

Comunidades teatrales: la melancolía y la nostalgia en la representación y formación  
de la identidad argentina a fines del siglo XX y principios del siglo XXI

By

Rocío Zalba  
B.A. University of Guelph  
M.A. University of Toronto

Submitted to the graduate degree program in Spanish  
and Portuguese and the Graduate Faculty of the University  
of Kansas in partial fulfillment of the requirements for the degree of  
Doctor of Philosophy

---

Dr. Vicky Unruh

---

Dr. George Woodyard

---

Dr. Jill Kuhnheim

Date Defended: January 15th, 2008

Copyright 2008  
Rocío Zalba

The Dissertation Committee for Rocío Zalba certifies that this is the approved version  
of the following dissertation:

Comunidades teatrales: la melancolía y la nostalgia en la representación y formación  
de la identidad argentina a fines del siglo XX y principios del siglo XXI

Committee:

\_\_\_\_\_  
Dr. Vicky Unruh

\_\_\_\_\_  
Dr. George Woodyard

\_\_\_\_\_  
Dr. Jill Kuhnheim

Date Approved: \_\_\_\_\_

## Abstract

This study examines how the Argentine theatre of the 1980s, 1990s and early XXI century represent the construction and deconstruction of the national identity through the lenses of melancholia and nostalgia. Both of these terms are not examined as a characteristic in the representation of an Argentine identity, but rather as the means that establish the relationship of the self with the remains of their past. Through the re-readings of Sigmund Freud by Walter Benjamin, David Eng and David Kazanjian I focus on the performance of melancholia and its productivity in the edification and strengthening of the self. It is also through Stevlana Boym's theories of reflexive and restorative nostalgia that I investigate how theatre portrays the demise of the Argentine identity. The study is divided in three theatrical communities, each representing the historical and lineal progression of the country's change from the homogeneous unit of the early eighties to the neoliberal market and globalized culture of the late nineties and early XXI century. The first theatrical community is centered on the family unit. Here, I focus on the emergence of a new identity despite and due to a generational conflict. The plays under study are Té de tías (1985) by Cristina Escofet, Volvió una noche (1991) by Eduardo Rovner, El Partener (1988) by Mauricio Kartun and De atrás para adelante (1991) by Diana Raznovich. The second is a community constituted by actors. Here, I study how Rojos Globos Rojos (1994) by Eduardo Pavlovsky and Un momento argentino (2001) by Rafael Spregelburd portray a chaotic and contradictory self when reality and fiction play an equal role in a globalized culture. The third is the marginalized

community as represented in La Bohemia (1998) by Sergio Boris and Perras (2002) collective work by Néstor Caniglia, Enrique Federman, Claudio Martínez and Mauricio Kartun. Both plays use the theatrical platform to reflect on the degeneration of the Argentine self, pre and post the 2001 economic and political crisis, through the violent and destructive nature of marginalized characters. It is through these theatrical communities and their respective audiences, that theatre participate in the on-going dialogue that questions the future and identity of the nation in the XXI century.

## **Agradecimientos**

Entré a KU con el firme interés de escribir un proyecto sobre el teatro argentino finimilenarista. Para que esto tomara lugar, un grupo de personas claves me asistieron en el desarrollo intelectual y el proceso de escritura que culminó en esta tesis. Fue en las clases de George Woodyard, Jill Kuhnheim y Vicky Unruh donde adquirí las herramientas para desarrollar mi conocimiento y expandir mis ideas. Les agradezco a los tres por acompañarme hasta el final (y en la distancia) con sus sugerencias y constante desafíos. Estoy especialmente agradecida a la Dr. Unruh, mi consejera de tesis, cuya paciencia, dedicación y consejos a través de los años me resultaron de un valor inestimable. Aprovecho también, para reconocer el apoyo de la Escuela Graduada, cuyo Dissertation Research Fellowship, llegó justo cuando más lo necesitaba.

El apoyo moral e incondicional de mi familia fue de sumo valor durante este proceso. Les agradezco a mis padres, Jorge y Nora Zalba, por las infinitas puertas que me abrieron cuando nos mudamos a Canadá. A mis hermanas, Jimena, Natalia y Constanza por ser mis angelitos de la guardia.

Por último, estoy infinitamente agradecida a mi esposo, Jorge Luis Camacho, cuyo amor y palabras de ánimo fueron un constante durante este proceso. Sin sus lecturas y sugerencias, su humor, su paciencia y sus palabras “Ya estás ahí, ya”, esta tesis nunca se hubiera realizado.

A él le dedico este proyecto.

## Índice

### Introducción

El encuentro con los desechos del pasado: la melancolía y la nostalgia en la formación de la identidad argentina.....1

### Capítulo 1

Comunidad familiar: negociando la identidad presente con los fantasmas del pasado en *Volvió una noche* y *Té de tías*.....28

### Capítulo 2

Comunidad familiar: tradición vs. modernidad en el conflicto generacional en *El partener* y *De atrás para adelante*.....83

### Capítulo 3

Comunidad actoral: realidad y ficción en la construcción de la identidad nacional en *Rojos, globos, rojos* y *Un momento argentino*.....141

### Capítulo 4

Comunidad marginal: la nostalgia reflexiva en la construcción y violenta destrucción del marginado en *La Bohemia* y *Perras*.....189

### Conclusión

Una mirada melancólica y productiva: la identidad argentina entre comunidades teatrales.....237

Obras Citadas.....254

## Introducción

### **El encuentro con los desechos del pasado: la melancolía y la nostalgia en la formación de la identidad argentina**

La identidad, según Beatriz Seibel, “es un proceso formativo continuo que se disuelve o desnaturaliza justamente a causa de las fracturas y traumas sociales o políticos que no han sido resueltos por la comunidad” (36). Si ese es el caso, entonces fijar una identidad nacional a fines del siglo XX en Argentina es una tarea compleja. Después de todo, entre 1983-2002 el país se aleja de una horrorosa dictadura para volver a nacer en una democracia, la cual es prontamente insertada dentro de la emergencia de la globalización y el mercado neo-liberal. Luego, en el año 2001, el país estalla en lo que se considera una de las peores crisis socio-políticas y económicas de su historia. La rapidez en que se efectuaron tales cambios, transformó al país de una nación homogénea a un espacio heterogéneo que, como indica George Yúdice en su estudio sobre la postmodernidad en Latinoamérica, hace de la cultura o, un espacio contestatario o, una zona de supervivencia (3).<sup>1</sup> Ambas de estas características son, en mi opinión, esenciales en el retrato de la identidad nacional a finales del siglo XX y principios del siglo XXI.

A pesar de la dificultad en definir una identidad, el arte teatral argentino se ha enfrentado con el desafío. Esto no es sorprendente ya que el performance es una herramienta maleable que le otorga al actor, director y dramaturgo la posibilidad de explorar varios temas. El espacio marginal en el que se efectúa el arte escénico es también donde se puede desenvolver, dismantelar y cuestionar los componentes

históricos, políticos y sociales que han formado parte en la problemática de la identidad nacional. Aún más, el acto teatral compromete a su público, a través de la inmediatez de sus actos y comunicación, a que reflexione sobre lo representado. De hecho, es Peggy Phelan quien indica que el espectador es el único que puede apropiarse del performance y realizarlo a través de la interpretación y la memoria (147).<sup>2</sup> Por último, siendo que el teatro, según Erving Goffman, es “the quintessential repetition of our self-repetitions, the aesthetic extensions of everyday life, a mirror, you might say, that nature holds up to nature”(5) considero el teatro argentino como una suerte de espejo a fines del siglo XX que nos revela tanto un mundo “contestatario” como una “zona de supervivencia”, lo cual hace que el arte teatral sea un medio ideal en el estudio de la identidad nacional finimilenarista.<sup>3</sup>

En este estudio, por lo tanto, examinaré el retrato de la identidad nacional sobre las tablas nacionales a fines del siglo XX y principios del siglo XXI. Como es de imaginar, tal retrato no es unifacético sino multifacético y depende de varios componentes. Algunos son: el momento socio-político en que fue escrita y producida la obra junto a las preocupaciones o problemática del momento, el status socio-económico y grupo cultural representado, como también el conjunto generacional en el que se enfoca la obra, entre otros. Es decir, la formación identitaria fluctúa si hablamos de un joven judío en los años ochenta o un hombre mayor, rico y católico a mediados de los noventa.

A pesar de las diferencias en la representación escénica sí existe un factor que se presenta con recurrencia sobre las tablas nacionales: la definición del ser nacional a

base de su relación con los desechos y pérdidas de su pasado. Es gracias a la serie de cambios que surgieron a finales de siglo XX y principios del siglo XXI que el argentino, joven o viejo, rico o pobre, hombre o mujer, se define en la escena teatral por cómo escoge relacionarse con los escombros que han quedado atrás. Este “cómo” alude directamente a la melancolía o la nostalgia. Mientras que estos términos tienen una definición y propósito diferente del uno al otro y en la sociedad, su protagonismo en las obras teatrales prevalecen no por su futilidad sino por su utilidad al definir las ausencias y ruinas que caracterizan al ser nacional.

Con el propósito de examinar como el teatro argentino observa y define la identidad nacional a base de su relación presente con los desechos y pérdidas de su pasado, estudiaré ocho obras teatrales. Éstas son: Té de tías (1985) de Cristina Escofét, El Partener (1988) de Mauricio Kartun, Volvió una noche (1991) de Eduardo Rovner, De atrás para adelante (1991) de Diana Raznovich, Rojos Globos Rojos (1994) de Eduardo Pavlovsky, Un momento argentino (2001) de Rafael Spregelburd, La Bohemia (1998) de Sergio Boris y Perras (2002) obra colectiva de Néstor Caniglia, Enrique Federman, Claudio Martínez y Mauricio Kartun.<sup>4</sup> Cada obra en este estudio fue seleccionada por su acercamiento a la melancolía o nostalgia en cuanto al retrato identitario y por su representación de comunidades escénicas específicas, lo cual me permite indagar sobre el rasgo multifacético que define al ser nacional en su representación teatral.

La problemática de la identidad sobre el escenario argentino ha sido extensamente estudiada por el campo intelectual teatral. El acercamiento a este

estudio se ha examinado por medio de diferentes temas que surgen específicamente en la década de los ochentas y noventas. Luego de acaba la dictadura, por ejemplo, uno de los temas más examinados es la re-visión de la historia cultural y nacional en relación con la identidad argentina. De hecho, la crítica teatral comienza a estudiar el teatro a través de diferentes paradigmas teóricos-metodológicos, lo cual le permite una suerte de distanciamiento y “auto-crítica” de la historia nacional y teatral. Es aquí donde críticos como Seibel en su estudio sobre el teatro y la identidad nacional, y Jean Graham-Jones en su libro titulado Exorcising History: Argentine Theatre under Dictatorship sacan a relucir “self-interrogative issues of individual and collective responsibilities” (Graham-Jones 10). Esta relación entre lo individual y lo colectivo es lo que emprenderá uno de las problemáticas más representadas en las últimas dos décadas del siglo XX: la representación de la memoria individual y colectiva en la construcción identitaria. Obras como Juan Moreira (1886) son examinadas nuevamente por críticos como Seibel y Rose Marie Armando con el propósito de rememorar la historia teatral y así establecer el aporte del teatro en la identidad argentina. Otro texto, uno de la historia más reciente, es Marathón (1980) de Ricardo Monti, el cual es analizado por la misma Graham-Jones con la intención de resaltar cómo la re-creación del pasado asiste en la desmitificación de la identidad nacional y cultural presente. Otro tema muy examinado en estas décadas, es la oposición entre la palabra y la acción sobre el escenario. Esta oposición teatral tiene la intención de revelar la falsedad de los discursos políticos a través de la historia y su responsabilidad en generar una suerte de inseguridad y desconfianza en la

construcción identitaria del país. Algunos críticos que han examinado este fenómeno a nivel teatral son los dramaturgos Eduardo Rovner y Eduardo Pavlovsky, como también el académico Juan Octavio Prenz en su ensayo titulado “Entre la palabra y el cuerpo”. Siendo que los ochenta traen consigo una democratización luego de una fuerte represión estatal, surge con recurrencia en los estudios teatrales la representación del género sobre el escenario. Feministas como la dramaturga Cristina Escofet y críticas teatrales como Diana Taylor se concentran en la representación y función de conceptos de género en la edificación del ser nacional. Ésta última, por ejemplo, se basa en el movimiento de las Madres de Plaza de Mayo para escribir extensos trabajos sobre la reelaboración del papel maternal y su performance público en la reconstrucción y participación en la historia luego de la dictadura.<sup>5</sup> Otro de sus trabajos se focaliza en las obras teatrales de la dramaturga Diana Raznovich, la cual deconstruye los paradigmas binarios del género en varias de sus obras. Por último, y tomando en consideración el surgimiento de nuevos y jóvenes dramaturgos en la década de los noventa, varios de los críticos se detienen en las nuevas tendencias teatrales que aluden indirectamente al auge de la globalización y el postmodernismo. Críticos como Osvaldo Pellettieri y Jorge Dubatti, dedican varios estudios con los cuales vinculan estas piezas a las condiciones culturales de la Argentina a finales del siglo XX y principios del siglo XXI. Algunos de los temas recurrentes son: la quiebra del pensamiento de izquierda, la desaparición de representaciones ideológicas y homogéneas y la proliferación de mundos diversos, entre otros. Es así cómo la revisión de la historia, la memoria individual y colectiva, palabra vs. la acción, la

emergencia del género femenino, y el advenimiento de obras postmodernas, son representativos del teatro finimilenarista. Sin embargo, no deben ser vistos como los únicos temas. De hecho, hay otros acercamientos en el análisis del texto teatral como también importantes críticos teatrales. Algunos de estos son: Luis Ordaz, Mirta Arlt, Beatriz Trastoy, Ana Laura Lusnich y Laura Mogliani, entre otros.<sup>6</sup>

Mientras que los temas mencionados actúan como una base y punto de partida en este estudio, mi análisis contribuirá al diálogo crítico de la edificación nacional en el teatro argentino al examinar cómo la nostalgia y melancolía participan en la construcción o deconstrucción en la representación identitaria nacional. Lo singular de mi acercamiento reside en utilizar ambos conceptos no como productos de una relación entre el ser nacional y sus pérdidas, tendencia común cuando se hace una revisión de la historia nacional, se habla de la memoria colectiva o cuando se revelan las pérdidas del patrimonio nacional luego de la globalización, sino como un medio que establece el éxito o fracaso de esa relación.<sup>7</sup> Es decir, me centro en las estrategias concretas que, el ser argentino representado en las tablas, emplea cuando se enfrenta a la historia, la memoria, las construcciones establecidas del género y el auge de la globalización. De esta forma, examino la representación de la melancolía y la nostalgia como herramienta que participa en la construcción identitaria del ser nacional. Consecuentemente, en este estudio se examinará la representación teatral del ser argentino como un agente activo y no pasivo que negocia, voluntaria o involuntariamente, su lugar tanto en la historia individual y colectiva del país.

Otro componente innovador en mi proyecto es la compilación de los textos bajo estudio. Varios críticos de teatro argentino se han concentrado en elementos comunes que comparten las obras de un solo dramaturgo o de dos o tres dramaturgos de un mismo período o una misma causa (ej: dramaturgos del Teatro Abierto o Nuevo Teatro). En este análisis, emprendo el desafío de estudiar obras que mientras comparten un escenario no se semejan necesariamente en su ideología y estilo (ej: los textos realistas de Rovner /Kartun /Escofet y los textos postmodernos de Spregelburd/ Boris/ Caniglia). Creo, sin embargo, que unir a estos dramaturgos y no estudiarlos por separado como se ha hecho en estudios más recientes, tales como los de Graham-Jones, Taylor y Dubatti, es lo que me permite evocar dentro del arte teatral el estudio de la representación del ser nacional como una entidad multifacética y cambiante, compuesta por varios elementos culturales e históricos. Por último, siendo que varias de las obras bajo estudio tienen pocos años de vida, muchas todavía no han sido exploradas.

Ahora bien, cuando hago referencia al ser y sus “pérdidas” no aludo al aparente vacío de este último término, sino que me concentro en la *presencia* de la pérdida tras los escombros que ha dejado atrás. Según los teóricos David Eng y David Kozanjan sólo se puede comprender lo perdido por medio de la examinación de sus ruinas: “loss is inseparable from what remains, for what is lost is known only by what remains of it, how these remains are produced, read and sustained”(2). Estas ruinas actúan, por lo tanto, como huellas que delatan la existencia de un objeto previamente existente. Jacques Derrida abarca el estudio de las ruinas en Cinders donde comenta

que las cenizas de un fuego que ha cesado de quemar, no señala necesariamente que este haya dejado de existir. De hecho, su prolongación se esconde entre esas cenizas permitiendo que todavía se sienta la calidez de la llama: “No doubt the fire has withdrawn, the conflagration has been subdued, but if cinders there are, it is because the fire remains in retreat” (61). La presencia de tales cenizas señala a todo momento la condición paradójica del objeto perdido, ya que tales huellas revelan tanto la existencia de un previo objeto como también su ausencia. Esta paradoja es lo que lleva a Ned Lukacher dialogar con Derrida y señalar la importancia y delicadeza en la examinación de los desechos: “we should remember that the delicate vulnerability of a cinder leaves open the question of its being and non-being” (2). Es justamente esta esencia de ser y no ser manifestada por las ruinas, lo que en este estudio pone en tela de juicio la definición de la identidad argentina. Después de todo, una identidad nacional está generalmente compuesta por un pasado histórico y cultural concreto y un presente que se basa en éste para definirse.

Las pérdidas que configuran a la identidad argentina son múltiples y están, como previamente mencionado, fuertemente ligadas a su contorno socio-político. A principios de la década de los ochenta, la pérdida más visible y dolorosa fue la corporal. Se estima que hubo más de treinta mil desaparecidos durante la Guerra Sucia (1976-1983) cuyos cuerpos nunca se recuperaron. A esta pérdida también se suma lo ocurrido en la Guerra de las Malvinas (abril-junio 1982) en la que murieron miles de soldados (Luis Alberto Romero 52). La ausencia corporal de tales individuos lleva consecuentemente otra serie de pérdidas intangibles que fueron provocadas por

la violencia utilizada durante la época. Por ejemplo: la pérdida de la unidad familiar, la seguridad, la estabilidad y la voz de todos aquellos en contra de la dictadura. En cuanto a las huellas que han dejado los cuerpos ausentes, éstas se pueden registrar en la memoria de sus familiares y en organizaciones como Madres, Abuelas de Plaza de Mayo e H.I.J.O.S.<sup>8</sup> También, desde el año 2000 se ha formado Teatro x la identidad.<sup>9</sup> Este último utiliza la dramatización para otorgarle espacio y tiempo a la voz silenciada de los desaparecidos. Sus performances se proponen desenterrar las historias personales de las víctimas, padres, hermanos o hijos de los que desaparecieron, con el propósito de otorgarle un lugar a aquellos que murieron, tener un espacio de reflexión para los que han sufrido la pérdida y finalmente exigir a su público que haga memoria de la Guerra Sucia (Teatro x la identidad 8-11).

Pero son pocos los que han utilizado la memoria para mantener esa calidez que otorgan las cenizas de un fuego que cesó de quemar. La mayoría de la población argentina utilizó el vehículo del olvido luego de la dictadura como forma de sanar sus heridas. Esto desató una de las grandes pérdidas de finales del siglo XX: la pérdida de la memoria. Según Mempo Giardinelli, es en el periodo finimilenario que existe una desmemoria forzada en la cual participan: “los miedos, las represiones, la necesidad o la conveniencia del olvido, que tantas veces es inducido desde el Poder” (178). De hecho el olvido actuó como protagonista en el gobierno menemista (1989-1999), en el cual se le otorgó indulto a todos aquellos que perpetraron crímenes durante la dictadura. Afortunadamente, en este proceso de una amnesia forzada quedaron cenizas, las cuales se encuentran en las efemérides y en la insistencia de los que no

olvidan. Muchos de ellos, como ya previamente mencionado, han sido los familiares que han sufrido la pérdida corporal a nivel personal y familiar, pero otros tantos han sido los intelectuales que utilizaron su arte, sea la escritura, la pintura o el performance como forma de recordar, acusar y rebelarse ante la censura y represión (Giardinelli 179).<sup>10</sup> Uno de los más reconocidos eventos artísticos e intelectuales que se rebeló en contra de la dictadura fue Teatro Abierto que tomó lugar a principio de los años ochenta.<sup>11</sup>

Si las atrocidades de la dictadura y la guerra de las Malvinas participaron en la pérdida de la memoria, la emergencia de la globalización en los años noventa acrecentó el desvanecimiento del tiempo pretérito. Según Beatriz Sarlo, es con el auge del mercado neo-liberal y el avance de la tecnología que el tiempo comenzó a acelerarse. Esto influyó en la duración de las imágenes y de las cosas, afectando sucesivamente el acto de recordar: “El nuevo milenio se abre sobre esta contradicción entre un tiempo acelerado que impide el transcurrir del presente, y una memoria que busca dar solidez a ese presente fulminante que desaparece comiéndose a si mismo.” (Tiempo Presente 98). Consecuentemente, la velocidad de la cultura global en la que se encuentra Argentina a finales de siglo, es una que desintegra el pasado y se construye sobre un presente escurridizo que mira hacia el futuro. Es a causa de este palimpsesto de tiempo lo que hace difícil fijar aquellas huellas que dejan los recuerdos del pasado, ya que se deslizan continuamente por el espacio y el tiempo.

Ahora bien, es precisamente este retrato global lo que provoca la pérdida de una herencia cultural y sus tradiciones. En su libro Escenas de la vida postmoderna:

intelectuales, artes y videocultura en la Argentina, Sarlo argumenta que mientras antes las culturas folclóricas argentinas se mantenían por una fuerza centrípeta que se centraba en sus orígenes, hoy están pasando por un proceso de balkanización para poder sobrevivir. Según la crítica la globalización ha borrado las viejas tradiciones, haciendo de la cultura popular un artefacto que ya no existe en su estado más auténtico (91). Irónicamente, las huellas de tal pérdida sólo se pueden reconocer en las impurezas de los artefactos que han quedado o en las diversas micro-culturas que se han ido formando. Por supuesto, sólo aquél que conoce las herencias tradicionales de tales grupos culturales es el que reconoce la pérdida y puede reclamarla.

Es en este mismo período de cambios y pérdidas que estalla la crisis económica, cultural y social más nociva de su historia. Es en diciembre del 2001 que el gobierno decide congelar los ahorros y cuentas bancarias del pueblo argentino como forma de solucionar su crítica situación económica. El gran disgusto de la gente empujó al presidente de la nación a su renuncia sin nadie confiable que lo suplantara (Romero 347). La ausencia de un gobierno estable desató, por lo tanto, un alto nivel de violencia y un individualismo en la gente, cuyo objetivo era y sigue siendo sobrevivir. Por consiguiente, mientras que la globalización fragmentó de una forma centrífuga a la sociedad, la emergencia de la inseguridad e inestabilidad contribuyó a la gran pérdida de solidaridad y sentido de comunidad en la nación argentina.

Mientras que las pérdidas van desde lo corporal hasta lo simbólico y dependen en su totalidad en el estado socio-político del país, el reconocimiento de las pérdidas y el examen de las huellas es lo que instiga en el sujeto un estado melancólico o

nostálgico. Según las lecturas tradicionales de la obra clásica de Sigmund Freud hay dos típicas reacciones normativas frente a la pérdida de una persona o una abstracción (una libertad o un ideal), el luto y la melancolía. La primera, es un proceso psíquico que impulsa un distanciamiento gradual con el objeto ya no presente, permitiendo que haya un cierre y un completo distanciamiento final y saludable. La segunda rechaza ese cierre con el pasado y así mantiene viva su conexión con éste (Freud 243). Sin embargo no todos definen el luto en oposición a la melancolía, sino que consideran que uno es la expresión performativa del otro. En su ensayo sobre los orígenes del teatro alemán, Walter Benjamín argumenta que el duelo es un estado mental en el que se encuentra el hombre melancólico:

Every feeling is bound to a priori object, and the representation of this object is its phenomenology. Accordingly, the theory of mourning, which emerged unmistakably as a pendant to the theory of tragedy, can only be developed in the description of that world which is revealed under the gaze of the melancholy man. (139)

Las referencias teatrales que utiliza Benjamín para caracterizar el luto son muy acertadas. Después de todo, psicólogos como Paul C. Robenblatt, R. Patricia Walsh y Douglas A. Jackson, retratan el proceso del duelo como uno que se caracteriza por su performatividad: “By mourning, we mean the culturally defined acts that are usually performed when a death occurs. The mourning period is the culturally defined time or typical period of time during these acts of mourning are conventionally performed” (2). Este acto performativo el cual se caracteriza por ser “an overt expression of grief

and bereavement” (2) no sólo participa en la mirada del hombre melancólico sino también en la mirada del hombre nostálgico. Según la teórica Svetlana Boym el duelo también puede formar parte de un sujeto nostálgico cuando se discute su relación con lo perdido (55). Por consiguiente, es la concientización de la pérdida lo que hace que el sujeto melancólico o nostálgico exhiba visiblemente un acto de luto, revelando una sensibilidad especial ante el objeto perdido. Por supuesto, la expresión del duelo no sólo depende del sujeto sino también del objeto y de los límites culturales que definen a ambos.

Aunque el duelo es la expresión física que comparten tanto la melancolía como la nostalgia, hay una serie de rasgos que difieren a ambos términos. En su ensayo “Theses on the philosophy of History”, Benjamin retrata la melancolía como un acto que pertenece al Materialismo Histórico. Aquí la melancolía se considera un estado ideal que permite una relación abierta y dinámica con lo perdido. Después de todo, es esta conexión la que comienza a generar espacios de memoria e historia permitiendo que se desarrolle una nueva perspectiva y comprensión de los objetos ausentes. Este entendimiento, por lo tanto, es lo que indiscutiblemente moldea el presente y consecuentemente influye en el futuro. Eng y Kazanjian re-leen a Freud en base de las teorías de Benjamín al retratar la melancolía como un acto fructífero donde el sujeto establece una relación con el objeto perdido en el que examina el cómo y el por qué de la pérdida con la esperanza de comprender y aprender de éste (11). Consecuentemente, se refieren a la melancolía como una reacción que es *productiva*. Aún más retratan la melancolía como una estructura de sentimiento que,

en relación con la pérdida, acapara tanto lo individual como lo colectivo, lo espiritual como lo material, lo psíquico como lo social y hasta lo estético como lo político.

Mientras que Benjamín, Eng y Kazanjian otorgan una visión útil de la melancolía, la teórica Boym considera ésta como una conscientización de lo perdido que no va más allá de lo individual. Aún más, ella la contrasta con la nostalgia la cual considera abarcadora ya que, según sus teorías, establece una relación entre la memoria individual y la memoria colectiva. Sin embargo, la diferencia más aguda que Boym reclama es que la nostalgia es específicamente un anhelo por regresar al hogar: “Nostalgia (from nostos- return home and algia, longing) is a longing for a home that no longer exists or has never existed. Nostalgia is a sentiment of loss, but it is also a romance with one’s own fantasy” (xiii). Complica, sin embargo, esta definición al separar la expresión en dos categorías. La primera es la nostalgia restaurativa la cual se concentra en reconstruir los orígenes. Es aquí donde se encuentra el renacer de los mitos o símbolos nacionales o religiosos. No es una nostalgia muy fructuosa ya que no se ve a si misma como nostalgia sino como una verdad absoluta y conservadora, cuyo trabajo es reconstruir un pasado perdido. La segunda nostalgia es la reflexiva, estado psíquico donde reside la añoranza. Esta última privilegiada por Boym, se define como un pesar inconcluso y fragmentario que mantiene su relación con los desechos del pasado, explorando una multiplicidad de tiempos (verdaderos o ficticios). Tal nostalgia se presenta como un desafío ético y creativo que no se esconde tras el pretexto del lamento sino que da espacio a la duda y a las contradicciones de la modernidad (xviii). Por ende, mientras la nostalgia restaurativa

reconstruye un pasado desde lo que considera una verdad absoluta de símbolos y mitos, es la reflexiva que anhela un pasado por medio de una memoria e imaginación fluida.

Es justamente este acercamiento a la memoria lo que hace que la nostalgia reflexiva y la melancolía productiva compartan algunas semejanzas y lleguen a entrecruzarse. Después de todo, tanto la nostalgia que define Boym y el Materialismo Histórico que retrata Benjamín y re-elaboran Eng y Kazanjian, pintan una relación dinámica y activa con un pasado. Pero no sólo eso, ambas definiciones concuerdan con un palimpsesto de tiempo donde el pasado, presente y futuro se plasman. Es la multiplicidad de tiempos lo que hace que ambas tengan una relación activa con el pretérito junto con la esperanza de construir un futuro. Según Boym “Fantasies of the past determined by needs of the present have a direct impact on realities of the future” (xi). Este juego de tiempo está fuertemente ligado al período de globalización y cambio previamente descrito, haciendo que tanto la nostalgia como la melancolía se consideren por Boym como: “the incurable modern condition” de fines del siglo XX y principios del siglo XXI (xiv).

Mientras que tener una relación dinámica con la memoria del pasado es lo que semeja a ambos términos, cómo se desenvuelve cada uno es la base fundamental que los difiere. El sujeto melancólico es uno que se caracteriza por un diálogo constructivo con las huellas del pasado y cuyo propósito es comprender lo perdido para poder participar activamente en el presente y futuro. Este pasado es uno que, según Benjamín, se articula ante el sujeto cuyo deber es reconocerlo y retenerlo: “To

articulate the past historically [...] means to seize hold of a memory as it flashes up at a moment of danger. Historical Materialism wishes to retain that image of the past which unexpectedly appears to man singled out by history” (“Theses” 257). Aquí no es el sujeto que incita a la memoria sino la memoria que incita al sujeto a examinar las huellas que han quedado a través de una productividad que conjetura sobre las pérdidas, con el propósito de que éstas participen en el presente y futuro. Por otro lado, la manifestación de la nostalgia reflexiva se basa en el anhelo de regresar a un tiempo o espacio específico. Este espacio puede ser tanto ficticio como real, lo que significa que al opuesto de la melancolía, el sujeto nostálgico tiende a incitar su memoria y construirla desde su deseo. Aquí el sujeto nostálgico no se propone una interacción responsable y abarcadora como lo hace el melancólico, sino personal y fluida. A nivel personal, el nostálgico reflexivo anhela la pertenencia de un previo espacio o tiempo (real o ficticio), haciendo que su participación en cuanto a la memoria sea mucho más protagónica (o egocéntrica) que la del melancólico, cuyo diálogo con la memoria no se basa, necesariamente, en poseer tras el deseo, lo irrecuperable o inexistente.

Con el propósito de explorar la característica multifacética de la representación teatral del ser argentino y su relación con el pasado por medio de la melancolía o la nostalgia, este estudio se dividirá en tres partes y cuatro capítulos en que cada parte es representada por una comunidad escénica diferente. La comunidad escénica se define como la representación de dos o más personajes cuya colectividad sobre el escenario se basa en características específicas que comparten. Es decir, la

trama en estas obras se basa en personajes que buscan pertenecer a un grupo con el cual comparten una herencia histórica o cultural, un interés, una ideología, características físicas o psicológicas. Las tres comunidades específicas que se presentan en este estudio son: la comunidad familiar examinada en capítulo uno y dos, la comunidad actoral estudiada en capítulo tres y la comunidad marginal analizada en capítulo cuatro. Con cada una de estas comunidades, me detendré a examinar como el individuo se relaciona con las huellas y pérdidas de su pasado por medio de la melancolía o nostalgia y cómo esto influye en su formación individual y en la de la identidad colectiva.

La comunidad familiar se define como un grupo de dos o más personajes que están unidos a base de su herencia sanguínea o un lazo legal. Lo que los hace específicamente una comunidad, es una historia personal y cultural que comparten, siendo ésta última una gran influencia en la formación individual y colectiva del grupo. Lo que es más, la edificación identitaria individual en esta comunidad está siempre, voluntaria o involuntariamente, formada por la relación simbiótica entre el individuo y la unidad. La selección de esta comunidad se basa principalmente en el ‘status’ de entidad sagrada que conlleva la familia en el país mismo, como también su recurrente presencia sobre el escenario argentino.

En el primer capítulo, por lo tanto, me centraré en las obras Té de tías (1985) de Cristina Escofet y Volvió una noche (1991) de Eduardo Rovner. Ambos textos retratan a familiares ya muertos que regresan a la vida con el propósito de corregir o dirigir la vida de los que habitan en el mundo terrenal. Es en la confrontación

generacional entre un hijo vivo y su difunto progenitor que observamos el rechazo del engendro en cuanto la memoria histórica familiar y cultural. En estas obras la formación identitaria de los jóvenes yace en su capacidad de negociar, por medio de una melancolía productiva, con los desechos familiares y culturales que invaden involuntariamente su vida presente. En la obra de Escofet, particularmente, regresamos a los desechos que dejó la Guerra Sucia y observaremos qué ocurre con la identidad presente y futura del joven cuando es producto de la dicotomía dominante / dominado establecida durante épocas de censura y dictadura. En Volvió una noche, por otro lado, nos penetramos en la influencia de la herencia histórica y cultural de un joven judío en épocas de cambio. Aquí nos enfrentamos a las diferentes y hasta contradictorias micro-culturas que representan la identidad nacional. La importancia de este análisis reside en resaltar cómo la relación con los vestigios de cada cultura establece una identidad híbrida y productiva.

La comunidad familiar del segundo capítulo se centra en El Partener (1988) de Mauricio Kartun y De atrás para adelante (1991) de Diana Raznovich. En estas obras el conflicto generacional ocurre dentro del plano terrenal entre padre e hijo. La contención es a causa de la división que existe en querer mantener la tradición por medio de una nostalgia restaurativa, representado por la figura paternal y querer progresar y establecer cambios por medio de una melancolía productiva, representado por el hijo. Al opuesto de la comunidad familiar en el primer capítulo, en este capítulo es el hijo quien busca un punto de reconciliación con su padre y con aquellos escombros de esa tradición que lo representa. Aquí la resistencia al cambio termina

siendo una figura protagónica y decisiva en el conflicto generacional y en la unidad familiar.

