes en el techo de la pieza para que el texto de Adela siga sosteniendo la atmosfera en el presente del acontecimiento.

A nivel macro, y partiendo de un análisis discursivo se podría afirmar una relación directa entre el encierro de Oskar y el encierro de las mujeres de lorquianas, esa represión con la que se somete a los cuerpos, a pesar del paso del tiempo que separa a ambas creaciones sigue operando como eje de la obra, en la actual reescritura. A partir de un procedimiento en este caso de condensación podríamos afirmar que la pieza es la casa.

Lo que emerge y cobra mucha fuerza es la correlación entre la figura de Federico García Lorca, el encierro/represión y el cuerpo disidente de Oskar (que es el de Santiago también). Esta tríada pareciera ser marco de una reformulación del primer discurso que aparece en *La casa de Bernarda Alba*. Recordemos que, como bien se expuso en un inicio sobre las creaciones con textos materiales, se realiza indefectiblemente un abandono del sentido matricial del texto y su modelo de representación. En el caso mendocino los creadores rechazan el modelo de creación, pero reactualizan y no abandonan por completo ese primer sentido matricial.

La pieza de Oskar invita a habitar la diferencia, compartir de cerca con el personaje su dolor ante la tarea de asumirse en un

mundo que lo señala como diferente. Esta profundidad del discurso no solo aparece en las huellas de la actuación de Borremans, en los intertextos citados de *Bernarda* sino también en la incorporación de otros lenguajes y discursos, que hacen de la obra una muestra más del mencionado cosmos teatral contemporáneo. Aquí vale mencionar una escena emotiva, donde Oskar canta al mirar en su computadora, acostado sobre su cama, la canción infantil de Disney *Parte del mundo* (Película *La Sirenita*). Y con este gesto, inscribe al personaje dentro de una generación y se permite cruzar materiales a partir de una asociación que probablemente nadie haya realizado con Lorca, que es propia de esta obra mendocina. Esas asociaciones singulares, sumadas a otras más, hacen de *La pieza de Oskar* una obra particular, under, provocadora y contemporánea.

Godoy y Borremans, trasladan a la actualidad el discurso social de la obra lorquiana ligada a la representación sobre la mujer: una casa de mujeres, las convenciones de la época, la moral, las relaciones amorosas prohibidas, los enfrentamientos generacionales, el encierro, la represión, la pasión, el cuerpo, etc. No solo no abandonarán las discusiones sobre género que propone Lorca, sino que justamente los creadores mendocinos habilitarán y actualizarán la problemática, sumando al discurso lorquiano, la presencia de cuerpos disidentes, que nos recuerdan la figura de Federico a través del cuerpo de Santiago. Entonces la obra así, no discute, ni se opone al discurso social perteneciente a *Bernarda*, sino que lo trasciende y lo lleva aún más allá de los límites del texto original.

Consideraciones finales

El desarrollo de un estudio de las dramaturgias escénicas en Mendoza y su problemática, conduce a considerar la necesidad de reflexión sobre el concepto de reescritura, presente en casi

la totalidad del corpus seleccionado para nuestra tesis doctoral. La profundización de nociones como texto-material y transtextualidad han sido útiles para dar un marco teórico a los procedimientos escénicos que aparecen en los casos analizados de la provincia mendocina.

A partir del análisis se puede afirmar que, si bien las modalidades y operatorias de reescritura son singulares en cada caso, el modo de funcionamiento entre texto-fuente y nuevo texto es similar. En el proceso de reescritura, el sentido matricial y el modelo de representación insertos en el texto primario, serán confrontados y/o reactualizados. Esto se debe principalmente a que el texto será tratado como un material más en la producción de sentido, deberá entrar en diálogo con los otros materiales en una relación horizontal, abandonando la lógica tradicional, aquella que confería al texto el poder sobre el sentido.

Las relaciones entre los distintos materiales producen un cruce entre discursos. La reactualización de sentidos que allí se produce, sea o no esta la intención, responde al nuevo contexto de producción. La reescritura reactualiza tanto el discurso primario como también el modelo de representación, ya que el mencionado contexto de producción - por tanto los sujetos insertos allí- generarán procedimientos escénicos más acordes con los intereses técnicos, estéticos y poéticos implícitos en el cosmos teatral contemporáneo. Tanto en *Quietud* como en *La pieza de Oskar*, se puede apreciar cómo dicho contexto transforma los materiales, discute o traduce a nuevos códigos los sentidos latentes en el texto primario. Más allá de las diferencias estéticas entre ambos casos, es sorprendente observar que en ambas creaciones la actualización propuesta está atravesada por circunstancias singulares que dejan entrever huellas personales de los creadores. En esto radica, por un lado, la relación con las prácticas actuales, en las cuales el cuerpo se despliega como

un todo y no como mero instrumento; y por otro lado, la influencia de lo personal, pone de manifiesto que en un proceso de reescritura entran en diálogo materiales disímiles, produciendo asociaciones de naturalezas diversas. No está de más remarcar que la reescritura es un procedimiento complejo de traducción más que de transcripción.

Durante el acopio de materiales realizado para el presente artículo, se cuestionó la diferencia entre adaptaciones y reescrituras, y si bien no fue objeto de esta investigación hacer visible esta pregunta –posiblemente quedará para futuros trabajos ampliar el estudio acerca de estas diferencias–, se podría pensar a partir de lo trabajado hasta aquí que, a diferencia de la adaptación, la reescritura tiene por finalidad generar un segundo material autónomo en dos dimensiones. La primera en relación al sentido(s) y la segunda en vinculación con los modos de producirlo. Cosa que en los casos estudiados se evidencia a tal punto que es posible que el espectador no pueda asociar lo que ve con el intertexto del cual surgió.

Podemos afirmar hasta aquí que la noción de reescritura permite ahondar en la problemática de las dramaturgias escénicas y repensar los elementos y dinámicas que entran en juego en la producción de lenguajes y sentidos de las nuevas prácticas escriturales contemporáneas en Mendoza.

Bibliografía

Argüello Pitt, Cipriano (2006). Nuevas tendencias escénicas. Teatralidad y cuerpo en el teatro de Paco Giménez. Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénica.

Danan, Josep (2012). Qué es la dramaturgia y otros ensayos. México: Toma, Ediciones y producciones escénicas y cinematográficas: Paso de gato.

Diéguez, Ileana (2014). Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas. México: Toma, Ediciones y producciones escénicas y cinematográficas: Paso de gato.

García Lorca, Federico (1993). La casa de Bernarda Alba. Buenos Aires: Colihue.

Genette, Gerard (1989). Palimpsestos. La literatura en segundo grado. Madrid: Taurus.

Longo, Pablo. (2014) "Quietud". Gustavo Cano... [et al] 4 teatros. Mendoza: Ediciones Cortodramas. 35-62.

Manzone, Verónica. (2017) "El cuerpo dramático". Estudios de Teoría Literaria, 6, nro. 11. 133-146. Disponible en: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/1951>

---. (2018) "La belleza del caos. Procedimientos transdiscursivos en la obra Bella Tarde". Territorio Teatral. Revista digital. Departamento de Artes Escénicas. UNA. N° 17. Disponible en: <http://territorioteatral.org.ar/numero/17/articulos/la-belleza-del-caos-procedimientos-transdiscursivos-en-la-obra-bella-tarde-veronica-manzone>

Martín, Daniela. (Abril de 2013). "Autorías complejas. La escena y la multiplicación dramática en los procesos de creación". Territorio Teatral. Revista digital. Departamento de Artes Escénicas. UNA. N° 9. Disponible en: http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/n9_03.html

Pavis, Patrice (2007). Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología. 1ª ed, 2ª reimpresión: Buenos Aires: Paidós.

Sarrazac, Jean-Pierre (dir.) (2013). Léxico el drama moderno y contemporáneo. Víctor Viviescas, trad. México: Toma, Ediciones y producciones escénicas y cinematográficas: Paso de Gato.

Entrevistas:

Borremans, Santiago. Entrevista realizada por Manzone Verónica. S/ed, octubre de 2018

Catanese, Ivana. Entrevista realizada por Manzone Verónica. S/ed, junio de 2017

Godoy, María. Entrevista realizada por Manzone Verónica. S/ed, febrero de 2018

Penda, Gabriela. Entrevista realizada por Manzone Verónica. S/ed, febrero de 2018

**ABBIAMO TUTTE LA STESSA STORIA:
EL MONÓLOGO TEATRAL DE RAME Y FO EN
DIÁLOGO CON LOS DISCURSOS POLÍTICO-
FEMINISTAS DE SU CONTEXTO DE PRODUCCIÓN
Y DE NUESTRO CONTEXTO DE RECEPCIÓN**

Laura Martín Osorio

Universidad Nacional de Cuyo
laurmartinosorio@gmail.com

Introducción

En la Italia de fines de los años setenta, Franca Rame y su compañero Dario Fo asumen la tarea de llevar a escena las problemáticas de las mujeres de su época. Desde una perspectiva feminista y de izquierda, denuncian el lugar de subordinación que la sociedad italiana de entonces había asignado a la mujer. Con un lenguaje claro y accesible pretendían llegar a amplios sectores sociales, sobre todo a la mujer de clase trabajadora, para poner de relieve la violencia ejercida sobre ella.

Por esta razón, en el invierno de 1977, precisamente el 9 de diciembre, estrenaron su espectáculo teatral denominado *Tutta casa, letto e chiesa* en la *Palazzina Liberty* de Milán, que habrían de representar durante varios años y con diversas modificaciones en diferentes lugares del mundo. Al momento del estreno, la obra contaba con cinco monólogos: “El despertar”, “Una mujer sola”, “La madre moderna”, “Tenemos todas la misma historia” y “Medea”. El espectáculo muestra la lucha continua que lleva a cabo la mujer para que su dignidad sea reconocida en el hogar, en el trabajo y ante la sociedad

entera. Presenta, con gran lucidez e ironía, la necesidad de una visión crítica de las relaciones entre mujeres y varones. A través del humor, propone una participación activa y una mirada reflexiva sobre la situación social de la mujer italiana de su época.

El monólogo en diálogo con las conquistas de derechos de las mujeres italianas

En el contexto del segundo *dopoguerra*, a partir del año 1946, y ante la necesidad de una reestructuración total del país, las mujeres logran acceder al voto. Tienen la posibilidad, entonces, de hacer oír su voz en las urnas y comenzar a ganar cierto terreno en el espacio público. Posteriormente, ganarán otras batallas, no sin gran esfuerzo, compromiso y militancia. Entre 1955 y 1961, en el contexto del “milagro económico”, consiguen acceder a puestos de trabajo remunerados – siempre desprestigiados e inestables-, se organizan dentro de los partidos de izquierda con la intención de sumarle perspectiva de género a sus luchas y es así que empiezan a tomar conciencia de la doble explotación de la que eran víctimas. En esta época, ellas comienzan a cuestionarse la organización familiar, que las ha mantenido sometidas al poder del varón –padre o marido– y reflexionan sobre el poder que ellas mismas podrían ejercer sobre su propio cuerpo.

Tanto es así que logran que en 1972 la cámara de diputados apruebe un nuevo derecho de familia, que les asegura paridad, un régimen común y resuelve el “problema de los hijos ilegítimos”. Avanzan aún más hasta obtener la ley del divorcio en 1974. Todas estas contiendas ganadas han allanado el camino para que las mujeres vayan por la conquista de otros derechos. Emerge así el debate sobre el aborto, puesto ya sobre la mesa desde 1971, que irá sumando adeptos gracias a las numerosas campañas que lleva adelante la UDI, *Unione Donne Italiane*, a favor de la legalización del aborto, la

educación sexual y la información sobre métodos anticonceptivos. A través de los años, irán obteniendo victorias parciales hasta conseguir la definitiva en 1978: recolección de firmas en favor de la despenalización del aborto, marchas multitudinarias por las calles de Roma, *slogans*, recitales artísticos, etc. En 1976, se presenta el proyecto de legalización a la nueva cámara, donde obtendrá la media sanción el 21 de enero de 1977, y será remitido al Senado para su posterior evaluación y aprobación el 22 de mayo de 1978.

En este contexto, Franca Rame y Dario Fo toman partido y transforman sus prácticas de actuación. Sus textos serán ahora su manera de denunciar y criticar al poder, su forma de intervenir políticamente y de contribuir con el movimiento de mujeres y su lucha.

Abbiamo tutte la stessa storia: el monólogo

En esta ocasión, proponemos analizar el monólogo *Abbiamo tutte la stessa storia*, que dialoga con aquel momento de la historia italiana y que tiene absoluta vigencia en nuestro contexto actual. Pretendemos determinar en qué medida los discursos político-feministas de entonces y los de la Argentina actual se entrecruzan con la obra y nos permiten acercarla a nuestra realidad, para visibilizarla, cuestionarla y modificarla.

“Tenemos todas la misma historia” pone en escena el cuerpo de la mujer y sus vejaciones: maltrato, abuso sexual, imposibilidad de realizar un aborto y maternidad forzada. Estos temas tan controvertidos y dolorosos son abordados desde la comicidad, con la declarada intención de invitar a pensar y movilizar a los espectadores. Utiliza recursos propios del humor, tales como: hipérboles, juegos de palabras, ridiculizaciones y absurdo. La acción transcurre en un escenario prácticamente despojado en el que hay únicamente una tarima, que hace las veces de cama, camilla y asiento,

sobre la que vemos –al inicio– tumbada a la actriz, con un vestuario oscuro y sugerente.

En un primer momento, ella manifiesta su negativa a mantener relaciones sexuales con su compañero. Se expresa con palabras que claramente explicitan su descontento y malestar. No quiere, dice basta, le pide que la deje y, sin embargo, el personaje masculino invisible continúa. Ante el rechazo, el varón la maltrata y la menosprecia ejerciendo sobre ella cierta presión psicológica que la lleva a consentir la relación aunque se sienta expuesta al riesgo de quedarse embarazada. Se evidencia así que los métodos anticonceptivos son responsabilidad exclusiva de la mujer, puesto que ella afirma no estar tomando pastillas y, ante la consulta masculina, asegura no haberse colocado el diafragma ese día. Ella es la que debe tomar los recaudos necesarios y asumir las consecuencias negativas si su compañero no logra controlarse.

En un segundo momento, se hace referencia al aborto y a la reglamentación vigente. La mujer habla con una hipotética comadrona, que no le ofrece un buen trato. Pone en evidencia los modos en que se recibe a las personas en los hospitales y centros de salud al manifestar los sufrimientos padecidos en una intervención anterior. Critica la ley, puesto que a pesar de su inminente aprobación, presenta ciertas fallas para su correcta implementación. Afirma que hay tantos objetores de conciencia que es casi imposible acceder a un aborto seguro y cuesta tanto dinero que las posibilidades para las que menos tienen son casi nulas.

Los impagables costos materiales y psicológicos, que le acarrea esta situación, determinan que tome la decisión de continuar con el embarazo. Reproduce el discurso aprendido, aquel que indica que “mediante la maternidad la mujer se realiza” y muestra la transformación que su cuerpo sufre durante el embarazo: el abultamiento del abdomen y los síntomas propios, tales como mareos, náuseas, etc.; los “antojos”

exagerados al extremo, la gimnasia preparatoria y, finalmente, los dolores del parto. Ironiza acerca del temor del compañero, que espera fumando “nervioso” afuera, e imagina una posible inversión de roles, harta de que las mujeres sean siempre las que deban asumir esta carga. Nace una niña, a la que debe amamantar y propiciarle todos los cuidados necesarios para que crezca sana.

En un tercer momento, la mujer-madre le cuenta una historia a su hija: la de una niña buena y su muñeca malvada. En esa narración desopilante podemos reconocer los modos en que las mujeres son tratadas por los varones dentro del hogar: golpeadas, abusadas sexualmente, conminadas a las tareas de la casa y al cuidado de los hijos; y, a pesar de ello, sumisas, dóciles, reproduciendo los roles asignados por la sociedad patriarcal, y autoengañándose al repetir la frase de la felicidad y de la realización femenina mediante el matrimonio. Finalmente, tanto la niña como la muñeca logran librarse de la opresión y encuentran otras “niñitas crecidas”, que han vivido la misma historia, con quienes pueden compartir sus experiencias.

A modo de epílogo, se presenta una canción cuya voz femenina admite querer gozar de su sexualidad, manifiesta la intención de compartir con su compañero. Sin embargo, ese deseo sexual está inhibido por el temor a quedar en cinta, porque el hijo que tendrá “será para el patrón”; es decir, terminará siendo víctima de la explotación capitalista. Se critica, entonces, la utilización de la mujer “como productora y reproductora de la mercancía capitalista más esencial: la fuerza de trabajo” (Federici, p. 10).

El monólogo en diálogo con los discursos feministas italianos de su contexto de producción

En Italia, en la década de 1970, las feministas ponen en discusión la segregación de la mujer y la conminación histórica a la que ha sido sometida: la esfera privada. Comienzan a hacer visible que el reparto social de los roles es desigual e injusto y, por ello, cuestionan ese entramado engañoso en el que habían quedado atrapadas.

Las mujeres se reúnen entre sí y exponen su malestar, comparten experiencias y se organizan en diversas actividades, que las contienen y fortalecen. Toman conciencia de que “lo personal es político” y, bajo esa afirmación, reconocen la opresión a la que son sometidas dentro de la casa, con la familia, en la relación con su pareja, en las relaciones sexuales. María Lombardi asegura:

La cellula-base del femminismo della seconda ondata è proprio il piccolo gruppo di sole donne in cui si discutono argomenti estranei alla concezione tradizionale della politica, le esperienze di vita quotidiana, le relazioni, i sentimenti. Si inizia a porre l'attenzione su temi assolutamente nuovi, come ad esempio il proprio corpo e la propria sessualità¹.

Estas ideas se presentan en los grupos de autoconciencia, iniciados en este país bajo la firma de Carla Lonzi y algunas feministas radicales; asimismo, pueden leerse en las diversas publicaciones que circulaban entre las mujeres. Ya en 1966 había aparecido en un reconocido periódico estudiantil, *La zanzara* del liceo *Parini* de Milán, una encuesta titulada "*Cosa pensano le ragazze d'oggi*". En esa investigación, se hablaba acerca de la sexualidad de las mujeres, se manifestaba el deseo de mayor libertad sexual y se hacía referencia al uso de anticonceptivos. La publicación fue un escándalo y sus autores

¹ En: <http://win.storiain.net/arret/num176/artic2.asp>

debieron comparecer ante la justicia. Sin embargo, lo que se ponía de manifiesto allí era una necesidad generalizada, un secreto a voces, una verdad vedada.

Por aquel entonces, además, circulaban revistas feministas tales como *Noi donne*, que desde 1944 escribía sobre “*le attività, le conquiste, i pensieri e i movimenti delle donne*”²; y *effe*, que nació en 1973 como un “*settimanale di controinformazione al femminile*”³, que posteriormente se transformó en mensual, y cuyo objetivo principal—como puede leerse en su presentación virtual— ha sido dar lugar:

alle idee, elaborazioni, ricerche, approfondimenti e lotte non solo dei collettivi e gruppi femministi e di presa di coscienza di tutto il nostro Paese, ma anche di singole donne che la domenica si riunivano nella redazione di Piazza Campo Marzio 7 a Roma: scrittrici, giornaliste, storiche, sociologhe, letterate, scienziate, economiste, insegnanti, attrici, casalinghe, alcune famose ma la maggior parte sconosciute al grande pubblico⁴.