Mientras que la contención tradición vs. modernidad se presenta en ambas obras, el texto de Kartun nos presenta la figura alienada del gaucho a finales del siglo XX, el cual escoge mantenerse en la decadencia del pasado antes de tomar un papel responsable frente a su hijo. La obra de Raznovich, por otro lado, desafía el paradigma binario de género que ha formado parte fundamental en la edificación de la unidad familiar. Es con la figura de un hijo transexual y exitoso que la figura machista y masculina del progenitor, en esta obra, es cuestionada.

Capítulo tres se centra en la comunidad actoral y examina las obras Rojos, Globos, Rojos (1994) de Eduardo Pavlovsky y Un momento argentino (2001) de Rafael Spregelburd. Defino la comunidad actoral como un grupo de actores cuyo personaje sobre el escenario es ser actor. Esta auto-referencia a su profesión (actor) junto con el desmantelamiento de un escenario, las luces, los sonidos, y el reconocimiento del público en cuanto su función de espectador, es lo que asiste a crear una comunidad que resalta la crisis en la ilusión artística. La importancia de esta comunidad en mi estudio, es su habilidad en sobresaltar la intrincada paradoja de realidad/ficción que forma parte de la historia socio-cultural del país. Considero esta paradoja / crisis esencial en un capítulo que examina la identidad nacional como contradictoria, la cual se basa en la pérdida de cohesión y estabilidad de los discursos hegemónicos teatrales y consecuentemente nacionales.

En la obra Rojos, globos, rojos observamos como el actor principal representa una resistencia hacia los discursos globalizantes que ponen en peligro su teatrito y su función como actor nacional. Es tras una nostalgia restaurativa que trata de mantener una obra y un teatro argentino ya en decadencia. Desafortunadamente, el estado paradójico en que se encuentra crea aún más inestabilidad y falta de credibilidad en su público ante su performance. En Un momento argentino, por otro lado, Spregelburd alude directamente a la crisis socio-política del 2001 lo que significa que la comunidad actoral ya es producto de ese espacio heterogéneo y contradictorio. Aquí el estado de realidad/ficción en el que se encuentran los actores se ata a las circunstancias socio-políticas del momento, lo que no permite que se establezca una memoria estable y se desenvuelva en una melancolía productiva.

Por último, capítulo cuatro se centrará en la comunidad marginal donde se estudiará La Bohemia (1998) de Sergio Boris y Perras (2002) por Néstor Caniglia, Enrique Federman, Claudio Martínez y Mauricio Kartun . Esta comunidad está compuesta por dos o más seres marginados en la sociedad argentina que se unen en un momento y espacio determinado sin conocerse. Su marginación se caracteriza por un comportamiento o condición física que comparten y que a su vez los difiere de la norma. Es el espacio periférico en el que se encuentra el grupo, lo que provoca que se desenvuelvan en una nostalgia reflexiva donde divagan por espacios y tiempos verdaderos o ficticios, lo cual lleva al grupo a un juego violento y destructivo. El valor de esta comunidad yace en la exploración de la construcción y deconstrucción de la identidad nacional que reside en los márgenes y que refleja el clima hostil y

corrupto en el que se encuentra el país a finales del siglo XX y principios del siglo XXI.

La obra La Bohemia nos presenta cómo un grupo de ciegos hace uso y abuso de la condición que los marginaliza. En esta obra la pérdida se torna no sólo una posesión que los define sino un arma de juego por la cual atacan todo aquello que amenaza su identidad y posición dentro del grupo marginal. Perras, por otro lado, nos presenta individuos no conscientes de su marginalidad. Lo que es más, estos personajes se definen por la leve fachada que esconde sus pérdidas y actos marginales. En esta obra la violencia bestial de los hombres se presenta como producto de una sociedad indomable que ya no reconoce su identidad degenerada.

Tanto la comunidad marginal como actoral y familiar no deben verse como simples categorías en este estudio sino como la composición de tres sub-culturas escénicas que forman parte del paradigma nacional. Aún más, el orden de este estudio tiene la intención de revelar la continuidad socio-histórica del momento, la cual comienza en los años ochenta con un contorno social que se basa en una imagen homogénea de la nación, representado por la comunidad familiar, para continuar con la comunidad actoral representante de la heterogeneidad de la globalización, la destemporalización y lo micro-político, hasta llegar a las prácticas del individualismo, la desunión y la alienación, reflejado por medio de la comunidad marginal. De tal modo, el orden de este estudio se basa en la infraestructura de cada una de las comunidades y su forma de representar la metamorfosis socio-histórica que tomó lugar entre 1983-2002. Finalmente, esta suerte de continuidad tiene la intención de

examinar la construcción de la identidad nacional desde el centro hasta la periferia, permitiendo así un estudio amplio que nos permita indagar sobre cómo diferentes miembros y sus respectivas comunidades se construyen o deconstruyen por medio de los desechos que la nación argentina ha dejado atrás.

**Notas:**

<sup>1</sup>En cuanto al término postmodernidad utilizado en este estudio, me refiero a los siguientes esquemas que surgieron dentro del arte y la cultura como resultado de la globalización: el auge de lo microsocio, microcultural, micropolítico, las prácticas del individualismo, el quiebre del pensamiento binario, la proliferación de mundos diversos, la heterogeneidad cultural y la destemporalización, entre varios otros conceptos.

<sup>2</sup>Si bien las teorías de Phelan son fundamentales en este estudio sobre el teatro, debo mencionar que su visión no se centra en el texto dramático. Phelan, entre otros críticos, opina que el teatro no forma parte del arte performativo por ser parásito de un texto. De hecho, Diana Taylor explica este argumento con más profundidad en su libro Negotiating Performance. Gender, Sexuality and Theatricality in Latin America. Según ella: “performance art tends to be based in the actor rather than the text; it tends to be personal [...] it emphasizes process rather than product. Often too, the focus of performance art is on the hermetic and private rather than the public” (11).

<sup>3</sup>En cuanto a una zona de supervivencia, me baso en las teorías de Néstor García Canclini quien opina que el teatro formó, desde sus comienzos, una parte esencial en la construcción de la identidad nacional. Según el teórico, la identidad nacional se relata por medio de acontecimientos fundadores donde existe la defensa de un territorio, su apropiación, sus conflictos y el restablecimiento de su orden. Aún más, argumenta que el teatro en sus comienzos actuaba como texto patriótico que

representaba acontecimientos históricos, ritos cívicos y modos legítimos de vida.

Estas representaciones por lo tanto formaban parte de la creación de un guión nacional y consecuentemente su supervivencia (98).

<sup>4</sup>Todas las fechas, excepto la obra de Raznovich, se basan en el año de estreno.

De atrás para adelante todavía no ha sido representada.

<sup>5</sup>Las Madres de Plaza de Mayo es una asociación formada durante la dictadura militar por las madres de los desaparecidos. Su meta inicial era recuperar con vida a los detenidos desaparecidos y luego establecer quiénes fueron los responsables para promover su enjuiciamiento.

<sup>6</sup>En cuanto a otras aproximaciones me refiero a estudios que examinan, por ejemplo, la representación del realismo reflexivo, el melodrama o la reconstrucción del sainete en obras y dramaturgos específicos. Un buen ejemplo es el ensayo de Laura Mogliani titulado “La cristalización actual en algunos autores (1983-1998)” También aludo a varios estudios que examinan los cambios del teatro en época de transición (dictadura a democracia). Un ejemplo de esto es el ensayo de Beatriz Trastoy titulado “Transición. Novedades institucionales y estéticas”. Por último, hay varios estudios que examinan los diferentes e innovadores grupos de teatros que emergen en este período.

<sup>7</sup>Algunos estudios críticos que hacen referencia a la melancolía y /o nostalgia como producto entre el ser argentino y sus pérdidas son: La búsqueda de la nostalgia: afiches cinematográficos argentinos, 1936-1964 de Cecilia Cavanaugh, “The melancholy of liberal democracy” de Aldo C. Vacs, “De la configuración a la

melancolía de lo utópico en algunas novelas argentinas de los últimos treinta años” de Eduardo Romano o el libro de Barbara Röhl-Schulze sobre la alienación, la soledad y melancolía en la literatura actual argentina. En muchos de estos trabajos ambos términos llevan una connotación negativa (ej: soledad, tristeza, añoranza, etc)

<sup>8</sup>H.I.J.O.S (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) es una agrupación que existe en todo el país y está integrada por hijos de desaparecidos, asesinados, presos políticos y exiliados durante la dictadura militar. Desde hace más de 10 años esta agrupación lucha contra la impunidad, por la reconstrucción de la historia, y por la cárcel perpetúa para todos los que participaron en el genocidio de la dictadura

<sup>9</sup>Teatro x la identidad surge en el año 2000 y es calificado como un teatro social que, a pedido de las Madres de Plaza de Mayo, participa en la preocupación sociopolítica en cuanto las violaciones de los derechos humanos durante la dictadura militar. Desde su primera presentación ha ido evolucionando, transformándose y madurando a partir de una dinámica propia y de nuevas necesidades sociales que fueron surgiendo durante los últimos años. En sus primeros cinco años de desarrollo han participado en este movimiento teatral más de mil teatristas y se ha movilizado a más de cien mil espectadores.

<sup>10</sup>En su libro El país de las maravillas. Los argentinos en el fin del milenio, Mempo Giardinelli desmitifica el concepto del ser nacional a través de la re-visión de varios dichos, creencias y mitos argentinos. En este exhausto y detallado estudio de aproximadamente 430 páginas el escritor abarca una variedad de temas (la

globalización, el atraso, la auto-imagen, el sexismo, la inmigración, la corrupción, el dinero, la justicia y la memoria, para nombrar algunos) con perspicacia y profundidad. Hay catorce capítulos, cada uno dividido en tres a cinco sub-temas. Para llevar a cabo su detallado análisis, el crítico hace uso de varias herramientas teóricas que asisten y apoyan cada uno de sus argumentos. Estas son: la sociología, literatura, historia, filosofía, psicología, geografía, política, etc. Mientras que hay varios otros estudios que también abordan la difícil tarea de examinar al país, su identidad y cultura (Argentina, la ambigüedad como destino: la identidad del país que no fue por Juan Carlos Chaneton o Memorias en presente. Identidad y transmisión en la Argentina posgenocidio de Sergio Guelerman, para mencionar algunos) ninguno es tan vasto y agudo como el libro del periodista y escritor. Por consiguiente, he optado por entrar en diálogo con el escritor, con el cual concuerdo en la mayoría de los casos. Eso sí, mientras que Giardinelli nos presenta una mirada sociológica del ser nacional, mi estudio se singulariza por examinar la representación de la identidad sobre las tablas nacionales.

<sup>11</sup>Teatro Abierto es el primer golpe que da el arte a la dictadura que toma lugar entre 1980-1983. Actores, autores, directores y técnicos se unen en una empresa común, sin fines de lucro, para presentar su resistencia hacia las autoridades opresoras. El argumento de los textos dramáticos giraba entorno al cuestionamiento de las utopías individuales y sociales, como también del autoritarismo, exhibiendo a todo momento un compromiso de orden económico y social. Dentro de este cuadro, los teatristas se centraban en la concepción del

desorden y la decadencia como también la búsqueda de esa identidad previamente destrizada en los años calamitosos de la dictadura.

## Capítulo 1

### **Comunidad familiar: negociando la identidad presente con los fantasmas del pasado en *Volvió una noche* y *Té de tías***

La referencia a la nación como la “gran familia” ha sido una de las principales características de los gobiernos argentinos. Desde principios del siglo XX, el discurso oficial ha comparado una y otra vez la relación entre el estado y el ciudadano con la de un padre con un hijo. El propósito principal de este símil ha sido de promover un sentido de unión y comunidad entre la gente y el estado, como también de fomentar una narrativa homogénea en cuanto a la constitución del núcleo familiar, sus miembros y sus relaciones. Según el profesor de derecho y jurista Juan Agustín García, ya desde los primeros años del siglo XX la familia argentina ha sido considerada como “un elemento de orden irremplazable, el punto de apoyo del estado, la gran fuerza conservadora que lleva a un país a la civilización” (89). Vista como el único sostén del orden social, por lo tanto, la familia debía estar formada por un padre y una madre cuya función era inculcar en sus hijos valores y morales principalmente católicos.<sup>1</sup> Se esperaba luego que estos últimos, agradecidos por tal excelente formación y cuidado, siguieran el mismo camino que le trazaron sus progenitores. Uno de los ejemplos más notorios en cuanto el uso de la familia como herramienta vital en el orden social se presenta durante el Proceso (1976-1983). Para poder mantener el orden y guiar la comunidad hacia lo que el general Jorge Rafael Videla (presidente desde 1975-1981) llamaba la “democracia adulta”, se formuló en 1978 un programa escolar

donde los textos informaban a sus jóvenes lectores sobre la educación moral y cristiana que debía llevarse a cabo dentro de la familia. Aquí se anunciaban los peligros del divorcio, la anticoncepción, el aborto y el amor libre (Judith Filc 36-48). Por supuesto, si alguna de estas amenazas se presentaban debían ser silenciadas y barridas bajo la alfombra. No existía ni espacio ni tolerancia hacia ninguna desviación del paradigma nacional familiar.

Esta forma de control y censura es lo que ha hecho de la frase “los trapos sucios se lavan en casa” una asignatura inconsciente en los argentinos, hijos de la nación, cuya función ha sido perfeccionar el arte de la simulación, para aparentar en el espacio público su pertenencia a la “gran familia” argentina. Tal engaño, consecuentemente, ha fomentado una sociedad de actores que ejecutan estelarmente sus papeles socialmente asignados, de buen padre, madre o hijo, por el afán de pertenecer y no ser discriminado por las leyes de la institución familiar.

A través de la historia el discurso teatral ha llevado este performance social al escenario, un espacio público que se centra en lo privado, como forma de otorgarle a los ‘desvíos’ de la unidad familiar aquel lugar socialmente negado. Desde la obra de Florencio Sánchez, Barranca Abajo (1905) hasta el arte colectivo de Javier Daulte, Rafael Spregelburd y Alejandro Tantanian en La escala humana (2001) el escenario ha servido como un medio delatador y crítico que desenmascara, una y otra vez, aquellos actores que se encuentran, de alguna u otra forma, atados al guión nacional de la “gran familia”. Siendo que los años de la dictadura fue cuando más se ponderó la institución familiar y a su vez más se

destruyó dentro de una represión estatal, (recordemos que los secuestros y asesinatos que realizaban los militares terminaron destruyendo a miles de familias) la dramaturgia de los años ochenta y noventa ha sido la que más ha cuestionado la utopía familiar, exhibiendo relaciones desintegradas luego de la guerra sucia.<sup>2</sup> Según Kim Wha Sook, en los años que siguen la dictadura, la familia se presenta por un lado sin esperanza de recuperación, abrumada por un espíritu de renuncia e irreversibilidad mientras que por otro lado se exhiben intentos de recuperación por medio de la creación de unidades familiares alteradas (3).

Una de las imágenes más comunes sobre el escenario en estas últimas dos décadas del siglo XX es la confrontación generacional entre padre e hijo.<sup>3</sup> Aunque ésta puede tener diferentes variantes según la obra, la base principal es la misma: el progenitor se encuentra en un estado estático desde el cual resiste el cambio, mientras que su descendiente trata de deshacerse de ese ámbito claustrofóbico con el deseo de proyectarse hacia un horizonte promisorio. Mientras que la necesidad de cambio en el joven puede hallarse en su juventud y su anhelo por el progreso, la inmovilidad del ascendiente puede ser tanto producto de la represión socio-política vivida en los años dictatoriales como también la apresurada globalización que pone en peligro de extinción su herencia cultural. Existe, sin embargo, otro motivo. Según el escritor argentino Mempo Giardinelli, el rechazo al cambio en el progenitor se debe a su “absurdo conservadurismo” (41), característica formada en los últimos setenta años del siglo XX por variantes de un mismo sistema opresor. Éste último, indica Giardinelli, es el que consecuentemente ha creado un individuo

que mira hacia atrás y así evita enfrentarse con sus penas actuales. Es el miedo a crecer y su escapismo hacia un pasado idealizado lo que, desafortunadamente, define a la identidad argentina hoy en día (41).

Es justamente esta imagen de una identidad inerte que vive en el pasado, lo que ha llevado a varios dramaturgos a utilizar la confrontación generacional como vehículo que cuestiona y, en ocasiones, deconstruye la identidad. La discordancia entre padre e hijo es compleja. De hecho, se torna en una tajante división donde el progenitor representa esa gran parte de la nación que prefiere vivir en el pasado, mantener sus viejas tradiciones y perecer en el olvido como forma de sobrevivir sus penas, mientras que su engendro se encuentra del otro lado tratando de asimilar el pasado tras la memoria y establecer un futuro desde un presente inestable pero expectante.

En este capítulo propongo examinar tales confrontaciones dentro de la comunidad familiar. Defino la comunidad familiar como un grupo de dos o más personajes que comparten una herencia sanguínea, como la de padre e hijo, o están unidos por un lazo legal, como en el de un matrimonio. Lo que hace de estos participantes una comunidad es haber compartido experiencias pasadas, las cuales se consideran formativas tanto en la edificación de cada miembro como en la identidad cohesiva del grupo. En esta comunidad, la identidad individual y colectiva de cada miembro está estrechamente enlazada. Aquí, la edificación del individuo está influenciada, positiva o negativamente, por las creencias socio-culturales o religiosas que caracteriza al grupo, o por lo menos, a los miembros

dominantes de la comunidad. Esto a su vez, decide el éxito o el derrumbe en la cohesión de la comunidad familiar. La selección de esta comunidad se basa en la importancia socio-cultural del núcleo familiar en la construcción de la nación. Aquí, las confrontaciones generacionales actúan como símil del intercambio entre el gobierno y el pueblo. Consecuentemente, la comunidad familiar será examinada como sinécdoque de la nación.

Mientras que esta investigación se cubrirá en dos capítulos, en este primer capítulo me detendré a explorar dos obras de teatro, Té de tías (1985) escrita por Cristina Escofet y Volvió una noche (1991) escrita por Eduardo Rovner, donde se representa el desencuentro generacional entre un joven viviente y su difunto progenitor que reaparece como fantasma. Ambas obras demuestran la influencia de esas figuras paternas y/o autoritarias dentro del conflicto generacional, aún cuando se las considera lejanas o inactivas en el presente de los seres terrenales. Ahora bien, la aparición y participación de estas entidades fantasmagórica ocurre cuando los mismos descendientes exhiben melancolía o nostalgia en el momento que entran en contacto con los desechos del pasado. Este contacto o relación con los objetos y las figuras alucinatorias puede ser constructivo o destructivo en la formación identitaria del ser terrenal. Su éxito depende en cómo éste interactúa con su pasado familiar, si es por medio de lo que la teórica Boym describe como nostalgia restaurativa o una melancolía productiva, término que utilizan Eng y Kazanjian basándose en las teorías de Freud y el Materialismo Histórico de Benjamín. Empero, es la activa relación de los jóvenes con sus difuntos

progenitores lo que determina la edificación presente de su identidad y consecuentemente refleja la construcción identitaria nacional.

Para mejor ubicar al lector, reitero los componentes que definen la melancolía y nostalgia explorado en este capítulo. En el ensayo “Mourning and Melancholia” Sigmund Freud distingue entre la melancolía y el luto. Según él, el luto es un proceso psíquico donde el individuo deja poco a poco su pasado hasta declararlo muerto. El melancólico, por otro lado, interactúa y se confronta con su pasado y sus pérdidas a causa de su inhabilidad de separarse de ellas. Dentro de este estado, el pasado no es considerado algo fijo y concluso sino que se mantiene vivo en el presente del melancólico (243). Es justamente esta fusión de tiempos en la melancolía lo que lleva a Walter Benjamín a re-leer los conceptos de Freud y desarrollar el concepto de melancolía tras la teoría del Materialismo Histórico. De hecho, Benjamín se basa en el proceso creativo del melancólico para describir el diálogo continuo que éste tiene con sus pérdidas y desechos de su pasado. El valor de este diálogo yace en articular el pretérito para poder atraer y mantener la memoria en el presente, antes de que ésta desaparezca. Logrado esto, el individuo puede mejor construir su futuro (“Theses” 258). Es la edificación de un porvenir a base de un contacto con el pasado, lo que instiga a los teóricos David Eng y David Kazanjian describir la melancolía que delinea Benjamín como “a moment of production” (2). Según los críticos, tal productividad es lo que “finally allows us to gain new perspectives on a new understanding of lost objects” (4). Es así como en

este estudio me concentro en la esencia productiva de la melancolía, según las teorías de Benjamín, Eng y Kazjanian.

En cuanto a la definición de la nostalgia me baso en las teorías de Boym, la cual la divide en dos: la nostalgia restaurativa y la nostalgia reflexiva. La primera se concentra en restaurar el pasado desde sus orígenes, considerando éste como absoluto y verdadero. La segunda en la reflexión de un pasado personal, más que colectivo, donde el individuo puede desenvolverse en diferentes tiempos y espacios, centrándose en fragmentos o detalles de un pretérito. Muy similar a la melancolía productiva, la nostalgia reflexiva también señala hacia un futuro.

Tanto la nostalgia restaurativa como la melancolía productiva se presentan en la obra Té de tías (1985) escrita por Cristina Escofet.<sup>4</sup> Creada para Teatro Abierto con una agencia de protesta y acusación hacia la violencia dictatorial que tomó lugar en los años setenta, la dramaturga nos presenta los dos productos y figuras tipos de la Guerra Sucia. El primero, representado por la inmadurez de un joven cuyo comportamiento injurioso corresponde a los actos amedrentados de aquellos que durante la dictadura estuvieron en poder. El segundo, materializado por el cuerpo abusado de una mujer, representa la patria luego de la Guerra Sucia. Ambas entidades deben enfrentarse ante sus difuntos antecesores los cuales le han asignado, cuando en vida, su posición en la dicotomía dominante / dominado. Demostraré como el joven se auto-destruye al querer perpetuar la posición dominante de sus antecesores y restaurar el pasado tras una nostalgia restaurativa, mientras que la joven logra liberarse de su posición sumisa tras una melancolía

productiva la cual le permite enfrentarse a los antecedentes que la dañaron y así construir una identidad y un futuro esperanzado. Consiguientemente, es tras el conflicto generacional entre una autoridad fantasmagórica y sus hijos, que la dramaturga logra enfrentar el horroroso pasado y deconstruir la división de victimario/víctima que infundió el gobierno en la “gran familia”.

La trama de la obra es la siguiente: Bebe I regresa luego de vivir en España, al hogar de su madre y familiares ya muertos. Su esperanza de vivir sólo en la antigua casa es rápidamente quebrantada con la llegada de su prima, Negrita I, quien lo acusa de haber desalojado a sus parientes en el momento que vendió la bóveda familiar. Bebe I se altera con su presencia y acusaciones, exigiéndole inútilmente, que no regrese a vivir con él. En esta discusión se revela que la venta de la bóveda se realizó para levantar la hipoteca de la casa, acto que Negrita I había ejecutado por no poder cumplir con los pagos ella sola. Es durante este enfrentamiento que comienzan a presentarse las madres fantasmales de Bebé I y Negrita I, como también los fantasmas de su tía, su tío, su abuela, el doctor de la familia y versiones infantiles de si mismos, nominados como Bebé II y Negrita II, con el propósito de también habitar allí. En este caos alucinatorio, los fantasmas no sólo actúan ante los seres carnales eventos del pasado, como el cumpleaños de Bebé I y el aborto de Negrita I, sino también se estremecen recordando su propia juventud y niñez. Dentro de este espacio y tiempo pluscuamperfecto, Bebé I exhibe un fuerte rechazo y trata desesperada e inútilmente de deshacerse de ellos, mientras que Negrita I hace uso de este encuentro presente / pretérito para

enfrentar su doloroso pasado, aceptarlo y seguir adelante. Al final de la obra, el público observa como la persistente negación de Bebé I lo lleva hasta la muerte, mientras que Negrita I logra reconstruirse admitiendo su pasado y enfrentando su futuro.

Para poder descifrar la manifestación de luto que lleva a cabo Bebé I y Negrita I hay que primero señalar sus pérdidas. Tales pérdidas sólo se pueden delatar por medio de los desechos que han quedado atrás (Eng 2). En el drama, los primeros escombros que se perciben se encuentran en el espacio escénico en el que residen los personajes terrenales, un viejo living. Mientras que éste no revela una época específica, sí se hallan decoraciones de los años cincuenta, lo cual comunica al público que ambos protagonistas viven en un hogar antiguo donde no ha acontecido ningún cambio estético. Aún más, al subir el telón se encuentran tres cuadros colgados, dos de ellos con la presencia tres dimensional de Tartalina y Tulita, madres de Bebé I y Negrita I respectivamente, y el tercero con la presencia del doctor de la casa, Dr. Z. El resto de los parientes, como la tía Lala y el tío Saturno están camuflados, entre las decoraciones y los objetos cotidianos del hogar, como son un velador de pie y un perchero con un piloto. Mientras que en un principio la aparición fantasmagórica de estos personajes en los objetos puede ser visto por la audiencia como una escenografía fantástica, su presencia inmediata representa literal y contextualmente las pérdidas familiares de los dos jóvenes. Según Graham Rowles y Hege Ravdal en su estudio sobre el hogar y la tercera edad, “home acquires special meaning [...] as a living museum of the occupant’s

lives where treasured artifacts and identity-defining personal possessions are stored and displayed” (87). Consecuentemente, se puede conjeturar que al subir el telón los cuadros y objetos sobre el escenario delatan no sólo los vestigios de los parientes y progenitores sino también la influencia de estos en la formación e identidad de Negrita I y Bebé I. Son los auto-retratos y los objetos cotidianos que han quedado en el hogar, los que echan luz sobre la historia pasada y presente en la comunidad familiar del drama.

La relación de los personajes con los objetos del hogar o la casa misma es lo que genera en Bebé I un sitio de nostalgia restaurativa y en Negrita I una melancolía productiva. En la primera escena de Té de tías, el público observa como Bebé I regresa a su casa luego de emigrar a España. En este regreso, le anuncia a la mucama, Azul, que ha restaurado el orden al rescatar la casa de la hipoteca. Su intención, a todo momento, es de recuperar el espacio físico de su hogar: “Faltan algunos trámites, pero lo importante es que se salvó... Como tiene que ser, Azul” (17). Aún más, en el momento que empieza a desempacar le pide a la mucama que cuelgue sus camisas tal como lo hacía antes de emigrar: “Cuélguemelas como siempre. Una en cada percha...” (18) demostrando que no sólo regresa a vivir en la casa con una agencia de poder y autoridad sino también a poner todo en su lugar de “siempre”. Este tipo de regreso al hogar es instigado por lo que Boym delinea como nostalgia restaurativa. En esta nostalgia, la teórica se centra en el prefijo *nostos* de la palabra lo cual significa regreso a casa.<sup>5</sup> Aquí el personaje no sólo vuelve a su casa sino también trata de reconstruirla desde sus

orígenes. Este afán por recomponer el fundamento es lo que impulsa al nostálgico restaurativo a volver a establecer, a través de la repetición, las viejas tradiciones de comportamiento y así establecer una continuidad con el pasado (Boym 42). Es justamente esta necesidad de asentar y proteger su verdad lo que ubica a *Bebé I* en una posición de protagonismo y dominio. Después de todo, es él quien heroicamente ha salvado la casa y sus pertenencias.

Mientras que la nostalgia restaurativa se define por su interés en entablar una continuación con el pasado existe en ella una gran paradoja: restaurar el pretérito desde sus principios equivale a seleccionar recuerdos que se ajusten a lo que se considera como verdad; todo lo que no entra en esta categoría cae en un vacío. Por consiguiente, no existe una verdadera continuación en la nostalgia restaurativa sino una fragmentación del pretérito. Eric Hobsbawm explica este fenómeno en su estudio sobre la invención de las tradiciones. Según él, “the stronger the rhetoric of continuity with the historical past and emphasis on traditional values, the more selectively the past is presented” (5). En el caso de *Bebé I* la actitud dominante de restaurar su hogar y sus pertenencias no se basa en un anhelo de relacionarse con lo que ha quedado atrás sino en olvidar activamente sus pérdidas. Esto se revela claramente en el momento que decide vender la bóveda de sus familiares. Su interés es simplemente empezar su vida sin reconocer aquellos que participaron en su pasado. El razonamiento tras su selectividad no está claro, lo que sí, se conocen zonas oscuras en su historia familiar y personal. A través de la obra el público descubre lo siguiente: partió del país repentinamente,

se divorció de su esposa sin que lo supieran sus familiares, no tuvo mucho contacto con su familia cuando estaba en España, de niño era el hijo mimado de la familia y, lo más significativo, fue testigo pasivo de la relación incestuosa entre su tío Saturno y Negrita I. Este último evento es, probablemente, el más definitivo en su nostalgia restaurativa. Después de todo, es a través de una amnesia selectiva que Bebé I puede mantener control sobre su persona, su hogar y su historia familiar. Reconocer su participación omisa en el abuso sexual significaría admitir su responsabilidad en un acto imperdonablemente violento, como también requeriría aceptar culpabilidad y vergüenza, rasgos que lo descenderían a la posición del dominado.

Debemos recordar que esta relación entre olvido y poder representada por medio de Bebé I estaba a la orden del día a principios de los años ochenta, época en que fue escrita la obra. Durante este período, Argentina estaba recién concluyendo la Guerra Sucia y la negación hacia las heridas o las atrocidades cometidas era, para muchos, el único medio de sobrevivir. Ahora bien, esta vía de salvación no era necesariamente escogida por cada miembro de la gran familia argentina sino por aquellos en posiciones de autoridad. Fue, según Giardinelli, aquellos en poder los que reforzaron el olvido en la sociedad como forma de ocultar verdades y traicionar la historia colectiva (178). El joven en la obra de *Escofet*, por lo tanto, representa ese producto nacional cuya actitud dominante es posibilitada por el poder que fomentó la memoria selectiva.

A pesar del rechazo de Bebé I hacia el transcurrir del tiempo pretérito, la invasión fantasmagórica de sus progenitores demuestra la imposibilidad de restaurar un espacio sin respetar todos los componentes que participan dentro de una continuidad temporal. Es a principios de la obra, luego de la discusión inicial entre Bebé I y Negrita I, que los retratos familiares de Tartalina y Tulita trascienden de su posición estática y comienzan a entablar un diálogo con sus respectivos hijos. Mientras que las apariciones son, tanto para el público como para los jóvenes, algo raras e insólitas la razón detrás de su presencia se debe a esa misma nostalgia restaurativa que le permite a Bebé I olvidar. Después de todo, al reconstruir el espacio a su estado original, el protagonista hace de ese sitio el lugar ideal para que reposen los familiares que fueron desalojados de su bóveda. Esta aparente contradicción, demuestra que el tiempo pretérito actúa independiente del olvido. En otras palabras, Bebé I nunca ha tomado en consideración que la continuidad e influencia de la historia familiar y personal no deja de existir aún cuando se reprime tras una memoria selectiva. Tal actitud se equipara, nuevamente, al comportamiento del Estado luego de la dictadura. A pesar de su control y su necesidad de imponer una amnesia general, el gobierno no pudo deshacerse de la continuidad en la memoria de aquellos que sufrieron personalmente la violencia aterradora de los dictadores.

Bajo la mirada del protagonista la presencia fantasmagórica de sus familiares equivale a una pérdida de control y dominio. En ningún momento Bebé I ha tenido la intención de restaurar la carga que lleva su historia familiar. Por

ende, su madre, tíos, abuela y doctor se tornan sus peores antagonistas y trata, por todos los medios, de restablecer su lugar y deshacerse de ellos. Esta actitud de un yo contra ustedes puede ser explicada por la teoría de la conspiración que retrata Boym cuando describe la nostalgia restaurativa. Según la teórica, “to conspire means literally to breathe together. Conspiracy is used pejoratively to designate a subversive kinship of others, an imagined community based on exclusion more than affection, a union of those who are not with us, but against us” (43). En el caso del joven, él es su propia comunidad al sentirse invadido por aquellos que considera sus enemigos. Esta enemistad se debe a varias razones. Dos destacables son, el secreto incestuoso en su familia y su inhabilidad como cómplice de reprocharlo. Ambos recuerdos aluden a esos vacíos dentro de esa cronología que el protagonista había seleccionado olvidar. Por ende, los extremos físicos y emocionales que ejecuta Bebé I en contra de sus progenitores, como querer quemarlos o atarlos, revela su necesidad de mantenerse en ese estado de omisión y poder. Según Giardinelli en su capítulo sobre la memoria y el argentino:

[...] para el olvido hay que hacer esfuerzos extraordinarios, y muchas veces innobles. Y es que la memoria como ejercicio constante es insoportable. Porque es dolorosa. Porque siempre *re-vuelve*. La memoria permanente es intolerable y por eso mucha gente se esfuerza por olvidar [...] Suele eludirla en la vida cotidiana porque nadie quiere vivir con el pasado refregado en las narices todo el tiempo. (182-83)

Es así como el protagonista escoge el olvido no sólo para mantener su posición dominante sino también para no enfrentarse a si mismo. Al luchar contra su historia familiar y aquellos que la componen, Bebé I está también luchando contra la memoria que lo conforma, haciendo que la conspiración sea también reflexiva. Esto significa que la comunidad en la que pertenece el joven está también quebrantada ya que se efectúa sobre una exclusión intrínseca donde ciertos recuerdos han sido marginados.

A pesar de su constante resistencia hacia una memoria ininterrumpida, Bebé I termina participando en un performance de melancolía cuando se entrega a sus recuerdos. Este performance ocurre cuando el protagonista, a pesar de su apatía, interactúa en el presente con los desechos o los fantasmas del pasado ejecutando con ellos actos ya vividos. Es justamente una representación, o en términos exclusivamente teatrales un acto “meta-teatral”, cuando la audiencia observa a Bebé I participando con sus tías, mamá y su versión de niño, Bebé II, en su décimo cumpleaños. Es por medio de esta actuación que el protagonista se pierde en la continuidad de las memorias y entabla por primera vez una relación no antagónica con sus pérdidas. Tal acto, sin embargo, significa nuevamente para el protagonista una pérdida temporal de su dominio y control sobre su memoria. Por ende, su performance de melancolía revela la fluidez de la memoria y delata su pertenencia a la historia familia.

Esa leve pérdida de control se restaura cuando, en un performance de melancolía más agravante y manipulado, comienza a revivir el pretérito desde su

presente adultez. Es hacia principios de la obra que el protagonista le demuestra a su prima un interés sexual hacia ella y alude cándidamente al abuso físico de su tío Saturno: “(*Acercándosele muy sensual y seductor*) Negri... Si al tío Saturno le dabas el garbancito... Vení, tonta... ¡Siempre te tuve hambre! ¡Tontita!”(25). Su insensibilidad e inconciencia vuelve a ocurrir más adelante en la obra hasta que logra manipular a su prima y tener sexo con ella (40). He aquí uno de los peligros del nostálgico restaurativo dentro del performance de melancolía. Mientras que la nostalgia se destaca por querer restaurar nuevamente lo anterior y el performance de melancolía por su característica meta-teatral, ambos sobresalen por su interés en repetir la historia. Para un personaje como Bebé I que busca estar en control, tal combinación es peligrosa ya que su único camino es perpetuar la violencia de aquellos en autoridad. Como miembro de una familia en la que residen un agresor y una víctima, su actitud lo posiciona como producto de esos antecesores que han abusado de su poder y lastimado al pueblo argentino. Querer restaurar el pasado ha llevado al joven no sólo a repetir los mismos errores de sus progenitores sino también a no reconocerlos.

La repetición de los actos y la falta de concientización en los performances del joven demuestran una falta de crecimiento y progreso. Esto a su vez significa que la edificación de su identidad individual está en peligro. Al tomar la vacante de su tío y ocupar el cuerpo de su prima, éste rememora por medio de su performance el vergonzoso pasado familiar. Esta repetición de la historia remite al concepto de “surrogation” (4) o sustitución que desarrolla el teórico Joseph Roach

en su texto sobre la memoria circumatlántica. Esta teoría examina lo que ocurre cuando un individuo toma la vacante que otro ha dejado atrás. En esta suerte de sustitución, el individuo se encuentra en un proceso donde trata de imitar a su predecesor y a su vez, expresar su propia individualidad. El éxito de balancear ambos componentes demanda una doble-concientización, auto-reflexión y finalmente una re-invencción del individuo mismo en tal espacio (4). Este tipo de construcción identitaria requiere sensibilidad y reconocimiento de una serie de comportamientos, algo que Bebé I no parece demostrar. De hecho, es en el momento que Bebé I repite el acto de su tío Saturno sin remordimiento, que el personaje demuestra una ausencia de conciencia y una falta de reflexión en su edificación personal.

A pesar de su performance de melancolía, Bebé I no logra reconocer los errores cometidos en su pasado y así construir su presente. Esta falta de reflexión lo lleva hasta su muerte. Es en la última escena cuando Bebé I es enfrentado con el aborto de Negrita I, que éste escoge evitar cualquier tipo de reconocimiento y vender la casa. Tal desesperado acto se debe a su necesidad de deshacerse por completo del pasado que lo aqueja. Sin embargo, es justo en este momento que se resbala y muere: *“(Bebé I se sube a una escalera y cuelga un cartel que dice: “Se vende esta propiedad.” Al terminar de colgarlo y disfrutar con la venganza, se resbala, cae y muere. Bebé II se acerca, le toma la mano y la deja caer inerte.)”*(61). A pesar de que éste buscaba un pretérito selectivo, sus actos y su actitud no-reflexiva con las figuras fantasmagóricas y Negrita I revela que todavía

pertenece en ese ambiente de entidades dominantes y agresivas que él mismo rechaza. Consecuentemente, deshacerse del pasado equivale a deshacerse de sí mismo. Ahora, el personaje reside en el lugar que pertenece y que el mismo ha evocado. Consiguientemente, es la nostalgia restaurativa en que se encuentra el protagonista lo que le impide obtener un espacio de autenticidad y creación, lo cual le exige residir eternamente en su pasado luego de su repentina pero acertada muerte.

Mientras que el destino de Bebé I concluye en ese pasado en el que residirá por eternidad, Negrita I desarrolla otra relación con la aparición de los fantasmas. En el momento que se aparece su mamá, Tulita y su tía Tartalina, la protagonista reacciona con la misma incredulidad que su primo pero inmediatamente comprende que su presencia se debe, por parte, a su desalojamiento. Consecuentemente, le recomienda y hasta exige a Bebé I que les devuelva la bóveda a sus familiares y que vuelva todo a su lugar: “Volvé todo a como estaba antes” (22) y “¿No ves lo que hiciste fue un desalojo?”(23). Tal actitud presenta otra definición semántica a la expresión “como tiene que ser”(17), previamente utilizada por Bebé I, ya que demuestra cómo la muchacha, a diferencia de su primo, reconoce el espacio temporal y físico en el que debe residir el pretérito y el presente. En la vida de la protagonista, lo que “tiene que ser” es una clara distinción de tiempos.

A pesar de su deseo de dejar el pasado atrás, Negrita I responde ante la emergencia de los fantasmas de una forma apacible y constructiva. De hecho, les

otorga su espacio y concede el reconocimiento que se merecen. Lo que es más, le aconseja a su primo que haga lo mismo: “Bebé...dales su lugar para poder darte el tuyo. Deciles: mamá, tía, la invasión no es maravillosa, pero ustedes son mi identidad. Sean bienvenidas...” (29). Tal acogimiento remite a las teorías de Benjamín sobre la melancolía como un acto que pertenece al Materialismo Histórico que retrata. Aquí la melancolía se considera como un estado ideal que permite una relación abierta y dinámica con lo perdido. Esto sólo puede ocurrir cuando el individuo logra reconocer y retener las figuras del pasado y así establecer una relación fructífera con ellas. En cuanto a “fructífera” me refiero a la posibilidad que explica Benjamín de asimilar lo ocurrido como parte del presente, lo que consecuentemente asiste en la edificación del futuro (“Theses” 257). Es por esta razón que Eng y Kazanjian han añadido la palabra *productiva* a la melancolía que define el teórico. Después de todo, hay una productividad cuando se utilizan los desechos del pasado para construir tiempos venideros.

Ahora bien, el acto de retención que lleva a cabo Negrita I en su melancolía productiva es quizás el más difícil ya que, según las teorías de Benjamin, el recuerdo aparece y desaparece en un instante de peligro. Tal peligro, delineado por el teórico como la desaparición de una memoria si el presente no la reconoce, toma otra definición con la protagonista. Para Negrita I, el enfrentamiento ante la perversidad de su abuso sexual y maltratos familiares demanda la peligrosa retención de memorias no deseadas que constituyen su identidad de víctima. Según Susan Brison, para aquellos que han vivido una experiencia traumática como el

incesto, el olvido es la mejor táctica de supervivencia (46). Por ende, para un individuo como la muchacha en esta pieza el peligro de la melancolía productiva no reside necesariamente en la extinción de la memoria sino en una posible auto-destrucción a causa de su presencia.

Al opuesto de Bebé I, cuya actitud dominante de nostálgico restaurativo no le permite relacionarse con el pasado en forma productiva, la melancolía de Negrita I se manifiesta simultáneamente como utilería, actor, director y espectador. Su función de utilería se define enseguida cuando se reconoce que Negrita I no tiene ningún poder de enunciación. Su persona no es considerada tanto en el presente como en el pasado y, por lo tanto, es utilizada por los fantasmas y Bebé I según sus intereses. Tal objetivización se acentúa cuando entran en escena la versión más pequeña de la protagonista, Negrita II, y el tío Saturno. La aparición de la niña deja muy claro que ella siempre ha sido la destinataria del mal trato. Aún más sus primeras palabras, acompañadas por un llanto que durará toda la obra son: “¿Por qué siempre a mí, eh? ¿Por qué siempre a mí, eh...?”(32). La ceguera de las tías en cuanto la causa del llanto y enunciación de la niña resaltan su invisibilidad y su voz silenciada. De hecho, se podría decir que Negrita I entra en contacto con los objetos del hogar (la utilería en el escenario) al ser ella misma parte de esa categoría. Eso sí, tanto los autorretratos como el velador de pie parecen tener más presencia e importancia en la casa que la misma Negrita I y II.

Si Bebé I representa esos residuos o producto de la gran familia argentina que se esconde tras el olvido, perpetua la perversidad y errores de un pasado sin

lograr asumir su adultez, Negrita I representa la misma nación ante el maltrato y objetivización de sus miembros en poder. En su libro sobre teatro e identidad, Lola Proaño-Gómez investiga la objetivización de la mujer durante la época dictatorial. Según sus descubrimientos, el General Juan Carlos Onganía (1966-1970), jefe de la dictadura y consecuentemente del país, describe a la nación como una joven con cuerpo femenino, pasivo y receptor. Sus discursos, indica Proaño-Gómez, resaltan una figura tanto paternal como seductiva hacia la patria: “Su discurso usa el lenguaje de la seducción sexual y la nación joven, la ‘Argentina soñada’, es la mujer/ el objeto a seducir y poseer” (139). Esta doble cara de ser seductor y padre de la nación ante una mujer joven se equipara a la relación de Saturno y Negrita II. Las únicas diferencias son que Negrita II no era una mujer desarrollada sino una niña de 15 años; tampoco era la entidad soñada ya que la oscuridad de su piel la subyugaba no sólo a su objetivización sino a una discriminación conocida pero silenciada por la gran familia.<sup>6</sup>

El poder y abuso sobre el cuerpo femenino en la nación no le pertenecía sólo al padre político sino también al padre espiritual. Hay que recordar que la iglesia católica formó parte en la construcción de la gran familia como también en su destrucción durante la dictadura.<sup>7</sup> En la obra, Escofet hace hincapié sobre el rasgo dañino del padre espiritual, vía dos diferentes caminos. El primero es el astrológico. Aquí la dramaturga nombra al predador Saturno, nombre del astro más maléfico que rige, justamente, el temperamento melancólico. El mismo Benjamín hace mención de éste en su artículo “La estética de la melancolía”. Aquí, menciona

cómo la melancolía está estrechamente relacionada al astro Saturno y explica: “Cómo la melancolía él [Saturno] también siempre amenaza a los que están bajo su poder, por nobles espíritus que sean, con los peligros de la depresión o del éxtasis delirante” (18). En cuanto a ese éxtasis erótico, Giorgio Agamben en un estudio similar añade que los melancólicos saturnianos: “son excesivos en la libido y sin medida como asnos con las mujeres, tanto que si cesaran en esta depravación se volverían locos [...] su abrazo es odioso, tortuoso y mortífero como el de los lobos rapaces”(20). Mientras que las teorías astrológicas tienen poca evidencia científica o racional, es interesante notar como los peligros mencionados por Benjamín y los comportamientos aludidos por Agamben son vistos en la conducta de Negrita II y su tío. La depresión está presente durante toda la obra con el llanto de la niña infeliz y la libido se nota en los actos sensuales de la muchacha hacia su tío y en el goce de ambas bandas en su encuentro sexual. Cabe considerar que esta aparente contradicción de dolor / placer en Negrita II refleja la actitud conflictiva de las mismas fuerzas que la dominan. Después de todo, tanto a Argentina como a Negrita II se le pedía dignidad mientras era violada por las figuras que debían protegerla.

El segundo camino espiritual es el de la iglesia católica. Es en el momento que Saturno debe explicar lo que hacía con Negrita II en el baño, que éste se desasocia completamente de su papel de abusador y toma el papel de un padre espiritual culpando la esencia pecaminosa de su víctima: “Quise saber entonces, adonde llegaría el deseo de esta pecadora y, simulando ser cómplice, la tenté como

la serpiente a Eva mostrándole la manzana” (59). Este discurso religioso se entremezcla con la de un predador, un lobo rapaz como diría Agamben, en busca de su presa, y se acrecienta cuando describe a la muchacha como un “demonio” y “oveja descarriada” (60). Aquí se ve que el tío utiliza el discurso dominante para esconderse tras él y justificar sus acciones libidinosas. Tal reacción manifiesta nuevamente la relación entre el país y la dictadura. De hecho, en la época del Proceso en Argentina, los individuos en poder se referían a la nación como: “una joven inmadura que necesita del cuidado del Padre espiritual” (Proaño-Gómez 139). Aún más, se le pedía que tuviera las cualidades que según la tradición occidental y cristiana eran indispensables al ser femenino. Estas cualidades eran, irónicamente, la dignidad, la fuerza moral y la pureza. Ninguna era posible ejercer siendo que a todo momento el país estaba bajo un ataque agresivo y represivo de su mismo Padre político y espiritual.

A pesar de su objetivización, Negrita I logra apoyarse en su melancolía productiva y tomar el papel de actor, el cual se semeja en ocasiones al de un coro griego. Durante la mayoría de la obra, Negrita I, sin entrar en diálogo con nadie, otorga información al público sobre el papel de cada personaje, el significado de sus actos, como también reacciona a lo que ocurre sin que se altere la sucesión del drama. Esto se nota, por ejemplo, cuando Tartalina se refiere a Negrita I como bastarda y critica fuertemente a Tulita por su embarazo ilegítimo. Aquí, la protagonista rompe su silencio para defender a su madre: “Tía...no trates de valorizarte montándote sobre la subvaloración ajena. No me metas más en el

medio” (35). A pesar de que la única reacción que recibe de tal comentario es una crítica donde es llamada “desagradecida” y “mártir” (36), su vocalización es una forma de enunciación y consecuentemente una señal de su enfrentamiento melancólico hacia su pasado. Otra ocasión es cuando Bebé I simula querer irse de la casa mientras su madre y tía le ruegan que no se retire. Aquí con su don de conocimiento y perspicacia Negrita I anuncia en voz alta la imposibilidad de que éste parta: “¡Qué se va a ir! ¿O acaso no los llamó a todos vendiendo la bóveda? ¿O acaso les prendió fuego? Volvé...deciles que no te vas. Deciles que sólo vas a reforzar el candado para que nadie salga. Deciles que los hijos de pura sangre siempre vuelven” (61). Tal enunciación es luego acompañada por Bebé I quien duda y se detiene antes de retirarse, gesto que aparenta actuar independiente de las palabras de su prima. De la misma forma que el coro griego tenía una relación directa con su público, la protagonista establece una relación de confianza con éste. Por ende, los enfrentamientos melancólicos de Negrita I son considerados no por su familia sino por el espectador de la obra, el cual es el primero en otorgarle un espacio, respetando su enunciación y denuncia.

Es este papel de corista o actriz secundaria lo que le otorga a la protagonista melancólica un espacio para reconstruir su identidad. Mientras que ésta comienza con sus denuncias, las cuales parecen caer en el vacío frente a sus familiares, concluye con la reconstrucción de su propio cuerpo. Tal reconstrucción se presenta simbólicamente hacia finales de la obra, justo después de tener relaciones con Bebé I y de ver a Negrita II y Saturno entrar juntos al baño. Es en

este momento que Azul le entrega a la protagonista una bolsa en la que se encuentra una de sus viejas muñecas desarmadas. Al tener la bolsa en sus manos, Negrita I se dirige hacia un extremo del proscenio y comienza a armar la muñeca. Su retirada al proscenio, espacio más cercano al público y más retirado de la acción del drama, la ubica en otra temporalidad; una en la que sólo participa ella y sus memorias. Según las teorías de Rosi Braidotti sobre la corporalidad del sujeto nómada femenino, es sólo en una temporalidad discontinua donde la mujer puede ejercer resistencia y transformarse (415). En el caso de Negrita I, el proscenio es el espacio intermedio donde no participa ni la audiencia ni los personajes, es una zona libre, pasiva e inocua que le otorga ese tiempo y lugar alterno donde armar la muñeca. Idelber Avelar en su estudio sobre el luto en la literatura post-dictatorial latinoamericana, se basa en las teorías de Freud para indicar que la mirada melancólica hacia un objeto es lo que lo separa de su ambiente y lo transforma en un emblema de lo que se ha perdido (3-4). La muñeca es justamente ese emblema para Negrita I. Si aceptamos que una sobreviviente del abuso sexual experimenta una desmembración figurativa a nivel físico y espiritual, entonces la muñeca y sus partes representan las pérdidas de su cuerpo, su niñez y su inocencia, entre muchas otras. Consecuentemente, su acto de armar el juguete en el espacio discontinuo del proscenio, es uno que representa su pasaje de ser un objeto maltratado a ser un sujeto que contrapone y desafía a su atormentador. No es casualidad, después de todo, que este acto de reconstrucción ocurra en el mismo momento que su tío está deconstruyendo a Negrita II en el baño.

Mientras que la construcción de su identidad comienza con esa melancolía productiva que le permite recomponer a Negrita I la muñeca en un tiempo discontinuo, su encuentro con el pasado culmina con un performance de melancolía en el que todos participan. Es en un doble papel de espectadora y directora que Negrita I vuelve a revivir junto a sus parientes el aborto que se le ejecutó al quedar embarazada de Saturno. Es hacia finales de la obra cuando Dr. Z, el doctor de la familia, ha entrado en escena a dialogar y tomar té con las tías, que Negrita I hace su debut como sujeto, lista para enfrentar y tomar control de su pasado. Aquí la protagonista intercepta la despedida del doctor y, como directora de la escena, comienza a dirigirlo en el aborto en el que participó cuando era niña,

NEGRITA I. No se vaya, doctor...que en esta escena,

Usted es el protagonista... (*Abre el maletín del doctor, le pone los guantes de goma, el barbijo y lo coloca en actitud de prestar servicios.*) No, un poco más de ánimo. Eso, así. Muy bien. Así está mejor. Que nadie salga, por favor... (*A Bebé I con el cartel*) No te vayas todavía. Esperá que abra... (*Va a la puerta del baño y golpea.*)  
Mirá bien, Bebé...mirá bien antes de irte. (58)

La importancia de este performance de melancolía radica en que no sólo Negrita I incita y dirige la recreación de la escena, sino también se asegura que sea vista por su primo. Esta necesidad de que haya un segundo espectador / testigo que presencie el aborto es lo que le otorga a la muchacha la confirmación y afirmación

de la existencia de tal doloroso pasado. Al compartir el recuerdo con alguien más, hace que éste trascienda del oculto y nebuloso olvido individual a que participe en la memoria histórica familiar. Conjuntamente, la presencia de un segundo espectador, según las teorías de Brison sobre la mujer, permite que la víctima tome control de una memoria intrusa y por consiguiente pase de ser objeto a ser sujeto. Según ella, la reconstrucción de la víctima ocurre: “only when one can articulate and transmit the story. Literally transfer it to another outside oneself and then take it back again inside” (46). Para Negrita I compartir la experiencia con su primo lleva consigo doble valor y fuerza, ya que no sólo se enfrenta a su pretérito sino también a ese presente olvidadizo y dominante que representa Bebé I. Existe, por lo tanto, una renovación en Negrita I, cuando al final de la obra se aleja del escenario junto a Negrita II y camina entre el público el cual le reconoce su subjetividad e identidad.

Mientras que Negrita I representa ese miembro de la familia que logra a través de la melancolía productiva enfrentar su pasado y aceptarlo en su presente como parte de su historia, Bebé I rechaza su pretérito a través de la nostalgia restaurativa lo cual lo ubica en el espacio fragmentado del olvido. Ambos representan el producto del proceso militar. El uno se semeja a la dictadura dominante que abusaba a su pueblo durante la dictadura y luego exigía una amnesia general para mantener su posición. El otro es la patria maltratada por sus propios progenitores. A pesar que la obra fue escrita como protesta y acusación, Escofet nos presenta una visión esperanzada para el país. Esto se refleja en el

momento que Negrita I y II / Argentina logra dejar atrás sus perversos miembros familiares y caminar hacia adelante entre aquellos que la apoyan, el público y pueblo argentino.

Bebé I y Negrita I son personajes tipos que ejemplifican dos acercamientos opuestos hacia aquellos antecesores fantasmagóricos responsables por asignarles sus puestos dentro de la categoría dominante / dominado. Tal dicotomía era la base del régimen dictatorial durante la Guerra Sucia, por la cual destruían entidades como Negrita I y envalentaba figuras como Bebé I. Como parte de Teatro Abierto, esta obra lleva consigo una propuesta claramente acusatoria y política. Esto no es necesariamente el caso con la obra Volvió una noche de Eduardo Rovner. Escrita en 1991, este drama está cronológicamente más distanciado de la dictadura militar y por consiguiente responde más al ambiente esperanzado del país tras el reciente cambio gubernamental.<sup>8</sup> Tal cambio político junto con la emergencia de la globalización, significa un cambio socio-cultural tanto a nivel familiar como nacional. Consiguientemente, es dentro de este ambiente de cambio que Rovner nos retrata un conflicto generacional, donde el joven busca edificar su propio camino mientras se enfrenta al legado cultural de sus difuntos progenitores.<sup>9</sup>

Ahora bien, mientras que Escofet demuele la dicotomía de agresor / víctima al retratarnos la esencia destructiva de la nostalgia restaurativa y los beneficios de la melancolía productiva en la comunidad familiar, Rovner nos presenta la consolidación de la comunidad en el momento que la nostalgia

restaurativa y melancolía productiva son evocadas por un mismo individuo tras un proceso de crecimiento y edificación personal. Es primero la nostalgia y luego la melancolía lo que consigue crear un balance en el joven quien logra mantener sus raíces culturales mientras se desenvuelve en espacios culturales considerados contradictorios a su costumbres familiares. Esta multiplicidad de espacios representados en la obra es lo que hace que el conflicto generacional dentro de la comunidad familiar se desemboque en contenciones culturales que definen la identidad nacional. Es así, como el joven en la obra se torna en una figura híbrida construida no sólo por las costumbres familiares que promueven sus difuntos progenitores sino también por la diversa historia cultural del país y su visión del futuro.

La trama de la obra es simple. Cuando Manuel, un muchacho judío, le menciona a su madre difunta que va a casarse en unos días, ésta emerge de la tumba con desconcierto y curiosidad. Fanny, como fantasma sólo visto por Manuel, se entremete en las actividades diarias de su hijo, con el afán de conocer a su comprometida. Esto, naturalmente, causa varios enfrentamientos y desilusiones por parte de Fanny. Es aquí cuando ella devela que Manuel no es cirujano y músico clásico sino un pedicuro que disfruta del tango. También descubre que su novia no es judía, sino una madre soltera y católica. Con la intención de castigarlo y encarrilarlo nuevamente hacia su herencia cultural, Fanny se apoya en la inesperada aparición del Sargento Chirino, un gaucho de la literatura. Sin embargo, ni la bayoneta del Sargento, ni la imposición de Fanny impide el rumbo de la vida

de Manuel. Lo que sí, y en un gesto de reconciliación, madre e hijo deciden al final de la obra, encontrarse una vez al mes en la confitería que frecuentaban cuando era niño.

Los varios componentes culturales representados y entretnejidos en la vida de Manuel son: lo católico por medio de su novia, lo judío a través de la figura fantasmagórica de su madre y la cultura gauchesca manifestada a través de una entidad fantasmagórica y literaria, el Sargento Chirino.<sup>10</sup> Estas tres ramas étnicas en la vida y memoria de Manuel no sólo no se relacionan en su historia personal sino también que se denominan antagónicas dentro de la historia nacional.

La novia de Manuel representa en la edificación del protagonista esa gran población católica que ha predominado en la formación de la nación. Desde la época de la conquista española, la iglesia católica ha influido en los campos sociales, políticos y culturales. En los años treinta, por ejemplo, se funda la Acción Católica y se desarrolla extensamente en los años venideros. Siguiendo los modelos de Francia, Bélgica e Italia, tal institución busca penetrarse en las capas sociales de modo que las ideas católicas puedan influir en los principios de la sociedad. La Acción Católica logra este propósito en el momento que se apoya en el estado y en las clases dominantes. A pesar de su origen conservador y anti-popular, sus valores cristianos son lo que le permite acercarse ideológicamente al pueblo. Tal acercamiento, hasta los años setenta, tuvo la firme intención de crear un país homogéneo. Es decir, un país cuyas bases se centraran en los valores y las enseñanzas de la iglesia católica, especialmente dentro de la unidad familiar. Hoy

en día (2007) se estima que 88% de la población argentina está bautizada por la Iglesia Católica aunque sólo 18.5% son practicantes (Mallimaci Fortunato 55). Consecuentemente, otras culturas y religiones fueron y siguen siendo consideradas minorías con menos influencia en la política y la construcción de la identidad nacional.

Una de las culturas que más ha sentido el elitismo del catolicismo es la comunidad judía. Tal cultura es representada en la obra y en la vida de Manuel por su madre, Fanny, y los amigos difuntos de ésta. La persistencia de que su hijo mantenga sus raíces a través de la obra, revela tanto la importancia de la comunidad hebrea en Argentina, como también la discriminación que ha sufrido la población judía desde su gran inmigración a principio del siglo XX.<sup>11</sup> En los años 40, por ejemplo, Juan Domingo Perón (presidente entre 1946-1955) exige la educación católica “como instrumento para promover la unidad nacional” (Giardinelli 136) suscitando una rivalidad entre el catolicismo y el judaísmo, y entre el español y el yiddish. Aún más, el gobierno era conocido por simpatizar con los nazis que participaron en la Segunda Guerra Mundial y por apoyar el fascismo de Hitler (Giardinelli 136). Esta discriminación y separatismo cultural se acrecentó aún más en los años sesenta y setenta bajo la dictadura militar. Durante la Guerra Sucia, los militares en poder fueron apoyados por la iglesia católica creando un ambiente rigurosamente anti-semitista. De hecho, hay extensa documentación que pone en evidencia cómo el judío era considerado “la encarnación del mal” por la dictadura y visto como el “hijo bastardo” que debe ser

eliminado para purificar su noción de la gran familia nacional. De hecho, se cree que el judío era subyugado a secuestros y torturas más que cualquier otro grupo cultural (Israel).<sup>12</sup> Aún ya restaurada la democracia en los años 80, fue durante el gobierno de Menem que se produjeron los más horribles atentados: en 1992 una bomba destruyó la Embajada de Israel en Buenos Aires y otra destrozó la AMIA (Asociación Mutual Israelita Argentina) en 1994. Mucha crítica se ha dirigido contra el gobierno por no hacer esfuerzo para aclarar estos ataques. Eso sí, gracias a la presión del Congreso Judío Mundial y como forma de aclarar su imagen, Menem decidió combatir el anti-semitismo y la xenofobia. Por consiguiente, pidió el desbloqueo de archivos referentes a los nazis en la Argentina como también asistió en la re-construcción de la AMIA. Ambos actos tenían la intención de reconocer a la comunidad judía, su historia como comunidad y consiguientemente su identidad en la nación (Giardinelli 136).<sup>13</sup>

En el drama de Rovner no sólo se encuentra las contenciones históricas entre los judíos y católicos, sino también se revela la marginalización de los gauchos y la cultura folclórica. Es con la figura del Sargento Chirino que el dramaturgo nos remite a las teorías de Domingo Faustino Sarmiento quien estratificó, en su bien difundido texto Facundo. Civilización y Barbarie (1845) a las micro-culturas que componían la nación.<sup>14</sup> Similar al pensamiento elitista del Proceso, Sarmiento da rienda suelta a sus sentimientos anti-indios y anti-españoles exaltando un programa político que reemplaza a la barbarie (indios, mestizos, gauchos) con las virtudes intelectuales, morales y laborales que ofrecen los

anglosajones. Fue recién a finales del siglo XIX que el escritor José Hernández (1834-1886) reivindica la imagen del gaucho con su célebre poema épico Martín Fierro (1872-1879) en el cual lo ilustra como producto autóctono nacional. Aún así, la emergencia de la modernidad descompuso la importancia de esta imagen autóctona lo que resultó en el olvido de la cultura gauchesca entre los vestigios de la herencia nacional.<sup>15</sup>

Mientras que la historia del país nos revela los factores que asistieron a su fragmentación cultural, el contexto político y social en que se escribió Volvió una noche nos destaca la esperanza que se presenta en la obra al dibujarnos una nueva y abarcadora identidad cultural. Entre 1989 y 1991, Argentina, cual todavía siente las repercusiones de la Guerra Sucia y la pérdida de las Islas Malvinas, emprende un nuevo camino con la reciente elección presidencial de Menem. Dejando detrás un peronismo tradicional, el presidente asistió a derrumbar cualquier mentalidad elitista que impusiera una mirada homogénea hacia la gran familia nacional. Su interés residía en globalizar la nación y penetrarse al mercado neo-liberal. Por ende, mientras los gobiernos anteriores valorizaban lo espiritual (católico) sobre lo material, este gobierno privilegia lo inverso. Es así como, el gobierno aboga por un Estado “con una estructura flexible y altamente descentralizada y capaz de suscitar la participación y la movilización de la sociedad civil” (Jorge Dotti 3). Por ende, y como indica Wha Sook, el rol entre el padre/ estado e hijo / pueblo cesa de existir: “Ya quedó atrás la época en que los ciudadanos eran tratados como niños necesitados del cuidado y guía de los padres, en este momento reciben el

trato de adultos responsables de encarar este desafío mediante una educación apropiada” (212). Esta educación ya no se basa en la recuperación de la nación a través de doctrinas religiosas sino que facilita la formación profesional e individual para que el individuo se penetre en el mundo global. He aquí donde se ubica Volvió una noche, producto de su pasado histórico y su presente, cuya trama se manifiesta como una alternativa y respuesta a lo que significa ser argentino.

Ahora bien, las tensiones culturales en la que se encuentra Manuel se deben, por un lado, a su relación con el pasado. Este pretérito se retrata en primer lugar en la condición presente de su hogar. Es la suciedad, oscuridad y tristeza de este espacio lo cual delata al público el estado estático en el que se encuentra el muchacho. Según las didascalias del dramaturgo, la casa y su ambiente deben representar una suerte de inmovilidad temporal: *“Es una casa antigua con un hall y un ambiente. El clima es de cierta tristeza y algo lúgubre. Muebles antiguos y algunos otros objetos indican que la casa se mantiene en las mismas condiciones que hace muchos años”* (15). Es la antigüedad de los muebles que ha mantenido el protagonista, lo que primero revela la presencia y gusto de Fanny, su madre difunta, mientras que la oscuridad y tristeza del ambiente nos señala su pérdida. Por ende, si consideramos al hogar como el espacio privado que mejor refleja la comunidad familiar y donde el individuo se desplaza y construye, entonces este espacio nos devela un Manuel atrapado dentro de un pasado familiar que paraliza su edificación individual.

Pero es la relación que el protagonista tiene con una serie de objetos en su casa lo que señala la nostalgia restaurativa en la que se desenvuelve. Un ejemplo, es la almohada de Fanny que el protagonista utiliza para dormir. Es cuando Manuel decide confesarle a sus amistades sobre la aparición de su madre, que éstos ligan inmediatamente el uso de la almohada con la aparición maternal: “ANÍBAL: [...] ¿Cómo podes seguir usando la almohada de tu vieja muerta?” (65); “JULIO: [...] ¡Quedó conectada! ¡Y entonces, todo lo que vos pensás, ella, del otro lado, lo recibe!”(64). Las acertadas reacciones de Aníbal y Julio revelan como el uso de lo que ha quedado atrás ha sido lo que ha provocado las apariciones que ve Manuel, lo cual expone su estado de nostálgico restaurativo. Tal estado se define como uno que se opone al cambio, progreso o modernización y que busca el regreso al hogar. En el caso de Manuel, no es tanto la restauración sino el congelamiento de su hogar, lo que indica un rechazo al cambio y una fuerte relación con su historia. No es sorprendente, por lo tanto, ver a Manuel leyendo historietas de niño, regalo de su madre, o ver como junto a la almohada y en la conciliación del sueño piensa y añora la presencia de Fanny.

Mientras que la almohada y el estado lúgubre del hogar reflejan una nostalgia en Manuel, es el performance de melancolía que ejecuta antes y durante la aparición fantasmagórica de su madre lo que demuestra una fuerte relación con sus pérdidas y herencia cultural judía. Hay que recordar que tal performance ocurre cuando un individuo se relaciona con sus ausencias, entregándose a sus recuerdos y reviviendo en el presente diálogos y acciones ya ocurridos. Es en las

rutinarias visitas al cementerio que Manuel entabla conversaciones con su progenitora en el que le cuenta su vida diaria, anticipando y ejerciendo viejas discusiones: “¡No te supongas nada...! ¡Nada!.. ¡Que el martes tenemos presentación...especial con el conjunto!.. ¡Eso! ¿Cómo no me crees? ¿Por qué no? Sí ¿Viste qué bien?... ¿Qué?... ¿De nuevo con eso?”(16). Estas viejas discusiones continúan y se aseveran cuando Fanny se penetra en la vida terrenal y conoce a la novia de Manuel. Es en la noche que Fanny prepara una cena para Dolly y su hijo, donde más se enfatiza el valor de la herencia cultural hebrea. De hecho, las primeras preguntas que hace la difunta a su hijo sobre su comprometida son: “¿Qué apellido tiene?”(16) y “¿De dónde son los padres?” (75). Luego, creyendo erróneamente que ella es judía, se pone a bailar e invita a la pareja para que la acompañe: “*(Comienza a escucharse una danza rusa.) ¡Vamos!... (Toma del hombro de Manuel, luego va hacia Dolly, la toma del hombro a ella y empieza a bailar. Dolly confundida, lo mira a Manuel, quien trata de seguirla a Fanny.)* (76). Aún cuando la joven no ve a la difunta ni comprende lo que está pasando, la participación de Manuel en el baile ruso, expresión artística de su cultura, sirven para esconder, frente a su madre, los orígenes de Dolly. Tal reacción desesperada junto con la repetición de los viejos diálogos remite a acciones ya vividas, lo cual demuestra la imposición y control que tiene la figura fantasmal en la vida presente de su progenitor. Es así como el performance de melancolía hace explícito frente al público la herencia cultural en la formación del protagonista.

Es la íntima y tirante relación que el joven establece con sus pérdidas lo que hace que la nostalgia restaurativa actúe como un obstáculo en su vida. Durante toda la obra, Manuel oscila entre tiempos sin crear una conexión linear y progresiva entre el pretérito y el presente. En otras palabras, el protagonista revive su pasado con su madre resistiéndose a que éste o ella participen en su presente. De hecho, más de una vez le pide a su progenitora que no se aparezca o que lo deje tranquilo. Es cuando el joven habla con su madre en la tumba, donde mejor notamos la inhabilidad de Manuel en aceptar que su pasado participe en su presente: “No me molestes, te lo pido por favor, vieja... Esta noche no me jodas... ¡Sabés bien de qué te hablo! ¡No me jodas! ¿Puede ser?” (10). Tal actitud demuestra una de las grandes fallas del nostálgico restaurativo: su incapacidad de reconocer que la restauración de un pasado opera en su totalidad y no en una fragmentación ni selección de tiempos y espacios. Es así, como se establece un conflicto generacional en la vida de Manuel, donde el pasado familiar se considera como un obstáculo en su vida adulta.