En *effe*, encontramos artículos que se refieren específicamente a la sexualidad de la mujer. En una entrevista realizada a una joven siciliana en 1974, las redactoras afirman:

noi siamo convinte che la liberazione sessuale avvenga al contrario attraverso un lento processo di presa di coscienza degli schemi e dei condizionamenti sociali e familiari che hanno contribuito a limitare lo sviluppo e l'esplorazione delle proprie potenzialità sessuali e che le hanno incanalate solo nei sentieri conformisti del perbenismo della cultura dominante⁵.

Hablar de liberación sexual y de feminismo implica, como justamente lo enuncian allí, tener conciencia de la realidad

² Se puede consultar *on line*, en: <http://www.noidonne.org/chi-siamo.php>

³ Se puede consultar *on line*, en: <http://efferivistafemminista.it/about/>

⁴ En: <http://efferivistafemminista.it/about/>

⁵ En: <http://efferivistafemminista.it/2014/12/una-donna-sessualmente-felice/>

personal y social de cada una y brindar la información necesaria para que, a través de distintos medios, más mujeres puedan reflexionar sobre la situación de subordinación en la que viven o han vivido y logren, así, modificarla. Lo que pretenden sus autoras, como muchas artistas y estudiosas de la época, es que la toma de conciencia sea colectiva, que a través del intercambio de ideas puedan identificar las causas comunes y proponer, de ese modo, alternativas de cambio de manera conjunta.

En un artículo publicado en esta revista en 1974 se presenta, ya desde el título, un dilema cotidiano: la anticoncepción. En él se dice:

Quando si è fermamente decisi di non volere più figli ed i metodi contraccettivi sperimentali si sono rivelati non adatti o fallimentari, allora, in piena coscienza e lucidità, si può pensare alla soluzione radicale della sterilizzazione. In Italia la sterilizzazione, anche contemporanea, è punita dal codice penale e questo vale sia per chi la provoca che per chi la sceglie; se ne può dedurre che la legge italiana proibisce di fare l'amore a chi non vuole avere figli.⁶

El artículo lleva como título “*Anticoncezionali o vasectomia?*” y propone hacer foco en el varón como parte responsable en la concepción, él también puede hacerse cargo de la situación tomando ciertas medidas preventivas, que son especificadas allí. Con este artículo, y tantos otros, se pretende que las mujeres puedan visibilizar una situación que viven a diario, que las coloca en un rol protagónico puesto que son ellas quienes deben asumir todos los cuidados para no quedarse embarazadas, tal como lo hemos podido observar en esa primera parte del monólogo que interpreta Franca Rame.

⁶ En: <http://efferivistafemminista.it/2014/07/anticoncezionali-o-vasectomia/>

En effe, numerosos son los textos que hacen referencia a este asunto: “Anticoncezionali: dove trovarli quando usarli”, de 1973; “Anticoncezionali, di diaframma in diaframma” y “Metodi contraccettivi per la donna, il diaframma” de 1977, entre otros. En “E il ginecologo mi prescrisse il «signora, ci stia attenta!»” de 1976, sus autoras, Anita Zaccaria y Lucia Bolognese cuestionan:

Qual'è il riflesso pratico di questa mancanza di informazione e di istruzione? Che la pillola viene guardata con circospezione e persino con una sorta di paura reverenziale. Quando viene prescritta, in ben pochi casi per spontanea iniziativa del sanitario, viene somministrata con il famigerato metodo del 3-1-3-1, cioè tre mesi sì ed uno no. Metodo assurdo dal punto di vista contraccettivo e dannoso clinicamente, che ha infatti come unico risultato quello di far rimanere incinta la donna nel mese di intervallo. Non mancano i medici che dicono che la pillola fa venire il cancro, oppure quelli che somministrano i vecchi dosaggi da cavallo con la massima tranquillità. In fatto di dispositivi intrauterini (spirali), l'ignoranza si trasforma in speculazione. In una città come Roma un ginecologo chiede dalle 70 alle 150.000 lire per l'applicazione del dispositivo (in farmacia costa 10-11 mila lire)⁷.

Se manifiesta aquí también de qué modo los profesionales médicos se abusan del poder que les otorga su título y realizan con sus pacientes un mero comercio, que los beneficia económicamente a ellos. En ese sentido, que podemos relacionar con la segunda parte del monólogo, quienes ocupan diversos puestos en centros de salud accionan de manera poco ética aplicando una moral que se ajusta a sus principios y en perjuicio de las elecciones de las mujeres afectadas. En la revista, encontramos algunas publicaciones que hacen referencia al tratamiento que reciben quienes deciden abortar,

⁷ En: <http://efferivistafemminista.it/2015/01/e-il-ginecologo-mi-prescrisse-il-signora-ci-stia-attenta/>

lo onerosos costos que deben asumir y las muertes por clandestinidad.

Adela Cambria y Daniela Colombo escriben en 1973 un texto titulado “*Aborto: non lo fo per piacer mio*”. En él hacen explícita la posición de la revista y manifiestan la necesidad de que el aborto sea legal, libre y gratuito para que las mujeres recuperen la alegría de ser madres, si es lo que desean, y para que puedan tener absoluto dominio de sus propios cuerpos. Afirman:

l’uomo ha sempre disposto del proprio corpo, la donna no: la proibizione dell’aborto, infatti, ha questo preciso significato di iniquità, di discriminazione tra i sessi. La donna che interrompe volontariamente una gestazione, ficchiamocelo bene in testa, non è un’assassina: è una donna che ha valutato e distinto i motivi per cui enterebbe in conflitto con questo figlio non desiderato — al limite anche il riconoscimento di una propria indisponibilità ad essere madre — e che scegliendo di abortire compie un gesto non casuale ma responsabile.⁸

En “*Aborto bianco, violenza di classe*” de 1976, Isabella Rossellini denuncia la injusticia social que sufren numerosas mujeres pobres:

L’Italia, paese dove la maternità e l’infanzia vengono esaltate, detiene il primato, dopo il Portogallo, per la mortalità infantile. Le strutture sanitarie, l’assistenza sociale sono insufficienti. Gli asili nido inesistenti, i pochi che esistono sono a pagamento e sono aperti solo pochissime ore al giorno, non agevolando così per niente le lavoratrici. C’è una forte tendenza a non assumere le donne sposate per paura che restino incinte. Molte donne decidono di procurarsi un aborto perché non possono permettersi di rinunciare al lavoro.⁹

⁸ En: <https://efferivistafemminista.it/2014/07/aborto-non-lo-fo-per-piacermio/>

⁹ En: <https://efferivistafemminista.it/2014/07/aborto-bianco-violenza-di->

María Grazia Masella brinda un testimonio crítico ante la muerte por negligencia de una amiga suya, que aparece en *effe* en abril de 1978:

Nel caso specifico Valeria è stata uccisa, o «non salvata» (che è la stessa cosa) dalla classe medico-maschile. Valeria avrebbe subito questa violenza comunque. Provate a seguirmi in questa logica allucinante. Valeria è rimasta gravida fecondata da un uomo, la scienza maschile (per questo sembra abbia cercato di «pianificare» le nascite) non ha trovato o non vuol trovare, un sistema non nocivo alla donna; ancora, il momento in cui Valeria avesse voluto portare a termine la sua gravidanza non avrebbe avuto alcuna garanzia per farlo; ancora, scegliendo, rispetto alle sue paure, il minore dei mali, cioè l'aborto, non ha avuto la garanzia finale alla vita, trovando la morte.¹⁰

A estas afirmaciones, debemos agregar lo que sucede con los médicos objetores de conciencia, a los que también se hace referencia en el monólogo y de los que hay registros. Hay declaraciones hechas por médicos que se oponen a la legalización recogidas en diversas notas periodísticas, como es el caso de Gastone Neri, titular de la cátedra de genética médica, quien afirma: *“nessuno può avere la prerogativa di togliere i diritti alla vita... mi sembra chiaro che negli stati democratici, dove i diritti inerenti alla persona umana vengono prima di ogni legge positiva, la liberalizzazione dell'aborto non può trovare posto”*¹¹. En artículos posteriores a la aprobación de la ley del aborto, se asegura que:

Il diritto all'obiezione va riconosciuto ai ginecologi abilitati alla professione prima dell'entrata in vigore della legge 194 ma questi devono essere tenuti a presentare una domanda

classe/

¹⁰ En: <https://efferivistafemminista.it/2014/12/dove-vado-ad-abortire/>

¹¹ En: <http://efferivistafemminista.it/2015/01/e-il-ginecologo-mi-prescrisse-il-signora-ci-stia-attenta/>

circostanziata contenente le motivazioni religiose, etiche, morali o filosofiche per le quali obiettano; tali domande devono essere vagliate da un'apposita commissione di cui facciano parte rappresentanti di collettivi o altre associazioni femminili. Le liste dei medici, la cui domanda sia stata accettata, devono essere rese pubbliche al fine di poter effettuare un controllo sui canali clandestini¹².

Como podemos comprobar, las mujeres que deciden no continuar con un embarazo no tienen las garantías necesarias para llevarlo a cabo. Si viven en situaciones de pobreza, tienen mayores riesgos de salir perjudicadas o terminar muertas; si tienen algunas posibilidades económicas, tal vez puedan pagarse un viaje a Londres y concretar así su elección. Sin embargo, optar por la maternidad tampoco les asegura un futuro venturoso. En *“Medicina: el parto punitivo”* de 1974, Natalia Aspesi analiza el escenario de las parturientas en los hospitales públicos:

Nel Paese della Mamma infatti, appena una donna ricoverata entra in travaglio, diventa per la maggior parte delle infermiere, delle ostetriche, del medico, (ammesso che le capiti di attirare la sua attenzione) un'animale scomodo e fastidioso, il cui dolore non commuove perché non causato da una malattia, la cui paura è un intoppo ad un'organizzazione che non ha tempo per essere umana: non più una donna che ha il diritto di sapere cosa le sta accadendo, cosa succede intorno a lei, non più una persona da rispettare, da consolare, da aiutare. Sino a qualche tempo fa l'inferno del parto era un argomento di cui non si parlava se non con vaghe parole come di un dolore inevitabile, da subire comunque: ma non era educato, non era "femminile" addentrarsi in particolari carnali, viscerali, addirittura sessuali o peggio ancora schifosi. Adesso le donne sono stanche di tacere: stanno capendo che se il parto non è quell'esperienza squisita che sa raccontare

¹² En: <https://efferivistafemminista.it/2014/11/aborto-la-legge-194-non-si-tocca/>

tanto bene chi non l'ha provata, non deve neppure essere quel pauroso martirio, quell'avvilente, inutile punizione che sono costrette spesso a subire¹³.

En cualquier caso, la mujer debe soportar la estigmatización por llevar adelante sus deseos, por disfrutar de su sexualidad, por tener autonomía sobre su propio cuerpo. Pareciera ser que elegir ser madre o no serlo es un tema de otros: del Estado, de la Iglesia, del patriarcado; en esa decisión se deja afuera a la mujer y se la hace aceptar los designios de los demás. Las feministas reaccionan, pelean por hacer valer sus derechos: salen a las calles con pancartas y cánticos, juntan firmas, escriben poesías y canciones, hacen teatro... En ese contexto histórico, las mujeres han comprendido que ya no vale la pena seguir callando y se hermanan en la lucha conjunta.

En el *Canzoniere feminista*, hallamos la canción “*Aborto di Stato*” compuesta en 1974 y que podemos vincular con esa otra canción, que funciona como cierre del monólogo que analizamos, y que expresa la realidad que –como hemos visto en los discursos periodísticos– acontece a las mujeres italianas de aquel entonces y manifiesta ese sentimiento de “*affidamento*” que las reúne.

Aborto di Stato/ strage di innocenti / sul sangue delle donne /
si fanno affari d'oro. / Aborto di Stato / strage delle innocenti
/ processi esemplari / repressione per tutte. / A Trento, a
Firenze le insultano, le umiliano / a Trento e a Firenze terrore
sulle donne / in italia e fuori le trattan da assassine / Ma noi le
conosciamo / siamo tutte noi / tute abbiamo abortito / tutte
sappiamo come / Nei modi più cruenti / e più pericolosi / con
la paura addosso / rischiando la galera / Ci sbattono in
questura ancora addormentate / ancora sanguinanti, è reato
e non han pietà / Sadismo, sfruttamento, razzismo e illegalità
/ Ma che è una cosa sporca / ormai lo sanno tutti / "o è un
figlio per lo Stato / o è aborto ed è reato" / Attenti padroni /

¹³ En: <https://efferivistafemminista.it/2014/07/il-parto-punitivo/>

siamo milioni / Attento lo Stato / troppo a lungo ci ha
sfruttato¹⁴.

El monólogo en diálogo con los discursos feministas argentinos contemporáneos

La crisis económica y política que atravesó nuestro país en diciembre de 2001 propició un aumento de la participación de las mujeres en las protestas callejeras y en la organización para combatir la pobreza: encabezan las manifestaciones, crean comedores comunitarios, reclaman por sus derechos ante las autoridades y se movilizan también para conseguir anticonceptivos. Son ellas quienes, a pesar de no tener acceso a trabajos estables ni bien remunerados, buscan los medios para afrontar el problema. Ya no solo deben trabajar en el hogar y fuera de él, sino que además, como asevera Alejandra Massolo, “las mujeres asumen la colectivización solidaria de la sobrevivencia”; es decir, intentan satisfacer de manera comunitaria sus necesidades. Las encontramos, entonces, batallando contra la precarización laboral y exigiendo paridad de derechos: en las calles y también en las casas.

En octubre de 2002, el Congreso de la Nación aprueba la Ley de Salud Sexual y Procreación Responsable, que obliga a los servicios públicos de salud y a las obras sociales a brindar información y proveer el acceso gratuito a métodos de anticoncepción a quienes los soliciten. Esta conquista se debe, en parte, a lucha llevada a cabo por el colectivo de mujeres que, desde 1986, se reúne anualmente a lo largo y a lo ancho del país en los Encuentros Nacionales de Mujeres para hablar de sus realidades y para combatir la desigualdad de género.

¹⁴ En: Canzoniere Femminista-gruppo musicale per il salario al lavoro domestico di Padova, Canti di donne in lotta, Vedette Zodiaco VPA8259, 1975.

La aprobación de esta ley habilitó que, en el año 2003, se llevara a cabo una asamblea por el derecho al aborto, un taller específico sobre este tema y una marcha en el 18° Encuentro Nacional de Mujeres de Rosario. Al año siguiente, se realizaron campañas de recolección de firmas por el aborto legal, seguro y gratuito en distintas provincias del país, además de plantear nuevamente el tema en el 19° ENM, hecho en Mendoza.

En el 2005, la Campaña presenta la consigna “educación sexual para decidir, anticonceptivos para no abortar, aborto legal para no morir” bajo la cual coordina actividades simultáneas en todo el país. “Consideramos la necesidad de legalizar y despenalizar el aborto como una cuestión de salud pública, de justicia social y de derechos humanos de las mujeres”, afirman las integrantes de la Campaña, quienes proponen en el año 2006 el Proyecto de Interrupción Voluntaria del Embarazo, que fue presentado en la Cámara de Diputados de la Nación en 2007 y en 2009. En marzo de 2010 se presentó nuevamente y contó con la firma de 50 diputados de todos los bloques con representación parlamentaria en el Congreso Nacional.

El monólogo “Tenemos todas la misma historia” pone sobre la mesa temas de plena vigencia en los entornos feministas argentinos actuales. En la primera parte, se hace alusión a temas tales como: consentimiento, abuso sexual y cultura de la violación. En nuestro contexto, conductas como las que practica en la puesta en escena el varón sobre la mujer, están naturalizadas a punto tal de justificarlas y avalarlas.

La sociedad argentina ha reaccionado ante hechos de violencia machista con consignas como “Ni una menos”, que dio lugar a manifestaciones masivas desde el año 2015. Asimismo, muchas feministas hacen sus aportes a través de redes sociales y logran que sus *hashtag* sean tendencia durante horas y estén en boca de numerosas personas en la cotidianeidad. Historietas, memes y *slogans* son difundidos a través de *Facebook*, *Instagram* o *Twitter* con la clara intención de hacer

manifiesta la propia postura y mostrar de manera sencilla e irónica una realidad penosa.

Por otro lado, nos permite hablar también sobre la necesidad de un cambio profundo en los sistemas de educación, salud y justicia, así como también a nivel cultural. Como pudimos ver en el texto teatral, pareciera ser que el cuidado y la responsabilidad acerca de la anticoncepción recae exclusivamente en la mujer y el varón queda exento.

Las respuestas que encontramos en las redes sociales en la actualidad también recurren al humor. Ante las acusaciones de “asesinas”, “te hubieras cuidado”, “lo hubieras pensado antes de abrir la piernas”; las feministas responden a través de *hashtag* como #HaceteLaVasectomia o *tweets* como “Estoy abierta de piernas hace tres horas y aún no quedo embarazada. ¿Será que para embarazarme necesito algo más que abrir las piernas? Me siento confundida”.

La segunda parte del monólogo nos remite a situaciones de violencia obstétrica, que podemos relacionar con tantos testimonios de mujeres argentinas que padecen las atrocidades de la clandestinidad, que sufren y son señaladas como culpables. Casos como los denunciados en la página oficial de la Campaña relacionados con la violación del secreto médico, el abandono de persona y tratos crueles y degradantes hacia sus pacientes.

Asimismo, podemos compararlo con relatos hallados en diferentes medios de difusión, orales o escritos, audiovisuales o en forma de libros. Cabe mencionar *Código rosa. Relatos sobre abortos* de Dahiana Belfiori, *Entre ellas y nosotras: los abortos* (Relatos de activistas feministas socorristas aborteras) y “Somos historias. Relato de aborto en primera persona” protagonizados por Cecilia Roth, Soledad Villamil, Laura Novoa, entre otras. Poner en palabras, pasar por el cuerpo, mostrar a través del arte una realidad cruenta es también tarea de las feministas en nuestro país:

Anoche te vi reír, / sonreír aliviada, / recuperar la alegría. /
Abrazar tu niñez. / Anoche te vi llorar, / mientras temblabas
del dolor / y mordías tus labios para no gritar / y me agarrabas
fuerte la mano. / En esta larga noche, / te pedí que me miraras
a los ojos y confiaras, / que te dejaras cuidar, / como hace
mucho no te cuidaban, / y lo hiciste apenas conociéndonos a
nosotrxs. / Anoche te vi crecer, / y te vi ser nuevamente / la
niña que no te querían dejar ser. / Te vi reclamar tu derecho, /
y por eso nos jugamos. / Anoche vi el miedo en tus ojos, / te
vi rezar apoyada en mi hombro / en una noche que parecía
que no acabaría nunca, / y no nos dejaba ni cerrar los ojos. /
Pero hoy, hoy finalmente, / te vi dormir plácidamente, / y me
fui con las lágrimas, las risas, / los apretones de mano, el grito
ahogado, / que me aguante para sostenerte/sostenernos. /
Partí a la mañana, / con la certeza de que este día / también
me vio crecer a mí, a nosotrxs, / nos dejó abortar el
patriarcado y la indiferencia, / la bronca y la injusticia, / y
gestamos juntas sororidad / para seguir la lucha por nuestros
derechos, / para poder parir nuevos feminismos... (AAVV,
2015, p. 16 y 17)

Además, en el texto teatral se hace referencia a los objetores de conciencia, un tema controvertido y en discusión en nuestra coyuntura.