Mientras que parece ser la madre de Manuel la que impone la cultura hebrea, hay que recordar que es la nostalgia restaurativa del muchacho y el performance de melancolía lo que incita tal aparición y la mantiene. De hecho, si nos detenemos en las últimas escenas de la obra, Fanny misma comenta que su aparición no es voluntaria sino que Manuel mismo la ha evocado: “¿Para qué me hiciste venir? ¿A ver?... ¡Decime! ¿Qué es lo que querés de mí...?”(90). Tal actitud remite no sólo a la nostalgia restaurativa que incita a la memoria, sino también a

las teorías de Roach sobre “living memory”. Según el teórico, la memoria viva del individuo es lo que logra canalizar ciertas necesidades, gestos y hábitos que resiste olvidar. Por consiguiente, la presencia fantasmagórica de la señora demuestra la necesidad de Manuel en evocar la memoria cultural a la que él pertenece. Por ende, aún cuando desea que su madre no participe en su presente tampoco quiere olvidarla.

Es justamente ese estado de tensión intrínseco en Manuel, lo que alude al desvanecimiento de aquellas teorías homogéneas que enfatizaban la unidad familiar y cultural en los años setenta. Explico: en la época dictatorial ser judío equivalía a ser el hijo no querido por la madre patria el cual sólo podía refugiarse dentro de su propia comunidad cultural; sin embargo, la democracia y cambios al principio de los años noventa le otorga al hijo la adultez que se merece y el poder de escoger qué camino tomar. Consecuentemente, alejarse de su pasado o continuar con él, es el estado conflictivo que define al argentino joven y judío en épocas de cambio.

Ahora bien, si se acepta que ha sido la nostalgia restaurativa de Manuel lo que ha mantenido las conversaciones en el cementerio y el uso de viejos objetos, también se podría decir que la presencia y el casamiento con una mujer católica es lo que ha provocado en él tanta discordancia. En la vida de Manuel, Dolly representa desde un principio todo lo que la madre de Manuel desdeña. Es madre soltera de religión católica. A diferencia de Fanny, es dulce, comprensiva y acepta a Manuel tal y como es. Confía en cada palabra y gesto de su novio, mientras

Fanny se muestra entrometida e inquisidora. Sin embargo, hay ocasiones donde la joven toma una posición maternal como cuando responde cariñosamente a la llamada de “mamá” que hace su novio o cuando cocina los mismos bocaditos que le hacía Fanny a Manuel: “DOLLY. Hice esos bocaditos de papá que dijiste que te hacía tu mamá”(82). Esta toma de posición nos regresa al proceso de “surrogation” o sustitución delineada por Roach, donde una figura reemplaza al original cuando ésta deja vacante su posición. Mientras que Dolly nunca logrará duplicar a Fanny, el sólo hecho de que tome su lugar y trate de reinventarlo indica que sí existió una posición original, la de la madre de Manuel. Consecuentemente, es el noviazgo con Dolly lo que también instiga en Manuel esa nostalgia restaurativa hacia su madre y su herencia judía, haciendo que ésta última se torne inolvidable en la vida presente del protagonista.

Si el comportamiento y herencia cultural de Dolly es lo que incita la memoria de la madre muerta, entonces es también con la presencia de la joven que se asevera el conflicto generacional y cultural. Son estas dos figuras femeninas que mejor representan las contenciones entre la cultura católica y la hebrea que definen la tensión del protagonista. Es cuando Dolly va a cenar a la casa de su comprometido, que se presenta un choque de culturas para Manuel. En esta escena Dolly trae Knishes, típica comida hebrea, a la casa de su novio. Cuando la figura fantasmagórica prueba el bocado, inmediatamente establece las diferencias entre ella y la muchacha. Según Fanny, Dolly ha despreciado la comida en el momento que le puso pimentón a la receta: “¿Pimentón?... ¿Knishes con pimentón?...”

¿Dónde se ha visto?... ¡Hizo knishes a la gallega!”(84). Si consideramos la comida como “a material element of cultural identity and one that is widely recognized as such both from within and without an ethnic group” (Una Chaudhun 198) se podría decir que el desagrado de Fanny señala el distanciamiento y las diferencias entre las dos étnias. Por consiguiente, aunque los bocaditos de Dolly tienen la intención de reconocer la herencia de su novio, su cambio a la receta manifiesta su poco conocimiento de la cultura hebrea como también su control sobre ella. He aquí como la tensión entre las culturas se mantiene en la nación, influyendo en el conjunto familiar.

Las tensiones culturales que evoca Manuel tras una nostalgia restaurativa, toman un camino insólito en el momento que se aparece en escena el Sargento Chirino, un gaucho. Este último representa una historia que no está ni genealógica ni amorosamente ligada al protagonista. Su presencia resulta absurda tanto para los personajes como para el público. El mismo joven reacciona con confusión cuando se encuentra acosado por esta figura. Aún así reconoce que: “el dolor también viene de un gaucho hijo de puta que habla en rima” (79). Mientras que no podemos identificar la aparición del gaucho como producto de la nostalgia restaurativa o simplemente la memoria histórica de joven sí podemos ubicar al Sargento Chirino en la memoria histórica del país, infundida por el mismo dramaturgo. No es Manuel sino Rovner, cuya melancolía productiva lo incita a incluir este gaucho en las tablas para mejor definir los varios desafíos culturales y generacionales de un joven en épocas de cambio.

En cuanto a la melancolía productiva del dramaturgo, me refiero al contacto que hace el dramaturgo con la historia nacional gauchesca al establecer un diálogo con los desechos del pasado. La forma que lleva esto a cabo es apoderándose de un personaje ficticio de la literatura y ubicándolo en contraste con su propia creación teatral. Es notable, por lo tanto, que su captura del pretérito no es al azar, ya que ubica estratégicamente en el escenario la cultura judía, representante de lo extranjero, junto a lo gauchesco, símbolo de lo autóctono en la cultura nacional. Una de las primeras escenas que definen la diferencia entre ambas étnias ocurre cuando Fanny no puede identificar al Sargento Chirino como personaje literario: “¿Y vos quien sos?” (19). Este desapego se agudiza aún más cuando Chirino hace explícitas referencias a Juan Moreira y nadie lo reconoce. Tal vacío histórico por parte de Fanny puede formar parte de lo que la crítica argentina Rose Marie Armando señala como una polémica entre “lo extranjero versus lo autóctono”. Según ella, la falta de conocimiento e interés hacia las diferentes micro-culturas que componen la nación, origina de aquel aluvión de inmigrantes que engendró un sentimiento de “estar de paso”(10).<sup>16</sup> Esta vivencia temporal se presenta en la obra cuando Jeremías, amigo de Fanny, le explica a Manuel porque debe querer y comprender a Fanny. Según él: “Porque es tu madre y la madre tierra que no tuviste...” (87). Aunque no sabemos el lugar de nacimiento de Manuel, tal comentario asume que el joven no tiene raíces en el país que reside. Argentina, según Jeremías, no es la madre patria del protagonista. Tal comentario alude al desarraigo que tiene la familia judía hacia el país argentino, lo cual

destaca la identidad de extranjero que ha heredado Manuel. Esto, consecuentemente, nos indica que no es sólo el gobierno elitista y católico en la historia nacional quien ha discriminado a sus ciudadanos hebreos, sino que el mismo conservadurismo de la cultura condena al individuo a no formar parte de la gran familia nacional. Opino, por lo tanto, que esta noción de “estar de paso” es uno de los sentimientos que se ha cultivado dentro del núcleo familiar, lo cual ha influido en la formación de la gran comunidad familiar en la nación. Por ende, el joven judío en Argentina debe construir su identidad con una suerte de distanciamiento hacia las culturas que definen la historia nacional, lo que hace de su edificación identitaria una zona de conflicto y tensión.

Es imposible hacer referencia al contraste entre lo extranjero / judío y lo autóctono / gauchesco, sin identificar las discordancias que ocurren en los performances tangueros de Manuel y las payadas de Chirino. Es cuando el gaucho con su vestimenta y habla en rima lastima a Manuel durante su concierto, que se presenta un performance simultáneo y coexistente de diferentes culturas. Este enfrentamiento entre la cultura folclórica y la urbana tiene el propósito de establecer el claro contraste entre las diferentes étnias. Después de todo, si ligamos las payadas del gaucho y las contrastamos al tango, música que domina ciertos aspectos de la clase popular y moderna, podríamos decir que el ataque violento nos comunica la rivalidad entre dos diferentes costumbres en un mismo país. Aún más, si consideramos la música como canales institucionalizados que generan cultura y ubicamos al tango dentro de lo urbano o porteño y el folclore como reflejo de las

vivencias del provinciano, podríamos concluir que la transmisión de cultura se bifurca en dos: lo porteño y lo nativo del interior. Por ende, la imagen de una figura histórica, como el Sargento Chirino atacando a Manuel, no sólo manifiesta la contención entre dos tradiciones auténticamente argentinas sino también delata la melancolía productiva del autor, el cual hace memoria de aquellos orígenes que definen a la identidad nacional.

A pesar de estas tensiones culturales Rovner nos presenta una suerte de esperanza y alternativa cuando Fanny compara a su hijo con el héroe literario Juan Moreira, asumiendo incorrectamente que se relaciona con el tango: “¿Así que te gusta el tango? ¡¿Pero quién te crees que sos, Juan Moreira?!” (78). Esta comparación, vuelve a ocurrir cuando el Sargento Chirino interrumpe el concierto tanguero de Manuel y le dice luego de atacarlo,

CHIRINO. No te me hagás el Moreira

Si querés vivir entero,

Es pa' cuidar del ganado,

Los mandatos están dado.

Para obediencia del gaucho. (79)

Aunque a primera vista pareciera una ironía comparar a Manuel, quien demuestra cierta cobardía frente a su madre, con la valentía del héroe literario, se puede decir que él tanto como Juan Moreira no responde a la óptica de la cultura dominante. El personaje literario es conocido por ser el gaucho leal y valiente quien hiere y mata en legítima defensa y se brinda noblemente a ayudar a los débiles necesitados. Es

finalmente acosado por la justicia y eventualmente asesinado por el Sargento Chirino. Manuel, aunque teme la presencia fantasmagórica de su madre, tampoco responde fielmente a los cánones establecidos por la cultura judía de sus ancestros. Por consiguiente, se enamora de una mujer cristiana, escoge como profesión ser pedicuro y decide tocar el tango. De la misma forma que Moreira era perseguido por la partida policial, Manuel es perseguido por una nostalgia restaurativa que le reprocha su abandono cultural hasta en las últimas escenas. Consiguientemente, tanto Juan Moreira como Manuel luchan contra nociones culturales que los trata de dominar y encuadrar en un comportamiento y pensamiento particular. Esto significa que aún cuando ambos forman parte de diferentes períodos históricos, comparten una historia y memoria personal.

Es dentro de este vínculo entre Juan Moreira y Manuel que el dramaturgo le otorga al joven la fuerza necesaria para dejar su nostalgia y enfrentarse a la figura fantasmal que lo acosa. Explico: mientras que el Sargento Chirino logra restablecer orden asesinando al héroe teatral, no logra deshacerse de Manuel, o como lo llamaría su madre el “gaucho” (95). De hecho, en el momento que su madre le pide que deje a su novia, el joven le devuelve la almohada y, enfrentándose a su pasado para reclamar su propio presente e identidad, se deshace de su nostalgia restaurativa:

FANNY. ¡Renegado! ¡Eso es lo que sos! ¡Un renegado! [...]

¡Sobrevivimos miles de años gracias a nuestras tradiciones!

¿Quién sos vos para renegar todo eso?

MANUEL. ¡Yo no reniego nada!... ¡Soy lo que soy!... ¡Pero además quiero hacer lo que (*Se toca el corazón*) siento acá! [...] ¡Alguna huella mía tiene que quedar! (80-81)

Como una suerte de héroe, el muchacho desafía a la figura maternal y por consiguiente a aquel pasado cultural que lo paralizaba. Es en este enfrentamiento que el joven demuestra por primera vez su necesidad de crear su propia identidad. Al mismo tiempo, hace explícito que no está rechazando ni a su madre ni a su herencia cultural. Junto a Dolly, el muchacho está tratando de asimilar su pretérito y vivir su presente. Este desvanecimiento de su nostalgia lo lleva entonces a un estado de melancolía productiva por la cual establece un diálogo abierto y dinámico con su madre difunta. Aquí le confiesa su verdadero amor por la muchacha. Un amor donde es aceptado tal y como es: “[...] Cómo me quiere... [...] Así como soy... ¡Le encantan cosas mías que yo creía defectos!” (93). Por ende, es la comprensión de este amor incondicional que trasciende las diferencias culturales y religiosas lo que lo lleva a Fanny y al mismo Manuel a aceptar finalmente el camino que ha escogido. Eso sí, es a causa de esa misma melancolía que el joven le pide a su madre que no lo deje por completo y pide verla una vez al mes. Consecuentemente, el protagonista logra deshacerse de las tensiones generacionales que congelaban la construcción de su identidad en los residuos del pasado, sin dejar la herencia cultural que lo define.

Ahora bien, son las referencias del protagonista como gaucho, que finalmente podemos aludir a la construcción identitaria de Manuel y como ésta se

desenvuelve en la comunidad familiar. Ya hemos notado que el protagonista lleva consigo la herencia judía y extranjera de su madre, como también forma parte de lo urbano, católico que comparte con Dolly. Ahora, al amalgamarse con la historia de Juan Moreira, Manuel también nos ilumina sobre la memoria y el alma gauchesca. Aquí regresamos a las teorías de Roach en cuanto a la substitución o “surrogation”. De la misma forma que Dolly substituye a Fanny, Manuel substituye a Juan Moreira. Sin embargo, su vida urbana de tanguero y pedicuro nos conduce a la invención de esta posición, ya que su comportamiento se puede designar como “restored behavior” o comportamiento restaurado, nombre que utiliza el teórico Richard Schechner para señalar “twice behaved behaviour [...] that is always subject to revision [...] and must be reinvented the second time or the nth time”(36). Manuel no es Juan Moreira, sino toma su lugar y lo reinventa en la historia. Es así como logra defenderse de su madre y del Sargento Chirino y puede continuar el camino que Moreira no pudo completar. Este camino es uno donde se desvanecen las tensiones culturales que influyen en la comunidad familiar y donde su identidad se torna un palimpsesto. Ahora Manuel es una figura híbrida en el que se le ha ido plasmando diferentes memorias culturales y donde no existen las diferencias que dividen la comunidad católica de la judía, el distanciamiento y disociación entre lo extranjero y lo autóctono, como también la irreconciliable disparidad entre lo urbano y lo folclórico. Ya deshecha las tensiones culturales que influían en el conflicto generacional, Manuel, como el mismo Juan Moreira, busca desenvolverse como padre y crear su propia unidad familiar.

Es a través de la autenticidad y fortaleza de esta identidad híbrida que el dramaturgo se asegura de construir una nueva imagen paternal dentro de la comunidad familiar. Es en la última escena cuando Fanny se da cuenta que su hijo se quedará con Dolly, que le indica al Sargento Chirino que lo deje tranquilo, ya que no podrá luchar contra un hombre que quiere ser padre.

FANNY. ¡Shhh! ¡Chirino!... (*Chirino se detiene y lo mira*) No sigas.

CHIRINO. ¿Por?

FANNY. Ya nadie puede parar a este gaucho.

CHIRINO. ¿Qué no? ¡Déjame a mí! ¡Va a ver! ¡Naidés se le escapa al Sargento Chirino!

FANNY. Esta vez no vas a poder.

CHIRINO. ¿Por qué no?

FANNY. Quiere ser padre. (95-96)

Este deseo de Manuel de querer ser padre remite a su interés de establecer raíces y formar su propia comunidad familiar. Manuel, como el nuevo héroe, se torna entonces la figura paternal de las próximas generaciones que participaran en una nueva construcción de la “gran familia”, la cual, al opuesto de aquella que exigía una homogeneidad católica en épocas anteriores, cosechará las semillas que darán vida a la hibridez de la identidad del país, con sus raíces gauchescas y extranjeras.

De la misma forma que la melancolía productiva ayudó a Manuel a construir su identidad, también asistió a Negrita I a reedificarse. Para que esto

ocurriera ambos tuvieron que establecer una relación abierta y dinámica con el pasado que los aquejaba. Para el joven fue el enfrentamiento con su madre, la cual representaba la cultura judía al que él pertenecía. Una cultura que despreciaba su vida presente y su novia católica. El reto que le propuso la insólita presencia de la figura histórica gauchesca, también lo exigió a enfrentar y asimilar la historia nacional. Es tras su estado melancólico que el protagonista logra asimilar las diferentes y hasta antagónicas exigencias culturales en su identidad nacional. Negrita I, por otro lado, se encuentra con un combate más difícil. Aunque su desafío se mantiene en el espacio privado del hogar, su conflicto generacional se debe al abuso sexual a la que fue sometida por años. La joven es víctima de un hombre que representa ese padre espiritual y político, cuya función era apoderarse de la ingenua muchacha. Afortunadamente y tras la recuperación de una muñeca, símbolo de sus pérdidas corporales y espirituales, Negrita I logra reconstruirse y desafiar a todos aquellos que por un acto de omisión participaron en su deconstrucción. Por supuesto, tanto para Manuel como para Negrita I, su asimilación y aceptación del pasado sólo pudo lograrse a través del performance de melancolía que cada uno ejecutó. Fue en el momento que decidieron revivir su pasado junto a sus progenitores, que cada uno se entregó a las dolencias de un recuerdo sin censurarlo.

Mientras que Negrita I se entregó completamente a la melancolía productiva, Manuel tuvo que primero pasar por una nostalgia restaurativa, que le impedía olvidar. Esta última reacción se semeja entonces a Bebé I, primo de

Negrita I, quien también se relaciona con sus pérdidas tras un estado nostálgico. Bebé I también regresa a su pasado tras una memoria selectiva, la cual considera verdadera y fiel a su imagen de lo que “tiene que ser.” Sin embargo, para Bebé I nunca hubo un enfrentamiento con sus progenitores sino un completo rechazo hacia ellos. Aún cuando trató a través de un performance de melancolía entregarse a su pasado infantil, su necesidad de querer mantener el dominio del hogar y control sobre su persona terminó destruyéndolo. Al opuesto de Manuel, el joven nunca logra desarrollarse y aprender de su pretérito.

Aún cuando ambas obras se semejan en el uso de los familiares fantasmagóricos que regresan, o mejor dicho, son convocados por sus descendientes, sí se diferencian en los componentes temáticos. Esto no es sorprendente ya que cada obra refleja el ambiente socio-político en la que fue escrita. En Té de tías por Cristina Escofet nos encontramos con una obra escrita a principio de los años ochenta, la cual es, indiscutiblemente, producto de la dictadura militar. Sus jóvenes personajes representan la cosecha de la época. Bebé I es aquel que escoge el olvido como forma de mantener su papel de dominio y poder. Éste representa aquel dictador que prefiere repetir y mantenerse en una historia selectiva para no reconocer su vergonzoso pasado. Negrita I, por otro lado, es la figura sensible, joven y femenina del país. Su papel es la del ser dominado que sufrió un abuso imperdonable. Como cuerpo que lleva el dolor, lleva también consigo el recuerdo. Es la memoria y su valor de enfrentarse a su pasado lo que la salva y le permite edificarse. La valentía de su figura y reconstrucción identitaria

es lo que termina otorgándole a la gran familia argentina esperanza de un nuevo comenzar.

Volvió una noche, por otro lado, nos presenta al país seis años más tarde. Para ese entonces un nuevo gobierno comienza y existen altas expectativas de crecimiento y desarrollo. Argentina se abre nuevamente al mundo y su identidad es reevaluada. El joven de la obra, por lo tanto, representa esa figura que lucha tras las diferentes micro-culturas que lo inquietan, reconociendo al final cada una de ellas en su identidad híbrida. Mientras que al final de la obra se presenta como producto de varias ramas étnicas, también se exhibe como padre. He aquí el mensaje esperanzado de esta obra, la cual edifica un nuevo liderazgo que guiará al pueblo argentino en los años venideros.

## Notas:

<sup>1</sup>Según los estudios de García, a principios del siglo XX la iglesia católica formaba una gran parte en la edificación de la nación, la familia y el individuo. Como institución paternalista ordenaba: “la sumisión absoluta de todo el individuo” dentro de un “sistema de opresión abrumadora, detallada y prolija” que vigilaba “los actos privados, sometidos en absoluto a su censura y jurisdicción” (144).

<sup>2</sup>La dictadura militar, aliada a la alta burguesía y con el apoyo de los rectores más conservadores de la Iglesia Católica buscó proteger la unidad familiar de influencias subversivas. Irónicamente, mientras se llevaba esta campaña a cabo un sin número de familias eran blanco de represión. Tal campaña resultó en unos 30,000 desaparecidos y en la destrucción de comunidades familiares enteras. Para más información sobre la violencia perpetuada contra la familia véase el capítulo “La familia como víctima” en el libro Nunca Más compaginado por CONADEP.

<sup>3</sup>Algunas obras que se centran en el conflicto generacional a nivel familiar en la época finimilenarista son: La Malasangre (1982) de Griselda Gambaro, Casa Matriz (1993) de Diana Raznovich, Señora, esposa, niña y joven desde lejos (1998) de Marcelo Bertuccio, Un canario (2000) de Luis Cano, Unos viajeros que se mueren (2001) de Daniel Veronese y Lejana tierra mía (2002) de Eduardo Rovner, entre otras.

<sup>4</sup>Cristina Escofet es profesora de filosofía, dramaturga e investigadora de teatro. Ha escrito novela, cuento, guiones de televisión y más de trece obras de teatro. Algunas de las más nombradas son: Solas en la madriguera (1988), Nunca usarás

medias de seda (1990), Señoritas en concierto (1993), Ritos del corazón (1997), Fridas (2002) y Nunca te prometí un jardín de rosas (2002). La obra Te de tías examinada en este capítulo fue ejecutada en el Teatro Fundart durante el Ciclo de Teatro Abierto en 1985. Se consideró por la crítica como mejor obra del ciclo. Ésta y otras de sus obras se basan generalmente en la construcción del género y del otro.

<sup>5</sup>“nostos” es una palabra griega que significa “regreso o viaje a casa” y origina del regreso de Odiseo y los héroes de Troya.

<sup>6</sup>En su libro El país de las maravillas. Los argentinos en el fin del milenio, Giardinelli describe al argentino como una entidad racista, cuyo fundamento origina en su legado europeo. Aún más, explica que los grupos que reciben la mayoría de las ofensas son los judíos y los negros. Según él, “los insultos más ofensivos y reiterados que puede exclamar un argentino es decirle a alguien: ‘negro de mierda’. La preocupación por el color de la piel de los demás, entendida como causa para la degradación, es un clásico para la mayoría de los argentinos; no existe descalificación más eficaz” (135).

<sup>7</sup>En su libro sobre la iglesia y la dictadura, Emilio Mignone transcribe las palabras dichas por Monseñor Victorio Bonamín en una conferencia dada en la Universidad Nacional del Litoral en 1977. Aquí él anuncia la activa participación de la iglesia equiparando los objetivos del gobierno con los eclesiásticos: “La lucha antiguerrillera es una lucha por la República Argentina, por su integridad, pero también por sus altares [...] Esta lucha es una lucha de defensa moral, de la dignidad

del hombre, en definitiva es una lucha en defensa de Dios [...] Por ello pido la protección divina en esta ‘guerra sucia’ en que estamos empeñados” (24)

<sup>8</sup>Luego de una presidencia inestable regida por Raúl Alfonsín (1983-1989) quien trató de encaminar el país luego de la dictadura, entra en poder el peronista Carlos Saúl Menem. Sus primeros tres años en la presidencia son llamados “los años de oro”. Aquí, el presidente abarca un nuevo rol internacional al establecer vínculos con países del exterior, incluyendo a Gran Bretaña. Sin embargo, fueron sus tácticas como la equiparación del peso con el dólar y la privatización de empresas nacionales, que produjeron inmediatos y positivos cambios en la economía del país, engendrando en el pueblo argentino un sentimiento de esperanza (Giardinelli 411). De hecho, en una de sus conferencias el mismo presidente describe a la nación en esos años como “un país excepcional, dueño de un extraordinario destino” (Dotti 3).

<sup>9</sup>Desde la década de los setenta, Eduardo Rovner ha escrito varias obras teatrales en las que emplea una variedad de estilos, técnicas y temáticas. Su desarrollo artístico y profesional incluye el título de: Fundador y Vicepresidente de la Fundación “Carlos Somigliana”, Director del Plan Estratégico de Cultura de la ciudad de Buenos Aires y Director general y artístico del Teatro Municipal General San Martín. Hoy en día es dramaturgo, profesor de dramaturgia y teórico, con publicaciones en diferentes revistas e intervenciones en congresos nacionales e internacionales. Algunas de sus obras más reconocidas son: Una pareja (1976), Concierto de aniversario (1983), Cuarteto (1991) y Compañía (1995), entre otras. Volvió una noche ha sido una de sus obras más reconocidas y ejecutadas. Ésta se representó en el año 1993 en

Montevideo, 1994 en Israel, 1995 en Buenos Aires, 2001 en Nueva York, 2003 en Praga y 2005-2006 en Buenos Aires. La obra ganó el Premio Casa de las Américas en 1991; el Florencio, de la Asociación de Críticos Uruguayos al mejor espectáculo en 1993. En 1995 ganó ARGENTORES, de la Sociedad Argentina de Autores. Fue nominada al Premio ACE, de la Asociación de Cronistas del Espectáculo, al mejor espectáculo de 1995 y al Premio María Guerrero, auspiciado por el Ministerio de Cultura de España, como mejor autor argentino de 1995.

<sup>10</sup>El Sargento Chirino, es un personaje literario cuya primera aparición en las tablas argentinas fue en 1884 en la obra Juan Moreira escrita por Eduardo Gutiérrez. Aquí, él apuñala al héroe gauchesco con una bayoneta cuando éste está de espaldas

<sup>11</sup>Hay más de 200,000 judíos en Argentina, la cual se considera una de las comunidades más grandes en el mundo fuera de Israel. La comunidad hebrea en Argentina constituye 1% de la población del país.

<sup>12</sup>Se estima que hubo 2,000 judíos desaparecidos o asesinados durante la Guerra Sucia (Israel).

<sup>13</sup>A pesar de la hostilidad que ha recibido la comunidad judía en Argentina, ésta continúa desempeñando un papel prominente en la industria, comercio, política, las profesiones liberales y las artes del país. Barrios como Villa Crespo, Once, Flores, Barracas y Boca tienen monumentos y detalles de aquellos inmigrantes Sefardíes y Ashkenazíes los cuales rememoran el pasado y la cultura. Existen unas 70 instituciones educativas judías en la Argentina, incluyendo escuelas primarias, secundarias y jardín infantiles. Bancos como el Comercial y el

Mercantile fueron fundados por entidades hebreas. Existen también muchas y muy activas organizaciones femeninas, como también varios y muy importantes clubes sociodeportivos, centros comunitarios, restaurantes, mercados, bibliotecas y librerías. Aún más, la comunidad hebrea también tiene su medio de comunicación con 17 revistas, periódicos, estaciones de radios y programas de televisión dirigidos al pueblo judío con temas judíos (Debora Cordeiro-Spin 24). Cada una de estas organizaciones e instituciones es lo que ha mantenido un fuerte fundamento de la cultura y la religión en la familia y comunidad judía en el país.

<sup>14</sup>Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) fue educador, autor y presidente de Argentina entre 1868-1874.

<sup>15</sup>Para más información sobre la formación de la identidad argentina en el siglo XIX ver el libro de Nicolas Shumway titulado The invention of Argentina (1991).

<sup>16</sup>Es a finales del siglo XIX y principios del XX que Argentina recibió una gran ola de inmigrantes europeos. A pesar de la seguridad y riqueza que Argentina prometía a sus extranjeros, estos sentían un cierto rechazo hacia los criollos de la nación. Por ende, muchos de ellos mantuvieron su cultura y forma de vida con el propósito de sobrevivir y luego regresar a su país natal (Armando 10).

## Capítulo 2

### **Comunidad familiar: tradición vs. modernidad en el conflicto generacional en *El partener* y *De atrás para adelante***

El estudio de la comunidad familiar es esencial cuando examinamos la construcción de la identidad nacional en las últimas dos décadas del siglo XX. Después de todo, y como he mencionado en el primer capítulo, los conflictos generacionales dentro del núcleo familiar reflejan y responden al ambiente socio-político del país. Tal ambiente es uno que se destaca por una serie de crisis sociales, las cuales han empujado al ser nacional a relacionarse a nivel individual y familiar con sus desechos y pérdidas. Esta relación está marcada por la melancolía o nostalgia, estado psíquico que actúa como vehículo que define el éxito o desintegración del individuo en la edificación personal, familiar y nacional.

Dentro del género teatral, la representación del conflicto generacional toma diversos caminos. En el primer capítulo, por ejemplo, examino obras donde el conflicto se basa principalmente en la relación que tiene el hijo con los fantasmas de su pasado. Tal contacto se logra únicamente a través de la memoria y la reflexión del ser terrenal sobre los recuerdos de un pasado compartido con los difuntos. Tal evocación, sin embargo, es involuntaria. Es decir, mientras más busca el joven alejarse o resistirse a las figuras autoritarias de su pasado más debe enfrentarse con aquella identidad socio-cultural que le fue impuesta por medio de la mirada de su progenitor. En la comunidad familiar del primer capítulo, la intención del olvido provoca el recuerdo. Por esta razón, tanto en Té de tías como en Volvió una noche el

joven / pueblo debe negociar su identidad con las figuras dominantes ya muertas, literal y figurativamente hablando, que influyen sobre la edificación de su identidad. Esto sólo lo logra a través de una melancolía productiva que puede mirar hacia el pasado y distanciarse de éste enfrentándose a un futuro.

Ahora bien, en este capítulo continuaremos nuestro análisis sobre el conflicto generacional en la comunidad familiar pero, al opuesto del primer estudio, la confrontación deja de ser intrínseca y residir en la memoria del joven. Al ser seres vivientes, la lucha generacional se apoya completamente sobre el plano de la realidad y su desarrollo se sitúa en las dos figuras antagónicas, padre e hijo. A diferencia de la comunidad familiar en el primer capítulo, en estas obras no es el hijo quien se resiste a su pasado y progenitor, sino es la figura autoritaria que rechaza a su engendro. Este acto de repudio se debe al estado paralizante del padre frente a una nación e hijo que participan en el auge de la globalización y cambio. Lo que es más, es el joven quien busca voluntariamente y sin éxito encontrar un punto de reconciliación con su padre con el propósito de mantener y edificar al núcleo familiar. Por ende, mientras que en la comunidad familiar del capítulo previo la construcción identitaria depende del hijo y en cómo este escoge negociar su pasado en el presente, en este capítulo la edificación del ser emerge del distanciamiento del padre hacia el hijo seguido por un conflicto y ruptura familiar.

Esta contención familiar y terrenal entre padre e hijo está claramente ilustrada en las obras El Partener (1988) de Mauricio Kartun y De atrás para adelante (1991) de Diana Raznovich. Ambas obras retratan al hijo como una entidad responsable que

participa en los cambios socio-culturales a fines de los ochentas y principio de los noventa. Enfrentado con la falta de movilidad y decadencia de la figura paternal en épocas donde el perdón y el cambio estaban a la orden del día, el joven se torna, según las teorías de Benjamín en otro contexto, en un “héroe moderno”.<sup>1</sup> Tal figura es descrita como una entidad que revoluciona el presente mirando hacia el pasado e imaginándose un próspero futuro (“Paris” 171). Sin embargo, en estas obras, la intención del héroe en encontrar un espacio de reconciliación entre el nouveau y el ancient regime no es suficiente. Consecuentemente, su actitud revolucionaria termina chocando con el conservadurismo implacable de aquel padre que, atado a una nostalgia restaurativa, mantiene sus viejas tradiciones junto con una entidad infantilizada, producto de las décadas de autoritarismo y censura.

He aquí el argumento principal de estas obras las cuales demuestran cómo la resistencia pasiva del padre hacia el cambio es suficiente para dismantelar la unidad familiar. Bajo su mirada nostálgica, la tradición y el mantenimiento de las normas establecidas se reconocen más válidas que el cultivo y la afirmación de la relación con su hijo. Por ende, El partener y De atrás para adelante demuestran cómo la unidad familiar, núcleo de la nación e identidad argentina, se deshace a finales de los ochenta y principios de los noventa cuando se enfrenta a la visión restaurativa y nostálgica del padre que prefiere residir en la tradición del pasado. Afortunadamente, también nos presentan tras la figura de ese “héroe moderno” la posibilidad de crecimiento y desarrollo de una identidad que, al ser rechazada por la figura paternal de la “gran

familia”, acepta y se moldea esperanzadamente al período de transición y cambio logrando así edificar una comunidad familiar nueva y alterna.

El conflicto principal entre padre e hijo en este capítulo se basa en la discordancia entre la tradición y lo moderno. Definimos tradición como una serie de prácticas normalmente controladas por una serie de valores y normas que establecen continuidad con el pasado. Su característica y objeto principal es la invariancia o el rechazo al cambio (Hobsbawm 1). Lo moderno, la modernidad y la modernización por otro lado, aunque tienen diferentes definiciones a nivel literario, en este estudio se utilizarán para indicar una ruptura y una revolución con un pasado normativo de criterios fijos. Lo moderno es señal de la doctrina del progreso y del ideal de libertad como también una señal de la veneración de la acción y el éxito. La ambivalencia y la contradicción también participan en su rasgo trascendental (Calinescu 51). A pesar de sus aparentes diferencias, el tiempo es el elemento común que ubica la tradición y la modernidad en un mismo plano. Según Bruno Latour, “the modern time of progress and the anti-modern time of tradition are twins who fail to recognize one another: the idea of identical repetition of the past and that of radical rupture with any past are two symmetrical results of a single conception of time” (76). Por ende, mientras la tradición se concentra en mantener fija la continuidad con un pasado histórico, la modernidad se define por su aceleración. El primero se ocupa en la repetición cíclica del tiempo y el segundo en su ruptura y revolución.

La vigencia de tal binarismo dentro del contexto nacional en que fueron escritas ambas obras puede verse claramente con los cambios que abarcaron tanto el

presidente Raúl Alfonsín (1983-1988) como Carlos Saúl Menem (1989-1999) durante sus mandatos. Luego del conservadurismo generado por la dictadura, Alfonsín luchó por modernizar las estructuras institucionales del país y hasta la misma economía. En primer lugar, disolvió las prácticas autoritarias en el sistema educacional, abrió los canales de comunicación y libre expresión, como también le otorgó voz y presencia a los intelectuales del país. Su interés era establecer una democracia basada en la igualdad y ética solidaria, acto que generó incomodidad dentro del grupo elitista militar y sus seguidores quienes buscaban mantener las viejas tradiciones que fundaban su vida opulenta. Pero eso no es todo, el gobierno radical también cambió las nociones de la institución familiar con la legalización del divorcio, tema tabú para muchos argentinos, y la legalización en cuanto los derechos de la madre hacia sus hijos.<sup>2</sup> Estas leyes, según Luis Alberto Romero, “completed the project to modernize family relations, an area in which Argentina was still visibly backward in relation to global trends” (258). Legalizar la disolución del matrimonio y otorgarle poder a la madre, instigó un fuerte rechazo de la Iglesia Católica y aquella comunidad quien, dirigida y controlada por la figura paternal, consideraba al matrimonio como fundamental para el éxito de la “gran familia”.<sup>3</sup> Menem, por otro lado, y como mencionado en el primer capítulo, revolucionó la nación al empujar el país hacia la globalización, una extensión histórica o resultado del proceso de modernización que comenzó Alfonsín. Bajo su gobierno, el país entró a la política del medio masivo y al mercado mundial. Esto lo logró por medio de la privatización de industrias

nacionales, entre otras tácticas, lo cual promulgó una visión global y mercantil de la nación (Romero 260).

Si bien el gobierno de Alfonsín y Menem buscaron movilizar al país y distanciarlo de las viejas tradiciones católicas y conservadoras que lo habían fundado, el rechazo que recibieron de las fuerzas militares, los sindicatos, las industrias nacionales y la Iglesia Católica, junto con el poco desarrollo a nivel económico, causó una gran frustración en el pueblo argentino. Se dice que a pesar de sus intereses de modernizar al país ninguno advirtió los sentimientos de miedo y resentimiento que todavía reinaba sobre la gente, lo cual afectaba enormemente a la unidad familiar. De hecho, los jóvenes no tenían un modelo que admirar ya que se enfrentaban con adultos que no tenían ni ética ni visión para un futuro mejor (Giardinelli 414). Por lo tanto, mientras que los adultos no podían tomar una posición de autoridad y liderazgo, los jóvenes debían defenderse por si mismos. Es así como a finales de los ochenta y principios de los noventa, la identidad nacional se encontraba dentro de ese binarismo de tradición / modernidad donde el joven buscaba modernizarse mientras que el adulto se resistía al cambio.

El deterioro y la falta de movilidad del padre frente a un hijo que busca un modelo en épocas de modernización es representado en El Partener y De atrás para adelante tras una severa crisis familiar. Tal crisis y sus efectos serán analizados en este capítulo por medio de las teorías de Victor Turner sobre el drama social. El drama social ocurre cuando hay una ruptura entre un miembro y su “star group” (From Ritual 69). Éste grupo estelar, explica Turner, es una entidad que comparte

ciertas características definitorias: un género, una misma familia, un mismo status social, una misma posición laboral, un estatus político, una clase social, etc. Es justamente en este grupo donde cada miembro desarrolla su propio valor individual ante lo colectivo. Aún más, su propia realización como individuo depende de sus logros personales y sociales dentro del conjunto (69).

En ambas obras bajo estudio el grupo estelar es caracterizado por una unidad familiar, en la cual se fomenta ciertas normas tradicionales que la definen. El grupo estelar en la obra de Kartun, por ejemplo, es representado por la cultura folclórica que se desenvuelve dentro de las acciones y valores tradicionales y estereotípicas de la figura gauchesca del siglo XIX. La vida nómada del hombre solitario y huérfano que se deshace de toda responsabilidad son algunas de las características singulares de este grupo. En De atrás para adelante, por otro lado, el grupo estelar es definido por los conceptos patriarcales y tradicionales que define la masculinidad y feminidad dentro de la sociedad. Es decir, la figura del hombre heterosexual como agente dominante que provee y guía a su familia frente a la figura femenina que se considera sumisa y febril. En ambas comunidades familiares, son los valores tradicionales que moldean la figura paternal, la cual define las características y normas que mantiene y dirige al grupo estelar.

La ruptura que provoca el drama social ocurre cuando un individuo rompe los valores o conceptos tradicionales del grupo. Esta ruptura puede ser consciente y calculada o inconsciente. Sea cual fuere, el propósito es desafiar la figura autoritaria o dominante. Desde ese momento el conjunto pasa por cuatro etapas que definen la

unión o desintegración de éste, estas son: ruptura, crisis, reparación y reintegración o separación (From Ritual 72-74). En El Partener, la ruptura ocurre cuando el hijo busca modernizar las payadas y bailes de su padre para que éstas apelen a un público masivo moderno. Aún más, empuja al viejo gaucho a que tome un papel de padre responsable y participe dentro de la comunidad familiar. En la obra de Raznovich, es el hijo transexual que amenaza las normas tradicionales de género lo que deshabilita al grupo estelar. Es la posibilidad de cambiar de sexo tras una tecnología moderna lo que revoluciona las nociones tradicionales del género. Por consiguiente, ambos textos presentan al hijo como la entidad revolucionaria que representa cambio dentro del grupo estelar familiar.

Ahora bien, lo intrigante y útil de este marco teórico es el ángulo etnográfico que utiliza Turner. Después de todo, ambas obras bajo estudio no sólo representan cierta imagen de la cultura nacional sino también que actúan como crítica de ésta. En El Partener, por ejemplo, se presenta una imagen estereotípica del gaucho que se guía por medio de mitos y leyendas gauchescas como forma de re-evaluar la cultura gauchesca y su valor a finales del siglo XX. En De atrás para adelante, por otro lado, se cuestiona la esencia de la masculinidad y feminidad que ha conformado el comportamiento del tradicional sujeto argentino. Aún más, y a pesar de la singularidad y diferencia en sus argumentos y espacios socio-culturales, ambas obras hacen hincapié sobre la futilidad de la figura masculina y dominante dentro de la comunidad familiar.<sup>4</sup> Esta figura, vista tanto en el ambiente de la cultura gauchesca como en la unidad familiar tradicional, se destaca por su auto-suficiencia, su actitud

de control, su influencia en el comportamiento de los que lo rodean y su egocentrismo en cuanto su función en la formación de la familia. Por ende, es tras el paradigma del drama social que formula Turner, lo que me permite examinar la decadencia de la figura paternal a finales de siglo a través de la mirada de entidades marginales, como la de un gaucho joven y un transexual, que pueden desde los márgenes revelar y romper con las viejas nociones de masculinidad.

Por último, las teorías de Turner también se concentran en la teatralidad que exhibe cada grupo cultural. De hecho, el teórico sugiere que la construcción del arte teatral se basa en el drama social, especialmente en la tercera etapa de reparación donde se exhiben actos performativos que incitan una auto-reflexión en aquellos que participan (From Ritual 72). Por ende, este amplio marco teórico no sólo permite ver el conflicto generacional tras una óptica etnográfica, sino también permite indagar sobre la meta-teatralidad en el drama social de las comunidades familiares bajo estudio.

En El Partener de Mauricio Kartun, el drama social se basa en la contención que existe entre la nostalgia restaurativa del padre cuyo único interés es mantener la tradición gauchesca, aún cuando esto significa renunciar a su papel paternal, y la melancolía productiva del hijo el cual busca pertenecer a la cultura folklórica de su padre y al mismo tiempo modernizarla. Es en este conflicto generacional que el público se compenetra en una cultura que escoge perpetuar su decadencia antes de apostar al cambio y al progreso; como también simpatiza con el joven que, en busca de un futuro estable, logra crear su propio camino y familia.<sup>5</sup>

La trama de El Partener ocurre en el cuartucho de una ruinoso parrilla donde Nico encuentra a su padre Pacheco, después que éste lo había abandonado en un hospital. Deseoso de regresar a compartir la vida con su progenitor, Nico le pregunta al padre si puede volver a tomar su lugar de hijo y su papel de partener en las recitaciones folklóricas que ambos ejecutan. Sus esperanzas se frustran, rápidamente, al encontrarse con la resistencia de su padre egoísta e inmaduro, quien desea mantener su vida nómada de payadas, alcohol y mujeres como performance de un solo actor. Por ello, en un desesperado intento de demostrar sus capacidades performativas como hijo y partener, Nico asume un papel autoritario hacia su padre y lo confronta sobre su falta de liderazgo y su papel paternal. También intenta amenazar la tradición de los recitales folklóricos al crear sus propias payadas, el cual denomina como modernas y originales. Luego de una serie de frustraciones a causa de la ausencia simbólica del modelo paternal, Nico encuentra su lugar en las tablas bailando un dúo con Nydia, una mujer de treinta y pico de años que fue en su momento una de las novias desechables de Pacheco y que, como el joven, cayó en la trampa de éste último al creer que él la sacaría de su vida monótona y aburrida. Nico y Nydia, por lo tanto, se unen para coreografiar un baile folklórico en la que participan como dúo. Es cuando Pacheco abandona a su hijo una vez más, que Nico deja atrás su papel de partener y toma un papel central en su propia vida y escenario.

A pesar del gran éxito que la obra de Kartun recibió en sus producciones, se le ha dado muy poca atención crítica.<sup>6</sup> Un número de reseñas se han escrito sobre la obra, todas señalando la alienación y soledad de la sociedad. Robert J. Morris, por

ejemplo, argumenta que las características ambiguas y absurdistas de la obra impiden que haya una resolución en cuanto a la soledad del hombre (515). Sin embargo, no hay nada absurdo en este sainete tragicómico y el camino que toma Nico al final es uno en el que residen la esperanza y solidaridad. La reseña de José Varela, por otro lado, hace mención sobre la nostalgia en la obra, pero la devalúa inmediatamente al decir que es característica de la cultura argentina y por consiguiente no tiene valor ni resonancia alguna para el espectador foráneo (574). El crítico que se concentra más en la construcción identitaria de Nico es Darrel B. Lockhart. Su argumento establece que el deseo del joven de encontrar y construir una identidad es ajeno a él (172). Mientras se reconoce que Pacheco es una entidad externa a su hijo, hay que tener en cuenta que la lucha y edificación del joven origina de esa melancolía productiva en la que reside su propio pasado cultural. Pacheco y la cultura folklórica son una parte intrínseca de Nico. Por último, el reconocido crítico y especialista en teatro argentino Osvaldo Pellettieri ha escrito una introducción a la obra para la edición de Girol, donde argumenta que el texto cuestiona la emergencia de la modernidad. Sin embargo, su enfoque no se centra en la dicotomía tradición / padre vs. modernidad / hijo sino que recae en el estilo técnico de la obra. Es decir, argumenta que el cuestionamiento de la modernidad se exhibe en la oposición del texto al teatro moderno ya que utiliza la tendencia estilística del sainete tragicómico, estilo popular del teatro a principios del siglo XX. Finalmente, mientras que Pellettieri también hace hincapié sobre el final esperanzado de la obra, no deja de repetir que en si, el texto hace referencia al pasado como “edad de oro” y al presente como “carga” (xvii).

Esa “edad de oro” a la que se refiere Pellettieri es justamente la tradición gauchesca del siglo XIX que define la identidad de Pacheco y el “grupo estelar” al cual pertenece. Según el retrato histórico que relata Rodolfo Puiggrós en su estudio histórico sobre Argentina: “los gauchos eran mozos perdidos, corridos por la miseria y el hambre del viejo hogar, que se mezclaban con los indios y vivían carneando vacunos que, como ellos, habían saltado el cerco de la unidad doméstica” (154). Su actitud solitaria los distinguía. De hecho, eran conocidos como una figura que vagabundeaba por las pampas del país, sin tener hogar alguno. Su nombre origina de la palabra “Huacho”, lo cual en el dialecto Quechua y Mapuche significa huérfano (154). Aún más y según los retratos históricos, la figura gauchesca se caracterizaba por su desinterés en regirse a las reglas o las normas de la sociedad civil. Según Gastón Gori, “eran considerados vagos y mal entretenidos que se resistían a aceptar y reconocer la propiedad de la tierra y el ganado” (3). Conocidos por su vagancia y falta de responsabilidad, pasaban mucho tiempo bebiendo, jugando y en payadas. Este último evento estaba compuesto por poesía y una guitarra. Alfredo Borcosque retrata a los gauchos como esclavos de su propia palabra y por consiguiente utilizaban las payadas para expresar sus opiniones, pasiones y sentimientos. Narraban sobre su vida cotidiana, sobre lo que vieron, escucharon o vivieron a través del uso de la metáfora o figuras retóricas (63). Sin embargo, en el momento que el país comenzó a industrializarse y a desarrollar sistemas agropecuarios, el gaucho comenzó a perder su dominio sobre las pampas. Consecuentemente, su identidad y vida cultural comenzó a extinguirse. George Umphrey explica con claridad este fenómeno: “At first, the

gaucho stood boldly against the ever-advancing forces of modernity, but later realized that his unwillingness of conforming to present-day civilization left him with no place in modern Argentina” (148). He aquí el fin de la “edad de oro” para ese grupo estelar que cesó de existir en su forma más libre. Hoy en día sólo existe el hombre que trabaja en el campo y que ha mantenido lo que ha quedado de esa cultura gauchesca, como es el baile, el canto, la vestimenta, expresiones idiomáticas, y una que otra costumbre en cuanto la caza y la cocina. A esta herencia cultural es lo que se le denomina la cultura folklórica argentina.

La vida y el comportamiento de Pacheco pertenecen tanto a la cultura folklórica del presente como al grupo estelar del pasado, en los términos de Turner. A primera instancia, se encuentra en su atuendo un gran poncho rojo, prenda típica gauchesca que decora el escenario de principio a fin. Sus expresiones idiomáticas son otro rasgo que señalan sus raíces folklóricas. Su trabajo de “cantor-mozo”, le permite ejercer un acto gauchesco al entretener a su audiencia con sus recitaciones y payadas. Otros rasgos que comparte con el grupo estelar son el alcoholismo y su condición de mujeriego. De hecho, Pacheco ha perdido un sin número de trabajos a causa del alcohol y sus relaciones con mujeres comprometidas. Sin embargo, es quizás su vida nómada y su resistencia a ejecutar un papel paternal hacia su hijo lo que mejor lo define como gaucho en este conjunto étnico. Desde principios de la obra se sabe a través de Nico, que su padre lo ha abandonado más de una vez por escaparse con alguna mujer. Como la figura estereotípica del mozo del siglo XIX, Pacheco no siente responsabilidad alguna por su niño. Aún más, percibe la vida como un gran orfanato:

“...Qué orfanato esta tierra, mamita...No hacemos dos que hagamos un par” (60).

Este sentido de desarraigo y orfandad remite a los orígenes de su rol (Huacho) y consecuentemente lo ubica como agente que promueve la cultura tradicional gauchesca dentro del grupo estelar.

Ahora bien, la obra no presenta una clara indicación de por qué el protagonista ha escogido vivir según las normas del gaucho, simplemente lo presenta como tal. De hecho, en su análisis Pellettieri describe al protagonista “como una suerte de Martín Fierro degradado” cuya actitud continúa siendo producto de esa marginalización que ocurrió cuando la emergencia de la industrialización: “El contexto social lo ha marcado [...] Se sabe marginal, dejado de lado por la sociedad oficial y advierte que la única manera de sobrevivir en su decadencia es adherirse a sus reglas” (“Intro” viii-xix). Mientras que es un poco curioso comparar la inestabilidad emocional, física y económica de Pacheco del siglo XX con la figura nacional de Hernández, tal analogía alude a la continuidad histórica en la que vive el protagonista. Es así como sus reglas se equiparan a las de un gaucho del siglo XIX y su necesidad de sujetarse a ellas revelan una nostalgia restaurativa que no se ocupa de recordar el pasado sino vivir directamente en él.

Considerando que la obra se presenta a finales del siglo XX, cabe mencionar la irrupción de la globalización como un factor clave que empuja a una figura como Pacheco a querer mantener la tradición tras la nostalgia restaurativa. En su libro Escenas de la vida postmoderna: intelectuales, artes y la videocultura en la Argentina, Beatriz Sarlo, describe la desaparición de las culturas populares y folklóricas en

Argentina en las últimas décadas del siglo XX. Según ella, la identidad folclórica está al borde de la extinción al participar en un mundo contemporáneo desestabilizado por la desaparición de fundamentos tradicionales y la erosión de la memoria (91). Su única forma de sobrevivir es a través de la separación. Es decir, la desintegración del núcleo cultural y la diseminación de sus miembros. En el caso del protagonista, por lo tanto, su supervivencia se basa en las mismas técnicas que utilizaba aquel gaucho del siglo XIX quien era perseguido por las autoridades y la civilización moderna. Esto significa, andar ligero de equipaje y huir de todo lo que puede comprometerlo a una vida que le exige cambio. Lo que es más, en el momento que Pacheco decide abandonar a su hijo por última vez, este mismo relata la leyenda de la Durmisa, madre que escoge quedarse en un baile aún cuando sabe que su casa está en llamas y su hijo está en peligro, como forma de explicar su decisión. Al fin de este relato el viejo gaucho exclama: “¡Si no hay padres como los criollos! Fíjese en la tradición, amigo. Las leyendas fíjese” (60). La repetición del vocablo “fíjese” llama la atención ya que fijar es ver en el pasado, pero también dejar constancia. Aquí el protagonista está dispuesto a dejar atrás cualquier actividad que los desvíe de su vida como gaucho. Su interés en fijar o mantener la tradición es más importante que su papel de padre ante su hijo. Por ende, mientras los gauchos de siglos anteriores se escapaban de las autoridades y la civilización sin responsabilizarse por su familia, Pacheco se sujeta quiijotesicamente, tras una nostalgia restaurativa, a leyendas literarias para escaparse de los cambios eminentes de la globalización y lo moderno. Es así, por lo

tanto, como el protagonista perpetúa la construcción del gaucho vago, construido en el imaginario nacional del siglo XIX.

Mientras que Pacheco se desplaza en una nostalgia restaurativa para mantener la tradición dentro del conflicto generacional, Nico es agente que fomenta lo moderno frente a la decadencia de su padre. Esta agencia se presenta cuando trata de modernizar las payadas y los recitales de su progenitor, utilizando temas vigentes o escandalosos que apelan más a un público masivo. Un ejemplo se presenta cuando Nico le dice a su padre que el también quiere ser recitador, comentario que sorprende a Pacheco:

PACHECO. (*Fastidiado*) ¿Así, colega, que me copia  
el oficio...?

NICO. Lo suyo no me interesa. Está más viejo que noseque  
lo suyo. Yo pienso en el público. Le doy cosas nuevas.  
No como usted. ¿No se da cuenta que el arte tiene que  
cambiar? ¿Qué hacerse más moderno...? ¡Qué se va a  
dar cuenta! (48)

Este acto de querer modernizar un acto tan característico de la cultura como es el de recitar, demuestra en el joven una perspicacia del momento histórico en el que se encuentra. Como performer de finales del siglo XX, el joven no busca purgar sus opiniones y sentimientos personales sobre leyendas ajenas y lejanas frente a un espectador que no se puede identificar. En vez, busca historias que atraigan y entretengan a un público diverso. Su interés reside más en apelar a un público, como

puede ser el público mismo de El Partener, y no esperar que el espectador se interese activamente por un relato arcaico y decadente. Aún más, y aunque no explícitamente indicado en la obra, el interés de Nico también reside en poder mantener un trabajo y sobrevivir. Lo que es más, como joven que vive en las últimas décadas del siglo XX junto con un padre que no puede asentarse laboralmente ni proveerle las necesidades básicas, el muchacho reconoce la necesidad e importancia de crear un performance lucrativo. He aquí cómo el joven se torna el “héroe moderno” que se posiciona en el corazón de la tradición gauchesca y desde allí trata de revolucionarla.

Mientras que esta actitud de revolucionario se reconoce por su deseo de querer cambiar el oficio de Pacheco, su interés de querer modernizar a su padre se agudiza cuando se observa las exigencias que éste le demanda. En varios diálogos le pide que sea más responsable, que deje de beber, que se asiente en un lugar y que tome el papel paternal que le pertenece. Querer que Pacheco se responsabilice por él y madure, es un pedido novedoso y moderno para una figura que se guía por el modelo del gaucho solitario del siglo XIX. Es así como cada una de estas demandas representa una *ruptura*, primera fase en el drama social de Turner, con la tradición gauchesca. Tal ruptura es considerada como una infracción en las reglas de moralidad, costumbres o etiqueta que desestabiliza las relaciones entre los miembros del grupo estelar (From Ritual 70). Por ende, es éste acto lo que lo separa a Nico del grupo estelar ubicándolo en el espacio liminal que reside en los márgenes.

El espacio liminal es donde lo familiar se desfamiliariza y el acto subversivo está a la orden del día. Según Turner, “In liminality, profane social relations may be

discontinued, former rights and obligations are suspended, the social order may seem to be turned upside down” (“From Ritual” 27). En el caso del joven es su pleno conocimiento de las fallas en la tradición lo que lo incita a ese espacio liminal donde él mismo se transforma en un “revolutionary vanguard” o un “arch-reformer” (109) del grupo tradicional gauchesco. Ahora el muchacho no sólo busca la madurez de su padre sino que lo lleva un paso más allá al tomar un papel paternal frente a él. Aquí Nico decide ser el adulto y responsabilizarse por la vivienda que comparten y por el cuidado de la familia. Una de las escenas que mejor ejemplifica este performance de padre protector y disciplinario se encuentra en la segunda escena cuando éste trata físicamente de controlar los comportamientos del viejo gaucho:

PACHECO. Tengo sed. Voy hasta adelante a buscar...

NICO. (*Señalando la mesa. Un pequeño bidón y una botella*)

En el bidón hay carioaca de naranja. Liviano como le gusta a usted. Si está muy dulce, en la botella tiene para aguarlo.

PACHECO. (*Molesto*) Está bien. Igual tengo que ir a miar.

NICO. (*Mete la mano bajo la cama y saca una escupidera enlozada*) Conseguí.

PACHECO. (*Turbado*) No veo para qué.

NICO. Si va al mostrador se chupa. Lo echan del forro del culo. (*Le larga imperioso la bacinilla*) Yo después lo tiro.

PACHECO. (*Se la arrebatada de un manotazo y le echa un meo como una puteada. Resopla*) ¡Me tenés de hijo, Nicolás Pacheco...! ¡De hijo me tenés! (47)

Al subvertir los papeles, Nico demuestra no sólo una clara resistencia hacia las normas tradicionales de la cultura gauchesca sino una intención activa de deshacerse de ellas. Encerrar al padre contra su voluntad y tratarlo como hijo, señala el intenso deseo del muchacho en establecer una comunión y unos lazos familiares. Eso sí, su performance también marca la ausencia de la figura paternal. Es decir, en el momento que el niño toma el papel de su progenitor aquella vacante vacía se revela y desmantela la gran necesidad del joven en rellenarla. Desafortunadamente, Nico es poco exitoso con este acto subversivo por el cual trata de modernizar la relación con su padre. Durante toda la obra, éste último lo sigue interpelando no como hijo sino como “amigo”(41), “cuñado”(41) y “hermano”(43), entre otros apelativos.

La imposibilidad que Pacheco se adecúe a un papel paternal responsable manifiesta la ausencia del modelo paternal como también revela la infantilización de esta última figura. Naturalmente, ambas están conectadas. Después de todo, al adulto se le acredita una función de niño cuando renuncia su rol de padre. De hecho, el mismo Pacheco argumenta esta idea cuando dice: “Es una bendición ser padre, Nico. La cagada es que hay que dejar de ser hijo”(59). Esta concientización del protagonista se puede rastrear a través de la historia socio-cultural argentina. A finales de la Guerra Sucia, por ejemplo, Maria Elena Walsh publica una serie de artículos en los que describe al argentino como un producto infantilizado a causa de malos gobiernos. Es

en su ensayo “Desventuras en el país jardín de infantes” donde más sobresale la infantilización de la comunidad argentina. Frases como “Hace tiempo que somos como niños y no podemos decir lo que pensamos o imaginamos” o “ El ubicuo y diligente censor transforma uno de los más lúcidos centros culturales del mundo en un Jardín-de-Infantes fabricante de embelecos que sólo puede abordar lo pueril, lo procaz, lo frívolo o lo histórico pasado por agua bendita” (14) denuncian la política de censura que ha detenido el crecimiento y desarrollo de sus habitantes. En este período al argentino se le negaba el libre pensamiento mientras se le exigía la obediencia absoluta. Los únicos padres eran aquellos que dictaban. Otro período histórico donde el argentino adulto es tratado como niño es durante el siglo XIX, justamente, dentro de la cultura gauchesca. Fue Sarmiento en su relato de Facundo quien impuso la idea del gaucho como entidad salvaje sin ningún desarrollo intelectual. Según sus teorías paternalistas, aquellos no instruidos eran como infantes que debían estar bajo el cuidado del letrado: “los pueblos en su infancia son unos niños que nada prevén y es preciso que los hombres de alta previsión y de alta comprensión les sirvan de padres” (80). Mientras que Nico y Pacheco se presentan a finales del siglo XX, ambos relatos históricos influyen directamente en su comportamiento. De modo que Pacheco es producto de esa cultura gauchesca que se la creía infantil e irresponsable, como también es fruto de un país que no se ha recuperado por completo de aquella dictadura que la silenció y la infantilizó. Naturalmente, la niñez del viejo y la madurez del niño conducen la relación hacia un estado de *crisis*, segunda fase del drama social.

Después de las primeras escenas de la obra, donde la ruptura entre padre e hijo se torna evidente, una crisis inminente comienza a ascender. En esta fase los individuos comienzan a tomar posiciones específicas. Los miembros pueden o apoyar la ruptura de las reglas o atacar sus acciones, estableciendo una clara relación antagónica donde se tornan “the representatives of the ancient and nouveau regime” (From Ritual 110). Consecuentemente, bandos y coaliciones son formados, palabrerías son intercambiadas y hasta actos de violencia pueden ocurrir. En la obra, esta fase ocurre explícitamente en la primera escena cuando Nico reconoce que su padre no lo quiere a su lado.

NICO. Me echa, ¿sí o no...?

[...]

PACHECO. (*Golpeado*) Nico, por favor, no lo hagás

difícil...(*Va hacia él*) Todos somos buenos

gauchos, pero el poncho no aparece...Acá no te podés

quedar. (*Nico niega tozudamente. Pacheco lo toma*

*de un brazo. Nico se suelta violentamente*)

NICO. ¡Me llega a tocar de nuevo; lo cago mordiendo!

[...]

PACHECO. ¡Se me disparan las manos como malones! (*Se*

*muerde un puño*)

NICO. ¡Gordo puto! ¡Falso de mierda! (*Se cubre esperando el*

*golpe que finalmente llega. Un cachetazo como un*

*camión. Nico cae.*)¿No se da cuenta viejo pelotudo que uno no puede vivir así? (43)

Al desarrollarse esta escena la división de los dos miembros del grupo estelar se torna evidente. La crisis provoca que surjan viejos resentimientos, que se abran viejas heridas, y que se despierten memorias del pasado. Es en el medio de la crisis cuando el público se entera que la madre de Nico está casada con un hombre con el que él no se lleva bien. También se descubre que Pacheco ha abandonado a su hijo en varias otras ocasiones. Es durante esta fase que el joven continúa acusando a su padre de inmaduro e irresponsable. El viejo gaucho, por otro lado, ignora completamente los comentarios de su hijo y continúa con su conducta. A pesar de la crisis, Nico y no su padre, insiste en encontrar una reconciliación. De hecho, el muchacho decide enfrentar la crisis tras una melancolía productiva donde, aún contra la voluntad de su padre, escoge quedarse con él para reparar y cambiar su unidad familiar y su performance sobre el escenario.

La melancolía productiva de Nico se manifiesta cuando reconocemos que, a pesar de su interés de cambiar a su padre y las tradiciones decadentes en la que vive, el joven nunca deja de admirar la cultura gauchesca y su pasado histórico. Después de todo, es un adolescente de dieciséis años a quien le gusta zapatear y bailar el malambo. Su vestimenta también comunica su disposición de bailarín folklórico. Aún más, habla de un “nosotros”, forma de convencer a su padre que lo mantenga en su vida, lo cual lo diferencia de un “ellos” que representan la cultura urbana del tango: “No nos gusta el tango a nosotros. Somos de folklore nosotros” (43). Aún más, hay

que recordar que es él quien va en busca de su padre y le ruega que lo deje ser su partener. Su insistencia en querer pertenecer al grupo cultural de Pacheco se pueden explicar tras las teorías de Turner quien sugiere que uno busca pertenecer al “star group” con la necesidad de recibir amor, reconocimiento y los beneficios tangibles e intangibles que esta membresía ofrece (69). Sin embargo, la necesidad de querer participar en la cultura tradicional gauchesca y al mismo tiempo cambiarla refleja aún más esa melancolía productiva en la que se encuentra el joven. Por consiguiente, es la pérdida de una figura paternal lo que lo lleva a mirar y participar en tradiciones pasadas, con la intención de empujarlas hacia un presente para que prospere en un futuro.

Ahora bien, es tras la melancolía productiva del joven que entramos en la tercera fase de *reparación*. Esta etapa del drama social emerge con mecanismos de reajustes y reparación. Estos pueden ser desde un consejo personal hasta un performance teatral o ritual (From Ritual75). En el caso de la obra, ambas ocurren. Sin embargo, ningún consejo que le da Nico a su padre ayuda a que este último cambie de parecer. Por ende el joven se atreve a hacer un último intento para que su padre lo acepte y al mismo tiempo se adapte a la sociedad moderna y a la comunidad familiar. Esto lo hace a través de una recitación. El valor de abarcar el proceso de reparación tras un performance, yace en el propósito de este último método. En su estudio sobre el acto performativo, Philip Auslander indica que la actuación otorga a varios artistas un espacio en el que pueden explorar y cuestionar al centro normativo por medio de actos subversivos. Aún más, añade que es en este espacio intersticial

donde la representación identitaria tiene la libertad de alejarse completamente de los guiones originales y culturales que la restringen (196). Para Nico el propósito de recitar no sólo tiene la intención de romper con las normas tradicionales gauchescas sino también de cuestionar tanto a su padre como a su público. Es el propósito de incitar al público, según las teorías de Turner, “to think about how they think in propositions that are not *in* cultural codes but *about* them” (Ritual Process 22) lo que le puede otorgar a Nico la posibilidad de encontrar un punto en común entre él y su padre. Por ende, es provocar a su público y pedirle que reflexione sobre las relaciones familiares lo que lo lleva al joven a recitar una nueva leyenda frente a Pacheco y al público de El Partener.

Como una táctica de desesperación Nico le indica a su padre que él no bailará más y que comenzará a recitar, no las leyendas viejas, sino historias modernas creadas por él mismo. Pacheco, nuevamente, se molesta al sentir que su posición y acto tradicional serán amenazados por las historias del joven: “¡Lindo pensamiento el criollo! ¡Así que la tradición no se le presenta un valor a usted! ¡El futurista! ¡Para que mierda se viene a meter con lo mío! ¡Si quiere cambiar cambie lo suyo! ¡Al malambo cambieló!” (48). A pesar del desacuerdo del viejo, Nico se defiende y le pide a su padre que le preste su gran poncho rojo para recitar una de sus historias, acto que revela su melancolía productiva ya que demuestra su interés en unir lo tradicional (el pasado) y lo moderno (el presente). Pacheco asiente un poco emocionado a este pedido al darse cuenta que su hijo sólo busca parecerse a él. Sin embargo, este momento de sensibilidad y reconocimiento por parte del viejo se

deshace inmediatamente cuando el joven comienza a narrar una historia trágica entre un padre y un hijo. Como forma de imponer sus ideas de modernidad y cambio y conectarse más directamente con el público presente, la historia toma lugar en un suburbio en la ciudad de Buenos Aires. Los personajes no son gauchos ni criollos, sino una familia de clase media alta constituida por un padre, una madre y un hijo, que vive en el distrito de Palomar. A diferencia de su bajo nivel económico, los ahorros de esta familia se utilizan para comprar un Ferrari Rojo, de último modelo, que el padre cuida como oro. El conflicto ocurre cuando el pequeño hijo, Fernandito, quiere participar en el cuidado del auto y, sin intención alguna, agujerea los asientos de cuero. El padre furioso golpea las manos de su hijo a tal punto que el niño debe ser llevado al hospital, donde días más tarde se las amputan. La historia termina con el arrepentimiento y suicidio del padre. Luego de tal performance, tanto Pacheco como la audiencia reaccionan al relato con horror y congoja, fortaleciendo irónicamente la legitimidad de Nico como un agente de reparación y un performer. Lo que es más, la agresión de la historia ostenta la relación entre un padre y un hijo, incitando al público y a Pacheco a reflexionar sobre su significado al nivel familiar, cultural y nacional.

Al escuchar el relato es imposible no relacionar los tipos simbólicos de Fernandito y su padre con los de Pacheco y su hijo. En ambos casos, la víctima es el hijo mientras que el victimario es el padre inmaduro y ensimismado. Tal meta-performance provoca, por lo tanto, lo que Turner denomina como “social or plural reflexivity” (From Ritual 11), reacción típica en esta tercera fase de reparación. Aquí

los tipos ilustrados por Nico, alejan al público de la cultura tradicional gauchesca invitándolo a reflexionar sobre el conflicto generacional contemporáneo a nivel nacional. La insistencia en presentar la relación padre e hijo, donde el modelo paternal es muy débil y donde conceptos como: seguridad, confianza, liderazgo, y amor no se encuentran, busca cuestionar la larga ausencia de líderes confiables en el país. Según Giardinelli, en Argentina los adultos a finales del siglo XX han sufrido varias décadas de censura y autoritarismo lo que ha hecho que perdieran fe en sí mismos y en el futuro de la nación. Por consiguiente, según el escritor, la generación adulta de hoy, “pertenece a esa generación de argentinos llenos de malhumor, resentimiento y desesperanza que, ensimismados y como con bronca, ni entienden ni miran a los jóvenes” (414). Como resultado, los jóvenes no tienen figuras modelos para admirar y seguir, ya que sus mismos padres no saben como serlo. Es a través de la nostalgia restaurativa de Pacheco y la melancolía productiva de Nico, consecuentemente, que Kartun revela las semejanzas entre la tradición gauchesca del siglo XIX y las relaciones generacionales en el presente. En ambas épocas es posible encontrar hombres que escogen mantenerse en un estado infantil donde no existe la función del padre adulto y responsable. Consecuentemente, el drama alude a la ausencia paternal como la norma / tradición y no la excepción. Es así como la identidad nacional de finales del siglo XX es, como en la vieja tradición gauchesca, una entidad huérfana.