¡Un millón! ¡Ahora comprendo por qué los ginecólogos objetan! ¡Ni que fueran tontos! A millón por objeción... ¡Y se hacen millonarios con nuestra piel! (Se levanta decidida) No, señora, he pensado que no me lo voy a hacer. No, no es por el dinero, que me lo podrían prestar... Es que no pienso aceptar el chantaje. ¡Hay una Ley, pues respétenla ustedes! (Rame-Fo, p. 26)

A este tema se refirió la médica Stella Maris Manzano, en su exposición en el Senado de la Nación en el 2018, quien se manifestó a favor del aborto legal y advirtió que aquellos que se declaren objetores de conciencia no deberían ser contratados por el Estado. Pone como ejemplo el caso de Suecia, país donde el aborto es legal y los médicos objetores no trabajan en los hospitales públicos.

La médica psiquiatra Martha Rosenberg y la socióloga Elsa Schwartzman en “La lucha por el derecho al aborto: una deuda de la democracia” aseguran que:

Actualmente el acceso a un aborto seguro es un privilegio de las mujeres que tienen los recursos económicos y simbólicos para obtenerlo en el mercado clandestino, ampliado y complejizado desde la provisión de abortos quirúrgicos onerosos hasta incluir la solidaridad entre mujeres para la práctica del aborto medicamentoso. Es otro aspecto en que el Estado delega el cuidado de la salud y la vida en el trabajo no remunerado y solidario de las mujeres. Hemos señalado que es mucho más costoso atender las complicaciones del aborto clandestino que evitarlas a través de políticas preventivas y de la inclusión del aborto legal en el hospital público. La clandestinidad del aborto lo ubica en el espacio privado regulado por el acceso diferencial de las mujeres a las riquezas económicas y culturales según su clase social: reproduce los privilegios de las clases altas y las privaciones de las bajas. Legalizarlo visibiliza para toda la sociedad que, aunque sus protagonistas sean las mujeres, es una responsabilidad común de equidad de género y justicia social poner a su disposición la tecnología necesaria para la defensa de su vida y la libertad de sus decisiones. (p. 147)

En la ficción teatral, el excesivo precio que debe pagar por hacer cumplir un derecho, llevan a la protagonista a decidir continuar el embarazo casi como un deber. La imposibilidad de hacer efectiva su decisión la constriñe a aceptar el mandato social que la cultura patriarcal impone.

Casos como este se han dado de forma reiterada en nuestro país. Las doctoras Eleonor Faur y Vanesa Vazquez Laba, en su artículo “La maternidad será deseada o no será”, afirman que:

En la Argentina de principios del siglo XX, buena parte de los derechos conquistados por las mujeres se vincularon con su función maternal. Obtuvimos licencias por maternidad varias décadas antes que derechos políticos. El objetivo era proteger la maternidad: las mujeres contribuían como “recursos”

mucho antes que como sujetos. “Poblar” el país requería de mujeres que canalizaran la aspiración nacional. La maternalización de las mujeres se sustentaba en su capacidad reproductiva, en la biologización de un rol que es, ante todo, una relación social. Las mujeres tenemos la capacidad para concebir, pero ser madre es mucho más que gestar y parir. Lo que quedaba por fuera era ni más ni menos que la autonomía de las mujeres (y de sus parejas) para decidir sobre sus cuerpos, su reproducción y, por ende, sobre sus vidas.¹⁵

La maternidad se privilegia por encima de los derechos de la mujer. Así como sucede en la realidad, en el monólogo la mujer acepta los mandatos ligados a su condición de clase y género y consiente una maternidad forzada. Cría a su niña y en esa crianza la vemos casi instintivamente reproducir ciertos estereotipos de género. “Las niñas deben ser buenas y no decir palabrotas”, por ejemplo, “las niñas juegan con muñecas y a la casita: cocinan, lavan, planchan”, “las niñas sonríen y son felices obedeciendo estos mandatos”, todo eso pareciera decirnos de modo hiperbólico y satírico a través de esa narración desopilante.

¿Cómo afrontamos, entonces, esta opresión a que hemos sido sometidas históricamente? El texto teatral ofrece una posible respuesta: la comunicación entre las mujeres, la unión. Reunirse a hablar de sus propios problemas para comprender que son comunes a todas. “Lo personal es político”, repetían por aquella época las feministas norteamericanas y se hacían eco de ello las italianas y, también con este texto, sus autores.

Aún queda un segmento más: la canción final. Declarada crítica a la utilización de las mujeres como reproductoras de la mercancía capitalista. Este último momento, lo podemos vincular con la consigna que se dejó oír claramente en el paro de mujeres llevado a cabo el 8 de marzo de este año en nuestro

¹⁵ En: <http://www.revistaanfibia.com/ensayo/la-maternidad-sera-deseada-o-no-sera/>

territorio nacional, y al que se plegaron más de 30 países: “Si nuestros cuerpos no valen, produzcan y reproduzcan sin nosotras” y que hacía una clara alusión a la explotación laboral de la mujer y a la falta aún de reconocimiento por su actividad.

Conclusión

Con todo, podemos afirmar que el monólogo “*Abbiamo tutte la stessa storia*” presentado por primera vez en Italia en 1977 tiene absoluta vigencia en nuestro contexto argentino actual. A través del humor, nos propone acercarnos a temas dolorosos: el abuso sexual, la clandestinidad del aborto y la maternidad forzada. Abre el telón y pone sobre el escenario un tema de suma importancia para las mujeres: la posibilidad de decidir sobre sus cuerpos. Despojado de suntuosidades y palabrerío inútil, recurre a la ironía para criticar asuntos que debieran ser primordiales en las agendas parlamentarias y que son de extrema necesidad en los sectores más vulnerables de las diferentes sociedades.

En su contexto de producción, este texto teatral habilitó el debate después de cada función y permitió cuestionarse ciertas prácticas naturalizadas. En nuestro contexto de recepción, leerlo, verlo representado o ponerlo en escena contribuye a ampliar y profundizar el diálogo entre mujeres de diferentes ambientes, posibilita la interpelación de las conductas aprendidas y aceptadas históricamente e invita a la reflexión sobre nuestros modos de vincularnos sexoafectivamente.

Bibliografía

AA.VV. (2018) *Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal Seguro y Gratuito*. Página web. Recuperado el día 31 de julio de 2018 de la fuente <http://www.abortolegal.com.ar/>.

AA.VV. (2015). *Entre ellas y nosotras: los abortos*. (Relatos de activistas feministas socorristas aborteras). Neuquén: La Revuelta.

AA.VV. (1973-1981) *effe. Archivio storico di effe – mensile femminista autogestivo*. Página web. Recuperado el día 9 de noviembre de 2018 de la fuente <http://efferivistafemminista.it/category/arte-e-cultura/>

Belfiori, D. (2015) *Código Rosa. Relatos sobre abortos*. Buenos Aires: La Parte Maldita.

Faur, E. y Vazquez Laba, V. (2018). “La maternidad será deseada o no será”. En: *Revista Anfibia*. Recuperado el día 31 de julio de 2018 de la fuente <http://www.revistaanfibia.com/ensayo/la-maternidad-sera-deseada-o-no-sera/>.

Federici, S. (2015). *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. (2da ed.). Buenos Aires: Tinta Limón.

Rame, F. y Fo, D. (1990). *Teatro*. Barcelona: Ediciones Jucar.

Ravera, C. (1978). *Breve storia del movimento femmine in Italia*. Roma: Editori Riuniti.

Rosenberg, M. y Schwartzman, E. (2014). “La Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito. La lucha por el derecho al aborto: una deuda de la democracia”. En: *Revista Voces en el Fénix* N°32. Recuperado el día 31 de julio de 2018 de la fuente http://www.abortolegal.com.ar/wp-content/uploads/2014/04/17_5.pdf.

Tarducci, M. (2018) “Organizaciones de mujeres de sectores populares”. En: *Feminismo y movimiento de mujeres en América Latina*. Diplomatura en Género y Movimientos Feministas, UBA.

TU VENENO EN MÍ DE MANUEL GARCÍA MIGANI. TRAMAR EL ACONTECIMIENTO

Marina Sarale

UNCUYO – CONICET
marina.sarale@gmail.com

El presente trabajo propone realizar un análisis reflexivo sobre ciertos aspectos en torno a la obra *Tu veneno en mí* de Manuel García Migani, estrenada en 2016, a partir de algunas consideraciones propuestas por Fernand Deligny en su libro *Lo arácnido y otros textos* (2015) y por Franco “Bifo” Berardi en *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva* (2017). Por un lado nos interesa tomar la imagen de la tela de araña propuesta por el autor francés para comprender la progresión en la estructura de la obra y por el otro advertir las configuraciones de mundos sensibles que se conforman a través de dicha red.

En este sentido podemos decir que la dramaturgia de Manuel García Migani se escribe en/con los cuerpos, la misma se configura a partir del encuentro entre sus actores y actrices, materialidades y subjetividades disponibles al momento de la creación y la invocación de universos narrativos desobedientes, o dispositivos ficcionales que Migani imparte en un trabajo doble de dramaturgia y dirección. No nos detendremos en una definición precisa sobre qué tipo de escritura realiza, si es dramaturgia de dirección, escénica, etc. sino en cómo este proceso de escritura traza y constituye un espacio que entrelaza múltiples discursos, intertextualidades, afectividades y performatividades, para dar lugar a una experiencia escénica intensa, que teje redes de sensaciones

por encima de la producción de sentido o más allá de las interpretaciones de dicha producción. En este marco tienen lugar distintas citas e influencias: el cine, la literatura, la música pop, la cultura *mainstream*, la autoficción, etc. Las mismas aparecen explícita o implícitamente.

Tu veneno es mí es fruto de un taller realizado en 2014, que durante 2015 fue pulido y reelaborado para dar lugar a lo que actualmente es la obra. La particularidad que presenta es que las escenas surgidas del taller no tenían continuidad ni relación entre sí, sino todo lo contrario. La apuesta entonces para este proyecto fue reordenar el material construir una trama más o menos coherente que pudiera hilvanar la serie de escenas. El resultado de ello es una puesta coral en la que quince actores y actrices permanecen en escena durante toda la obra y enlazan, a partir de fragmentos, el devenir de microhistorias que encuentran relación por sumatoria y conjunción, más que por afinidad temática. En esta obra, al igual que en *Tus excesos y mi corazón atrapado en la noche* (2015) el número de actores y la cantidad de personajes producen un efecto de acumulación pero con una diferencia estructural, si para *Tus excesos...* decimos que se trata de cajas chinas o muñecas rusas (Sarale, 2017) en *Tu veneno en mí* se teje una trama expandida y heterodoxa. En esta complejidad la poesía y la música toman lugar para abrir espacio, como dijimos, a la red que le da estructura a la obra, a la vez que escapa al signo, a lo descifrable.

En virtud de ello, una escritura que se corre de las obligaciones narrativas, un trabajo de traducción sobre la escena que deviene acontecimiento. En este sentido, concuerda con Lehmann en su libro sobre Teatro Posdramático, al afirmar que “es preciso que se abra a los signos teatrales la posibilidad de operar precisamente mediante el abandono de la significación” (2013, p. 143).

Devenir otro(s)

Para “Bifo” Berardi, en su planteo respecto de la mutación que experimenta la sensibilidad y sensibilidad humanas en la esfera del semiocapitalismo¹, la misma se caracteriza por la inserción de la tecnología digital en la vida cotidiana. El autor advierte “una mutación antropológica que se ha producido en la sensibilidad y sensibilidad y por lo tanto en la habilidad para percibir el cuerpo del otro como una extensión viva de mi propio cuerpo” (2017, p. 13). A partir de este diagnóstico, el autor italiano indaga sobre el desplazamiento que se produce en el pasaje de la conjunción a la conexión (en la era digital), y sus efectos en los modos de relaciones intersubjetivas. Para él, “la conjunción es un acto creativo; ella crea un número infinito de constelaciones que no siguen las líneas de un orden preconcebido ni se hallan integradas a ningún programa” (2017, p.19), a diferencia de la conexión que se caracteriza por una implicación lógica, prefigurada, producto de la tecnología lógica de la mente (2017, p. 22).

El interés que suscita este texto, se basa en algunas precisiones sobre la noción de sensibilidad que propone Berardi y que entendemos que resultan productivas para ponerlo en diálogo con *Tu veneno en mí*.

La sensibilidad es la facultad que hace posible encontrar nuevas vías que aún no existen o conexiones entre cosas que no poseen ninguna implicación lógica. La sensibilidad es la creación de conjunciones guiada por los sentidos y la habilidad para percibir el significado de las formas una vez que estas emergen del caos (2017, p. 20).

¹ “Llamo semiocapitalismo a la actual configuración de la relación entre lenguaje y economía. En esta configuración la producción de cualquier bien, ya sea material o inmaterial, puede ser traducida a una combinación y recombinación de información (algoritmos, figuras, diferencias digitales) (Berardi, 2017, p. 127).

Para el caso que nos ocupa, desde el punto de vista de la proliferación de voces y discursos puestos en juego, así como la diversidad de estilos y formas, rápidamente podemos inscribir la obra en un esquema conectivo, hipervincular, asociado tal vez a la idea de eclecticismo² No obstante, percibimos que la combinación de dichos elementos heterogéneos, en una duración específica, funcionan conjuntivamente.

Urdir la trama

¿Cómo narrar, explicar, exponer la complejidad de escenas diversas y a su vez fragmentadas? A continuación vamos a describir brevemente algunos momentos del argumento que nos interesa analizar. Para ello tomaremos la puesta en escena registrada audiovisualmente y el texto, cedido por su autor, aunque este último no está completo y presenta variaciones respecto del montaje. Como antes mencionamos, el texto es un devenir del trabajo escénico y conserva el mismo orden de escenas que la puesta. No obstante, consideramos que para el lector/a, respetar ese orden puede ser confuso. Por tal motivo y para organizar la exposición abreviaremos los nudos más importantes en una disposición que no se corresponde, necesariamente, con la puesta³ ni el texto.

Preludio

En el inicio, mientras ingresa el público, uno de los personajes canta la canción *He needs me* de Shelley Duvall en español -

² Más bien vinculada con El teatro de fin de milenio, sino con otros marcos de duración, otras temporalidades que se fundan entre lo conectivo y lo conjuntivo.

³ Disponible para ver en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=ELtJvNyp5dc>

canción de la comedia musical *Popeye* (1980), también utilizada en la película *Embriagado de amor* (*Punch-Drunk Love*, 2002) de Paul Thomas Anderson- en tanto que el resto de los actores y actrices realizan coros y breves acciones en stop. Con el correr de la obra veremos que esas acciones dan cuenta de los trayectos que realizan los personajes al momento de presentar sus escenas.

El espacio está planteado de forma horizontal, marcado por un tapete color magenta. A los extremos se encuentran bancos y percheros con los vestuarios que utilizan los actores y actrices a los largo de la función. La iluminación es LED, la misma remarca la horizontalidad y va cambiando de color según las escenas.

Nudo 1: Estafadores

El primer nudo trata sobre una pareja de *estafadores*. Dos jóvenes que se dedican a robarle dinero a personas necesitadas a través de contratos fantasmas. Desde este primer núcleo problemático comienza a expandirse la red de relaciones entre los personajes. Durante el desarrollo de la obra sabremos que se conocen a través del ex novio violento de ella, hijo de un empresario adinerado que les da trabajo.



Nudo 1

Posteriormente veremos a los otros involucrados en este conflicto, los abogados encargados de descubrir el delito: Víctor, abogado “de los trabajadores”, militante de izquierda y Lorenzo abogado con aspiraciones políticas. Ambos tienen en común además de la causa, a Judith, ex esposa de Víctor y actual pareja de Lorenzo. Entre Judith y Víctor hay un conflicto respecto de su hijo Fidel, que se evidencia frente a este otro conflicto de los estafadores. Víctor, por su parte, no tolera que Lorenzo utilice el hecho para obtener rédito político.

Víctor -Yo colaboré con una acción muy concreta que fue desenmascarar a este grupo de delincuentes miserables que se aprovechaba de gente analfabeta y de escasísimos recursos. Pero que quede bien claro que yo nada tengo que ver con esa ONG financiada por las sobras del sistema financiero opresivo-especulativo que genera los delincuentes que dice combatir. Cuna de abogados fascistas lacras salidos de sus propias instituciones educativas enraizadas en el corazón del sistema liberal burgués chupa pernaza patronal y enemigo del pueblo obrero.

Judith- Te sacaste las ganas, no? El papelón ese. Es político eso? Por supuesto, porque todo en tu vida es político, tu vida está armada de eso, de actos políticos todos con su valor simbólico. Tu hijo no te conoce.

Víctor -A mi hijo nunca le faltó nada.

Judith -Qué bien que poner plata te dé tranquilidad. Que bueno que eso te limpie la conciencia. Te llora el culo de burgués. A tu hijo le faltó un padre.

Víctor-Y una madre.

Judith-Yo te lo dije. En su momento te lo dije claramente, yo no sé ser una madre. Nunca ni me lo imaginé. No importa, ni pensarlo! Dijiste “vamo en esa”. Porque también te llora el culo de católico.

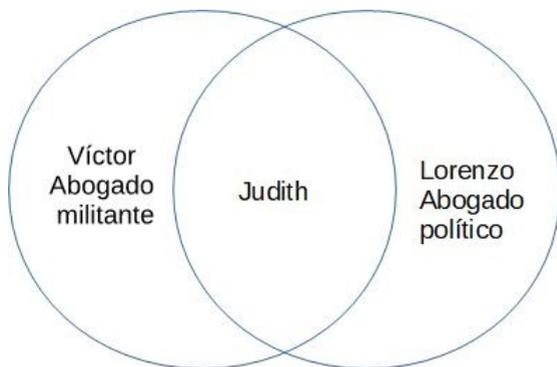
(...) Y a vos te tengo que explicar que la guita no es una extensión de vos? Que no es lo mismo? A vos que vivís de vender tu libro “La confusión del capitalismo”?

A tu hijo lo están cagando a bifes en el colegio, y ese garca me está ayudando hacerle un agujero a la hija de re mil puta de la

directora. Vos estás muy ocupado haciendo de este mundo un lugar mejor para los pobres y ausentes. Sabés quién me está ayudando, quién me está defendiendo, quién está defendiendo a tu hijo? Lorenzo. Sí, el abogado que quisiste ayudar para después ridiculizar públicamente en ese derrape anarco adolescente que por supuesto no aporta nada, porque no deja de ser una pelea de machos que se torea por una mina. Le llora también el patriarcado a ese culo más prostituto que obrero.