Mientras que la nostalgia restaurativa parece ser lo que le impide a Pacheco tomar el papel paternal que le pertenece, es la melancolía productiva de Nico lo que

aparenta mantenerlo dentro de la cultura folklórica. El muchacho desea estar al lado de su padre, recitar como él y representar orgullosamente una identidad que abarque un “nosotros.” Sin embargo, su necesidad de cambio en su relación familiar y en su acto performativo, lo guía hacia la última fase del drama social, fase denominada *separación* en las teorías de Turner. En la última escena de la obra, Nico se da cuenta que su padre lo ha dejado una vez más. Después de dudar si ir en busca de él o no, decide quedarse con Nydia y crear su propia vida y performance folclórico. Es así como Nico concluye su trayecto y el drama social tornándose en una entidad autónoma, la cual mantiene la tradición y al mismo tiempo acepta el cambio. La sola decisión de no ser más un partener, sino una pareja respetuosa y sensible en un dúo folklórico, demuestra su interés en representar y transmitir un pasado cultural dentro de los límites como también formar responsablemente su propia familia dentro de las demandas del presente. Este presente es uno que le exige responsabilizarse por la mujer que su padre dejó atrás, como también ejecutar junto a ella un sentido de unión y solidaridad familiar no vivido pero deseado anteriormente. Por ende, es dentro y fuera del escenario que Nico se desarrolla como un hombre respetuoso que forma una familia alterna con una mujer que, aún cuando es mayor, también busca cambio y crecimiento.

Es a causa de su actitud melancólica que el joven trasciende un espacio marginal tornándose en una figura heroica que logra deshacerse de esa mentalidad nostálgica al tomar control de la tradición y trasciende con ella al presente. Su padre, por otro lado, no puede dejar atrás aquella tradición imaginada que lo formó. De

hecho, escoge mantenerse en ese estado de niño huérfano aún cuando su hijo necesita que éste tome el papel de adulto responsable. La culpa no es de Pacheco, sino de una larga tradición nacional y de un presente en pleno estado de globalización. El viejo gaucho representa aquella figura paternal que no tiene interés en el hoy ni visión para el futuro. Aún más, es una figura que se siente rechazada y olvidada por la historia. Consiguientemente, su falta de movilidad deshabilita la comunidad familiar y perpetúa la dañina ausencia paternal a finales del siglo XX. Aún así, la construcción de Nico en la obra representa la posibilidad de cambio, donde existe un futuro adulto y maduro aún sin la influencia del padre.

Cuatro años más tarde de la producción de El Partener, se publica la obra de Diana Raznovich De atrás para adelante.<sup>7</sup> En este texto, Raznovich como Kartun se concentra en el conflicto generacional a través de la dicotomía tradición vs. modernidad. En su obra, la discordancia entre ambas entidades también se desenvuelve en una crisis, dentro de lo que Turner llamaría, un “drama social”. En esta obra tanto como en El Partener existe una ausencia simbólica del padre frente a un hijo que busca tanto reconocimiento como un cambio en la visión tradicional y esclavizante de su progenitor. A pesar de la intención de éste último de reparar la relación tras una melancolía productiva, no logra combatir la nostalgia restaurativa de su padre, la cual le impide crecer y desenvolverse en épocas de cambio. Consiguientemente, Raznovich al igual que Kartun nos presenta la desintegración de una comunidad familiar encabezada por la figura masculina y paternal, y la iniciativa

de un joven que deja atrás la decadencia para fortalecer su propia identidad y unidad familiar.

Ahora bien, mientras que Kartun se adentra en la cultura gauchesca y en lo que significa ser hombre y padre dentro de un grupo étnico que reside en los márgenes, Raznovich se penetra en el corazón de la sociedad nacional. Es decir, mientras que el texto de Kartun desafía la futilidad y egoísmo de la figura paternal en las viejas tradiciones gauchescas, la obra de Raznovich desafía las normas heteronormativas que han sido consideradas como fundamentales en la edificación del núcleo familiar argentino. Aquí el conflicto generacional no es sólo a causa del comportamiento del padre o sus faltas, sino que se deben al paradigma tradicional que establece las bases de género y sexo en la sociedad y que definen los pilares del matrimonio y la unidad familiar. Este paradigma pone énfasis en la relación heterosexual, en la cual el hombre es el dominante y la mujer la dominada. Como forma de cuestionar la fundación de estos conceptos, la dramaturga inserta en el núcleo de la familia a una figura que, al igual que el gaucho, proviene de los márgenes. Esta figura es un transexual, el cual se presenta como protagonista y héroe del drama.

Como forma de disimular el desafío, o aplacar la incomodidad que puede causarle a un público que apoya las normas tradicionales del género y sexo, Raznovich escoge desarrollar la trama a través de la comicidad y la astucia. Al abrir el telón, la audiencia se encuentra con el inconsolable Simón Goldberg, dueño de una fábrica de inodoros, que sufre al ver cómo el gobierno le confisca sus pertenencias

luego de declararse en bancarrota. Su caída se extiende y afecta directamente a su familia. Su hija Mariana, su esposo Gregorio que ha trabajado con su suegro en la compañía e invertido todos los ahorros del matrimonio en ésta y Luna, la joven esposa de Simón con la cuál se casó luego de enviudarse de su amada esposa Dorita. El pánico y la desesperación lleva a Mariana a comunicarse con su hermano Javier, el cual había sido echado de la casa diez años antes por ser homosexual.<sup>8</sup> Aún cuando no ha tenido contacto alguno, sabe que su hermano es un brillante empresario y propietario de una industria que se dedica a vender material erótico y juguetes sexuales. Lo que no sabe, sin embargo, es que éste se ha transformado en mujer, se ha casado con su psicoanalista Paco Frías y ha tenido dos hijas tras la renta de un útero. Consecuentemente, se aparece en la casa Dolly (ex-Javier) la cual le revela inmediatamente a su hermana y yerno su identidad de transexual. Frente a su padre, sin embargo, se presenta como la esposa de Javier que viene a reconstruir junto a ellos su industria, hogar y familia con sus conocimientos empresariales y su deseo de repartir amor. Frente a Simón, Dolly explica la ausencia de Javier al decir que éste último sigue muy ofendido por haber sido expulsado de la familia. Durante su estadía en la residencia Goldberg, Dolly no sólo logra salvar a la familia de la ruina al crear una industria de papel higiénico moderno y llamativo sino también que establece una entrañable relación con Simón a nivel familiar (como nuera) y profesional (como socia). Es recién al final de la obra que Dolly se desenmascara ante su padre, el cual demuestra una inhabilidad de dejar de lado sus nociones de género tradicionales,

suscitando nuevamente una separación de ambas entidades y consecuentemente del núcleo familiar.

A pesar del ingenioso y astuto desarrollo de los personajes y la trama, la obra no ha sido puesta en escena y consecuentemente, no se encuentra crítica alguna. La que sí ha desarrollado un análisis a modo de introducción es Diana Taylor. Es en una compilación de obras de Raznovich, que Taylor argumenta su interpretación del texto. Según la crítica, el paradigma binario de género definido como masculino / dominante y femenino / dominado es invertido en este texto cuando el hombre desaparece para que emerja la figura de la mujer. Es así, indica la crítica, cómo Raznovich transgrede el comportamiento normativo masculino de objetivizar y borrar al género femenino (Combatiendo 36). Aunque acierto con Taylor en su argumento, opino que la obra también nos retrata la decadencia del comportamiento en la figura tradicional masculina. Es decir, nos demuestra la ineficiencia y futilidad del hombre macho en una sociedad que pide y necesita cambio en el auge de la globalización.

En este binarismo de modernidad / tradición, Dolly representa la modernidad tanto por medio de su visibilidad como transexual, como también por su performance ejemplar de la mujer moderna. Por otro lado, su familia constituye el retrato de la tradición ya que se basa en el paradigma binario de la heterosexualidad y la relación dominante / dominado en cuanto a la relación hombre / mujer. Es en el enfrentamiento de estas dos entidades, que los personajes masculinos de la familia Goldberg se acogen a sus nostalgias y fuertes nociones normativas negándole un espacio a la visión y comportamiento moderno de Dolly, quien en su esencia, busca

pertenecer y ser aceptada en el núcleo social. Es así como la óptica tradicional de la comunidad familiar se presenta inútil e ineficaz ya que causa no sólo una división en las relaciones familiares sino que arresta el pensamiento progresista sobre cuestiones de género y sexo. Tal pensamiento es uno que Dolly materializa no sólo con su comportamiento sino con la familia alterna que ella y Paco han podido crear.

En esta pieza, la tradición es definida por las normas de la masculinidad infundidas por la sociedad. Estas normas son entendidas tanto a nivel corporal como social. En la primera categoría la masculinidad tradicional se encuentra en los órganos y en la fuerza física del hombre, las cuales se fundan en características definidas como innatas e inamovibles. La segunda categoría, sin embargo, se divide a nivel público y privado. Según Norma Fuller, es en el espacio público en Latinoamérica que el hombre se legitima y sostiene, ya que el trabajo y el locus del logro a nivel profesional es el eje fundamental de la hombría.<sup>9</sup> El énfasis en su trabajo es lo que le permite al varón cumplir con su función de proveedor y jefe de familia, lo cual le otorga un ansiado reconocimiento social (60). Dentro del ámbito doméstico, es el matrimonio y papel paternal lo que define su masculinidad. El vínculo entre padre e hijo, según Fuller, es una dimensión fundamental de la verdadera hombría en la sociedad latinoamericana (66). Aquí, la paternidad responde a patrones aprendidos que permite a los varones confirmar su pertenencia al género masculino. Aún más, el hijo actúa como espejo del padre y consecuentemente debe reproducir las conductas tradicionales masculinas que su progenitor emana (Montesinos 183). La relación con lo femenino, sin embargo, es un poco más

compleja ya que la virilidad se conforma tanto por su acto sexual con la mujer como por su repudio hacia ella. Según Butler, el repudio le permite al sujeto masculino contrastarse contra lo femenino y así definir sus contornos (25). Es así como la autoridad, la protección y la responsabilidad frente a la mujer y el hijo son los rasgos que definen al “grupo estelar” de la masculinidad tradicional el cual este drama indaga.

Por otro lado, la modernidad en esta pieza no se define por la figura transexual del personaje principal de la obra sino por su visibilidad. Su cuerpo transformado expone la construcción del ser a través de la tecnología, en sí, un medio muy moderno y transgresivo. Aún cuando las técnicas quirúrgicas utilizadas para el cambio de sexo comenzaron a desarrollarse en los años veinte en Estados Unidos, fue recién en los años cincuenta que se revelaron algunos casos aislados de transexuales que han pasado por una transformación física. Tal reconstrucción era considerada en aquel entonces como un fenómeno excepcional. Es recién en los años setenta y ochenta, por lo tanto, que el transexual comienza a obtener una mayor visibilidad en la media y literatura, haciendo que la reconstrucción tecnológica del sexo sea algo más accesible para aquellos que desean que su subjetividad genérica se alinee con su físico (Garber 112-117). Aún así, tanto a nivel físico, social como psicológico esta reciente evolución re-constructiva es considerada como un acto revolucionario frente a la fuerte tradición de pensar en la identidad como algo innato y fijo.

Esta dicotomía de tradición / masculinidad y modernidad / visibilidad del transexual apunta hacia ciertas tensiones en Argentina a finales del siglo XX. En el

año 2002 el gobierno argentino legaliza el matrimonio entre los homosexuales. Este acto fue un gran adelanto en cuanto a los derechos civiles ya que una década antes, período en el que fue escrita la pieza de Raznovich, el homosexual sufría bajo la opresión de la iglesia católica y la sociedad. De hecho, en los años ochenta y noventa, el homosexual era visto como un enfermo, al cual se le toleraba su enfermedad siempre y cuando no la exteriorizara. Aún así, muchos eran arrestados en bares y lugares públicos sin razón alguna y llevados a la División Moralidad del Departamento de Policía (Bazán 402). Si lo que salvaba al homosexual era no hacer visible lo que consideraban “prácticas anormales”, entonces el travesti y el transexual no tenían espacio alguno. Lo que es más, el travestismo era considerado como “la exaltación del disfraz, de la simulación y el engaño” (Bazán 436). Por consiguiente, la presencia del travesti se toleraba únicamente como performance en los medios masivos de comunicación. Aún así, era considerado (y sin duda todavía lo es por muchos) como agente que tenía una concepción degenerada de las relaciones amorosas entre los hombres y las mujeres. Esta identidad que molestaba al núcleo familiar en los años ochenta y noventa, puede verse aún en el siglo XXI por medio de la figura del transexual. El 28 de Marzo del 2006, Gustavo Bossert y Maria Alejandra Preibiseh escriben un artículo para el diario La Nación en el que retratan el abierto debate en cuanto al derecho del transexual a la intervención quirúrgica. Según describen, “La ley 17.132, artículo 19, inciso 4, impone a los profesionales no llevar a cabo intervenciones quirúrgicas que modifiquen el sexo del enfermo, salvo que sean efectuadas con posterioridad a una autorización judicial”. Mientras que tal cita nos

indica el progreso y posibilidad del transexual en tener el derecho de desenvolverse físicamente en su identidad subjetiva, su condición de “enfermo” enredado en una suerte de burocracia, es lo que delata la continua tradición hacia el pensamiento binario de la heterosexualidad. La norma sigue siendo el hombre y la mujer ejecutando su disposición biológica e innata; otras desviaciones representan amenazas distintas al orden social.

Esta tradición binaria es representada por Raznovich desde los comienzos de la obra. Apenas comienza el drama, el público observa a un muy decaído Simón Goldberg ver como le han confiscado sus pertenencias y vida material. Su esposa, veinte años más joven, también reacciona al ver su mundo de riqueza y comodidad desvanecer frente a sus ojos. El estado de calamidad llega a tal punto que se revelan en ambos personajes sentimientos muy delatantes. He aquí, en medio de la pérdida material, cuando comienza a definirse la ruina y debilidades en el comportamiento tradicional del género y su participación en el grupo estelar.

Por un lado tenemos a Luna cuyas reacciones demuestran sus verdaderas intenciones e intereses dentro de su matrimonio. Frases como: “Yo me casé con el dueño de una gran fábrica de sanitarios” (290) o “Yo me casé con un hombre poderoso” (291) revelan una identidad materialista y superficial. También señala su posición como dependiente de su esposo; lugar que define la posición dominante de Simón. Luna no sólo representa a la mujer frívola objetivizada por el hombre sino aquella que se objetiviza a si misma. Esta auto-objetivización se nota cuando en su pleno estado de pena expresa el deseo de haber sido confiscada junto al resto de los

muebles: “¿Por qué no me habrán llevado a mi también, junto con todas las cosas?”(292). Esta declaración en la que se ve como un objeto más en la residencia Goldberg, se equipara a la descripción que hace Giardinelli cuando teoriza sobre el “sexo débil” en Argentina. Según el crítico, la mujer en Argentina siempre se ha considerado, por el hombre, como objeto: “Objeto de deseo, instrumentos para las pasiones masculinas, sujeto de moralina e hipocresía y depositaria inconsulta de valores esencialmente masculinos”(101). Aún más añade que la imagen femenina es una que se considera “primitiva, superficial, débil, incompleta”(117). Luna representa tal cual esta figura y por lo tanto revela no sólo su ubicación de mujer subordinada sino la posición de su esposo en el paradigma genérico tradicional.

Mientras que Luna ejecuta su papel sin escrúpulos, Simón demuestra una depresión la cual nos encamina hacia la de-presión de su masculinidad. Al perder su trabajo y todo el contorno material que lo define, Simón también pierde su imagen pública como proveedor y jefe de familia. Considerando que estas características son las que definen la hombría, el personaje se encuentra en plena pérdida no solo material sino identitaria. Todo está claramente encadenado. Al perder su trabajo, pierde su hogar, su riqueza y papel de proveedor. Esto a su vez, lo lleva a un desencuentro con su esposa, la cual no sabe relacionarse con él sino es como objeto frívolo. Su identidad, por lo tanto, se desequilibra ya que no tiene un trabajo que lo defina y una mujer con la cual pueda ejercer su papel de protector responsable. El mismo personaje hace referencia a la pérdida de su masculinidad, la cual está ligada fuertemente a su identidad: “Hay una realidad, un soplo que evoca que aquí vivió un

tal Simón Goldberg, un hombre honrado que nunca estafó a nadie. Un hombre digno de llamarse hombre” (295). Al hablar sobre si mismo en pretérito y en tercera persona, Simón anuncia la pérdida de aquella masculinidad que le otorgaba una identidad.

La pérdida de masculinidad es lo que, a su vez, desliza a Simón a un estado de nostálgico restaurativo. Compenetrado en esta nostalgia, Simón regresa a aquel pasado en el cual era el hombre dominante y poderoso de la familia. Por ende, comienza a relatar detalles de su pasado personal, de sus orígenes familiares, y habla de su difunta esposa Dorita como si Luna no existiera: “[...] Si me viera mi mujer no lo podría creer, ella siempre vivió en la abundancia. Viajes, joyas, pieles, chofer... No le faltó nada a mi mujer” (291). Sus recuerdos ligados fuertemente a lo material apuntan nuevamente a la decadencia de la figura paternal y masculina cuyo ser se identifica estrictamente con lo material y la abundancia. Tal identificación es peligrosa en un país como Argentina siendo que su economía y riquezas en las épocas finimilenarista son cada vez más inestable y escasas. Aún más, su referencia a Dorita indica también un anhelo por regresar no al pasado perfecto junto a Luna, sino al pretérito en el cual edificó un hogar y familia. Restaurar a través de la memoria ese tiempo en su vida es una forma de querer volver a los orígenes o a lo que considera una verdad absoluta. Por ende, son los desechos en el que se encuentra Simón lo que lo llevan a divagar sobre su pasado y lo que señala la visión tradicional a la que pertenecía orgullosamente y la cual añora en el presente.

Ahora bien, no son sólo las pérdidas de Simón lo que revelan su concepto de hombría, sino también su reacción descontrolada en cuanto a aquel hijo que no cumple con un papel masculino tradicional. En el momento que Mariana, su hija, sugiere que Javier, su hermano, los ayude en la restauración de su posición económica y social, Simón se rehúsa despiadadamente. Para el viejo es un insulto pensar que aquel muchacho al cual desheredó en el momento que lo encontró en la cama con otro hombre, sea el que lo ayude a reestablecerse. Según Simón, la ayuda de su hijo lo ridiculizaría aún más y considera la sugerencia de Mariana humillante (294-295). Al escuchar el rechazo de Simón, Luna, sin escrúpulos y deseosa por volver a su vida de riqueza, enfrenta a su marido acusándolo de machista y prejuicioso:

LUNA. Tiene dinero. Yo no tengo prejuicios sexuales como vos.

SIMÓN. Yo no tengo prejuicios sexuales...tengo vergüenza.

LUNA. Estás viejo Simón. Viejo, pobre y con un falso orgullo de macho cabrío.

SIMON. ¡Sí, macho! ¿O tenés alguna duda? (296)

Según Rafael Montesinos, en su ensayo teórico sobre las rutas de la masculinidad, la paternidad es una de las formas sociales más importantes mediante las cuales se expresa la identidad del hombre. Aún más, Montensino indica que los hijos “ofrecen un espejo que sólo refleja lo mejor de nosotros mismos, representan la posibilidad de generar una versión mejorada y aumentada de nuestra persona” (183). Si este es el

caso, podemos comprender cómo un hijo transexual es una vergüenza y ofensa para cualquiera que pertenezca al grupo estelar de la tradición masculina. Consecuentemente, si el hijo es un reflejo y una versión mejorada del padre, entonces las nociones tradicionales de la masculinidad que ejecuta Simón comenzarían a desestabilizarse en el momento que acepta la sexualidad de su engendro. Esto explica la reacción del viejo hacia Luna. El viejo teme que otros vean en él rasgos que sugieran otras tendencias que no participen en su concepto de hombría, heterosexual y dominante. En sus teorías sobre el performance drag, Butler argumenta como el terror hacia el travestismo origina de ese temor de ser feminizado. Según ella, “the terror of homosexual desire may lead to a terror of being construed as feminine, feminized, of no longer being properly a man, of being a failed man, or of being in some sense a figure of monstrosity or abjection” (136). Ya Simón ha perdido todo aquello que socialmente lo reconoce como hombre en el núcleo social y familiar, reencontrarse con su hijo en este momento sería aceptar por completo su identidad fracasada y, hasta quizás, su posición feminizada. Consiguientemente, este acto de rechazar a su hijo y no querer volver a verlo es lo que todavía ata a Simón al grupo estelar de la obra.

Esta tradición de la masculinidad no se exhibe sólo a través de la nostalgia restaurativa de Simón o el rechazo hacia su hijo transexual, sino también a través del comportamiento de su yerno Gregorio en relación con los cambios de la empresa. Cuando Dolly se establece en la casa, ésta ayuda a recuperar la riqueza de la familia al cambiar la empresa Goldberg. En vez de fabricar inodoros, Dolly sugiere vender

papel higiénico de colores brillantes. A pesar del éxito que tiene la innovación y venta de este producto, Gregorio se niega a aceptar los cambios. Esto se refleja tanto en su vestimenta como en su diálogo. Es meses luego de la llegada de su cuñada, que el público observa cómo las decoraciones en el escenario son más coloridas y brillantes, cómo los personajes se visten en tonos vivos y frescos y que Gregorio es el único que se mantiene con un traje gris y corbata. Según el joven, la nueva línea de papel higiénico es un insulto para la sociedad argentina. Limpiar sus “rayas íntimas” (314) con colores rojos, naranjas o azules es burlarse de un acto seriamente personal y privado. Frases como: “¡El argentino siempre se ha limpiado con colores suaves!”, “¡Esto va a generar incomodidad con muchos sectores de nuestra sociedad! ¡Atenta contra los fundamentos de la vida familiar!”, “Es poco argentino limpiarse el trasero con colores brillantes!” (314) indica su fuerte enlace con la tradición. Aquí Gregorio exhibe una suerte de nostalgia restaurativa. Se rehúsa al cambio queriendo regresar a la seriedad de la empresa de inodoros, aún cuando ésta los llevó a la bancarrota.

Mientras que la reacción de Gregorio es una de defensa y temor hacia el cambio, también hace hincapié sobre cómo la nación se relaciona con temas tabúes a través de la historia. Explico: el acto escatológico es un “desecho” humano que se considera privado, sucio, personal, desagradable a la visión y a los sentidos. Otro color de papel higiénico que no sea blanco o celeste haría del acto algo cómico y farsante, que “llamaría la atención”. Si recordamos que el homosexual en los años ochenta no podía hacer visible su orientación sexual y que el travesti y el transexual eran solamente tolerados como entidades de entretenimiento, entonces podemos

comprender como Gregorio, representante de la sociedad patriarcal y machista, ve una figura transexual como Dolly como una entidad “sucia” y “desagradable a la visión” que amenaza el paradigma nacional de la familia y la institución matrimonial. Por consiguiente, no es coincidencia alguna que Gregorio se sienta amenazado por el color del papel higiénico mientras Dolly se concentre en hacer del acto escatológico algo visible, vivo y brillante.<sup>10</sup>

Los diferentes colores también actúan como una amenaza hacia el hombre viril argentino y consiguientemente a la “gran familia”. Después de todo hay una larga tradición de utilizar el color como forma de marcar el género. Desde niño visten al individuo de colores que no sólo indican su sexo, sino también que asisten en inculcarle nociones de masculinidad y feminidad. Para Gregorio por lo tanto, modernizar el papel higiénico con una diversidad de colores es también una forma de deshacerse del paradigma cromático que ha definido al género. Un hombre utilizando colores rojos y violetas en la privacidad de su baño, es un hombre que ha perdido su masculinidad. De hecho, él mismo joven comunica esta desvirilización a su esposa cuando luego de mirar la nueva línea de papel higiénico dice: “FUI hombre. Eso es todo” (315). Al leer estas palabras es imposible no mencionar la nota farsante en la nostalgia restaurativa de Gregorio. Es decir, vincular la tradición y la hombría a lo escatológico y a algo tan particular como es el papel higiénico, es una forma en que la dramaturga ridiculiza aquellos que todavía ejercen las viejas tradiciones machistas en el grupo estelar argentino.

Ahora bien, mientras Simón y Gregorio representan los nostálgicos que anhelan mantener la tradición en el grupo estelar, Dolly representa la modernidad que reside en los márgenes y mira hacia un futuro. Como transexual ella pertenece a un espacio liminal por el cual erradica aquellas barreras fijas que determinan y diferencian lo femenino de lo masculino. Como mencionado anteriormente, el cuerpo de Dolly y su transformación fisiológica de hombre a mujer es la primera señal de cambio y trasgresión. Ella desafía las nociones tradicionales del sexo como algo establecido e innato. Por ende, hace uso de la tecnología, un medio muy moderno, como forma de indicar que el sexo es independiente del género. Butler argumenta la división e independencia de estas dos construcciones en sus teorías sobre el performance de drag. Según la teórica, “When the constructed status of gender is theorized as radically independent of sex, gender itself becomes a free-floating artifice with the consequence that man and masculine might just as easily signify a female body as a male one” (6). Si la posibilidad que la feminidad se encuentre en un cuerpo masculino o vice versa sugiere un desafío frente al paradigma tradicional de la heterosexualidad, entonces el acto de Dolly de querer y poder deshacerse de los órganos sexuales, el aspecto natural de su masculinidad, para que se alinee con su subjetividad femenina es lo que le otorga la función de “revolutionary vanguard” o un “arch-reformer” (109) en el grupo estelar guiado por la visión hetero-normativa.

Aparte del cambio físico, Dolly entra a la casa Goldberg con nociones diferentes de ver y emprender la vida. Al opuesto de su padre y cuñado que se aferran a un pasado a través de un comportamiento nostálgico, Dolly mira positiva y

creativamente el presente y el futuro. Consecuentemente, en vez de llegar a la casa de su familia y entregarse a los dolores de su historia familiar, decide enseñarles a ser productivos y crear una nueva empresa. Aún más, escoge emprender su relación hacia los diferentes miembros de la familia a través del amor y la felicidad. Mientras que estos dos conceptos no participan en el ámbito de la modernidad, si pertenecen a nociones desconocidas para una familia cuyas relaciones se basan en una dependencia e interés material. De hecho, toda su familia reacciona con extrañeza cuando Dolly les habla de su felicidad: “MARIANA.- [...] ¡Para colmo es feliz! ¡Y lo dice tranquilamente! ¡No te creas que cualquiera puede decir soy feliz tan fácilmente! (Pausa) ¡Yo, por ejemplo, hace siglos que no soy feliz! (Pausa. A Gregorio) Qué te parece, ¡encima nos viene a refregar en la cara que es feliz!” (305). Esta felicidad que Dolly ha creado en su vida, junto a su esposo Paco y sus hijas, hacen hincapié sobre la posibilidad de emprender un futuro próspero por medio de una familia alternativa. Digo alternativa porque Dolly no es mujer sino un transexual casado con un heterosexual, sus hijas tampoco fueron concebidas naturalmente sino a través de asistencia tecnológica avanzada. Por consiguiente, la felicidad de Dolly hacia su identidad y familia presenta una alternativa que contrasta claramente con la decadencia y penumbra que define a la unidad familiar de los Goldberg. Por consiguiente, mientras Simón fue el que separó físicamente a la familia, el cuerpo y la actitud innovadora de Dolly es lo que provoca la *ruptura*, primera fase del drama social, de la comunidad tradicional familiar como de sus nociones del paradigma de la masculinidad.

La crisis que provoca Dolly cuando se encuentra ante la familia Goldberg, lleva consigo diferentes niveles. En primer lugar, ella representa lo que Marjorie Garber en sus teorías sobre los travestis y transexuales señala como un tercer sexo. En sus argumentos, Garber subraya la deconstrucción de la armonía y estabilidad que causa un tercero en la simetría binaria. Según ella, un tercer sexo “reconfigures the relationship between the original pair and puts in question identities previously conceived as stable, unchangeable, grounded and known”(16). Por ende, al entrar a la familia bajo su identidad de transexual, Dolly crea una crisis al interrumpir y cuestionar la identidad de aquellos que la rodean. El primer ejemplo se ve en las reacciones de Mariana, su hermana, cuando se entera que la bella Dolly, la cual es idéntica a su madre, es Javier: “¡A no Javier! ¡Vos no podés seguir atacándome de este modo! ¡Me robaste a Nacho cuando me estaba por casar con él y ahora te convertiste en mujer cuando yo era la única hija de esta familia! ¡Para colmo en qué pedazo de mujer!”(305). A esta reacción se le agrega la incomodidad que siente Mariana cuando Dolly anuncia que ahora son hermanas (306). Por ende, en pocos minutos de su encuentro Mariana entra en una crisis identitaria cuando nota que su posición de única hija y hermana han sido desplazadas. De hecho, trata de luchar contra esta figura que amenaza su posición y decide avalanzarse sobre ella para lastimarla. Sin embargo, no alcanza a atacarla ya que Dolly misma le da un golpe de defensa. Las reacciones de Mariana, se equiparan a esa *crisis* que delinea Turner cuando indica que en tal etapa del drama social los individuos toman posiciones específicas y apoyan o atacan a aquel que ha creado la ruptura (108). Lo intrigante en

la reacción de la joven, sin embargo, es que refleja una suerte de competitividad. Para ella, su hermano transexual amenaza su función y posición femenina dentro de la familia. Tal reacción es lo que revela la participación de Mariana en la relación dominante / dominado en el grupo estelar. Después de todo, sus palabras reflejan su debilidad, victimización e inseguridad de mujer, frente a otra que aparenta ser más bella y más fuerte, aún si es un transexual. Por ende, la transformación de Dolly incita una crisis en Mariana por la cual se revela aquellas debilidades que caracterizan ese papel femenino tradicional construido y definido por los miembros dominantes del grupo estelar.

Hay que reconocer que la reacción de inseguridad que exhibe Mariana y su estado de crisis no se ha construido en el aire. Dolly, representa tanto física, intelectual como emocionalmente una mujer fuerte, completa e inteligente. En otras palabras, representa la mujer moderna. Llega a la casa de los Goldberg como dueña de una industria multimillonaria, tiene dos hijas bellas y un esposo enamorado. Gregorio reacciona a su belleza con palabras como: “¡Divina!” y “¡espectacular!” (304), Paco la describe como una mujer completa y fuera de serie: “Ella entiende más que nadie. De negocios, de la vida, de dinero, de padres...cambia de rumbo, cambia de sentido, improvisa, cambia de actitudes” (308) mientras que Simón la pondera al decir: “tiene todo lo que tiene que tener una mujer más algo más que la hace brillar por cuenta propia [...] ella no es tonta, ella es muy lúcida, es muy talentosa” (337). Por lo tanto, su presencia y productividad en la casa Goldberg no sólo amenaza la feminidad de su hermana, sino que pone en *crisis* la masculinidad de Gregorio,

especialmente cuando reconoce que es ella la que logra reestablecer la empresa. Si recordamos que la figura tradicional masculina es fundada por sus logros y éxitos a nivel laboral, como también por su dominio y oposición frente al género femenino, entonces debemos comprender que este nuevo rol de mujer laboral y moderna que representa Dolly desestabiliza a su cuñado. Según Montesinos, el movimiento feminista de finales del siglo XX, ha replantado la identidad de la mujer por medio de un proceso que la ha liberado de los valores tradicionales que la objetivizaban. Consecuentemente, su participación en el campo laboral ha erosionado las estructuras que fundaban las nociones tradicionales masculinas. Por lo tanto, mientras la mujer va ascendiendo en todos los ámbitos de la administración pública y la empresa privada, el hombre va perdiendo estabilidad y seguridad. Según el crítico, “La inseguridad de esa inestabilidad genera en el imaginario colectivo, sobre todo en el género masculino, un conflicto individual en los hombres que no saben qué papel jugar ni que poder tienen en el proceso de cambio cultural”(107). Este tipo de inseguridad e inestabilidad es lo que expresa Gregorio cuando nota que su posición de socio en la empresa ha sido usurpada por Dolly, un transexual, no un segundo, sino un tercero: “[...] un anormal se nos ha montado en la cabeza y nos dirige y nos demuestra que la vida es divertida! ¡Y propone negocios geniales que para colmo le salen bien!” (316). Por supuesto, hay que reconocer que tal usurpación se debe a su propia falta de creatividad y su insistencia en querer mantener la tradición binaria de dominante / dominada que ya se encuentra, a finales del siglo XX, en un estado de futilidad y decadencia.

Ahora bien, mientras que Mariana y Gregorio experimentan una crisis con la presencia de Dolly, Simón no demuestra ningún tipo de amenaza e incomodidad. De hecho, su etapa de crisis ocurre antes de la llegada de su “nuera”, cuando pierde su empresa y hogar. Por ende, le da la bienvenida a Dolly y a sus ideas innovadoras. Es así como se pone un traje violeta, festeja el éxito de su nueva empresa y ebrio besa a su yerno Gregorio para demostrar su audacia y masculinidad. Su mejoría y aceptación de la protagonista, se debe a la necesidad de Dolly en querer reparar la relación con su padre. En otras palabras, la protagonista no sólo exige un cambio sino que busca ser aceptada, querida y necesitada por el grupo estelar.

Esta necesidad de ser querida y aceptada por su padre revela en Dolly una melancolía productiva. Es tras el performance de nuera ante Simón y figura imprescindible en el éxito de la empresa y la familia, que Dolly, ex-Javier, tiene la oportunidad de regresar al pasado y formar nuevamente parte de la familia Goldberg. Aquí la protagonista no sólo se penetra en la unidad familiar que perdió, o mejor dicho la rechazó, sino que logra establecer la relación saludable y amorosa que nunca tuvo con su padre. Desenvolverse como una figura querida ante Simón y no un “anormal” (316) que desafía la estabilidad de la comunidad familiar, es lo que le permite volver a tomar la posición que dejó y, esta vez, moldearla para que salga triunfante. Por ende, es en su papel de nuera que la protagonista regresa a sus orígenes, se pone en contacto con sus pérdidas y desde allí los cambia. Es así como la melancolía productiva de Dolly la penetra en la fase de *reparación*, tercera etapa del drama social según Turner, donde se trata de “patch-up quarrels, mend broken social

ties, seal up punctures in the social fabric” (From Ritual 10). Es aquí donde esta suerte de heroína le devuelve a Simón su riqueza y a ella la posición familiar que anhelaba.