Víctor- Yo no planeé nada, yo acepté ayudar genuinamente, lo que yo no sabía era que este oportunista iba a montar esa movida mediática, yo eso no lo sabía y yo no voy a quedar pegado a esas lacras.

Judith- Vos no sabías? No sabés vos que el tipo cada cosa que hace lo hace para figurar. La verdad que te podría creer. En el fondo es típico de vos. El más informado de todo, pero finalmente no estás enterado de nada. Quedate tranquilo. Sabés qué? No me preguntaste, yo de todas maneras te comento: tu hijo bien. Igual a vos. Igual eh? Igual igual. Si hasta no te termino de odiarte mirá porque me parece estar frente a él. Yo a ese negro lo quiero. Lo quiero tanto (...). Claro, tenés que ser una momia para no agarrarles cariño. O tenés que estar muy ocupado haciendo que el mundo en el que van a vivir tengan reglas justas. No? Tu hijo no es un obrero, ni lo va a ser nunca mirá a las escuelas que fue, es un aprendiz de garca. Si tiene suerte va a tener empleados y los va a forrear, si es un burgués inútil no va a saber qué es el trabajo y va a perder todo, va a ser el declive de tu clase social ascendente. Porque en definitiva sos vos el que mide la dignidad a partir de lo que se tiene o lo que no se tiene (García Migani, s/ed.).



Nudo 1.1

Nudo 2: Poetas

En el segundo nudo están *los poetas*: por un lado El poeta, personaje singular que da clases de poesía -entre otros a Celina “la estafadora”, con quien se presentan a un concurso de diseño-. Él es también un estafador porque engaña a los demás apropiándose de poesías ajenas y usa su capacidad de recitar para conquistar a sus alumnas:

Poeta: Quiero pasarte un poema, es uno muy especial para mí porque es básicamente el único que escribí. Nada de lo que leíste como mío lo era. Me aproveché de tu ignorancia, y de la de todos, fingí míos excepcionales poemas de la lengua española. Empecé por poetas que estaba seguro nadie conocería, me fui atreviendo por un pequeño pulso de provocación, a poetas más conocidos, como quien juega a desenmascararse a sí mismo, llegué a fingir míos poemas muy conocidos (García Migani, s/ed).

El Poeta hace suyo, entre otros, un fragmento de “Fui al río” de Juan L Ortíz y le agrega una frase final:

Era yo el que regresaba
En la angustia vaga

de sentirme solo entre las cosas últimas y secretas. De pronto
sentí el río en mí,
corría en mí con sus orillas trémulas de señas,
con sus hondos reflejos apenas estrellados. Corría el río en mí
con sus ramajes.
Era yo un río en el anochecer, y suspiraban en mí los árboles,
y el sendero y las hierbas se apagaban en mí. Me atravesaba
un río
Y se lo llevaba todo Me atravesaba un río
Y se apagaba todo lo tuyo en mí⁴ (García Migani, s/ed.)

Este fragmento será el *leitmotiv* de la obra, pero su recurrencia no se centra en la repetición del poema mismo, sino que en cada nudo podemos encontrar una metáfora del poema o el poema metaforizado en los nudos. En todos los casos, el río prefigura el trazado de la red, de brazos, ramajes que se expanden hacia afuera y hacia adentro de los personajes.

Junto al poeta está su Hermana, un personaje extraño y extrañado, que vive en el universo de los cuentos infantiles como *Caperucita Roja* y *Hansel y Gretel*, rayando lo siniestro. Ella finalmente tiene un destino fatal, en una especie de clímax ingiere llaves que tiene a su alcance y posteriormente, su hermano relata que ha muerto debido a esa compulsión de “fingirse encerrada”.

Por otra parte, unas Mellizas (especie de personaje desdoblado), también alumnas de El poeta, a lo largo de la obra serán las fibras principales del tejido, recitando poemas en una especie de coro griego, anticipando, sintetizando o anudando las historias.

El señorío solitario de la luna en mi sangre un poco de alcohol
Corre de mis ojos la bruma
Se yergue una madre reloj Quién determina el tiempo Quién
ocupa mi voz

⁴ Subrayado nuestro.

La desconozco y me deshago viento
Me quemo a la luz de Plutón. (García Migani, s/ed.)



Nudo 3: Mormones

El tercer nudo es el de los Mormones, uno norteamericano proveniente de Utah y el otro oriundo de Tupungato.

Venimos a traer los valores del evangelio restaurado de la nueva iglesia de Jesucristo de los santos de los últimos días. Si disponen de una pequeña porción de su tiempo, quizás encuentren el goce en la palabra de Jesucristo! (García Migani, s/ed.)

En una de las entradas de los mormones se produce el momento de clímax antes mencionado. Esta escena, mística, tiene un momento de exorcismo (al Rugbier), de confesión, donde todos los actores y actrices arman un friso coral y ocurren algunas escenas simultáneas (la Hermana del poeta se come las llaves, El Poeta relata una carta desde España a Celina donde confiesa que los ha engañado).

Mormón 1- Ustedes ven una iglesia, ven religión. Yo veo más que eso. Yo veo un templo. Un lugar para el desarrollo del espíritu, del intelecto. No me importa el color de sus paredes las formas de su construcción. Ahí hay un teatro! Yo llegué de Utah a este lugar de corazones distraídos y lo conocí a él.

Mormón 2- Yo llegaba de mi Tupungato natal. Donde todas las expresiones artísticas conducen al folklore. Un día me cansé y en pleno ensayo de la fiesta vendimial de mi distrito, me saqué las botas de gaucho y grité: A mí me gusta Madonna!

Mormón 1- Y cómo te sentiste?

Mormón 2- Fui feliz!

Mormón 1-Son los primeros pasos en el camino de Dios.

Mormón 2-Luego este templo me dio hogar y estimuló mi espíritu creativo.

Mormón 1- Estás definitivamente caminando hacia Él!

Mormón 2-Me dio herramientas, posibilidades.

Mormón 1- La música que nos enciende, las palabras que nos gusta decir. Si Madonna te hace feliz entonces por qué no pensar que Madonna es quien te acercará al camino de Dios.

Mormón 2- Su gran y esencial disco: *Ray of light*.

Mormón 1- Sí! Ese es el disco! Todo bien con que Madonna en los ochenta, pero a mí me gusta más esta Madonna. La de esta década, la que levantó la cabeza y dijo no seré nunca un recuerdo. Esta es la que dice yo llegué a Manhattan en patines porque no tenía ni para el bondi. Hice todo lo que tenía que hacer para ser Madonna. Y lo hice. Y varios se llenaron de guita conmigo, pero yo no soy un invento. O sí, pero propio. Este cuerpo es mío, hice lo que tenía que hacer con él. Ponerlo al servicio de mi deseo, o mejor dicho, convertirlo en su trono. Y esta voz. Sí, la que se agita en los shows en vivo, la que usa mil coristas y medio que hace playback. Esta soy. Y ahora son los 90 y todos son re cool, re alterna. Y el pop soy yo. Y yo soy lo que el pop quiera de mí. Y ustedes van a escuchar eso sin saber que lo están pagando. Que me lo están pagando a mí. Levanto la cabeza de entre tantos oscuritos y me busco buenos productores, hago yoga, me garcho a un cubano gigante que tiene la verga más grande que el tanque de agua de la Warner Bros. Le hago una hija con el nombre de una virgen mexicana, entonces el pop es eso. Soy yo, una y otra vez y seré siempre.

Y ustedes serán Madonna. Quieran o no, ustedes serán Madonna, ustedes y yo, seremos lo mismo (García Migani, s/ed.).

Ambos con el objetivo de profesar su fe y expandirla, invitan al Rugby, a las Mellizas, a Fidel y a una tarotista/ locutora a realizar una versión teatral en inglés de *Lo que el viento se llevó* (1939) pero proponiendo el triunfo de los sureños:

Mormón 1-Se llama: Y si hubiera pasado? E imagina una guerra civil de Estados Unidos ganada por los del sur.

Tarotista- Que divertido disparate, espero que no sea larga como lo que el viento se llevó.

Mormón 1-No claro jamás haría una obra larga. Aquí en ESTE sur, el teatro no deberá ser jamás largo debe ser perfectamente entretenido y atractivo, un golpe certero. Es difícil ganarle la atención de estas masas a la carne roja y al fútbol. El arte será la llave! (García Migani, s/ed.)



Nudo 3

El fragmento de la obra de teatro se representa en inglés y la tarotista hace el doblaje encima de los diálogos. La escena es una acalorada discusión entre un soldado yanqui y su prometida que es interrumpida por la irrupción de soldados

del sur. Se produce un *crescendo* de gritos y disparos que finaliza con el triunfo de los del sur.

Nudo 4: Cosas de chicos

El cuarto nudo es el de los adolescentes. Se muestra una situación de violencia en una escuela privada. Un aula sin profesora, las clases están a cargo de una de las alumnas, hija de la directora, quien ejerce violencia física y verbal contra uno de sus compañeros, Fidel- hijo de Judith y Víctor-, además de acosar sexualmente al resto. La niña/ profesora obliga a sus compañeras, a las Mellizas, a exponer sobre los premios Oscar. Mientras las chicas exponen ocurre que unos de los compañeros distrae a Fidel y la niña se desquita con este último hasta golpearlo.



Luego, ocurre que Fidel invita a las Mellizas al taller de teatro en la iglesia mormona. Más adelante, Judith acompañada de su pareja Lorenzo asisten a una reunión con Marisa, la directora del colegio y madre de la niña/profesora violenta. Marisa, que acaba de perder a su hermana gemela Leticia, justifica la situación diciendo “son cosas de chicos”.

Nudo 5: Accidente(s)

El último nudo se construye en torno a un Accidente de autos. La familia de Lorenzo signada por la tragedia. Leticia, la esposa de su hermano acaba de morir, como antes ocurrió con su esposa y su madre. Lorenzo se dirige hasta el estacionamiento donde permanece el auto a buscar un abrigo de su cuñada para llevarle a su hermano. En el camino se encuentra otra vez con la tarotista, ella ha vuelto a buscarlo. Le cuenta que entró a buscar el tapado y la radio se encendió:

Tarotista: Me quedé dentro del auto escuchando mejor el tema, la voz cantante ponía a las estrellas, la luna y la marea como cómplices del deseo de estar juntos para siempre. Cuando terminó la canción una chica comenzó a decir un poema. Muy lindo. Comentamos con el hombre sobre lo lindo del poema. Entonces Pensé en Crash, una película, la vio? Lorenzo: Con Sandra Bullock.

Tarotista: No, esa es nueva, esta que le digo se llama igual y es de los 90. Trata de personas que chocan, se excitan, y hacen el amor en los autos impactados. Pensé en usted. No pensé en realidad, empecé a escucharlo, simplemente así. La radio, la música, el poema, el tapado que sin saber había venido a buscar, todo me hablaba tan claro, los elementos me revelaban mi misión y era como tenerlo ahí junto a mí, contándome sobre su tragedia, sobre el camino de mujeres conduciendo a la muerte y con la de Leticia un inexorable final. (García Migani, s/ed.)

Suena una música y las Mellizas recitan su poema:

La muerte engalanada en un lujoso
coche.

Sus joyas
brillaban

y eran la noche.

Blanco fluo es la espuma,
un mar que por negro
espeja la luna.

De todos los tiempos

la primera hechicera
aloca elementos
provoca marea.
Las olas mudas del mar bravío
se agitaban rudas
pero sin ruido.
Las líneas que forman
las constelaciones
son cuerdas tensas
que daban sonos.
Laúdes de estrellas
que hacían canciones.
Lo que se escucha es música
de este reclamo.
Ha venido con perlas
en su guadaña
a reclamar lo que es de ella
y aquí se extraña.
Intento fallido
no poder resignar
Es eso estar perdido
impune imaginar
que podría con ella uno sentarse a negociar.
Vi autos
carreteras y choques
de fatalidades
un hilo
que un conjuro
cose
mujeres esposas en funestas huidas
inexorable de viudos fatal
dinastía.
(García Migani, s/ed.)

Finalmente, Lorenzo le lleva el tapado a su hermano y este se reencuentra con el espectro de su esposa. Bailan la misma canción del comienzo. Fin.



Nudo 5

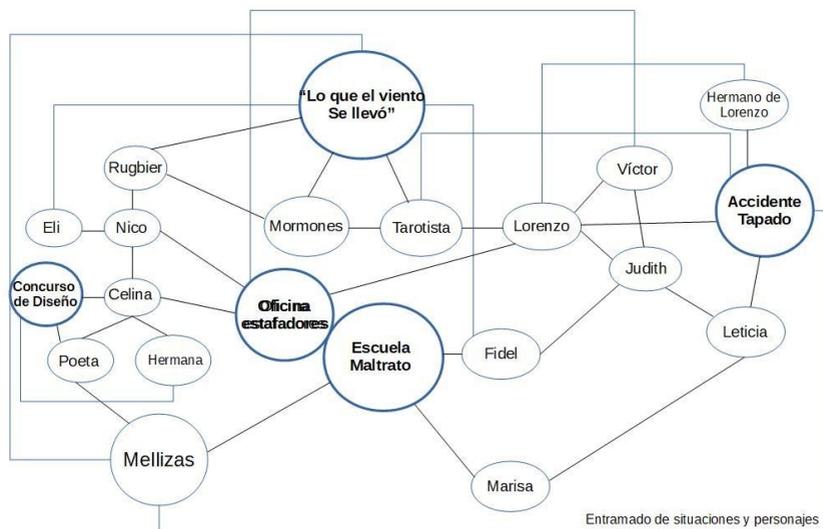
Este breve recorrido nos permite identificar cómo se conectan las historias y de qué manera se teje esta historia que carece de un núcleo central y se constituye en la proliferación de escenas que, por acumulación, construyen sentidos múltiples. No obstante, nuestro interés no se basa en señalar los sentidos posibles, sino en indicar que si bien las escenas -sueltas, primeras, resultado de un taller- encuentran hilos conductores que devienen obra, advertimos que la potencia del acontecimiento excede la coherencia o va más allá de la coherencia.

Des-centramientos

Patrice Pavis en su *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo* (2016) incluye una entrada sobre descentramiento en el texto y la puesta en escena, que a nuestro entender se vincula con la propuesta de Deligny. Pavis retomando a Derrida plantea que “el texto no tiene origen fijo y que es preferible concebirlo como una red sin origen ni punto de llegada, sin profundidad ni sentido escondido (Pavis, 2016,

p. 73). En cuanto a la puesta en escena “se descentra al dejar de estar construida en función de una significación estable e identificable al perder toda hegemonía y toda autoridad filosófica, política y artística” (2016, p. 73).

En este sentido Deligny plantea algo similar en su propuesta sobre lo arácnido, a partir de su experiencia con niños autistas. El autor, poeta y etólogo, encuentra en esta imagen desvíos hacia una forma de ser humanos más allá o más acá del lenguaje. En este sentido, su convivencia con niños y niñas autistas durante las décadas del 60 y 70, le permiten observar trayectos y lo que él denomina “líneas de errancia”, que no pueden ser analizadas desde la voluntad, el querer o el proyecto pensado propios de “el-hombre-que-somos” (sujeto cartesiano moderno), vale decir solamente en un marco de significaciones. Asimismo, a partir de esta experiencia, el autor francés distingue el autista del autismo, entendiendo esto último como un modo de ser del ser humano que excede a quienes se les atribuye tal designación: “Si uno encara el autismo como un fallo del querer, librado el individuo de la obligación y viviendo según un modo de ser inocente del Ser, no es para nada seguro que el autismo esté reservado para aquellos que parecen serlo” (2015, p. 214). En estos aspectos encontramos elementos que refractan en alguna medida lo que advertimos en la estructura de la obra y en el modo en que esta se desarrolla. Así mismo, insistimos con un gesto singular que se trama a partir de la convergencia, de las “complicidad[es] necesaria[s]” (2015, p. 23), que no se explican por tener cierto ordenamiento, sino más bien por la contingencia y conjunción de elementos heterogéneos.



Como podemos observar en el esquema, no hay un núcleo central sino nudos problemáticos intervenidos por las otras historias o por los personajes de las otras historias, pero cada uno, en sí mismo, alcanza su propia resolución (esto se puede ver en la descripción de cada nudo). Al respecto lo que se advierte es

una corporalidad llamativa, un estilo gestual o una disposición de los elementos en la escena que sin significar, están presentes (o se presentan) con un cierto énfasis, pueden ser recibidos como signos en el sentido de una muy evidente manifestación o gesticulación que reclama atención y que tiene sentido gracias al marco de intensidad de la realización escénica, sin que por ello puedan ser fijados conceptualmente (Lehmann, 2013, p.143)

En efecto, el acto creativo tiene lugar a partir del dispositivo del cuerpo. Más allá de las mediaciones tecnológicas que intervengan, el teatro sigue siendo un hecho vivo, donde la presencialidad de los cuerpos pone en evidencia la espectacularización de la vida, mediada por dispositivos móviles, panópticos, etcétera y configura una temporalidad

situada, donde la violencia, el amor, la vida y la muerte comparten el mismo aquí y ahora. Para ello, la poesía, la música, el canto, la luz, la actuación, el devenir otro, conjuran un encuentro donde la imagen es traspasada por el acontecimiento.

Bibliografía

Berardi, Franco (2017). Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva. Buenos Aires: Caja Negra.

Barría Jara, Mauricio (2011). "Performance y políticas del acontecimiento: una crítica a la noción de espectacularidad". Repositorio académico de la Universidad de Chile. En línea: <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/118413>.

Deligny, Fernand (2015) *Lo arácnido y otros textos*. Buenos Aires: Cactus. García Migani. *Tu veneno en mi* (s/ed)

----- (2017) *Tu veneno en mí*. <https://www.youtube.com/watch?v=ELtJvNyp5dc>

Lehmann, Hans-Thies (2013). *Teatro Posdramático*. Ciudad de México: Paso de gato.

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

Puente, Sebastián (2016). "Presentación de lo arácnido de Fenand Deligny". Córdoba 17 de marzo de 2016. En línea: <https://es.scribd.com/doc/305316870/Presentacion-de-Lo-aracnido-de-Fernand-Deligny-po-r-Sebastian-Puente>

GRISELDA GAMBARO Y LOLA ARIAS: LA TRANSDISCURSIVIDAD COMO RECURSO ESTÉTICO-POLÍTICO

Susana Tarantuviez

UNCuyo - CONICET
sutarantuviez@hotmail.com

Continuando una investigación anterior centrada fundamentalmente en la dramaturgia argentina escrita por mujeres, en este trabajo comparo y contrasto los textos dramáticos y los textos narrativos de dos autoras contemporáneas que han producido obras de ambos géneros: Griselda Gambaro (1928) y Lola Arias (1976), escritoras argentinas pertenecientes a diferentes generaciones y estéticas.

Por una parte, he constatado que el teatro de Gambaro está abierto a diversos diálogos transtextuales y numerosas obras de la dramaturga (entre ellas, las quince que menciono o comento en este trabajo) se construyen a partir de la apropiación y reelaboración de otros textos. Por lo tanto, se vuelve necesario examinar de qué manera estas relaciones transtextuales contribuyen a configurar la poética teatral de Griselda Gambaro.

En el caso de Lola Arias, cuya textualidad enfatiza las características de condensación y economía propias del género dramático, son los tópicos trágicos, por un lado, y los procesos de rememoración histórica de la Argentina de la posdictadura, por el otro, los discursos que se entretienen en sus obras teatrales. Se destaca también su experimentación con los

géneros literarios que resulta en hibridación genérica, especialmente en el cruce de la poesía con la dramaturgia.

En cuanto a la narrativa de ambas autoras, me he enfocado en el diálogo que sus novelas y cuentos establecen con su poética teatral y con el discurso sociopolítico de los estudios de género. En efecto, algunos de los textos de Gambaro y Arias, tanto dramáticos como narrativos, se instauran como un espacio de indagación de las problemáticas que atañen específicamente a las mujeres (tales como los estereotipos de género presentes en nuestra sociedad, la violencia ejercida contra el cuerpo de las mujeres, la problemática de la prostitución, la búsqueda de una subjetividad autónoma, entre otras) y como una fuente de producción de conocimiento sobre los derechos vinculados a los cuerpos y las identidades femeninas desde una perspectiva de género. Por lo tanto, para llegar al sentido de sus obras resulta imprescindible estudiar la relación transdiscursiva entre el discurso literario y los discursos sociales hegemónicos que definen los roles y espacios destinados a las mujeres.

Considero importante estudiar la relación entre literatura, género y sociedad, ya que el género se construye a través de un proceso de representaciones sociales, a las que la literatura hace su propio aporte. En efecto, si bien la literatura crea un mundo posible, coherente en sí, guarda relaciones con el sistema social en el cual se genera; por lo tanto, se deben establecer las relaciones que median entre el texto y el contexto, entre literatura y sociedad.

Entonces, partiendo de la premisa de que la literatura dialoga con la realidad para interpretarla y que la representación literaria implica “modelizar” el mundo, darle una forma, imprimir un modelo interpretativo sobre él, examino qué mecanismos se activan en la creación literaria de Gambaro y Arias para representar y reinterpretar la construcción social de los géneros. Ahora bien, en un teatro con enfoque de género,

el personaje que se instaura como sujeto de hacer suele ser una mujer y el eje temático que vertebra el texto dramático está íntimamente vinculado con la problemática de género. Es por ello que he examinado también si los textos dramáticos de estas dramaturgas adoptan estos dos procedimientos: la apropiación de la acción dramática por parte de un personaje femenino y la elección del género mujeres como temática primordial.

Así, con estas páginas espero contribuir no solo al conocimiento de las dos autoras elegidas, sino también a ampliar nuestra mirada sobre su producción en relación con una conflictividad social que requiere de reflexión crítica, pues no cesa de atentar contra la posibilidad de las mujeres de vivir libremente.

Transdiscursividad literaria y dramaturgia

Al estudiar la obra dramática de Gambaro y Arias, he encontrado relaciones transtextuales que se destacan como un recurso relevante. Cabe señalar que toda transtextualidad implica, por parte del autor del texto nuevo, una reflexión metaliteraria, un trabajo de lectura crítica y de apropiación del mundo construido por el intertexto.

A lo largo de su extensa producción, Griselda Gambaro ha abierto su propia creación a un diálogo con otros contextos culturales (Tarantuviez, 2016): sus piezas dialogan con otros textos (no siempre dramáticos, sino también narrativos y líricos), y con otros discursos y códigos sociales.

Ya en otra ocasión¹ enumeré los diálogos intertextuales que mantienen las obras de Gambaro con las literaturas europeas,

¹ Vid. el análisis que realicé de las relaciones transtextuales y transdiscursivas de *La casa sin sosiego* en el apartado “III. Diálogos entre teatro y mito: el caso de Griselda Gambaro” (Tarantuviez, 2016).

por ejemplo: en su obra *Penas sin importancia* (1990) aparecen fragmentos de *Tío Vania*, de Chejov²; en *La casa sin sosiego* (1991), que reelabora el mito de Orfeo, se citan³ versos de Elsa Morante, de Rainer María Rilke y del *Orfeo* de Claudio Monteverdi; en *Es necesario entender un poco* (1994) se citan fragmentos de Li Po y del Che King⁴ y se incorpora el encuentro entre Marat y Sade que presenta Peter Weiss en su pieza *Persecución y asesinato de Jean Paul Marat representado por el grupo teatral del hospicio de Charenton bajo la dirección del Señor de Sade*, de 1963. También se ha señalado la presencia de intertextos kafkianos en *Las Paredes* (Camilletti, 2000), pero solo como "reminiscencia", y no como copresencia explícita, y se ha anotado un "interesante referente en el plano de la intertextualidad" entre *Decir sí* (1974) y *Tuers sans gages* de Ionesco (Arlt, 1995: 73).

Otra clase de relación transtextual, la hipertextualidad⁵, es la clave de algunas obras de Gambaro, tales como *Nada que ver*

² Trastoy (2000: 39) reconoce también en la pieza una implícita referencia intertextual a *Trescientos millones* de Roberto Arlt.

³ Para GENETTE, la intertextualidad, si es explícita y literal, es una "cita"; si es menos explícita y menos literal, es una "alusión". (Sigo la terminología propuesta por Genette en su artículo "La literatura a la segunda potencia", de 1997, y no la que aparece en obras suyas anteriores, como *Introducción al architexto*, de 1979, pues aquí él revisa y reformula los conceptos de "architextualidad" y de "paratextualidad". Asimismo, deja de lado la noción de "transposición" que utilizara en *Palimpsestos*).

⁴ También en *Del sol naciente* (1984) hay intertextos que otorgan una nueva densidad poética a la obra: se incluyen haikus tradicionales, recitados por la protagonista.

⁵ Gérard Genette distingue cinco tipos de relaciones transtextuales, entre ellas, la intertextualidad, que se define "por una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente, y, la mayoría de las veces, por la presencia efectiva de un texto en otro" (GENETTE, 1997: 53). Por su parte, según la diferenciación de Genette, la hipertextualidad es toda relación que une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto) de una manera que no es la del comentario. B resulta de una transformación de

(1970), que se apropia del *Frankenstein* de Mary Shelley; *Antígona furiosa* (1986), creada sobre la *Antígona* de Sófocles; *Desafiar al destino* (1990), reelaboración libre de un cuento de Heinrich Böll, "Un relato optimista"; *Mi querida* (2001), basada en un cuento de Antón Chéjov de 1899, "Duschechka"; *La señora Macbeth* (2003), relectura de la tragedia shakesperiana de *Macbeth*, y *Querido Ibsen: soy Nora* (2013), basada en *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen.

Cuando el tipo de transtextualidad es la hipertextualidad, el hipertexto a veces subvierte el hipotexto, deconstruyendo el sentido original y otorgándole una significación que trastoca la de su origen. Es el caso de las prácticas hipertextuales manifiestas, o géneros "oficialmente hipertextuales" (Genette, 1997: 61), como la parodia, el *travestissement*, el pastiche.

La parodia se define como "obra o fragmento textual que transforma irónicamente un texto anterior burlándose de él a través de toda suerte de efectos cómicos" (Pavis, 1998: 328)⁶. Asimismo, se señala que tiende a convertirse en un género autónomo y en principio estructural de la obra dramática. Así, en tanto inversión de signos de un hipotexto, tiende a un efecto cómico o burlesco, y, en tanto género que rompe con la convención, constituye un discurso crítico metaliterario: "La parodia de una obra no es únicamente una técnica cómica. Insta un juego de comparaciones y comentarios con la obra parodiada y con la tradición literaria o teatral. Constituye un metadiscurso crítico sobre la obra original" (Pavis, 1998: 328).

En la producción de Gambaro, se ha señalado el recurso a la parodia en sus piezas de la década de 1980, como *Real envido*, *La malasangre*, *Del sol naciente* y *Antígona furiosa*. En ellas se

A.

⁶ PAVIS, p.328, voz "parodia". Génette, por su parte, señala que hay parodia especialmente cuando se trata de un comentario crítico del estilo del hipotexto.

produce la apropiación, transformación y recontextualización de un texto previo y su imitación burlesca (Castellví deMoor, 1992)⁷. Encontramos también la parodización de discursos y comportamientos socialmente legitimados en otras obras, como en *Es necesario entender un poco*, donde Gambaro realiza una re-escritura paródica del tópico iluminista del buen salvaje, y en *Dar la vuelta*, donde se satirizan los códigos del mundo de los gánsters. Asimismo, se parodia el comportamiento del hombre que paga para obtener favores sexuales en *Del sol naciente* y el discurso de la mujer abnegada en *Mi querida*. En estos casos, la parodia ridiculiza la ideología de lo parodiado, negando sus valores (Mundani, 2002).

Para construir sus parodias, Gambaro ha recurrido también a la subversión del discurso de los cuentos infantiles de príncipes y princesas, como en *Real envido*, donde el vestuario, el lenguaje y los gestos no son propios de nobles.

Del sol naciente presenta una “versión paródica de un texto de caballería donde los signos han sido subvertidos para mostrar otros niveles de la realidad” (Castellví deMoor, 1989: 111). *Antígona furiosa* transgrede la tragedia clásica al distorsionar fragmentos del texto de Sófocles (Castellví deMoor, 1989: 215-

⁷ CASTELLVÍ deMOOR (1992: 147) explicita claramente la función del recurso: “Se percibe una unidad y coherencia de estrategias textuales entre *Real envido* (1980), *La malasangre* (1981), *Del sol naciente* (1984) y *Antígona furiosa* (1986) que jerarquizan la parodia a categoría de género. Esta parodia no se manifiesta sólo como instrumento de imitación burlesca para configurar personajes o situaciones, sino que surge como estructura y construcción textual. En este sentido, entendemos la parodia como apropiación y transformación de un texto previo a la luz de una nueva contextualización. Esto implica tanto una relación interdiscursiva de la enunciación como una relación intertextual del enunciado entre el texto parodiado y el nuevo. Estamos en presencia de una abierta intertextualidad que favorece la relación entre una tradición literaria oral y escrita, y una escritura moderna”.

216)⁸ y parodia la figura del “compadrito” porteño. *La malasangre* parodia el discurso de un género tradicional, la comedia sentimental, cuyas situaciones típicas se hiperbolizan (como la diferencia social entre los amantes, que acá, además, se acrecienta por la antítesis entre la belleza de Dolores y la monstruosidad de la joroba de Rafael).

Esta crítica metaliteraria deviene crítica al contexto socio-político aludido y tiene por finalidad poner en tela de juicio ciertos valores y proponer una axiología alternativa. Por ejemplo, el uso de los elementos del mundo simbólico de los cuentos infantiles en *Real envido* es un recurso estético que apunta al autoritarismo del contexto socio-político: “Por medio del uso metafórico de otro lenguaje, el lenguaje anecdotal de los cuentos de hadas, Gambaro intenta restar autoridad al lenguaje patriarcal para restituir el lenguaje al servicio de sus víctimas” (Boling, 1989: 85).

Transgrediendo el discurso de la literatura infantil y de la tragedia clásica, Gambaro instaura una doble crítica: por un lado, satiriza ciertas convenciones literarias, por el otro, reprueba, a través de la manipulación de los textos parodiados, su propio referente histórico (Castellví de Moor, 1992b: 148)⁹.

⁸ Dice CASTELLVÍ deMOOR (1992: 215-216): "Como ocurre en tantas parodias, en la pieza de Gambaro [se refiere a *Antígona furiosa*] se hace explícito el mecanismo de subversión del original y el proceso de reordenamiento del material lingüístico y discursivo. El espectador/lector puede percibir, en efecto, numerosos fragmentos de imitaciones y reconstrucciones que provienen del modelo y se entremezclan con omisiones y adiciones. Con tal distorsión, se establece una relación dialéctica del nuevo texto tanto con las convenciones literarias como con los textos extra-literarios sociales, políticos, morales y hasta filosóficos, relación que permite al espectador/lector realizar múltiples lecturas de la obra".

⁹ CASTELLVÍ deMOOR (1992b, p.148): "El juego textual que Gambaro entabla con el género mismo de la literatura infantil y con obras consagradas por la literatura universal no es un mero ejercicio estilístico, sino una deliberada manipulación con fines críticos que apuntan tanto a las convenciones

Por otra parte, un caso de diálogo transdiscursivo en el cual el texto dramático se entreteje con el discurso socio-político se produce en *La señora Macbeth* (2003): la “deriva feminista” que realiza Griselda Gambaro a partir de la tragedia de Shakespeare hace que el texto gambariano no solo sea un hipertexto de la obra inglesa, sino una versión original de la historia de Macbeth desde una perspectiva de género. Remito a un trabajo anterior en el que analicé esta obra para la demostración de esta afirmación (Tarantuviez, 2015)¹⁰. Baste decir aquí que en *La señora Macbeth* Gambaro pone en cuestión la oposición masculino/femenino donde lo masculino es la fuerza, la determinación, la crueldad, la ambición, el poder; mientras que lo femenino es lo débil, la piedad, la compasión, el desinterés, la generosidad, y también el sometimiento. En contra del estereotipo de lo masculino-activo y lo femenino-pasivo se alza no solo el discurso de los personajes, sino la estructura misma de la obra: en la tragedia shakespeariana, Lady Macbeth desaparece del escenario después del acto III, con un breve regreso, ya desquiciada y sonámbula, en el acto V, mientras que en *La señora Macbeth* sucede todo lo contrario, pues es Macbeth quien no aparece en el texto y es el personaje femenino, en cambio, quien lo vertebraba. Esta obra nos ofrece una profunda reflexión sobre el lugar de la mujer en nuestra sociedad, señalando que la equivocación de la reina, como se explicita al final de la obra, es su incapacidad para ser un sujeto autónomo capaz de rebelarse contra el poder despótico.

literarias como a conocidos referentes históricos, políticos y sociales. Entre el texto parodiado y el nuevo se establece una relación dialéctica; de modo que el empleo de textos que subvierten la realidad permite a Gambaro crear una realidad literaria doblemente subvertida con una fuerte intencionalidad crítica”.

¹⁰ Vid. el segundo apartado “Una deriva feminista de Macbeth: La señora Macbeth de Griselda Gambaro”.

Por su parte, Lola Arias presenta en su teatro, que adhiere a un modelo performativo, un cruce entre las prácticas y los discursos teatrales con los tópicos trágicos, el terreno de la vida cotidiana y el discurso socio-político.

Asimismo, en su producción dramática se destaca el lirismo que recorre tanto los diálogos de sus personajes como las acotaciones que, en lugar de ser indicaciones descriptivas sobre el ambiente y las acciones, como es usual en las dramaturgias tradicionales, se constituyen en secuencias poéticas con imágenes literarias de gran intensidad, metáforas y símbolos. Por ejemplo, en *Striptease*, la didascalía reza: “*El Bebé respira. Su corazón es la banda sonora del mundo*” (12).

Con respecto a este lirismo, en su poética explícita (en una entrevista de 2001 realizada con motivo de su primer estreno, la obra *La escuálida familia*), Lola Arias afirma:

LEF surgió como el resto, la desmesurada coleta de un poema –el del prefacio-. Esos versos deliberadamente trágicos fueron la matriz de la obra. A partir de ellos fueron posándose personajes que, en principio, era tan sólo la fascinación de un nombre –Luba, Lisa-, un rol –padre, madre- o un atributo –reo-. Y luego, devinieron perfecta máquina familiar [...] ¿La última o la primera familia del principio o el fin del mundo? Tan sólo los sobrevivientes de una rara catástrofe¹¹: pobres, escuálidos y deseosos”. (54)

También explicita el tipo de cruce entre su teatro y su creación lírica (en este caso, su libro de poemas *Las impúdicas en el paraíso*):

Entre *LEF* y mi poesía hay continuidad y contagio. Entre una y otra se desplaza un diccionario de las palabras predilectas que es un valijín de obsesiones. Se puede leer en *Las impúdicas en el paraíso* una proto-versión de *LEF*. En *Las impúdicas...* ya se

¹¹ Ya aparece aquí la cuestión de lo “posnuclear” sobre la que Arias volverá en el volumen de cuentos *Los posnucleares*, publicado en 2011.

perfila la obsesión por el artefacto familiar, la orfandad, la nieve, el amor incestuoso, el humor como extremo de lo trágico. (57)

Los títulos de las escenas de *LEF* son sintagmas de extrema fuerza visual (tales como “Las tetas y el hambre”, “Un gran ataúd en medio de la nieve”, “La suicida y la parturienta”) o simbólica, como “La libertad tiene forma de escopeta”, frase que nos remite también al título de su pieza “El amor es un francotirador”. En efecto, hay una suerte de diálogo circular en su producción, si la revisamos en su totalidad, que quizás se explique por lo que Arias denomina “fetiches” o palabras preferidas.

En esta obra, el dominio de lo político está circunscripto a un universo cerrado de una familia (padre, madre, dos hijas), como representación de lo micropolítico, pero que funciona como metonimia de una sociedad. El eje temático de *LEF* es la organización familiar. Según Arias, “Si el teatro es pura condensación y economía, en los roles de parentesco se exhiben todos los vericuetos del poder” (Arias, 2001: 54). En cuanto a sus tópicos, “son los propios de la tragedia: la venganza del excluido, el duelo entre hermanos, la violación de la virgen, los cadáveres despedazados o devorados como resultados de una política atroz” (Arias, 2001: 54).

En cuanto a los recursos teatrales, o procedimientos estéticos, cabe destacar que en *LEF* hay una exhibición del mecanismo teatral, humor, desmesura y experimentación con lo que Arias denomina “apareamiento de géneros”. En efecto, en *LEF* hay “restos de otros géneros: un poema, fragmentos de un diario, una carta” (Arias, 2001: 55). En obras posteriores, como *Striptease*, su poesía seguirá presente mediante varios poemas intercalados en el texto dramático.

En su obra *Poses para dormir* (publicada en un volumen colectivo en 2008¹²) se destacan varios rasgos que ya aparecían en *LEF*: el escenario “posnuclear” (que Arias presenta también en sus cuentos reunidos en el volumen *Los posnucleares*, 2011), la presencia axial de lo íntimo, la estructuración de la obra en diálogos que parecen los círculos de un torbellino bien armado, el juego con el lenguaje que incorpora palabras inventadas, un español invadido por ellas y subvertido en su sintaxis, y la refutación del estereotipo femenino clásico en algunos personajes, como el de la adolescente militar, Tao, o el refuerzo de dicho estereotipo en el discurso del personaje masculino, Bruno: “En este país las mujeres decentes son esposas o soldados. Vos sos esposa.” (47), dice al caracterizar a su mujer, Nadia, y también afirma “Nunca supiste hacer nada. Pero está bien así, siempre fuiste demasiado hermosa para las tareas de este mundo” (30).

También el escenario de su obra *Striptease* (que forma parte de una trilogía de Lola Arias publicada en 2007, compuesta por tres piezas que abordan el tema del amor, o del “postamor”: *Striptease*, *Sueño con revólver* y *El amor es un francotirador*) es nuevamente, como en *Poses para dormir*, el fin del mundo: “Mujer: Este verano va a ser un verano posnuclear. Sin agua, sin electricidad, la comida pudriéndose en las heladeras, las personas sucias y ciegas” (23).