Con el propósito de lograr esta reparación, Dolly saca a su padre de la crisis y lo reestablece. Por ende, crea una nueva compañía para devolverle la riqueza y posición de hombre empresarial. En otras palabras, le restaura su hombría. De hecho, el mismo viejo alude a su virilidad cuando celebra el éxito de su nueva empresa: “¡Este es el Simón Goldberg que yo amo! [...] ¡El que tiene una voz potente y una autoridad indiscutible!”(323). También, la belleza y semejanza física que tiene Dolly a su madre ayuda a despertar en Simón recuerdos de la mujer que éste ama, la madre de sus hijos y de la familia tradicional que ambos formaron. Tales recuerdos estimulan en Simón memorias de su papel familiar y paternal hacia sus hijos. Aún más, para Simón, la presencia de su nuera significa que su hijo ya no es un “un fantoche” (296), “pervertido” (297), un “rarito”(311), “anormal”(316) o un “maricón de mierda”(339) sino que “rectificó el camino” (298), “volvió a la normalidad” (301) y se ha “convertido a la gran cofradía de los hombres” (310). Consecuentemente, con su performance Dolly logra que su padre reflexione sobre su función paternal y familiar. Es así como el viejo comienza a añorar la presencia de Javier y pide / implora verlo. El empleo de frases como: “¡Porque para mí la familia es lo primero! ¡Quiero ver a mi familia unida! ¡Basta de peleas insípidas!” o “Si lo traen... ¡muero de felicidad!”(323) es exactamente el cambio drástico que Dolly busca en su padre. Aún así, mientras Dolly tuvo éxito en modernizar la empresa de su padre, restaurar su

posición, reparar temporalmente su relación con éste y participar en el grupo estelar tradicional mientras mantenía un comportamiento ejemplar de mujer moderna, su performance no deja de ser una ilusión. La protagonista no es heterosexual sino un transexual, no es la nuera sino la hija de Simón. Por ende, el éxito en esta etapa de reparación familiar se torna ficticia y, como veremos más adelante, llevará a la familia a la cuarta etapa del drama social, *separación*.

Mientras que la etapa de reparación con Simón es una donde la melancolía productiva de Dolly la lleva a enmascararse, junto a Mariana la etapa de reparación llega a través del desenmascaramiento. Aquí no me refiero a su condición de transexual, sino que ejecuta junto con ella un performance de melancolía donde ambas reconocen / reflexionan sobre su identidad dentro de la comunidad familiar. Es hacia finales de la obra cuando Mariana se acerca para hablar con Dolly que ambas empiezan a rememorar sobre el show que ejecutaban en su infancia. En este show los hermanos hacían piruetas, cantaban canciones y hasta soplaban fuego frente a un público. En el entusiasmo del recuerdo, Dolly y Mariana deciden volver atrás, disfrazarse y ejecutar una de sus viejas canciones. Este regreso a su niñez es lo que las lleva a un performance de melancolía por la cual lamentan la pérdida de ser los hermanos (y no hermanas) Mariana y Javier:

MARIANA. Te veo y extraño a Javier

DOLLY. A mí me pasa lo mismo: te veo y extraño a Javier.

[...]

DOLLY. [...] nos extraño a nosotros de entonces...extraño a

los Goldberg Brothers.

[...]

MARIANA. A veces siento que somos tres: Mariana, Javier y  
Dolly.

DOLLY. Es que somos tres...*(Se sacan los disfraces y los  
guardan en la caja)*

DOLLY Y MARIANA. *(a la caja)* ¡Te queremos Javier!

(327-329)

Es tras este performance metateatral, que las hermanas demuestran una suerte de melancolía productiva hacia la ausencia no sólo de Javier sino de su hermandad diez años atrás. La productividad recae en la aceptación de ambas en que no son dos sino tres, como también en su capacidad de mirar hacia el pasado, aceptando el presente y una relación futura. Es tras este performance que Mariana logra aceptar a Dolly no como una contrincante “anormal” sino como una hermana que es un tres, un transexual.

Aparte de crear una comunión entre las hermanas, tal performance de melancolía también asiste a Dolly a reflexionar en cuanto su relación con Simón. Son las palabras que recita Mariana en medio del acto infantil lo que echa luz sobre el fundamento que ha definido y formado a Dolly: “¡Nosotros hemos nacido para entretener a la gente, cosa que tiene su mérito porque... no hay nada más ofensivo que lograr que las personas se olviden por un momento...de sus reales vidas espantosamente reales” (328). Para un público, tales palabras parecen incongruentes.

Generalmente, tener la oportunidad de olvidar la realidad por medio de un acto de entretenimiento es visto como un alivio, un escape y no como un acto que ofende o agrava. Sin embargo, para Dolly y la familia Goldberg, esconderse tras una máscara es lo que los ha llevado a la ruptura de su unidad familiar. En el caso de los Goldberg, deshacerse de su hijo / hermano homosexual y pretender que no existe es lo que destruyó las relaciones familiares. Para la protagonista pretender ser mujer y nuera de su padre es lo que la ha llevado nuevamente a mentir sobre su verdadera identidad y, consecuentemente, entablar una relación con su padre sin fundamento alguno. Por ende, es tras este acto metateatral que Dolly logra reflexionar sobre la relación con su progenitor y así decidir revelar su identidad, lo cual nos lleva a la cuarta y última etapa en las teorías de Turner, *separación*.

Es en la última escena que el público presencia la confrontación y desenmascaramiento de Dolly ante su padre. Esto lo lleva a cabo vía Javier. Por consiguiente, no se presenta Dolly el transexual sino Javier el transexual frente a su padre. Este reencuentro es uno que Simón añora en su nostalgia restaurativa. Lamentablemente para el viejo, el muchacho le revela su verdadera identidad y se viste nuevamente como Dolly, acto que desafía sus ideas tradicionales de la masculinidad y la restauración de su pasado. Tal revelación no es sorpresa para Simón ya que éste le indica que se había dado cuenta tiempo antes. Aún así, no quería, ni sigue queriendo, que su conocimiento se manifieste en la realidad y en su relación. Simón prefiere mantenerlo escondido y continuar la actuación. Por ende, le sugiere que siga siendo Dolly, su nuera y no su hijo. Es en este momento que la

protagonista reconoce que su presencia y visiones modernas sólo han creado un cambio a nivel material, pero que no ha logrado ningún avance en el pensamiento binario tradicional de su padre y yerno. Es así, como escoge no vivir nuevamente en una mentira y se despide definitivamente de la familia. He aquí como la fuerte visión tradicional y la membresía en el grupo estelar ejerce más valor e importancia en la vida de Simón que su relación con su hijo, al opuesto de Mariana, el viejo no logra reflexionar sobre lo que constituye ser padre, lo que crea nuevamente una separación a nivel familiar.

La imposibilidad de Simón de abrir ese paradigma binario para incluir su propio hijo, un tercero, origina de una fuerte tradición hacia las nociones de la masculinidad y el machismo que todavía se intercala en el comportamiento del hombre argentino a finales de siglo XX. Según Giardinelli, en el país todavía se cree que los hombres son el sexo dominante y las mujeres el sexo dominado (101). Tales valores han formado parte de la educación argentina la cual se ha transmitido por generaciones. Por ende, la política, la cultura, la economía y la religión han sido constituidas y controladas por el hombre, para su propio progreso y triunfo. Esto se puede ver en las casi inexistentes penalidades hacia el abuso sexual cometido contra la mujer o en las serias discusiones nacionales en cuanto al derecho de la mujer hacia el aborto. Los medios de comunicación tampoco se desvían de esa mirada machista y dominante. Por consiguiente, esta herencia patriarcal masculina y heterosexual ha alimentado la imposibilidad de aceptar todo aquel hombre o mujer que se desvía de las nociones tradicionales. En una cultura categóricamente de dos, ubicar un tercero,

especialmente si este tercero entra a desafiar, con su genialidad, inteligencia y productividad, a ambos grupos genéricos es una amenaza al orden social, aún si este orden es ineficaz y se encuentra en plena decadencia.

Es así como la presencia de Dolly con su cuerpo físico y su mirada hacia el futuro, crea una crisis en la comunidad familiar de los Goldberg. En su condición de tercero, busca ser aceptada por ese grupo estelar que divide la sociedad en dos. Mientras que encuentra aceptación / reflexión en su hermana, la figura dominada y sumisa en el paradigma binario, es con su padre y yerno que no logra ningún cambio. Para ellos mantener la tradición es más importante que el amor y relación de un hijo(a) que no sólo está dispuesto a darles todo lo que necesitan sino también a mostrarles caminos muchos más exitosos y felices en la vida. Transgredir las barreras de género y sexo es todavía una tarea dificultosa para la sociedad argentina, por ende opta mantenerse en un pasado inmóvil y decadente.

Es interesante notar como la futilidad de la tradición es una característica que comparte tanto el gaucho nacional como la esencia de la masculinidad argentina. De hecho, parece no existir un espacio entre ambos, ni una diferencia histórica o cultural. El gaucho de ayer, como Pacheco quien escoge la tradición antes de su papel paternal, es el hombre tradicional de hoy que prefiere, como Simón, aferrarse al pasado aún si esto significa dejar de lado sus responsabilidades como padre. En ambos, la nostalgia restaurativa es lo que controla su perspectiva y acciones. Es así cómo el viejo gaucho se hunde frente a su incapacidad de desenvolverse fuera de la tradición folclórica del siglo XIX, mientras que Simón se encuentra arruinado en el momento que la pérdida

de la riqueza y vida material lo despoja de su papel de hombre proveedor y dominante. En ambos casos, la construcción y deconstrucción de su masculinidad se debe al contorno social en que se encuentran. Aún así, no es a causa de su decadencia sino de sus nociones sobre la masculinidad y el papel paternal lo que hace que ambos dejen atrás hijos huérfanos que buscan modelos para imitar. Pero no solo imitar, sino, y como hemos visto con Dolly y Nico, hijos que buscan transgredir y cambiar su vida y la de su padres.

Mientras que ambos personajes tienen la necesidad de ser aceptados por el grupo estelar también reconocen las debilidades del conjunto familiar y buscan el cambio como forma de progreso. Tal iniciativa de reconciliación, la cual ocurre durante la etapa de reparación según las teorías de Turner, es llevada a cabo por medio de un performance o acto meta-teatral. En El Partener, Nico recita una historia nueva y creativa frente al público y su padre, mientras que en De atrás para adelante Dolly vuelve a sus canciones y actos de niñez. Ambos performances meta-teatrales tienen el propósito de establecer una suerte de reflexión ante su público. Tal público puede ser tanto el espectador de la misma obra (El Partener y De atrás para adelante), como el espectador imaginario o el mismo actor. Nico, por ejemplo, exige una reflexión ante Pacheco y el público de la obra sobre la relación de padre e hijo dentro de la “gran familia”. Dolly, por otro lado, tiene una auto-reflexión sobre la deconstrucción de la unidad familiar por medio del enmascaramiento. Lo que es más, ambas representaciones también asisten a mejor definir la identidad del protagonista. Después de todo es tras un acto preformativo que el actor tiene la posibilidad de

exhibir, controlar y manipular su edificación individual. En el caso de Nico, por ejemplo, es con lo moderno e impactante de sus historias que se define y se diferencia frente a su padre. La protagonista en la obra de Raznovich, por otro lado, se conscientiza de la importancia y valor de ser un tres y no un dos y de continuar su vida desenmascarada.

Por ende, es a través de una melancolía productiva que ambos jóvenes logran aceptar su pasado y al mismo tiempo mirar hacia adelante. Eso sí, tal futuro constituye una familia alternativa donde pueden desenvolverse según sus intereses y necesidades, y dónde ambos pueden ser un modelo ejemplar para las generaciones venideras. He aquí cómo la comunidad familiar en este capítulo representa esa argentina que guiada por un padre nostálgico, aferrado a nociones decadentes del machismo y la masculinidad, se desvanece en el pasado en el que reside. También nos representa una mirada esperanzada, la cual se conjuga con los años de oro del gobierno menemista, donde la emergencia de la globalización a nivel internacional abre las puertas al discurso de la modernización, lo que le permite al joven argentino desplazarse en un futuro productivo y alternativo; aún si esto significa un rechazo o distanciamiento de la figura paternal que dirige la nación.

**Notas:**

<sup>1</sup>En cuanto a “época de perdón” me refiero a la Ley de Obediencia Debida establecida por Alfonsín en 1985. Esta ley absolvía los militares de rango intermedio y menor que durante la dictadura obraban bajo la subordinación a la autoridad superior. Esto dio lugar al desprocesamiento de la mayoría de los suboficiales involucrados en la Guerra Sucia. También, entre 1989-1990 el presidente Menem le otorgó indulto a los ex miembros de la fuerza de seguridad que participaron en homicidios, secuestros y otros delitos. Ambos actos de perdón tenían la intención de dejar atrás el pasado doloroso para enfrentarse al presente y construir un nuevo futuro.

<sup>2</sup>El cambio más drástico que ejecutó Alfonsín durante su gobierno a nivel cultural fue legalizar el divorcio y establecer custodia compartida de los hijos. Consecuentemente, esto le otorgó a la mujer, derecho como esposa dentro de un matrimonio y como madre hacia sus hijos.

<sup>3</sup>Ver página 25 y 26 del primer capítulo para la descripción de la “gran familia”.

<sup>4</sup>En cuanto a la figura “masculina y dominante” me refiero a las tradiciones patriarcales que definen el papel del hombre dentro de la unidad familiar y la sociedad. Aquí el hombre es considerado como la figura de poder, que establece orden y control tanto en la esfera doméstica como en la económica y política. Su virilidad se define por su valentía y su sexualidad activa.

<sup>5</sup>Mauricio Kartun ha tenido una fructífera carrera como uno de los más reconocidos dramaturgos argentinos. Su carrera comenzó en los años setenta y desde entonces ha escrito más de veinte obras y ha recibido más de una docena de premios. Desde finales de los ochenta ha participado en el campo pedagógico, dirigiendo talleres para jóvenes dramaturgos. Sus obras más conocidas son Chau Misterix (1980), Cumbia Morena Cumbia (1983) y El Partener (1988). Esta última, según el dramaturgo, expone su nostalgia personal y amor por la cultura folklórica argentina. Esta admiración por la vida rural se exhibe también en su primera obra Civilización y...barbarie (1973) como en una de sus últimas obras Aquellos gauchos judíos (1995) (Kartun "Escritos" 113).

<sup>6</sup>El Partener se estrenó en 1988 en el Teatro Municipal General San Martín y volvió a ser representada en el 2002 (Teatro IFT), 2003 (EL VITRAL) y 2004 (TEATRO ARGENTINO) en la Capital Federal. A nivel internacional fue representada en Ecuador, Uruguay y Cuba. La obra también ha ganado numerosos premios en Argentina y obtuvo Mención Especial en el Concurso Casa de las Américas.

<sup>7</sup>Diana Raznovich, es dramaturga, novelista, poeta y dibujante humorística. Sus obras han sido producidas y publicadas tanto en Europa como en Latino América. Su trabajo ha sido reconocido a nivel internacional en varias ocasiones. Sus obras más conocidas son: Jardín de Otoño (1977), la cual ha sido representada en Buenos Aires e internacionalmente en 1977, 1983, 1990, 1992 y 1993; Casa Matriz (1986) la cual

ha sido representada en 1986, 1992 y 1993; y De atrás para adelante, la cual todavía no ha sido representada.

<sup>8</sup>La referencia de Javier aquí como homosexual y no transexual se debe a la línea histórica familiar. Explico, a Javier lo echaron de su casa en el momento que su padre lo encontró en la cama con otro hombre. En ese momento, Javier todavía no había hecho ningún cambio a su cuerpo y estilo de vida. Era, bajo la mirada de su familia, homosexual. Es sólo cuando regresa a la casa como Dolly que Javier es, entonces, reconocido por la familia y el público como transexual.

<sup>9</sup>Mientras que el estudio de Norma Fuller se centra en la construcción de la identidad masculina en tres ciudades del Perú, en su introducción presenta una mirada amplia y bien investigada de la identidad de género masculino en todo Latinoamérica. Por consiguiente, la información que utilizo en este capítulo proviene de su introducción general sobre la masculinidad.

<sup>10</sup> Es importante notar que la diversidad de colores en el papel higiénico se semeja a los colores del arco iris, símbolo que representa el movimiento a favor de los derechos de los homosexuales.

### Capítulo 3

#### **Comunidad actoral: realidad y ficción en la construcción de la identidad nacional en *Rojos, globos, rojos* y *Un momento argentino***

Hasta entonces el acercamiento a la comunidad familiar nos ha llevado a examinar la identidad nacional dentro de ese núcleo “sagrado” familiar que es, para muchos, la base de la sociedad. La ruptura de la comunidad familiar se debe mayoritariamente a la separación entre el progenitor y su engendro, éste último en busca de cambios y progreso. ¿Pero que ocurre con esa identidad cuando estos cambios surgen en medio de políticas devastadoras que se enlazan a la emergencia de la globalización? La respuesta se torna conflictiva.

Mientras que por un lado la globalización se pondera por crear unidad al deshacerse de fronteras y crear una aldea global o una mundialización; por otro lado, ha creado en países como Argentina una serie de fragmentaciones dentro de los campos socio-culturales y políticos de la nación. Como indica Beatriz Sarlo, las culturas o micro-culturas del país han comenzado a dividirse en busca desesperada de mantener aquella identidad que se les escapa por las manos (Tiempo 91). Unidad vs. fragmentación es una de la serie de opuestos que genera el mundo globalizante, el cual surge a principios de los noventa a nivel mundial y que el presidente argentino Carlos Saul Menem fomenta, explora y explota.

Es justamente esta dicotomía de unidad vs. fragmentación lo que ha creado, según Mempo Giardinelli, un país que se basa en una serie de falsificaciones. Éstas últimas surgen de las constantes contradicciones que caracterizan una política

globalizante. Algunas son: el progreso tecnocientífico vs. el retraso en la calidad de vida, reforma neocapitalista vs. la pérdida del patrimonio colectivo y la ganancias en la privatización de industrias vs. la pérdida de trabajos. Para Giardinelli, la falsedad de la globalización origina de la mentira, es decir, promover una realidad pero vivir en su opuesto (20-30). En acuerdo con el crítico, opino que tales paradojas es lo que hace que la identidad argentina a finales del siglo XX sea edificada por las incongruencias que engendra la falsificación global creando una identidad contradictoria y por consecuencia fragmentada.

A nivel teatral, obras como Rojos, globos, rojos (1994) de Eduardo Pavlovsky y Un momento argentino (2001) de Rafael Spregelburd, estudiadas en este capítulo, se comprometen a examinar la contradicción en la edificación de la identidad nacional, por medio del mundo lúdico y desequilibrante que representa la comunidad actoral. Defino la comunidad actoral como una serie de actores sobre el escenario cuyo personaje ficticio es ser actor. Es justamente su auto-referencia lo que crea una crisis en la ilusión artística ya que trae a primer plano la cruda realidad teatral donde no existe una cuarta pared, las luces se identifican, el vestuario se reconoce como disfraz, el escenario se maneja como plataforma y el público está alerta, en todo momento, a su función de espectador.

Lo que hace que esta comunidad actoral sea una “comunidad” es la memoria colectiva que forman todos los hacedores del espectáculo. Tanto el autor, el director, el técnico, el escenógrafo, los sonidistas, los luminotécnicos como los actores, se basan en experiencias y memorias individuales pasadas y tratan de crear, según las

teorías de Josette Feral en su estudio sobre la memoria teatral, un “imaginario común en el cual puede basarse el proceso creativo” (18). Pero estas memorias no son sólo teatrales, sino históricas y culturales también. Es luego por medio del ensayo que la comunidad logra unificar, re-descubrir y re-inventar una memoria cultural y teatral a la vez.

Mientras que toda pieza dramática lleva consigo una memoria teatral y cultural, las obras bajo estudio se diferencian al presentar el proceso creativo, donde se re-inventa la memoria cultural y artística, durante el performance. En Rojos Globos Rojos, por ejemplo, el actor principal alude directamente a su imitación de actores nacionales frente al espectador. En la obra de Spregelburd, por otro lado, los actores discuten frente al público sobre qué referencias culturales y teatrales hacer. Mientras que en obras dramáticas más tradicionales el proceso creativo ocurre durante el ensayo, en estas obras tal proceso se desvela en el performance mismo. Esto le otorga al público un papel importante, ya que participan como interlocutores y testigos en el proceso de actuación y representación que ejecuta la comunidad actoral.<sup>1</sup>

En la comunidad actoral, la ficción teatral y la realidad se entretienen. Por ejemplo, en las obras bajo estudio tenemos un actor que ejecuta el personaje de un actor (lo que llamaremos el actor/persona) en la que puede ser él/ella mismo/a o no, o un actor que toma el rol de un otro personaje el cual surge de la ilusión y la narrativa teatral (lo que llamaremos el actor/personaje). En ocasiones, sin embargo, cuando el actor se dirige directamente a su público, no se puede discernir si es parte de un guión ya ensayado por el actor/personaje o si origina de una improvisación en la que, como

actor/persona, ejecuta casualmente con su interlocutor. Por consiguiente, las obras retratan esa esencia contradictoria al exhibir la realidad y la ficción en un mismo plano, lo que crea altas tensiones en su público.

En este capítulo, por lo tanto, demostraré como la comunidad actoral en Rojos, Globos, Rojos y en Un momento argentino retratan la identidad nacional como producto del caos y desconcierto que causa la contradicción cotidiana en la que vive el ser nacional. Es por medio de técnicas meta-teatrales que la comunidad actoral ubica la ficción y la realidad en un mismo plano, provocando un desconcierto tanto en el comportamiento y discursos de los actores como en la memoria teatral, cultural e histórica del espectador. Tomando como punto de partida la dicotomía ficción / realidad, exploraré las incongruencias y dicotomías que surgen en el proceso creativo de la representación. Estas incongruencias son: el actor / persona vs. el actor / personaje, el cuerpo vs. la palabra, la imagen vs. la palabra, la resistencia vs. la rendición y la ausencia de teatralidad vs. la meta-teatralidad.

Es a través de estas incongruencias y actos contradictorios que intento hallar los nexos entre una argentina en "crisis" y la "crisis" de una comunidad actoral que o se resiste por medio de una nostalgia restaurativa a los cambios socio-culturales a finales del siglo XX o se presenta como producto de ésta en aquel instante de peligro donde no puede atrapar la memoria del pasado y recuperar su futuro por medio de la melancolía. Por consiguiente, es una serie de incongruencias que ejecuta la comunidad actoral lo que ubica al público en un estado de tensión y desequilibrio,

haciendo que la comunidad actúe como una metonimia de la crisis identitaria nacional.

Ahora bien, el mundo que se presenta en la obra Rojos, globos, rojos de Pavlovsky es el siguiente: Cardenal, un viejo actor de la provincia de Buenos Aires se presenta frente a un público en su propio y decadente teatrillo, llamado Globos Rojos.<sup>2</sup> Como si estuviera en un show de varieté, Cardenal presenta a sus dos ayudantas, Pepi y Popi- viejas actrices / bailarinas -las cuales asistirán en la función. Desde ese entonces, la obra se extiende en una serie de monólogos fragmentados cuyos temas varían desde historias personales del actor/persona a soliloquios memorizados de Shakespeare. En ocasiones sus discursos se dirigen a interlocutores específicos como el público o las Popis, mientras que en otras ocasiones se explaya en un balbuceo sin sentido. Los bailes y comportamiento de las Popis no esclarecen a primera vista el propósito de esta comunidad actoral, pero sí complementan la acción de Cardenal al ser tanto una compañía para él como una distracción para el público. Eso sí, hay algo muy claro en toda la obra y es la nostalgia restaurativa de Cardenal en su intención de salvar el deteriorado Globos Rojos de las garras de la globalización y la pérdida de la identidad teatral nacional.<sup>3</sup>

La resistencia de Cardenal hacia el neoliberalismo y el cambio, alude al contexto social en que fue escrita la obra. En 1989, Menem toma el poder y se mantiene por dos mandatos consecutivos (1989-1999). Bajo su gobierno, el presidente opta por atacar la inflación y la deuda externa por medio de una cirugía sin anestesia (Romero 288). Esto significa que abriría las puertas al mercado extranjero y

privatizaría compañías del estado otorgándole a cada propietario completo poder en cuanto a su manejo. Mientras que tal decisión ayudó económicamente al país en los primeros tres años, los comercios nacionales comenzaron a competir con productos importados, lo que forzó a los argentinos a reducir sus costos y racionalizar sus procesos productivos. Muchas industrias locales no pudieron defenderse frente a la competencia con el mercado neo-liberal, lo que les obligó a cerrar o sucumbir. Consecuentemente, en estos años se incrementa el nivel de desempleo y se suspende todo tipo de subsidio o privilegios especiales a industrias nacionales, trabajadores del Estado, a los grupos de jubilados y a los sindicatos de trabajadores, entre otros sectores del país (Romero 288-299).

Al mismo tiempo, la entrada de los productos extranjeros también trajo al país la cultura de la velocidad. Como indica Sarlo “la velocidad define el escenario cultural desde fines de los ochenta: zapping, clip, video-juegos, procesadoras de datos, comunicación por fax, banca y correo electrónico, Internet. Ha cambiado el sentido del tiempo” (Tiempo 95). El mismo presidente ya no presenta sus discursos desde el espacio tradicional de la Plaza de Mayo, sino que acepta entrevistas vía radio o populares programas de televisión. De hecho, Romero indica que “under Menem the country fully entered the era of mass media politics” (300). Por consiguiente, la inclusión de Argentina en el mercado global causó graves daños no sólo a la economía sino a la identidad nacional, lo que a su vez explica como un viejo actor se resiste al cambio, tratando de mantener su teatrito provincial llamado Globos Rojos.

Mientras que la obra Globos fue escrita durante la época de la creciente globalización Un momento argentino fue creada específicamente para el Royal Court Theatre de Londres, el cual le pidió al dramaturgo que escribiera una obra que examinara los derechos humanos dentro de ese clima argentino que provocó la crisis nacional del 2001. Si en Globos se presenta un actor y dos bailarinas en decadencia, en la obra de Spregelburd se suben al escenario cinco actores que “a simple vista [...] prometen una velada encantadora” (152).<sup>4</sup> Estos son: Ángel, Mónica, Guillermo, Cuca y Alicia. Ésta última tiene veinte años y es hija de Guillermo y Cuca que tienen, como el resto, unos cincuenta años de edad. Todos los personajes tienen algo característico: Alicia es preciosa y está vestida a la moda. Mónica es inválida y está en una silla de ruedas. Cuca es muy jovial y elegante. Guillermo tiene mucha presencia en su traje de militar. Ángel, también vestido de militar, es el actor que dirige y organiza la ubicación de sus compañeros. Una vez que estos actores llegan al escenario se identifican y saludan al público con humildad y naturalidad. Luego se sientan y comienzan a ver diapositivas de un viaje. Tales fotografías no se pueden descifrar. Un mástil, una bandera, la puerta de un auto son algunas de las imágenes que se presentan. Sin embargo, los actores se pasan la mayoría de la obra comportándose como si vieran imágenes que alimentan sus sentidos y sus recuerdos.

No es hasta que Alicia se va y luego regresa como la Chica-bomba, que la obra comienza a tener sentido, un sentido intensamente dramático. Hacia el final de la obra la joven entra al escenario con una bomba sujeta a su cuerpo demandándoles a sus colegas que la escuchen y que le satisfagan sus pedidos. Estas

peticiones exigen severos cambios en el gobierno y la política. Mientras que Guillermo y las mujeres logran escapar, Ángel queda encargado de desactivar la bomba. No lo logra sino que acelera el tic-tac del reloj. Es en este momento de peligro que el actor le revela a la joven que fue él el verdugo que mató a su padre durante la dictadura. Es en este gran momento argentino que Ángel le pide a la joven que desabroche su bragueta para poder orinar en un florero. Un acto que él reconoce como “más simple. Y más urgente” (172). Alicia lo hace mientras que el tic-tac se acelera y la obra concluye súbitamente con un apagón.<sup>5</sup>

He de aclarar que la presencia de la Chica-bomba en la obra de Spregelburd remite a la dramática sucesión de eventos que ocurrieron en Argentina en diciembre del 2001. Fue bajo el gobierno de Fernando de la Rúa, quien asumió el poder dos años antes, que se desató (o finalmente estalló) una crisis económica y política alarmante. El gobierno no encontró otro remedio que congelar las cuentas bancarias del pueblo a través de lo que se llamaría “el corralito”. De repente, los ciudadanos se encontraron sin acceso a sus ahorros y bienes personales, lo que los llevó a la calle en una protesta masiva. Por primera vez en la historia del país, gente de todas las clases se unieron en la Plaza de Mayo para protestar por sus derechos, golpearon cacerolas que acompañaron con gritos contra el gobierno. Al “cacerolazo” se unieron también jóvenes activistas que, con furia, comenzaron a destruir todo a la vista, lo que a su vez les dio paso a bandoleros que saquearon supermercados y negocios. La violencia escaló a tal punto que de la Rúa tuvo que renunciar a la presidencia y abandonar la casa presidencial en un helicóptero. Luego de estas revueltas, cinco presidentes

fueron sucesivamente asignados entre el 21 de diciembre y el 2 de enero del 2001, a ocupar el puesto del presidente pero ninguno pudo controlar la crisis nacional ni calmar al pueblo. Sólo Eduardo Duhalde pudo establecer orden y concluir los dos años que faltaban en la presidencia de de la Rúa (Romero 347-349). No hace falta decir que tal evento marcó la historia e identidad argentina y que aún hoy en día, el país sigue tratando de recuperarse de tal desastroso e inconcebible acontecimiento.

Mientras que la crisis del 2001 enmarca la obra de Spregelburd, es la creciente globalización lo que alimenta la crisis identitaria en la comunidad actoral en Globos de Pavlovsky. Esta crisis se reconoce por las numerosas paradojas que presenta Cardenal en su doble función de actor/persona y actor/personaje en la obra bajo estudio. Las incongruencias consisten en que mientras comienza con la clara presentación y revelación del actor/persona sobre un escenario, sus comportamientos y sus discursos durante la función se convierten en una serie de actos contradictorios que no le permiten al público descansar frente a una narrativa consecuente y segura. Por consiguiente, el público debe acomodarse, dentro de lo que más puede, en una comunidad donde las leyes internas permiten que todo valga y todo sea cuestionado.

En la obra Cardenal es el que mejor ejemplifica y hace visible la paradoja de actor / persona vs. actor/ personaje a través de lo que el teórico teatral Richard Hornby llama “to drop the pretense of performance”(98).<sup>6</sup> Las Popis sólo tienden a seguir el camino que va estableciendo o dirigiendo el protagonista. Por consiguiente, el público observa con perplejidad cómo Cardenal se desliza entre estos dos planos opuestos y va creando el ritmo que deben seguir las actrices que lo acompañan.<sup>7</sup> Sus

transformaciones parecen en ocasiones estar ensayadas y en otras responder a un impulso de improvisación. Estos vaivenes llevan la obra a diferentes niveles de realidad y consecuentemente a una crisis performativa. Un ejemplo de ello se encuentra al comienzo de la obra cuando Cardenal saluda y homenaja a su público anunciando su papel de actor: “El homenaje nuestro, señores, al espectador infaltable, al que siempre nos dio fuerzas para seguir luchando en esta vida de locos que es ser actor” (78). Es así cómo Cardenal desvela inmediatamente su función de actor y la función del público como espectador. Por consiguiente, el viejo desnuda al teatro de su magia y lo ubica dentro de la más cruda realidad en que puede existir. Pero no lo hace con consistencia, ya que por un lado se abre para mostrarnos el truco detrás de la magia y por el otro nos aleja con un balbuceo hermético que no nos permite descifrar su valor o relación a lo dicho anteriormente. Esto ocurre cuando hace su primera presentación como actor / personaje: “A continuación señores, a continuación [...] la maravilla del Doble Boquete con salto atrás... (*Pepi le pone a Cardenal la peluca: Cardenal recita:*) el puro no / el no / el no inóvulo / el no nonato / el noo / el no pos lodo cosmos de impuros ceros noes que noan noan” (78). Mientras que aquí el uso de la peluca anuncia el cambio en su rol, no siempre el espectador tiene la suerte de reconocer aquel balbuceo como parte del actor / personaje. De hecho, en varias ocasiones el actor / persona irrumpe, en medio de su monólogo sobre la cotidianidad de su profesión, en un soliloquio shakesperiano que deja a su público perdido. Por ende, su falta de coherencia verbal desequilibra al oyente que busca desesperadamente comprensión. Sin embargo, nunca llega a encontrar dicha

comprensión porque la comunicación ya no es lo que importa al actor / personaje; lo único que vale es resaltar el artificio del lenguaje teatral y evitar que, como indica Alfonso del Toro, el público simpatice con él (72). Según el crítico, es así como Pavlovsky logra producir de esta forma un “teatro antimimético, una especie de distanciamiento incrustado sutilmente en el discurso mismo” lo que significa “una reconstrucción de la escena, una derepresentación, desrealización de lo tradicionalmente teatral” (72).

Es interesante notar que mientras por un lado las discordancias en la actuación de la comunidad actoral reflejan una “desrealización de lo tradicionalmente teatral” y una clara “anti-mimesis”, por otro lado las incongruencias de Cardenal tienen un propósito similar a las viejas tradiciones teatrales. Explico: en el drama tradicional la ficción se presenta como arte mimético que se utiliza para reflejar la realidad social, en esta obra la ficción del actor/ personaje también se utiliza para representar sus contornos. En este caso es la falsificación y separación que genera la creciente globalización. Después de todo, el distanciamiento que genera el papel ficticio de actor / personaje materializa esta época de crisis nacional en que la globalización actúa como sinónimo de falsificación y donde la separación, el distanciamiento y la división están a la orden del día. Por ende, es por medio de este vaivén que el performance de Cardenal nos presenta una realidad esquizofrénica donde conviven y chocan el actor / persona y el actor / personaje. Es en medio de la paradoja realidad / ficción que el público se encuentra en un estado de “exasperación” provocado por la

representación de esta comunidad actoral, la cual también refleja el estado socio-político del país.