Este panorama “posnuclear” se ve exacerbado en la pieza siguiente de la trilogía, *Sueño con revólver*, donde el agua es tóxica, se ha cortado la electricidad, hay barrios alambrados vigilados por guardias con rifles y trenes abandonados donde viven los pobres, y se han establecido fronteras infranqueables entre las diversas partes de la ciudad (que interpreto como la

¹² *Dramaturgias* (2008), que reúne 7 piezas de las dramaturgas Lola Arias, Mariana Chaud, Julieta De Simone, Laura Fernández, Agustina Gatto, Agustina Muñoz, Romina Paula.

representación de la división entre clases sociales hecha pura materialidad): una distopía futurista que tiene mucho de cinematográfica. También se abordan tanto la prostitución como los estereotipos de género, estos en boca del personaje femenino, otra adolescente: “Mi padre dice que las mujeres que fuman no son mujeres”, “paso horas frente al espejo preguntándome si soy lo suficientemente linda como para ser feliz en este mundo” (38), “El mundo está hecho para mujeres hermosas. Los hombres no tienen ese problema porque ellos hicieron el mundo” (39).

La cuestión del estereotipo de la belleza femenina aparece en la última obra de la trilogía, *El amor es un francotirador*, directamente explicitada, tanto en el discurso del personaje de la Belleza como en su vestuario, una bolsa de papel madera le cubre el rostro, porque para ella, ser bella no ha sido un don, sino un castigo:

LA BELLEZA: [...] Con el tiempo fue cada vez más insoportable ser hermosa. [...] La belleza construía una barrera entre el mundo y yo, y yo me quedaba sola con mi belleza. Los chicos no me hablaban porque estaban enamorados de mí y las niñas tampoco me hablaban porque los niños me amaban (67).

El amor es un francotirador es un texto que dialoga con el *Don Juan* de Molière, tanto por el personaje del mismo nombre que aparece en la obra, la temática del seductor sin escrúpulos, o un hombre con “un corazón artificial, un corazón de robot” (55) según la obra de Arias, y el intento de lectura que hace el personaje de Arias de su fragmento preferido del *Don Juan*, como por la acotación explícita sobre la presencia del libro francés: “Espacio: [...] cuatro luces portátiles, un ejemplar del ‘Don Juan’ de Molière, cuatro pósters [...]” (53).

También se entreteje en el texto dramático el lenguaje de la música, no solo por la presencia en un espacio paralelo de una banda de rock que “toca a todo volumen” (53), sino también porque en la obra los personajes cantan varias canciones.

El personaje de *La chica del campo* remite con su historia de amor y su canción a la primera obra de la trilogía, *Striptease*. En efecto, *El amor es un francotirador* es la representación del sueño que narra el Hombre de *Striptease*. De esta manera, no solo hay una circulación de intertextos entre una obra y la otra, sino que la trilogía tiene un cierre circular, lo cual permite terminar de construir su sentido, ya que las tres obras abordan la misma historia de amor desde diversas temporalidades: la trilogía puede leerse, según su autora (Arias, 2007: 82)¹³, de dos maneras: como la historia de un personaje (masculino) que va del pasado (*Striptease*, donde cabe destacar que el programa narrativo del personaje del Hombre es un programa de huida constante que no logra concretar), al futuro (*Sueño con revólver*) y su sueño (*El amor es un francotirador*); o como un ensayo del inicio del amor (*Sueño con revólver*, escrita en 2004), de su final (*Striptease*, escrita en 2005) y de su duelo (*El amor es un francotirador*).

Los textos de esta *Trilogía* se configuran como piezas de un mismo discurso amoroso y poseen una hondura lírica excepcional entre la producción de sus contemporáneas, así como diálogos que plantean con agilidad y maestría temas tales como la alienación en la sociedad de consumo, la posibilidad/imposibilidad de los vínculos afectivos, la otredad, la incomunicación, el suicidio, la maternidad, lo onírico y una permanente reflexión sobre la metafísica del amor.

Texto dramático y discurso político

Antígona furiosa de Griselda Gambaro es un caso paradigmático para la cuestión de la transtextualidad y las nuevas connotaciones que adquiere el hipotexto al entrar en

¹³ El volumen de la *Trilogía* presenta un apéndice denominado "Bonus track" en el cual la autora se explaya sobre su creación y sobre algunas problemáticas de la puesta en escena.

comunicación con el nuevo contexto de producción: su Antígona no solo se convierte en una amenaza para el poder masculino institucionalizado, sino que el personaje establece un anclaje en nuestra realidad, por la relación directa que existe entre su desobediencia contra la ley de Creonte y la posición de las Madres de Plaza de Mayo. Existe en la *Antígona furiosa* una fuerte imbricación entre teatro e ideología, según Gambaro:

Ya hablamos antes de que yo trabajo mucho con la apropiación, tomé este mito como he tomado cualquier historia que ha llegado a mí por distintas vías. Pero yo sabía que iba a superar la idea de Sófocles, en el sentido de que yo iba a hablar con la voz de una mujer latinoamericana y con las voces de tantas mujeres que en mi país han hecho lo mismo que Antígona, que desobedeció la orden del rey Creonte y arrojó un puñado de tierra sobre el cadáver de su hermano, suficiente como para cumplir con la tradición de dar sepultura a sus muertos. Antígona es cada una de las Madres de la Plaza de Mayo que han pagado con su vida la desobediencia (Gambaro en Navarro Benítez, 2001).

Ahora bien, se podría hablar de una “intertextualidad situacional” o referencial, como apunta De Toro (1999), cuando el texto teatral no entabla un diálogo con otro texto ni con otro discurso en concreto, sino con la Historia misma, con la realidad nacional extratextual, con los hechos efectivamente acaecidos en el país y que el lector con competencia histórica puede reconocer. Esta intertextualidad referencial puede ser metonímica, que es aquella donde la situación general de una sociedad es vista a través de alguno de sus elementos constitutivos, o puede ser metafórica:

Por ejemplo, en textos como *La malasangre*, *Las paredes*, *El campo*, *Nada que ver*, se trataría de una intertextualidad metonímica, donde la situación general de una sociedad es vista desde sus distintos componentes (opresión, arresto arbitrario, tortura, rebelión), es decir, es posible proyectar el texto en el sintagma socio-político del contexto, o bien una

intertextualidad metafórica, donde el equivalente se realiza por transposición, como en *Real envido*, *Del sol naciente*, *Los siameses*, *Sucede lo que pasa*, etc. (De Toro, 1999: 147).

De Toro opone, entonces, una intertextualidad “situacional o referencial”¹⁴ a la “puramente” discursiva, ampliando excesivamente, en mi opinión, el concepto de “intertexto” definido anteriormente. Esta posición hace que las nociones de transtextualidad y transdiscursividad adquieran cierta vaguedad y se vuelvan difusas. Para que esto no ocurra, sostengo que el diálogo que entabla un texto no se establece con los hechos mismos, como señala De Toro, sino con el discurso historiográfico y periodístico acerca de la realidad.

Este juego transdiscursivo entre texto dramático y discurso periodístico aparece en la obra *Información para extranjeros* (1973) de Griselda Gambaro, que se relaciona explícitamente con los discursos no ficcionales que relataban la realidad socio-política de los años 70 en la Argentina. Se produce, entonces, un diálogo transdiscursivo entre texto dramático y texto no literario, la noticia periodística: el personaje del Guía, que conduce al público por los diferentes escenarios en donde tiene lugar la acción dramática relata, a modo de periodista, los hechos reales de violencia y represión estatal a los cuales alude el juego actoral durante las veinte escenas de la obra.

¹⁴ De Toro, 1999, 147: "Por una parte hay una intertextualidad puramente discursiva, donde cierto tipo de articulación discursiva es equiparable a un cierto tipo de discurso inscrito en prácticas sociales operando en el contexto sociopolítico en un momento dado y, por otra, una intertextualidad situacional que produce un equivalente a situaciones localizables en la realidad exterior. En el primer caso se trata de diversos tipos de discursos (el del torturador, el de la víctima -*Las paredes*, *El campo*, *Información para extranjeros*-, del guerrero -*Nada que ver*-, etc.). En el segundo caso, la intertextualidad tiene que ver con el equivalente de situaciones a las cuales el lector/espectador puede hacer referencia, ya sea metafórica o metonímicamente".

Por ejemplo, la Escena 12, donde un hombre es detenido en plena calle, requiere manejar la siguiente información dada por este personaje:

Guía: [...] Explicación: para extranjeros. 7 de julio de 1971. Roberto Quieto, abogado, defensor de presos políticos, resiste un intento de raptó. Felizmente, intervienen los vecinos y llaman a un patrullero policial. Los secuestradores se dan a conocer como policías. El Dr. Quieto fue puesto a disposición del Poder Ejecutivo. Sucesivamente, se le acusó de estar complicado en el hurto de un automotor y de haber intervenido, después de su detención, en varios hechos subversivos. Trasladado al penal de Rawson, a 1450 kilómetros de Buenos Aires. ¿Qué le pasó después? No recuerdo. Perdido en la noche de los tiempos [...] (99-100)¹⁵.

Además, el personaje del “Guía”, a cargo de contextualizar los cuadros, al comenzar la obra y recibir al público, aclara la fecha “real” de los sucesos que se presentarán y parodia el discurso de un sector del poder político del país: “*Guía:* [...] La pieza responde a nuestro estilo de vida: argentino, occidental y cristiano. Estamos en 1971” (70).

En cuanto a Lola Arias, en su producción más reciente se produce un vuelco hacia lo que denomino “la macropolítica de los procesos de rememoración en la posdictadura”, que puede inscribirse en una serie más amplia, la de “un género literario —propio de la literatura argentina de comienzos de siglo XXI—, un corpus de novelas contemporáneas cuyos/as protagonistas y narradores/as son hijos/as de desaparecidos/as de la última dictadura militar” (Daona, 2017: 37)¹⁶.

¹⁵ Este mismo procedimiento de hacer funcionar como intertexto a la noticia de prensa que da cuenta del hecho representado se emplea en las escenas 5, 12, 14 y 17.

¹⁶ p.39: “Las novelas de los/as hijos/as reprochan al estado la desaparición de sus padres y madres; reconstruyen sus historias familiares y personales a

Algo similar a estas narrativas de la posdictadura ocurre con las obras de Lola Arias *Mi vida después* (2009)¹⁷ y *El año en que nací* (2012), tanto con respecto a las temáticas abordadas (el reclamo al Estado por los detenidos-desaparecidos, la reconstrucción de historias familiares atravesadas por el terrorismo de estado, la derrota de los militantes de los 70, la reparación de una pérdida personal “fundacional”), como a la cuestión de la “mediación”, entendida como una relación indirecta entre la experiencia política y su representación artística. Dice Arias en el apartado “Doble de riesgo”, que conforma su poética explícita:

Mi vida después es un retrato de mi generación. Una generación nacida bajo la nube de la dictadura militar, cuyos padres lucharon, se exiliaron, desaparecieron, fueron torturados o fueron indiferentes a la política. Una generación marcada por los relatos –a veces épicos, a veces poblados de secretos- de lo que hicieron nuestros padres en ese tiempo del que casi no tenemos recuerdos” (Arias, 2016: 10).

En efecto, los personajes han vivido indirectamente las historias que (re)presentan. Su ausencia de certezas hace que, por ejemplo, la reconstitución de los hechos vaya cambiando,

la luz de los saldos provocados por el terrorismo de estado, formulan hipótesis en torno a la derrota de las organizaciones armadas de los 70, buscan formas simbólicas, subjetivas y políticas de reparación de las pérdidas y postulan narraciones posibles para las generaciones futuras en un afán por establecer un diálogo intergeneracional que no clausure la temática. En sus tramas está operando el concepto de «mediación» propuesto por Williams (1977) que da cuenta de los procesos activos a través de los cuales se pueden describir las relaciones entre una sociedad y el arte que produce en un momento determinado de su historia, al mismo tiempo que permite comprender cómo esas producciones interpretan a la vez que crean la realidad social en la que emergen”.

¹⁷ El punto de partida de *Mi vida después* (2009), para algunos una especie de psicodrama, es la convocatoria que Vivi Tellas le hace a Arias desde el ciclo que dirigía en el Teatro Sarmiento (*Biodrama*, que trabajaba a partir de la vida de una o más personas vivas).

como en el caso de uno de los personajes de *Mi vida después* que imagina una muerte heroica para su padre, que alcanza a tomar la pastilla de cianuro, pero luego descubre que en realidad fue atrapado, torturado y asesinado.

Estos hijos e hijas de *Mi vida después* (y de su “remake” chilena *El año en que nació*) no buscan sólo saber que hacían sus padres durante la dictadura, sino también saber quiénes habían sido: más que reclamos de verdad y justicia como los del ciclo “Teatro por la identidad”¹⁸, se abren interrogantes sobre su existencia. Dado que hay distintas interpretaciones posibles de la vida de padres y madres que ya no están, se produce un diálogo entre pasado y presente en el cual el pasado termina siendo una ficción, un relato que se reinterpreta una y otra vez, pues se trata de recuerdos “vicarios”, es decir, la memoria de las experiencias de otras personas. En el programa de mano de *Mi vida después* se explicita esta propuesta de Arias que imbrica realidad y ficción y presenta el cruce entre la vida privada y la historia argentina reciente:

Seis actores nacidos en la década del '70 y principios del '80 reconstruyen la juventud de sus padres a partir de fotos, cartas, cintas, ropa usada, relatos, recuerdos borrados. ¿Quiénes eran mis padres cuando yo nació? ¿Cómo era la Argentina cuando yo no sabía hablar? ¿Cuántas versiones existen sobre lo que pasó cuando yo aún no existía o era tan chico que ni recuerdo? Cada actor hace una *remake* de escenas del pasado para entender algo del futuro. Como dobles de riesgo de sus padres, los hijos se ponen su ropa y tratan de representar su historia familiar. *Mi vida después* transita en los bordes entre lo real y la ficción, el encuentro

¹⁸ El movimiento argentino “Teatro por la identidad” (TxI), fundado en el año 2000 y activo hasta el día de hoy, reúne a dramaturgos, directores, actores y otros hacedores del hecho teatral con el fin de llevar a escena la cuestión de la apropiación, por parte del Estado, de los hijos e hijas de las detenidas-desaparecidas durante la dictadura cívico-militar del período 1976-1983 y contribuir a la restitución de sus identidades.

entre dos generaciones, la *remake* como forma de revivir el pasado y modificar el futuro, el cruce entre la historia del país y la historia privada.

Arias ya había desarrollado esta idea de imbricar ficción y autobiografía en la escritura de *El amor es un francotirador*, tal como explicita en el “Bonus track” de su *Trilogía*: “Durante el proceso de la escritura fui incorporando material documental porque quería que cada *performer* estuviera en escena con sus marcas de nacimiento, sus tatuajes, sus cicatrices. La vida del actor no debía ser negada por la ficción sino absorbida por ella” (82).

En cuanto a las elecciones estilísticas del teatro “macropolítico” de Arias, estas lo acercan a la estética del documental: “*Mi vida después, El año en que nació y Melancolía y manifestaciones* conforman una trilogía que parte del mismo concepto: hijos que reconstruyen la vida de sus padres a partir de fotos, films, textos, recuerdos” (Arias, 2016: 9). Arias traspasa los límites entre la elaboración ficcional y las vivencias reales de los *performers*, y este cruce se manifiesta en el uso de archivos reales y de objetos documentales y personales como objetos escénicos (signos de orden indicial que están en lugar de lo que se quiere presentificar mediante la escenificación), así como en la reconstrucción teatral de la juventud de un grupo de personas a cargo de los hijos de esas mismas personas.

Con respecto al uso de material documental, este provoca una intensa transdiscursividad con consecuencias estéticas y políticas:

En el montaje de Lola Arias, los documentos son intencional y explícitamente alterados, mezclando el archivo con el acto escénico presente a partir de la perspectiva de los *performers*. Esa junción ente documento e intervención escénica, a la vez que representa una potencia de lo real, también propone el uso de archivos y documentos de forma desacralizada (Costa y Rojo, 2016: 118).

Brownell (2009) enumera algunos de los recursos empleados por Arias en esta obra:

El uso del video aparece en distintos momentos en función de materiales y modos de interacción siempre diversos; el espacio es explotado desde todos los ángulos posibles; el vestuario –de peculiar protagonismo- también se juega de muchas maneras; hay cantidad de objetos, música en vivo, grabada; todo esto, como material de construcción de los mundos personales que se van descubriendo, en permanente interrelación (2).

Gracias a estos materiales, el discurso teatral de Arias se preña de otros discursos, provenientes tanto de la Historia como de los relatos biográficos y familiares, del ámbito judicial (con el intertexto de un expediente), de la música y del género epistolar.

La narrativa de Lola Arias: transgresión genérica, cruces discursivos y protagonismo femenino

Si consideramos la mimesis de acciones como uno de los rasgos que nos permiten comprender los géneros literarios, novela y drama comparten la característica de narrar una historia, si bien difieren en el modo de hacerlo, tal como indica la clásica *Poética*:

Ahora bien, la narración de acciones -el hecho de contar una historia- no se presenta en el texto aristotélico como algo privativo del relato, sino compartido con el género dramático. Se trata de una perspectiva recuperada en estudios recientes, según la cual el texto narrativo y el texto dramático compartirían la misma estructura profunda (contar hechos), difiriendo únicamente en el tipo de manifestación concreta (variable de acuerdo con el modo específico de cada género) (12).

Lo distintivo de un relato, entonces, es la narración de una historia (por lo cual los acontecimientos constituyen su

soporte fundamental) según el modo narrativo, el cual posee una estructura compuesta por el narrador, la historia, los actantes, el tiempo, el espacio y el discurso.

Asimismo, lo específico del género narrativo es que implica, en el desarrollo de la historia, un cambio con respecto a la situación inicial presentada por el texto, una transformación de ese “estado 1” de la historia.

Sin embargo, en el caso de los cuentos de Lola Arias reunidos en el volumen *Los posnucleares* (2011), esta especificidad genérica desaparece: si la narratividad implica que “algo sucede”, varios de estos relatos transgreden completamente la norma, pues en ellos no ocurre nada en concreto, sino que se describen situaciones, escenarios, estados de ánimo; los cuentos carecen de la transformación entre situación inicial y situación final, propia de los relatos tradicionales, y presentan finales que no constituyen una resolución del conflicto. Por ejemplo, “La nadadora” es la presentación detallada de un estado de ánimo, la descripción de la angustia del personaje, cuya única acción es nadar en una pileta, reflexionando y rememorando algunos sucesos de su vida, sin que lleguen a construir una historia. Por su parte, el cuento “El sereno” consiste en descripciones detalladas de diferentes momentos de la noche de un guardia de edificio, acompañadas por algunas reflexiones a cargo del narrador.

Además, Arias juega con una extrema hibridación genérica (tal como sucede en la novela tardo-moderna o posmoderna hispanoamericana, en la cual conviven, junto con los elementos propiamente narrativos, elementos dramáticos, líricos y argumentativos) e incluye, como uno de los relatos del volumen, un texto que es un guión cinematográfico, “Los que no duermen”.

En cuanto a las relaciones transtextuales, se destaca el cuento “Ulises”, conformado por algunos núcleos narrativos de la historia del héroe griego: su búsqueda de Aquiles, la victoria

contra Troya mediante su estratagema del caballo de madera, el regreso al hogar invadido por los pretendientes de su esposa, su lucha contra ellos. Sin embargo, incluso estando presentes estos núcleos clave de la narración de Homero, y presentados en el mismo orden cronológico, el texto de Arias juega con ellos al mezclarlos con el escenario post-apocalíptico que recorre gran parte de su producción.

A este escenario se suma a una dimensión surrealista, onírica, donde el absurdo de las situaciones está atravesado por una lógica *sui generis*. Aparecen también las marcas de la sociedad de consumo con sus carteles de neón y sus centros comerciales, el sistema capitalista excluyente, la indigencia y explotación de los desprotegidos, la violencia de una sociedad abismada, las ruinas de un mundo “posnuclear”.

El Ulises de Arias, que viaja en motocicleta, viste campera de jean y porta un bolso Adidas, se encuentra con Atenea, no una diosa, sino una mesera que le dará una pista sobre el paradero de Aquiles (un número de teléfono), hace dedo para llegar hasta las afueras de Troya, es asaltado por un joven *punk*, se pasea vestido de mujer, roba la llave que abrirá la habitación de Helena y en su huida es rescatado por Aquiles, también travestido (tal como sucede en el relato griego: la madre de Aquiles, sabiendo que morirá en la guerra, lo hace vivir durante años disfrazado de mujer, confundido entre las princesas de una corte, para evitar que lo descubran y lleven a Troya). Ulises y Aquiles entran en la ciudad junto con un ejército de niños sanguinarios, escondidos en el vientre del animal de guerra construido para no ser descubiertos (una ballena aquí, no un caballo), y desconecta a Helena, un robot, porque “su corazón mecánico era una bomba nuclear que amenazaba a su país hacía muchos años” (218). Luego regresa a casa, donde encuentra a su esposa Penélope rodeada de “un grupo de jóvenes gauchos que la miraban enamorados” (219), quienes lo golpean hasta dejarlo moribundo.

Arias emplea algunos códigos del cómic en su transformación del relato homérico y convierte a su Ulises en una suerte de héroe de historieta para adultos. En el cuento predomina el relato mimético: si bien no hay diálogos, se trata de la descripción de escenas que bien podrían constituir las viñetas de una historieta o las tomas de un guion cinematográfico. Este cruce entre el texto literario y la estética de la narrativa gráfica hace que, por un lado, el cuento de Arias contenga en sí el discurso del arte secuencial y, por el otro, despoje al héroe homérico de su condición épica.

Por otro lado, si aceptamos que el narrador es un componente fundamental del texto, tanto desde un punto de vista literario como ideológico, se destacan los cuentos que presentan una voz narrativa encarnada en una mujer y la consiguiente mirada femenina, tales como “La nadadora”, “El hombre que duerme”, “China”, “Domingo”, “La llave”, “Días de fiebre”, “Animal de verano”, “H”, “Los posnucleares”. Creo que no es casual que de los diecisiete cuentos reunidos en el volumen, en nueve de ellos la voz narradora pertenezca a una mujer. También es importante notar que en otros cuentos la focalización es interna desde la perspectiva del personaje femenino, como “El tratamiento” (Inés), “Fantasmas” (Nadia), “Navidad” (Julia), y que la textualización de la sexualidad femenina aparece en varios cuentos de manera explícita, visual.

Corporalidad escénica y cuerpo de mujer

La ficción dramática tiene ciertas particularidades que es necesario destacar: la puesta en escena de un texto dramático exige la presencia física de un ser humano y esa presencia física hace que el teatro sea un lugar privilegiado donde indagar la cuestión de los cuerpos y de sus apropiaciones e intervenciones por diversos discursos y prácticas sociopolíticas.

Griselda Gambaro es consciente de la importancia de la carnadura que preanuncia la escritura dramática: “El texto va a tener cuerpos y voces, un lenguaje fónico y mímico. Una de las condiciones básicas para escribir dramaturgia es saber visualizar la corporeidad de ese fenómeno que produce la escritura dramática” (Gambaro en Roffé, 1999: 111-112)¹⁹.

Ahora bien, en el escenario, la imagen corporal de un personaje puede mostrarse directamente, mediante el cuerpo del actor o actriz, o puede construirse discursivamente, mediante la descripción que hacen los personajes en sus parlamentos.

En relación con la imagen corporal de los personajes femeninos, así como la manera en que la construcción del cuerpo femenino reproduce o transgrede los estereotipos de género que han configurado históricamente la “feminidad”, una obra de Gambaro muestra a los personajes femeninos como cuerpos-objetos, dos cuerpos de mujeres moldeados por la sexualidad masculina. La obra es *Dar la vuelta* (1972/3), en la cual Molly y Valentina son objetos sexuales de una banda de *gángsters* y sus cuerpos encarnan la proyección de la mirada del hombre sobre los atributos de la belleza femenina. Totalmente doblegadas a los deseos y órdenes del Patrón, están obligadas a vestir y verse según sus dictámenes, incluso sometiéndose a verdaderas mutilaciones. Por ejemplo, el Patrón exige que Molly no sólo se corte y se tiña el cabello, sino que además se ampute los senos:

¹⁹ Esta corporeidad que destaca Gambaro se hace patente también en la presencia efectiva del público y aunque la recepción de la obra teatral no es el tema del presente trabajo, cabe señalar que esta especificidad del género conlleva también una manera diversa de recepción, señalada por toda la teoría teatral, en comparación con la narrativa o la lírica. Dice Gambaro en la entrevista con Roffé: “El público del teatro está allí presente, expresa de manera inmediata lo que le pasa, incluso durante la representación. [...] El lector, en cambio, es más distante y la relación con él, más indirecta” (112).

Patrón: Ese pelo está muy largo. Cortátelo.

[...]

Patrón (señala y termina con un gesto expresivo): Esas...

Molly (*se abraza el pecho*): ¡No, Patrón, no! ¡Estas no!

Patrón (*ecuanime*): No es culpa mía, Molly. No estás de moda.

Molly: ¡Estas sí, Patrón! ¡Se usan siempre!

Patrón: ¿Querías progresar o no? ¡No hacés ningún sacrificio!

Molly: ¡Sí, Patrón! Pero déjelas. ¡Es lo primero que buscan!

Patrón: Muy grandes, Molly. No alcanzan las manos. Uno se pone impaciente. Lo sé por experiencia (61-62)²⁰.

Gambaro además ha realizado en varias ocasiones una parodización de los estereotipos sociales que rigen el cuerpo de las mujeres (Tarantuviez, 2014). Se trata de textos que trabajan con la exacerbación grotesca de la imagen corporal de la mujer en tanto objeto del deseo masculino. Estas obras funcionan como una crítica a los disciplinamientos que sufre el cuerpo femenino en la cultura patriarcal y a la conceptualización del cuerpo de las mujeres como objeto construido en torno al placer del sexo masculino.

Un contraejemplo de esto aparece en la obra *Striptease*, de Lola Arias, donde el personaje femenino fantasea con elegir ser una trabajadora sexual y habla de su deseo, instaurando su propio cuerpo como posibilidad de goce: el cuerpo femenino es sujeto de deseo. Sin embargo, es en su narrativa donde Lola Arias transmite más explícitamente las imágenes del erotismo feminismo (por ejemplo, en el cuento “El tratamiento”). Una de las propuestas del pensamiento feminista es que las mujeres se apropien de su corporalidad sin regirse por los códigos del patriarcado (Cardenal Orta, 2012: 357): “Situarse como punto de partida ese cuerpo que ha sido censurado a lo

²⁰ Al leer la escena en la que a Molly le cortan los senos, se hace difícil no pensar en la cantidad de cirugías estéticas (específicamente implantes mamarios) a las que se someten las mujeres en la Argentina con el fin de concordar con lo que el imaginario masculino indica como sensual.

largo de los siglos pretende ser una forma no de tener una definición inamovible para lo que es una mujer, sino posibilitar ese ser varias, ese decir varias cosas a la vez que nos ha sido negado”.

Siguiendo a la pensadora feminista Kate Millet (1990), dado que las relaciones de poder que están en la base del resto de las estructuras de dominación se desarrollan en el ámbito privado y se ejercen, fundamentalmente, sobre los cuerpos y las sexualidades, se hace entonces necesario analizar las prácticas y discursos que rigen, disciplinan y sancionan los cuerpos en las relaciones personales como parte de políticas de producción y ejercicio de poder y dominación.

Por otro lado, en el teatro de Lola Arias la corporalidad no es representación, sino presentación, presencia. Cabe destacar, dentro de los recursos estéticos y elecciones estilísticas de la producción de Arias mencionada hasta acá, que en su obra *Striptease* se presenta un bebé en escena, lo cual implica la ruptura completa de la ficción (el bebé no es representación, es pura presencia). Dice Arias (2007):

El bebé es el accidente en el medio del orden, lo real en combate con la representación. El bebé dice todo el tiempo ‘esto no es teatro’, pero a la vez ella está dentro de la ficción, y cuando el texto se proyecta sobre ella las palabras se vuelven puro acontecimiento” (84).

El bebé en escena es una latente amenaza a la representación (algo similar a lo que sucede en *Sueño con revólver* debido a la oscuridad o penumbra que atenta contra la visibilidad del espectáculo), una suerte de boicot al devenir predecible de la representación. Al respecto, señala Lola Arias:

En la puesta en escena me interesó ir más lejos en relación a lo real; es decir, poner en riesgo la ficción. La obra del bebé es la más radical en ese sentido. Estoy atentando contra mi propio texto, porque el bebé puede llorar toda la función y no hay texto; es como tomar un riesgo real extremo, porque me

interesa algo más que la enunciación del texto, que es la experiencia en sí; es decir, como espectadora, cuando estoy viendo un bebé en escena, me pasan un montón de cosas que tiene que ver con lo que está fuera de control, lo que es real, lo que es puro acontecimiento que da otro tipo de emoción y de predisposición (Arias en Pinta, 2008, 5-6).

Esta corporalidad no representativa se destaca también en *El amor es un francotirador* (2008), donde el borde entre lo que sucede y lo que se representa se borra cuando los performers lloran, besan, dan cachetadas, cantan, ¿actúan? el “deporte de los sentimientos”.

Conclusiones

La transdiscursividad es una fuente de nuevas direcciones hacia las que encaminar nuestras conjeturas interpretativas, pues se construyen nuevos sentidos a partir de la imbricación textual y de la recontextualización de los intertextos o hipotextos.

En este trabajo, en el que he abordado los diálogos transtextuales y la presencia de relaciones transdiscursivas en la dramaturgia y la narrativa de Lola Arias y Griselda Gambaro, he comprobado que dicho abordaje permite llegar a una comprensión más profunda de su producción, y, a la vez, determinar de qué manera se vinculan con la sociedad y la historia argentinas.

He constatado que la producción dramática de Griselda Gambaro presenta una transtextualidad muy amplia, la cual le permite construir un universo de sentido en el que analiza con mirada crítica otras prácticas semióticas, literarias o no. Además, la citación, reelaboración, transformación y hasta “refundición” de los intertextos e hipotextos utilizados le permite a Gambaro construir una textualidad absolutamente original.

En cuanto a Lola Arias, la elección de analizar su producción junto con la de Gambaro no es casual: si tuviéramos que ubicarla en alguna corriente estética del campo teatral argentino actual, la encontraríamos en una línea afín al trabajo de la neovanguardia. Tal como afirma Arias, “Mis referentes contemporáneos argentinos son [...] Veronese, Pavlovsky y Gambaro” (Arias, 2001 p.58).

En el entramado de la obra de Arias se destaca la hibridez genérica y la imbricación transdiscursiva, que en ella responde a una clara voluntad de estilo: “Supongo que es natural que la música, el amor, la política se vayan cruzando como parte de un mismo rito de iniciación” (Arias, 2015).

Quedan abiertos numerosos interrogantes y obras de Arias por examinar desde esta perspectiva que hace hincapié en la “permeabilidad” discursiva de los textos literarios y del teatro, así como una futura reflexión sobre la posible deriva de su poética en particular y de nuestro teatro en general. Dice Arias:

A veces me pregunto cuál será la forma del teatro futuro, cómo será la obra que haré antes de morir. ¿Será con actores o con robots o con perros que se suicidan en escena? ¿Será en un teatro o en una computadora o adentro de un avión? ¿Será como un texto telepático o como una droga que se les da a los espectadores antes de dormir? (2007: 85)

Fuentes:

ARIAS, Lola (2001). *La escuálida familia*. Buenos Aires: Libros del Rojas, con entrevista a la autora de Jorge Dubatti. 53-62.

---. (2007). Trilogía (Strip-tease, Sueño con revólver, El amor es un francotirador). Buenos Aires: Entropía.

---. (2008). “Poses para dormir”. *Dramaturgias*. Buenos Aires: Entropía.

---. (2011). *Los posnucleares*. Buenos Aires: Emecé.

---. (2015) "Rock y política: dos ritos de iniciación". *La Nación*, 8 de noviembre de 2015.

---. (2016). *Mi vida después y otros textos*. Buenos Aires: Reservoir Books.

GAMBARO, Griselda (1984). *Teatro 1: Real envido. La malasangre. Del sol naciente*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

---. (1987). *Teatro 2: Dar la vuelta. Información para extranjeros. Puesta en claro. Sucede lo que pasa*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

---. (1989). *Teatro 3: Viaje de invierno. Nosferatu. Cuatro ejercicios para actrices. Acuerdo para cambiar de casa. Sólo un aspecto. La gracia. El miedo. El nombre. El viaje a Bahía Blanca. El despojamiento. Decir sí. Antígona furiosa*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

---. (2003). *La señora Macbeth*. Buenos Aires: Norma.

Bibliografía citada:

ARLT, Mirta (1995). "Griselda Gambaro-Ricardo Monti. Paradigma de los '70". En: PELLETTIERI, Osvaldo (comp.). *Teatro Latinoamericano del los '70. Autoritarismo, cuestionamiento y cambio*. Buenos Aires: Corregidor. 67-79.

BOLING, Becky (1989). "Reyes y princesas: la subversión del signo". En: TAYLOR, Diana (ed.). *En busca de una imagen. Ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana*. Ottawa: Girol Books, 75-88.

BROWNELL, Pamela (2009). "El teatro antes del futuro: sobre *Mi vida después de Lola Arias*" en *Revista Telón de Fondo*, Nº 10.

CAMILLETTI, Gerardo (2000). "Aportes al tema de la intertextualidad en la literatura de Griselda Gambaro", ponencia leída en el "IX Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino" del GETEA, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2 al 6 de agosto de 2000.

CARDENAL ORTA, Tatiana (2012). "Ese cuerpo que no es uno. La sexualidad femenina en Luce Irigaray". En: *Thémata. Revista de Filosofía*, Nº 46 (2012 - Segundo semestre). 353-360.

CASTELLVÍ deMOOR (1989). "El drama pronominal entre 'Yo= 'Tú/=Vos=-'Usted=' en el discurso de *Del sol naciente* de Griselda

Gambaro". En: A.A.V.V. *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo XX*. Buenos Aires: Galerna. 111-121.

---. (1992a). "Agresión textual y narratividad en 'Antígona furiosa' de Griselda Gambaro". ROSTER, Peter y ROJAS, Mario (eds.). *De la colonia a la Postmodernidad. Teoría teatral y crítica sobre teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna. 215-222.

---. (1992b) "La parodia en el teatro de Gambaro: interdiscursividad y voluntad de estilo". En: PELLETTIERI, Osvaldo. *Teatro y teatristas. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*. Buenos Aires: Galerna. 147-153.

COSTA, Julia Morena y ROJO, Sara (2016). "Visibilidad de la violencia en el teatro actual latinoamericano: *El año en que nació*, de Lola Arias, *La mujer puerca* y *Mau Mau, o la tercera parte de la noche*, de Santiago Loza". *Caracol*, n° 12 / Dossiè. 100-123.

DAONA, Victoria (2017). "Las voces de los/as hijos/as de desaparecidos/as en Argentina: un género". *El taco en la brea*, Año 4, Nº 6 (Noviembre 2017), Papeles de investigación. 37-55.

DE TORO, Fernando (1999). "La referencialidad especular del discurso en el teatro de Griselda Gambaro". En: PELLETTIERI, Osvaldo (comp.). *Teatro Argentino de los '60. Polémica, continuidad y ruptura*. Buenos Aires, Corregidor, 1989, 183-198 (versión reducida); y en DE TORO, Fernando. *Intersecciones: ensayos sobre teatro. Semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialidad*. Madrid, Iberoamericana, 1999, 139-151. He citado por esta última versión.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (1993). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.

GENETTE, Gérard (1997). "La literatura a la segunda potencia". AA.VV. *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: UNEAC-Casa de las Américas. 53-62.

MILLETT, Kate (1990). *Sexual Politics*. New York: Simon & Schuster.

MUNDANI, Liliana (2002). Las máscaras de lo siniestro. Escena política y escena teatral en Argentina: el caso Gambaro. Córdoba (Argentina): Alción Editora. 48-51.

NAVARRO BENÍTES, Joaquín (2001). "La transparencia del tiempo, entrevista a Griselda Gambaro". En *Cyber Humanitatis* (Revista de la

Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile), nº 20, primavera 2001, versión digital: <http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/publicaciones/cyber/cyber20/entrev1.html>.

PAVIS, Patrice (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.

PINTA, María Fernanda (2018). "Escenas de un discurso amoroso I. Entrevista a Lola Arias". *Telondefondo – Revista de Teoría y Crítica Teatral*, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, a. IV, n. 7, p. 1-12, jul. 2008. Disponible en: <<http://www.telondefondo.org>>. Acceso en: 06 jul. 2018.

ROFFÉ, Reina (1999). "Entrevista a Griselda Gambaro". *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 588, junio 1999. 111-124.

TARANTUVIEZ, Susana (2014). "Género, representación y dramaturgia de mujeres en el teatro argentino contemporáneo". Granata de Egües, Gladys (coord.), *Diálogos con la realidad. Miradas y representaciones literarias*. Mendoza: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras. 111-156.

---. (2015). "Ecos y derivas de la literatura isabelina en el teatro argentino contemporáneo: hipotextos shakespearianos en Eduardo Pavlovsky y Griselda Gambaro". *Miranda*, 2015, n° 6-7.

---. (2016). "Relaciones transdiscursivas en el teatro argentino contemporáneo". Granata de Egües, Gladys (coord.). *Literatura y transdiscursividad*. Mendoza: EDIFYL. 183-221.

TRASTOY, Beatriz (2000). "Madre, marginados y otras víctimas: el teatro de Griselda Gambaro en el ocaso del siglo". Pellettieri, Osvaldo (ed.). *Teatro Argentino del 2000*. Buenos Aires: Galerna. 37-46.

REESCRITURAS Y TRANSTEXTUALIDADES EN *SALLINGER* DE BERNARD-MARIE KOLTÈS

María Victoria Urquiza

UNCuyo – CONICET
marivurquiza@hotmail.com

Introducción

La literatura no es más que una conversación entre los libros de una biblioteca, o, dicho de otro modo “no hay nada nuevo bajo el sol” como lo expone el famoso dicho. De esta manera, hablar de literatura supone entonces hablar de reelaboraciones o reescrituras de obras, temas, personajes y un largo “demás”.

Genette se valió de la metáfora del palimpsesto para referirse a lo que desarrollaría como transtextualidad. Dentro de su obra *Palimpsestos*, plantea la transtextualidad como todo lo que pone en relación al texto, explícita o no, con otros textos. Partiendo de la noción de intertextualidad estudiada por Kristeva, asevera: “Por mi parte, defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (1989:10). Así, Genette categoriza las relaciones transtextuales de la siguiente manera: intertextualidad (dentro de ella menciona la cita, el plagio y la alusión), la paratextualidad, la metatextualidad, la hipertextualidad y la architextualidad

Nos interesa, para nuestro trabajo, la noción de hipertextualidad. En palabras de Genette: “Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un

texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (1989:14).

Los mecanismos en que se da la hipertextualidad resultan de una transformación simple o directa. En este sentido, nos interesa leer la obra Sallinger de Bernard-Marie Koltès como un hipertexto de la obra narrativa de J.D Salinger comprendida por sus nouvelles *Franny y Zoey*, *Levantad, carpinteros la viga del tejado*, *Seymour: una introducción*, los cuentos de *Nueve cuentos* y la novela *El Guardián entre el centeno*.

J.D Salinger, su obra y poética

J.D Salinger nació en Estados Unidos en 1919 en el seno de una familia judía. Durante su adolescencia, sufrió la expulsión de varios colegios. Esta experiencia y su traumática participación durante el Día D, hizo mellas en su literatura. Comenzó su carrera literaria publicando cuentos y obras de teatros en diversas revistas literarias, pero no sería hasta la aparición de su primera novela, *El guardián entre el centeno*, publicada en 1951 que ganaría reconocimiento a nivel internacional. Murió en el 2007 dejando gran parte de su obra inédita.

Luis Alexis Leiva (2016) resume en la revista *Leedor* la poética salingeriana de una manera muy concisa. Este crítico resalta la importancia que tiene dentro de los relatos lo no dicho. Este fenómeno implica la presencia de huecos que exigen un lector participativo. A esto se le suma la presencia de diálogos en los que se dice de manera desmesurada pero se comunica poco. La función de los intercambios verbales es construir a los personajes, lograr la identificación y la empatía del lector. Sin embargo, muchas veces los silencios tienen mayor significancia que los extensos intercambios entre los protagonistas.

Uno de los grandes temas es la presencia de la guerra, que el propio Salinger vivenció y que no deja de estar mencionado de alguna u otra manera. Así, uno de los personajes más

importantes dentro del universo salingeriano es Seymour Glass, hermano mayor de familia Glass, un excombatiente que termina por perder la razón y suicidarse.

Pero sin duda, algo que suele llamar la atención es la aparición de niños. Existe una especie de fascinación por la infancia. Hay algo en los niños que enfrentan a los adultos, infantes cuyo comportamiento suele ser admirable y de una madurez inusitada frente al accionar de los mayores. Pensemos en la hermana menor de Holden Caulfield de *El guardián entre el centeno*, o en Al, el hermano muerto de cáncer, y por lo mismo inmortalizado e idealizado en su pureza y en su falta de maldad, o en Sybil, la pequeña compañera de “Un día perfecto para el pez banana”. La inocencia de estos personajes irradia vitalidad y provoca añoranza y melancolía en los protagonistas.

Otro tanto sucede con las mujeres, quienes son descriptas como personajes inteligentes y sensibles. Provocan la admiración de los protagonistas masculinos, aunque a veces resultan ser sus víctimas. Los varones proyectan en ellas sus sufrimientos y carencias, algunas veces, incluso llegan al maltrato. Por otro lado, también hay una clase de mujeres a las que se retrata de manera caricaturesca: aquellas que viven de las apariencias y que frívolamente se someten a las instituciones del matrimonio, por ejemplo, dejando de lado sus aspiraciones, o suelen ser esperpénticas y ridículas.

Otros personajes característicos son los que se encuentran por fuera, los excluidos. Generalmente su inteligencia y su particular forma de ver el mundo produce que se automarginen, que se sientan y sean solitarios, que no logren “encajar” en el esquema que les ofrece la sociedad, que no puedan ser lo que se espera de ellos. El mismo Holden Caulfield es un personaje representativo, al igual que los integrantes de la familia Glass.

En la poética de Salinger se puede apreciar la presencia de espacios cerrados. Las historias suelen transcurrir en lugares

encerrados o pequeños, en los que no es posible el movimiento y que resultan abrumadores en comparación de los espacios abiertos, transitados por los personajes en autos, taxis, carros solo durante el lapso de los traslados.

Una particularidad de la de Salinger es que crea en sus cuentos y nouvelles el universo de la familia Glass. En ellas se nos van revelando pistas para completar el retrato de estos personajes. Casi siempre protagonistas que no logran adaptarse al mundo adulto y que con grandes esfuerzos intentan asomarse a él. Personajes que se oponen a las apariencias y la hipocresía, que contrastan con los estereotipos norteamericanos y que resultan simbólicos, extraños ensayando su adultez, superdotados que de niños participaban en un programa radial de preguntas y respuestas y debates con nombres falsos.

La evidente relación paratextual nos remite a la reescritura de los temas, personajes o anécdotas del autor norteamericano pero no alcanza para comprender la originalidad de la versión del dramaturgo francés. A fin de poder analizar los mecanismos en que la poética salingeriana aparece inmiscuida en la obra koltésiana, conviene repasar brevemente el trazo argumental de las obras de Salinger.

En *Seymour una introducción*, publicado en *The New Yorker* en 1959, el narrador es Buddy, el segundo hermano de la familia Glass. El objetivo del relato es develar la personalidad de Seymour, el hermano mayor, quien se suicidó en 1948, cuando tenía 31 años. Seymour, eclipsante miembro de la familia, fue aparentemente un genio y talentoso escritor. Dejó 184 poemas inéditos de influencia china y japonesa. Son los demás hermanos quienes advierten que el poemario debería ver la luz.

Franny y Zoey, retrata la relación de los dos hermanos menores del clan Glass. Dividido en dos partes, la primera cuenta el encuentro de Franny con su novio Leider, el primer día de un fin de semana compartido. Sin embargo, la cita queda

interrumpida por el malestar que Franny comienza a sentir. A medida que esto se manifiesta los diálogos permiten entender que lo que se traduce en lo físico tiene una raíz en lo psicológico. Franny cuestiona las actitudes ególatras y la necesidad de “éxito” que ella misma había experimentado. La segunda parte, se centra en el diálogo que establecen Zoey, joven actor de 25 años y el más chico de los hermanos, y Franny durante el periodo de recuperación de la joven.

En *Levantad, carpinteros, la viga del tejado* el narrador es nuevamente Buddy. El tiempo ha pasado y el personaje ahora tiene 40 años. Lo que se relata es un episodio acontecido cuando Buddy era un joven de 23 años. En el tiempo del relato, Buddy viaja a Nueva York a la boda de Seymour y Muriel, pero cuando llega resulta ser el único representante de la familia del novio. Sin embargo, Seymour nunca aparece y deja plantada a la novia en el altar. Todos los invitados abandonan la iglesia, Buddy decide seguirlos y finalmente subir a uno de los carros que los llevará al departamento de Muriel. El narrador nunca se presenta como familiar del novio y una vez dentro del carro se suscita una conversación en la que se menciona la posibilidad de que Seymour sea homosexual y esquizoide, todo diagnosticado por el psiquiatra de la madre de la novia sin ser entrevistado. El relato termina cuando Buddy, a raíz de un embotellamiento, ofrece ir a su departamento y llamar a la casa de Muriel desde ahí. Finalmente, se enteran de que la pareja ha decidido viajar a Florida. Buddy encuentra en uno de los cuartos el diario de Seymour donde habla acerca de la relación con su pareja.

El relato breve más famoso de Salinger titulado “Un día perfecto para el pez banana” abre la colección “Nueve cuentos”. En él, el protagonista es el joven Seymour. La historia comienza con la conversación telefónica entre Muriel y su madre, preocupada por su hija luego del viaje apresurado a Florida. En el diálogo van apareciendo pistas acerca de la salud

mental de su joven compañero. A continuación, el foco está puesto en la escena de la playa en la que Seymour junto con Sybil, una pequeña compañera de juegos, buscan peces bananas en el agua. Finalmente, al regresar al hotel, Seymour se suicida en la habitación.

El guardián entre el centeno tiene por protagonista a Holden Caulfield, un adolescente de 16 años que ha sido expulsado del colegio y que antes de volver a su casa por las vacaciones de navidad recorre la ciudad de Nueva York, vagabundeando y visitando antros, encontrándose con viejos amigos y con su joven novia. El pasaje de la niñez a la adultez, el sufrimiento de la adolescencia y los cuestionamientos existenciales tienen lugar en esta obra. El título enigmático proviene de unos versos de Robert Burns que el propio Holden explica: le cuenta a su hermana menor acerca del poema y de la sensación de ser un guardián que impide que los niños en el campo, y él mismo, caigan al abismo, metáfora que sin duda se refiere al mundo de los adultos.

La versión de Koltès

Koltès escribió *Sallinger* en el año 1977 por encargo del director Belga Bruno Boëglin. No fue una de las piezas de las que el autor estuviera orgulloso, más bien evitaba hablar de ella por haberse sentido doblemente restringido por la premisa de “seguir” a Salinger y por las indicaciones recibidas por Boëglin con respecto al número de personajes. En el plan original solo se utilizaría como texto fuente la novela de Jerome David Salinger.

Fue Lise Dambrin, ex integrante del Théâtre du Quai y quien formaba parte de la compañía Novotheâtre quien buscaría a Koltès para el trabajo dramático. El director había conseguido un viejo teatro y lo había acondicionado. Para su inauguración la compañía quería estrenarse bajo el

“patronazgo” del admirado escritor por ser representativo de toda una generación y por ser el autor de la juventud y la rebeldía. La idea era la puesta en escena de una obra a partir de la novela *El guardián entre el centeno*. Ninguno de los integrantes de la compañía se sentía capacitado para realizar la dramaturgia, será Lise quien en abril convoque a Koltès para escribir la adaptación.

De ese pedido surge una primera propuesta escrita a partir de los relatos que conciernen a la familia Glass y que se crea tomando como base las improvisaciones de los actores. Koltès asiste a los ensayos con el propósito de recuperar las improvisaciones surgidas durante esos encuentros, la segunda etapa sería la de la escritura propiamente dicha. Dos ejes son los que deberían haber guiado la composición de la pieza dramática: las lecturas de la obra salingeriana y las personalidades de los actores que él había frecuentado durante el primer periodo.

Del 22 de octubre al 4 de noviembre y del 22 de noviembre al 15 de diciembre de 1977 se presenta una primera versión de la obra titulada como *Lectura americana: impresiones de actor*. Se trata de la escritura de una trama sencilla a partir de la cual los actores evolucionan libremente.

Durante 5 meses Koltès se dedica a la escritura en solitario. Según el trabajo investigativo de Arnaud Maisetti, en el lapso de ese tiempo habrá un viaje a Londres con la intención de ir al reencuentro de la figura de Rimbaud (recordemos la estancia junto a Nouveau de Rimbaud a fines del año 1874); adolescente y poeta maldito como se supone que son los hermanos Glass.

Ahora bien: ¿cuáles son los mecanismos de escritura, de transformación para hablar en términos genettianos? Podemos hablar de una pervivencia de los recuerdos de la lectura. En *Sallinger*, aparecen como si se trataran de relámpagos fragmentos de las narraciones. A este proceso de

escritura que se sucede con la decantación de las lecturas realizadas la denominaremos memoria textual. El mismo Koltès lo explica en su prefacio “¿qué es una lectura y que queda de ella cuando se desprende uno del recuerdo de la obra?” (2008: 47)

Al igual que sucede durante los sueños, en los que la inconsciente toma las vivencias diurnas para reelaborarlas y manifestarlas mediante la condensación, el desplazamiento y la inversión, los ecos de la narrativa del autor norteamericano aparecen en Salinger condensados, desplazados o invertidos. Esto provoca el carácter onírico que tiñe toda la pieza, dándole esa atmósfera entre simbolista y expresionista a la que se refiere Dubatti (2008: 299).

Sallinger versa acerca de las relaciones familiares luego del suicidio del hermano mayor. De esta manera vemos que Rouquin, el personaje central, condensa varias de las características de los sujetos descriptos en los cuentos, nouvelles y novela de Salinger: es pelirrojo como el hermano muerto de Holden Caulfield; es ex combatiente, está afectada su salud mental y deja viuda a una joven mujer como Seymour; es brillante, “Rouquin era la cabeza más extraordinariamente dotada, la más singular que jamás se haya conocido”, admirado y amado por el resto de los personajes “no conozco a nadie en el mundo que haya sido más amado que tú” le dice Leslie; es joven como el narrador de *El guardián entre el centeno*.

Sin duda, Le Rouquin abreva todas las características del Seymour de Salinger. Pero, a diferencia de las narraciones, en donde está presente mediante la evocación de los demás, acá aparecerá como un personaje más que, aunque muerto, tiene suficiente corporalidad como para parecer de carne y hueso. En Salinger, dice Duarte (2010), “Todos tienen un muerto; dialogan con él, lo idealizan y lo convierten en la imposibilidad frente a la que miden sus actos.” En Koltès, Le Rouquin se

presenta ante los personajes a interpelarlos y a desmitificar su propia figura.

También en el personaje de Leslie aparecen rasgos de los hermanos de Seymour, al igual que Zoey de *Franny y Zoey*, es un joven actor que ha comenzado a alcanzar el éxito. En el monólogo de la escena V, se resumen los episodios de la novela que tiene a Holden por protagonista: la noche en Nueva York, los viajes en taxis, las llamadas telefónicas desde las cabinas, la necesidad de afecto. Más adelante el mismo personaje retomará la idea de que las mujeres son comunes, no muy inteligentes, aunque lo parezcan como el caso de la novia de Holden, Sally Hayes, una jovencita amante del teatro y la televisión. Esto también nos remite al cuento el “Tío Wiggily en Connecticut” cuyas protagonistas han abandonado sus estudios para casarse, y, sin mayores aspiraciones, se encuentran a compartir unas copas. Algo de esto se traduce en los personajes de Carole y June, en la primera además observamos a la Muriel, joven viuda, de “Un día perfecto para el pez banana”.

Por desplazamiento, se pueden observar algunas tiradas puestas en boca de los personajes secundarios que en la narrativa salingeriana corresponden a los protagonistas. Esto es visible sobre todo en el discurso de Le Rouquin:

Vas a empezar como todo el mundo, con el uniforme completo. Pero si resulta que tienes un poco de paciencia, tendrás el derecho de quitarte las condecoraciones [...] y más tarde, pero solo mucho más tarde, la chaqueta, y todavía más tarde esa porquería de cinturón. y después, en verdad mucho después, [...] tendrás el derecho de sacarte el pantalón. (Koltès: 2008: 100)

El intertexto con el que juega Koltès es lo que Eloise comenta acerca de Walt, personajes del segundo cuento de la colección:

¿Sabés lo que dijo una vez? Dijo que sentía que estaba progresando en el ejército, pero en una dirección distinta de

los demás. Dijo que cuando lo ascendieran por primera vez, en lugar de ponerle jinetas le iban a sacar las mangas del uniforme. Dijo que cuando llegara a general iba a estar completamente desnudo (Salinger, 1971:44).

Lo mismo sucede con el discurso de Leslie, que hace eco en la incomodidad de Holden frente a su compañero de residencia y su accionar. En boca de Leslie:

Pero tienes también las uñas más negras que jamás haya visto, y la mayor cantidad de granos reunidos en una cara, tienes más granos en tu cara que todos los granos de todas las caras de Estados Unidos juntos. Estoy seguro, Henry, que cuando entras en una habitación, los muebles se cubren de polvo, las alfombras de manchas de grasa y los vidrios se ensucian al punto de no dejar pasar la luz (Koltès, 2008:64).

Por su parte, Holden sostiene con respecto a Ackley: “Además tenía un montón de granos, no solo en la frente o en la barbilla como tenía la mayoría de los chicos, sino por toda la cara” (Salinger, 1992:26). “Empezó a limpiarse las uñas con una cerilla. Siempre estaba haciendo lo mismo.” (Salinger, 1992: 29).

En cuanto al discurso de Al, el padre (personaje que el mismo Koltès, sorprendido por la ausencia de figura paterna, añade en su obra) en el monólogo de la página 96, se refiere a un ataque de furia de Leslie en el que destroza los vidrios de la casa, luego de lo que al parecer sería la muerte de Rouquin. En *El guardián entre el centeno*, Holden relata “la noche que murió dormí en el garaje y rompí todos los cristales con el puño solo de la rabia que me dio” (Salinger, 1992:46)

Hay también otros casos de desplazamientos que no desarrollaremos, baste mencionar el caso del suicidio que comete Henry al tirarse desde un puente con el cometido por James Castle al arrojarlo por la ventana de la residencia en la que también se encontraba Holden. O la decisión de Carole de

marcharse a las afueras de Nueva York, igual al deseo de Holden de huir lejos de la ciudad.

En cuanto a la inversión, la más evidente tiene que ver con Rouquin, quien lejos de ser ese ser excepcional resulta de una agresividad verbal y una actitud provocadora que contrasta con el cariño y admiración que el resto de la familia le profesa.

En este proceso de reescritura, Koltès ahonda en su propia escritura e inserta grandes monólogos que son los que les ayuda a incrustar los núcleos narrativos más importantes del corpus salingeriano. Además, resulta llamativo el uso de las didascalias en las que parece narrarse las acciones de los personajes más que ser indicaciones para la puesta en escena.

A modo de conclusión

La pluma maestra de Bernard- Marie Koltès logra una versión que se inspira en la obra del escritor J.D Salinger tal como lo había solicitado el director del Novothéâtre, pero logra imprimir su propia poética en la que abundan monólogos y un lenguaje lírico.

A su vez, con gran originalidad utiliza la lectura de las obras, o más bien, el recuerdo de las obras para, a través de la inversión, condensación y desplazamiento, darle vida a la familia de Rouquin, reflejo deformado por el cristal de la escritura koltesiana pero de la que podemos encontrar puntos de contacto.

Referencias bibliográficas

Duarte, Pablo (2010) "J.D. Salinger: apuntes de lectura". Letras Libres, 31 de marzo. <https://www.letraslibres.com/mexico/jd-salinger-apuntes-lectura>

Dubatti, Jorge (2008) "Búsqueda y elaboración de una poética". *Teatro*. Buenos Aires: Colihue.

Genette, Gerard (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus

Koltès, Bernard-Marie (2008) *Sallinger. Teatro*. Buenos Aires: Colihue.

Leiva, Luis Alexis (2016) “Nueve tips para nueve cuentos de J.D Salinger”. *Leedor*, 4 de octubre. <http://leedor.com/2016/10/04/nueve-tips-para-nueve-cuentos-de-j-d-salinger/>

Salinger, Jerome David (1971). *Nueve cuentos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana

----- (1992). *El guardián entre el centeno*. Buenos Aires: Alianza