Ahora bien, la dicotomía actor / persona vs. actor / personaje no se detiene allí, sino que trasciende los límites del actor / persona hasta llegar al dramaturgo mismo. Por consiguiente, el protagonista nos confiesa intimidades del actor / persona que se intercalan con recuerdos del mismo Pavlovsky. A mediados de la obra, por ejemplo, Cardenal trata de recordar junto a las Popis palabras de amor que intercambiaron en un pasado, “CARDENAL: Sólo dije: ‘Te quiero más que muchos, a la muchacha de las medias grises’ sólo dije eso, Pipi, eh, y nunca debiste olvidarlo, nunca” (84). En otra ocasión, el viejo admite ante el público que hace el amor con ambas. Sin embargo, dentro de esta intimidad ficticia de Cardenal sobresale la historia personal del mismo dramaturgo. Esto se refleja cuando Cardenal cuenta la historia de su tío que remontaba barriletes: “mi tío, Pedro Temo Onetto se llamaba, era médico, del Hospital Rawson en Constitución” (85). Cualquiera familiarizado con la vida de Pavlovsky, sabe que este es el tío que influyó tanto en la participación como en la creación teatral del dramaturgo. Su mención hace que las realidades comiencen nuevamente a confundirse, donde el público no puede descifrar si el actor está ejecutando el papel de actor (Cardenal) o si el verdadero actor (Pavlovsky) se está desenmascarando frente a su público.<sup>8</sup> Aún si asumimos que esto último es el caso, la dificultad yace en que nunca deja de ser Cardenal el que ejecuta el monólogo. Por consiguiente, no sabemos cuánto de lo personal participa en la intimidad

fabricada por el actor/ persona y cuánto le pertenece a la intimidad real del dramaturgo.

Si en la dicotomía actor / persona vs. actor / personaje consideramos al primero como ejemplo de la realidad, entonces en el momento que recuerdos verídicos del dramaturgo se penetran en la intimidad del actor / persona, la contradicción realidad vs. ficción surge nuevamente y se profundiza aún más en una suerte de mise en abîme. De repente, no es más una cuestión de tratar de descifrar si el actor está presentándose a si mismo o ejecutando un personaje, sino tratar de definir lo qué es ficticio y qué es verídico en la historia personal que relata el mismo actor. Consecuentemente, la revelación de esta fragmentación interna ubica al espectador en un estado de inseguridad donde la desconfianza comienza a penetrarse en su percepción de la obra.

Tal reacción de desconfianza es una que define al argentino finimilenarista. Según Giardinelli, el dicho “A Seguro se lo llevaron preso”, comúnmente usado en Argentina, es uno que explica la desconfianza y la inseguridad en que vive el ser nacional (404). Esto se debe a una serie de traiciones y promesas no cumplidas que ha vivido la nación a través de los años. Así es cómo Pavlovsky juega con la dicotomía realidad / ficción en diferentes niveles para resaltar nuevamente cómo la inclusión de la ficción en la realidad es responsable por aquella pérdida de seguridad y confianza en la gran comunidad nacional.

Esta fragmentación interna que representa el actor/ persona al apropiarse de la historia personal del dramaturgo, no es el único performance que emana una crisis de

identidad y retrata la contradicción tanto actoral como la del ser nacional. De hecho, las Popis, personajes secundarios en la comunidad actoral, también juegan con un dos que en ocasiones es un uno aún cuando nunca dejan de ser dos. En primer lugar sus nombres, Pepi y Pipi, ya nos indican su semejanza y la probabilidad de que sean fácilmente confundidas en la lectura. Dentro del performance, hay ocasiones que hablan en unísono lo cual resalta su uniformidad. La ausencia más clara de su individualidad, sin embargo, se nota cuando comparten su historia personal junto a Cardenal. En varias ocasiones una comienza el diálogo con el protagonista y la otra lo termina. Un ejemplo de esto aparece al final de la obra:

CARDENAL. Pero querida, fueron años de pasiones.

Juegos de inventos.

PIPI. ¿El llanto lo fingías cuando pensabas que te engañaba  
o era un juego?

PEPI. Lo que recuerdo ahora es el juego de la pasión.

CARDENAL. Uy, por Dios, las imágenes.

PEPI. ¿Y ahora?

PIPI. Y ahora ya no tengo imágenes para lo nuestro. (94)

Aunque en el performance se ven dos mujeres que entran en un diálogo poético con el actor / persona, sus discursos indican que no son dos sino una. La crítica Ana Laura Lusnich explica esta duplicidad cuando señala que, “las Popis representan distintas facetas de la personalidad femenina (la enamorada, la amiga, la colega) que, en varias ocasiones, poseen unidad de pensamiento y discurso” (“La dramaturgia” 59). Si bien

coincido con esta interpretación, ésta no responde al por qué detrás de dos actrices si una sola puede ejecutar las distintas facetas y tener un mismo diálogo. Las respuestas pueden ser varias. Por un lado, dos Popis aluden a la reproducción de estas figuras y consecuentemente a la falta de autenticidad de sus personas y su relación personal con Cardenal, lo cual resalta lo ficticio en la comunidad actoral. Por otro lado, su presencia física en el escenario materializa esa estética de multiplicidad en la que se basa Pavlovsky en cuanto su construcción dramática. Eso sí, en vez de materializar esa multiplicidad a través del esperado doble discurso en un actor o fragmentación de discursos e imágenes, el dramaturgo juega con la reproducción de una identidad vía dos diferentes cuerpos, como una suerte de mutación actoral.

La implicación de esta reproducción a nivel de la comunidad actoral coincide con las teorías de Alicia Aisemberg cuando describe al sujeto teatral a finales de los años noventa. Según ella, la identidad teatral es “un sujeto ‘cambiado’ que ha perdido la condición del individuo porque ahora es un sujeto fragmentado, afectado por los nuevos sistemas tecnológicos que modificaron de forma irreversible las categorías de percepción y de comunicación”(77). Tal descripción es una que claramente puede referirse a la identidad nacional. Después de todo, la globalización trae consigo la reproducción y mutación como una constante en la vida moderna. Mientras que Pavlovsky no presenta sobre el escenario ningún tipo de mediatización tecnológica, sí nos evoca el producto a nivel actoral y consecuentemente nacional que forma el mundo tecnológico de la aldea global. Después de todo, las Popis representan esa ausencia de identidad a causa de la reproducción de ésta última. Por supuesto, la

fragmentación de las actrices no sólo se limita al escenario ya que también crea un malestar (¿o una fragmentación?) en aquel interlocutor que lo ve y lo escucha, el público.

Ahora bien, la fragmentación que surge en el público no es sólo evocada por medio de una mutación actoral sino también por la contradicción cuerpo vs. palabra ejecutada por el protagonista de la obra. En varias ocasiones, el actor / persona Cardenal valora la independencia de su cuerpo ante su habla. De hecho, el mismo dramaturgo indica que el cuerpo del protagonista, sus gestos, sus ritmos, sus movimientos “es la correa de la transmisión”, “es el gran narrador” que “funda nuevos territorios en poco espacio” (La ética del cuerpo 152). La referencia a estos nuevos territorios se debe a la insistencia de Cardenal, como de Pavlovsky, que la obra nunca es la misma. Es decir, aún cuando el texto fija el discurso, el comportamiento físico de Cardenal en cada performance le otorga nuevos sentidos. Miguel Ángel Giella comparte esta teoría con el dramaturgo al decir, “es evidente entonces que la novedad radica en la gestualización y en el ritmo de movimientos corporales que inauguran en cada sesión una sorpresa inédita” (77). Este argumento añade a lo que el mismo Cardenal dice cuando habla de contar historias por medio de su actuación física: “Yo te puedo contar la historia a vos con mi cuerpo, hermano, con mi cuerpo, con mis gestos, mis ritmos [...] te la cuento con las manos y con los ojos, sin hablar, con el cuerpo, sin hablar” (79). Esta imagen del cuerpo que nos relata una historia coincide con las teorías de Sarlo sobre el desgaste del cuerpo argentino a finales de siglo. Según ella, son los cuerpos de los pobres, de los viejos y de aquellos

jóvenes avejentados lo que nos retrata el decaimiento del país a causa de sus políticas farsantes y globalizantes:

El Estado pierde las bases de legitimidad frente a los cuerpos destrozados por incumplimiento de un pacto que nos hace a todos titulares de derechos. La deuda impaga pesa sobre los cuerpos. Frente al destrozo de la miseria, salvo a que se mire hacia otra parte, los cuerpos ofrecen la inscripción de lo adeudado, que además, por estar escrita en ellos materialmente, puede ignorarse pero no borrarse. (Tiempo presente18)

Pero, ¿qué ocurre entonces cuando estos cuerpos parecen ser atosigados por un habla que los explica?

Si nos fijamos en la frase dicha por Cardenal, las palabras “sin hablar” del protagonista son las que terminan objetando y consecuentemente aplacando tanto el silencio como el valor independiente del cuerpo. En esta ocasión como en muchas otras, Cardenal se encuentra explicando a través de un discurso logocéntrico lo que supuestamente su cuerpo debe poder manifestar por sí sólo: “Y fugo, fugo como el cuerpo del rockero en movimiento y desde ahí, desde ahí te canto historias. No voy a hacer más nada, Cholo, nunca más en mi vida voy a explicarte nada” (80). Estas palabras llevan consigo una gran ironía ya que en la mayoría de la obra Cardenal se desenvuelve explicando sus relaciones amorosas, sus disgustos, sus miedos y sus resistencias hacia los cambios que lo rodean. Aún más, y dentro de esta gran fábula de que el cuerpo es “el gran narrador”, el actor / persona más de una vez hace

referencia al grito como su salvación. El grito, la voz, la palabra, es lo que termina siendo la herramienta por excelencia que narra su historia personal, que guía al espectador a que se fije en su cuerpo (un cuerpo viejo y cansado que sí representa el paso del tiempo y la decadencia en la que se encuentra) como también que se concentre, reconozca y valore sus monólogos.

Esta paradoja ejecutada por Cardenal en la comunidad actoral, nos retrata en primer lugar una crisis de identidad, donde lo que el individuo dice y lo que hace entra en un conflicto que fomenta aún más una suerte de fragmentación y ficción en la construcción identitaria. También, nos revela el poder del discurso (¿oficial?), el cual puede lograr desviar nuestra atención e “ignorar” la importancia de aquellos cuerpos que realmente son, como indica Sarlo, los que cuentan el verdadero pasado y presente en el que vive el argentino. Consecuentemente, tal contradicción genera en el espectador una inestabilidad sofocante, el cual no logra decidir si dejarse llevar por lo que narra el cuerpo del actor o por el ruido que produce su palabra.

El argumento detrás de la gestualidad de su cuerpo como comportamiento que le permite a Cardenal estrenar la obra cada día con la misma pasión, se basa en sus teorías de la resistencia. Tales teorías también llevan consigo una contradicción que inestabiliza al espectador. Esta es la paradoja de resistencia vs. rendición. Para el protagonista, resistencia significa mantenimiento de la tradición cultural y teatral frente al movimiento devastador de la globalización. Cardenal considera su refugio en aquel viejo teatrillo como una forma de resistir contra el neoliberalismo económico y el postmodernismo cultural / artístico. Sin embargo, se encuentran en esta

comunidad actoral varios rasgos que refutan este discurso de resistencia y que demuestran la rendición del actor frente a un tiempo global que lo supera.

Una forma de resistir se encuentra en el interés del actor / persona en estrenar todas las noches como forma de mantener las ganas y la pasión que se tienen cuando se sube por primera vez el telón. “Si estrenamos no nos morimos nunca” (78) son las palabras que repite Cardenal en varias ocasiones. Sin embargo, varias veces el actor / persona admite en medio de la ejecución de un monólogo ya muy ensayado, tener un gran cansancio y estar carente de toda pasión: “Tengo un enorme cansancio, tengo. Es muy difícil hacer teatro a esta edad, es muy duro” (79). Aún más, cuando el viejo se olvida su guión, vuelve a repetir que ya no puede empezar como antes: “Pero será posible, no tengo una laguna. (*Al público*) Lo que pasa es que a esta edad no puedes volver arrancar de vuelta nada” (82). Estas palabras de rendición contradicen por tanto su intención de estrenar todas las noches como forma de pugnar contra los cambios sociales que ponen en peligro su teatro; lo cual deja ver un actor al fin de su carrera, al borde de renunciar y con ello, el fin de una época.

El cansancio y la vejez son otras dos características que iluminan la actitud de rendición del protagonista. Según Giella, “sólo la resistencia, vivida en cada instante con nuevos impulsos pasionales, imposibilita la persistencia en modos de conducta o actividad teatral que vencen la mecánica de una vida rutinaria” (76). A esto el crítico añade que la resistencia de Cardenal se enfrenta al deterioro del paso del tiempo como también al concepto de decadencia (77). Sin embargo, no hay más deterioro ni decadencia que la que demuestra el protagonista cuando exhibe su cuerpo de sesenta

y dos años cansado, cuando se olvida su guión, cuando hace constantes referencias a la muerte, cuando Pipi trata de ahorcarse, cuando reconoce que siempre dice lo mismo, cuando admite que su tiempo ya pasó o cuando pide dinero al público para poder mantener abierto su teatro. Que Cardenal esté todavía actuando con sólo tres boletos vendidos, no indica una fuerte oposición a la temporalidad como señala Giella, lo que sí indica es que el paso del tiempo y su resistencia al cambio lo han llevado a rendirse frente al desgaste y la futilidad.<sup>9</sup>

La resistencia que ejecuta Cardenal no es nada sorprendente. Después de todo, se ha mencionado una y otra vez en capítulos anteriores cómo el argentino se resiste a los cambios, sujetándose a sus viejas tradiciones aún si éstas ya son consideradas decadentes. Sin embargo, la contradicción de resistencia vs. rendición en la que se encuentra el protagonista es lo que nos ilumina en cuanto al lazo entre la resistencia teatral y la social. En un momento de frustración, Cardenal hace referencia a los cambios teatrales a finales de siglo: “no hay una estructura, no hay texto. Los personajes se deshacen [...] No hay principio aristotélico. ¡Hay una crisis de representación de la puta que la parió!” (89). Tal reacción nos revela exactamente lo que alimenta aquella contradicción: la crisis de representación que él mismo representa y rechaza, tanto a nivel teatral como cultural.

A nivel teatral la crisis de representación se define por una serie de características recurrentes en el teatro. En primera instancia se encuentra una heterogeneidad en los performances que hace imposible en muchas de las obras fijar un significado. Dramaturgos como Pavlovsky llaman a este fenómeno “la estética de

la multiplicidad” (La ética del cuerpo 152). Ésta multiplicidad se debe a la fragmentación de imágenes en la obra que consecuentemente desarma, o según Pavlovsky, exaspera al espectador. Dentro de esta crisis representativa, el teatro tampoco siente una responsabilidad de ser didáctico, claro o de demostrar una verdad. La palabra o el discurso no es lo esencial. Por último, cada obra representa diferentes realidades, no hay una tendencia que domina, ni un patrón que seguir. Rafael Spregelburd liga esta crisis de representación teatral a la crisis socio-política de la nación. Según él, la crisis a nivel teatral es “fruto del fracaso de nuestras democracias berretas y corruptas [...] No tenemos confianza en la representación y mecanismos, y demandamos [...] la presentación de la cosa, y no su mediatización vergonzosamente deformante” (“Prólogo” 142). Por lo tanto, la crisis de representación es un término que también alude, como indica Spregelburd, a la falsedad del discurso oficial y al caos que se encuentra a nivel socio-político el país. Es así por lo tanto, como “la caída de las grandes certezas y discursos hegemónicos” (Pavlovsky, La ética 148) a nivel nacional y teatral es lo que genera esa contradicción de resistencia vs. rendición que representa Cardenal cuando critica aquella crisis de representación teatral en la que está sumergida.

Para Cardenal una forma de luchar contra aquella crisis de representación y consecuentemente crisis identitaria, es manipulando la memoria teatral de su público. Por consiguiente, el protagonista juega con los horizontes de expectativas de su espectador pidiéndole que recuerde el teatro tradicional argentino y que se resista frente aquel olvido que puede generar la falsedad de la globalización. Esto último es

esencial ya que, como indica Peggy Phelan en sus teorías sobre la característica efímera del acto performativo, el teatro sólo sobrevive a través de la memoria y la reflexión del espectador (146).

Ahora bien, el protagonista de esta obra logra manipular la recepción de su público por diferentes vías. En primer lugar, compromete a su espectador cuando le dice que sin él no existiría. También utiliza nombres específicos como “Carolina” y más que nada “Cholo”, como forma de personalizar su relación con él. El uso del nombre personal supone que ya existe una historia entre el protagonista y el espectador, lo que establece más intimidad entre ambos. Pero no sólo intimidad sino también memoria. De hecho, en ocasiones Cardenal inventa un recuerdo personal donde incluye al espectador: “(*Mientras las Popis hacen una prueba de acrobacia, Cardenal se dirige a un espectador*) Te digo una cosa, vos, no te hagás el vivo, a vos, escuchame, una preguntita. El otro día fuimos a morfar con las viejas (*señala a las Popi*), y vos, que sos joven [...] le tocaste la pierna a la rubia debajo de la mesa” (88). La falsedad en este tipo de comentario lleva consigo dos propósitos. Por un lado, ubica al público en esa paradoja de realidad / ficción. Por otro lado, el contenido del comentario le otorga gracia y un papel protagónico al espectador el cual se torna en su confidente. Ya lograda la simpatía de su interlocutor, el viejo actor puede hacer memoria del teatro popular del país y así manipular la memoria de su público.

Para Cardenal no olvidar el teatro argentino significa no sólo hacer constante referencias a éste sino también ejecutar un performance de melancolía por el cual vuelve a representar performances de actores argentinos del pasado. Mientras que las

alusiones que hace sobre el drama nacional son varias: “Yo te puedo contar la historia [...] con mis risas, como Olmedo, como Olmedo” (79) o “Los actores argentinos-esto que quede bien como mensaje-son los mejores actores del mundo” (91), sus performances de melancolía son los que tienen mayor impacto.<sup>10</sup>

Si bien en las obras analizadas en los capítulos anteriores se ha demostrado que el performance de melancolía ocurre cuando un personaje interactúa con los desechos o los fantasmas de su pasado personal, ejecutando performances ya vividos, en el caso de Cardenal este performance sólo funciona a nivel profesional. Explico esto porque en ocasiones el protagonista hace memoria de actores argentinos imitándolos a través del gesto y el ritmo: “Pepe Soriano habla así cuando hace de viejito, con la mandíbula salida, y le queda bien, viste” (85).<sup>11</sup> Otro famoso actor al que se refiere es Pepe Arias,<sup>12</sup>

¡Pepe Arias! ¡Pepe Arias! Ay, Pepe Arias...Delante de mil personas, escuchá bien, delante de mil personas, se paraba acá, en una punta (*se refiere a la punta de la mesa*), ponía la mano así (*en el bolsillo*) y nada más [...] Y hacía esto, nada más (*imita la voz y el estilo de Pepe Arias, camina de un punta a la otra de la mesa*)”. (92)

La representación del viejito o la forma de caminar de Pepe Arias sobre el escenario no pertenece a la historia personal de estos actores sino a la historia teatral argentina. Consecuentemente, cuando el protagonista imita estos performances está haciendo memoria de un pasado que ha sido parte de su propia formación e historia

profesional. Se torna, sin embargo, un performance de melancolía ya que su actuación remite a la pérdida de estos actores y su contribución al teatro nacional. Este tipo de actuación es lo que mejor destaca el concepto de comunidad actoral, donde la meta-teatralidad se utiliza para hacer memoria específica del teatro nacional y donde el público puede observar el proceso creativo que edifica al actor y su identidad sobre el escenario. Es así como Pavlovsky manipula la representación por el cual el actor /persona ejecuta el papel de personajes específicos con el propósito de explorar, como indica Lusnich, la tradición teatral local y acercar al espectador al actor nacional y sus técnicas (“La dramaturgia” 63).

Ahora bien, cuando unimos los performances de melancolía de Cardenal junto a su resistencia al cambio no queda otra que interpretar su acercamiento al pasado por medio de una nostalgia restaurativa. Hay que recordar que la nostalgia restaurativa se caracteriza por querer reconstruir los orígenes o renacer los mitos o símbolos nacionales. Esta reconstrucción significa recuperar el pasado tal y como fue, sin cambios.<sup>13</sup> Los performances de luto del protagonista hacen esto mismo. Su performance de los personajes de Arias o Soriano, no sólo recuperan la memoria de un pasado teatral sino que tratan de recobrarlo a través de la imitación. Después de todo, es sólo a través de la imitación que Cardenal puede comunicarse y así lograr que el espectador reconozca sus referencias / recuerdos teatrales.

En su interpretación de la obra, Giella opina que existir para Cardenal significa resistir y persistir, a esta interpretación añadiría entonces, restaurar. En la obra, el protagonista trata de resistir los cambios globalizantes a través de la

restauración del drama nacional argentino. Siendo que la crisis teatral y la crisis identitaria están fuertemente ligadas, entonces es apropiado decir que esta restauración hacia el teatro nacional es también una forma de restaurar o tratar de conservar aquella identidad nacional no moldeada por la emergencia de la aldea global. Lo que es más, recobrar la memoria de Arias y Soriano, es una forma de recobrar una herencia cultural argentina que en su momento definía los intereses y gustos de la masa popular nacional.

Mientras que Cardenal toma el papel protagónico en la comunidad actoral, las Popis también asisten tanto literal como figurativamente a recuperar la memoria del teatro por medio de su interacción con el protagonista. Sorprendentemente, pocos han ligado las bailarinas con la memoria teatral. Lusnich, como ya hemos mencionado, opina que representan diferentes facetas de la feminidad. Pavlovsky las describe como “la red emocional desde la que El Cardenal podía hablar” ( La ética 170). Giella cree que las actrices son la apoyatura de Cardenal las cuales lo ayudan a reorganizar y reorientar el monólogo. Mientras concuerdo con tales comentarios, las Popis también son en ocasiones una extensión del mismo protagonista. Son sus pensamientos, sus sentimientos y su memoria. Esta última función es lo que las hace partícipes principales en la comunidad actoral actual de Cardenal. En cuanto “actual” me refiero a que mientras Cardenal regresa al pasado para hacer memoria de Arias y Soriano, las Popis son responsables por otorgarle al protagonista los recuerdos que necesita para que ejecute su personaje de Cardenal en el presente. En más de una ocasión son las chicas las que, a nivel profesional, le recuerdan o “soplan” al protagonista su

monólogo. También son las que hacen memoria y completan la historia personal del viejo actor: “PIPI: Bueno, recuerdo todo lo demás, recuerdo, recuerdo tus besos, recuerdo tus abrazos, recuerdo tus caricias, tu ternura, tus gemidos, tus palabras”(84). Hay momentos, sin embargo, que recitan palabras y sentimientos que parecen expresar pensamientos que le pertenecen sólo a Cardenal. Un ejemplo recurrente es cuando luego de que Cardenal recita un gran monólogo son ellas las que dicen: “No quiero hablar más. No quiero hablar más” (82). Esta búsqueda del silencio no coincide con las actuaciones corporales de las actrices ni con su poca dicción pero sí parecen estar de acuerdo con el cansancio de Cardenal, sus monólogos y su interés de comunicarse sólo a través de su cuerpo. Por lo tanto, la nostalgia restaurativa de Cardenal también surge de aquella identidad fragmentada que materializan las actrices, lo cual hace que la nostalgia se desenvuelva entre los miembros de la comunidad actoral.

Por último, la presencia física de las Popis participa también en esa nostalgia restaurativa del teatro popular nacional. Si nos remontamos a los performances populares de Olmedo o Arias, podemos observar que sus actuaciones eran con frecuencia acompañadas por mujeres jóvenes, cuyo propósito era ser cuerpos semi-desnudos y objetivizados que emanaban sensualidad y sexualidad. Su presencia era parte de esa comedia que aludía al tema tabú del sexo, lo cual encantaba y atraía a la masa popular. En Globos, se encuentran ocasiones donde Cardenal y las Popis hacen memoria de esta comedia adulta en sus performances:

CARDENAL. ¡Por que tenemos la mejor carne del mundo

para exportar! (*Toca el trasero de las Popi*)

LAS POPI. ¡Eh, pará, che!

CARDENAL. Digámoslo, la mejor carne del mundo es está

*(Los tres se ponen en fila, Cardenal en el medio, Pepi*

*adelante y Pipi atrás, Pipi hace ruido con la boca*

*mientras le toca el trasero a Cardenal).* (85)

Consecuentemente y a pesar de su decadencia, las Popis son figuras multi-semánticas cuya maleabilidad simbólica les otorga tanto el papel de memoria del actor nacional como el de mujer objetivizada en la comedia adulta. Es imposible, entonces, que el performance de las bailarinas junto con la nostalgia restaurativa del protagonista no instigue en el público recuerdos de aquella comedia popular que entretenía al pueblo argentino; memoria que en sí se enlaza con aquella figura identitaria, pre-globalización, que disfrutaba de la comedia con referencias propias de su historia, cultura y país.

Mientras que la nostalgia restaurativa es lo que expresa el protagonista en Globos con el interés de que su público recuerde, resista y restaure la memoria teatral y nacional, en la obra Un momento argentino (2001) de Spregelburd hay un desorden de memorias que divagan en un palimpsesto de tiempos históricos y espaciales. Esta divagación y desorden se deben a la representación de la contradicción como esencia de la identidad nacional. Como hemos visto en Globos las contradicciones resistencia vs. rendición, cuerpo vs. palabra, actor/ persona vs. actor/ personaje derivan de esa dicotomía mayor ficción / realidad la cual es generada por el ambiente de tensión y

falsificación donde, según las teorías de Giardinelli en otro contexto, lo que se dice y lo que se ve son dos narrativas que se oponen. Por consiguiente, la contradicción se presenta como la base de la crisis representativa e identitaria la cual suscita una necesidad de restaurar el pasado. En Un momento, sin embargo, las contradicciones actor/ persona vs. actor/ personaje, ausencia de teatralidad vs. meta-teatralidad o imagen vs. palabra, se entremezclan de tal forma que en vez de crear una clara oposición parecen convivir. Aquí no existe una resistencia al cambio, sino que la identidad se presenta como producto del cambio y caos nacional. Por consecuencia, en Un momento la comunidad actoral no logra capturar una memoria para restaurar o, aún mejor, recordar a través de una melancolía productiva, ya que la característica contradictoria que define su identidad no le permite saber cómo relacionarse con recuerdos personales, culturales o nacionales.

La dicotomía actor/ persona vs. actor/ personaje está presente en la obra de Spregelburd, pero no es tan evidente. No existe una clara resistencia entre dos opuestos, sino una discordancia que simplemente *es*. Aquí la realidad y la ficción se entretajan. Esto se puede ver al principio de la obra cuando los actores se revelan como actores (actor / persona) ante el público. Suben al escenario, saludan a la audiencia de una forma humilde y encantadora. Luego, con la reiteración de que no engañarán a su público explican que ejecutarán diferentes personajes, roles ilusorios que entrarán bajo la categoría de actor / personaje. Un ejemplo lo dicta Ángel cuando le pide al espectador que se pierda en su imaginación: “El ejercicio es un ejercicio de imaginación: ustedes me conocen, pero dentro de un momento van a tener que hacer

como que no, es decir, yo voy a seguir por acá pero voy a hacer de otra persona” (151). Los otros actores no dan tantas explicaciones como Ángel, sólo Mónica se revela como actriz frente al público y Guillermo indica que se hará pasar por un militar de carrera. Ya revelada la dicotomía, el público espera perderse en un performance teatral por estos actores / personajes. Algo que no parece ocurrir. Explico: luego de sus introducciones, los protagonistas se sientan sobre el escenario a ver diapositivas. Después de un largo silencio entran en un diálogo monótono y aburrido. Los militares no hacen ni dicen nada militaresco, la breve explicación de por qué Mónica está en una silla de ruedas es ineficaz y no se comprende por qué Cuca está vestida de una forma tan elegante. Es recién al final de la obra que sólo Ángel y Guillermo hablan de su pasado como identidades del ejército. Aún así, durante la mayoría de la obra los disfraces y personajes se tornan innecesarios para el acto de ver fotografías o llevar acabo conversaciones tan triviales y absurdas. Tal comportamiento (o falta de comportamiento) nos lleva entonces a cuestionar ¿por qué no ejecutar la misma escena como actor / persona? ¿cuál es el propósito de identificarse como actor / personaje? ¿Son los dos uno mismo?

A nivel de la comunidad actoral, la obvia ausencia de actuación que inhabilita los límites entre el actor / persona y el actor/ personaje puede estar ligado a las teorías de Aisemberg en cuanto a la dramaturgia de Spregelburd. Según la crítica, el interés del dramaturgo está en deconstruir los modelos teatrales como también en desmantelar el personaje tradicional (80). En el caso de esta obra, el desmantelamiento de “un personaje tradicional” puede ser visto tanto a nivel actoral

como social. A nivel actoral, puede simplemente referirse a la revelación del actor / persona (ej: Ángel) que anuncia su imitación de la realidad a través de una representación ficticia. A nivel social, el “personaje tradicional” que deconstruye puede ser la figura “tradicional” del militar mismo, es decir puede presentarnos la parte performativa y falsa de un miembro de la armada nacional. Después de todo, a finales del siglo XX y principios del siglo XXI, el cuerpo militar del país se ha encontrado bajo escrutinio por su participación durante la Guerra Sucia. Tal participación ha sido atenuada o desmentida por muchos militares provocando en el pueblo argentino una tremenda desconfianza en sus palabras y actos. Por ende, el desmoronamiento del “personaje tradicional” es lo que hace que no haya una obvia diferencia entre un militar y un actor, ya que los dos aparentan ser uno.

Este dos que se convierte en un uno se debe a la sutilidad que existe entre la dicotomía actor/ persona vs. actor / personaje. A pesar de este amalgamamiento, la incongruencia entre lo que los actores anuncian representar y lo que realmente presentan sobre el escenario interrumpe violentamente los horizontes de expectativas del espectador, ya que éste último no espera una actitud tan pasiva de aquel actor que debe actuar como un militar. Esto quizás explica el pedido de Ángel hacia al público en cuanto su uso de la imaginación. Si los personajes estuvieran claramente trazados y la ficción y realidad estuvieran amoldadas en su propia categoría, la imaginación del espectador no se necesitaría en la obra. Es así cómo se establece otra contradicción que genera desorientación: la ausencia de teatralidad vs. una meta-

teatralidad. Ésta última lleva al público a un estado de confusión y a cuestionar donde comienza y donde concluye el concepto de la comunidad actoral.

Esta ausencia de teatralidad vs. la meta-teatralidad se debe al interés del dramaturgo en deshacerse de aquella función tradicionalmente teatral que surge cuando, como mencionado anteriormente, el actor “drops the pretense of performance” (Hornby 98). Según los estudios de Hornby, el propósito y utilidad en revelarse como actor sólo funciona cuando la audiencia se pierde en la ilusión dramática:

For this technique to work well in a metadramatic sense, it is important that both the modes of reality, that of the dramatic illusion and that of everyday life, be vividly expressed. Only if the audience is strongly caught up in the dramatic illusion does breaking it have much significance. (98)

En esta obra, sin embargo, Spregelburd ha diseñado personajes que no tratan de crear un claro sentido y división entre el actor/ persona y el actor/ personaje. Aquí el público no se pierde en una ilusión. El propósito del dramaturgo, por lo tanto, es no provocar un impacto o conmoción en su público. De hecho, éste explica que cuando los actores pueden mostrar a la vez aquello que representan y la condición del mecanismo representativo sin crear una clara división entre la realidad y la ficción entonces están ejecutando: “la crisis de representación como medio de conocimiento y verdad” (“Prólogo” 142). Es decir, la convivencia entre el actor/ persona y actor/ personaje demuestra al público argentino un rechazo hacia el enmascaramiento y la

falsedad que define a la cultura socio-política nacional. Es importante entonces, para esta comunidad actoral, que el argentino sea representado con honestidad, sin máscaras que escondan la verdad ni, como diría Spregelburd, una actuación de museo. Eso sí, esto requiere que su público esté dispuesto a ejercitar su imaginación dentro del plano de la realidad y la ficción, una dicotomía que se torna difícil de asimilar cuando se presenta en un mismo plano.

Mientras que la sutilidad en la dicotomía actor/ persona vs. actor/ personaje o ausencia de teatralidad vs. meta-teatralidad, incita en el público una interrogación, la discordancia mayor en la obra que impide que el público pueda adentrarse en el performance teatral de estos supuestos personajes es la obvia incoherencia entre las diapositivas que ven y sus descripciones o reacciones hacia ellas: la imagen vs. la palabra. En la mayoría de la obra los personajes están sentados viendo imágenes de un proyector que supuestamente relata un viaje vacacional que tuvieron. Las imágenes, sin embargo, no se entienden bien. Como indica el dramaturgo en las didascalias: “Es una imagen de cualquier cosa. Incluso no importa si no se entiende bien qué es. Podría ser una bandera argentina flameando en un pequeño mástil escolar, o un animalito que alguien haya supuesto digno de fotografiar, o la puerta trasera de un Ford Falcon verde” (154). Los actores, sin embargo, reaccionan de una forma inusual ya que no sólo pretenden reaccionar hacia una imagen que no está en la pantalla sino que se deleitan cuestionando si es una u otra cosa:

CUCA. ¿De dónde es?

ÁNGEL. A ver, Mónica, fijate de dónde es ésta. ¿Es la del auto?

MÓNICA. No sé.

ÁNGEL. ¿Qué número es?

MÓNICA. ¿La veintiséis?

ÁNGEL. No sé, fijate ahí. Me parece que es la del auto, ¿no? ¿O es la de Cuba, la del delfinario? (155)

Esta contradicción entre imagen y palabra es el acto más frustrante para el espectador de la obra. En el momento que se sientan los personajes a ver las diapositivas, el público y los actores se encuentran, aparentemente, en un mismo plano. Su inclusión, sin embargo, no dura mucho ya que no logra comprender las imágenes que representan un viaje a Cuba ni las semi-referencias dadas para esclarecer su sentido. Tampoco pueden interpretar el énfasis que los actores ponen en el número de diapositivas o en su orden. ¿Cómo poner orden a un sinsentido o a imágenes que obviamente no delatan una narrativa lineal? Esta obvia discrepancia entre la imagen y la palabra es una técnica muy utilizada en las dos últimas décadas del siglo XX en el teatro argentino. De hecho, a principio de los noventa el dramaturgo Eduardo Rovner hace hincapié sobre el uso de esta contradicción al decir que en el drama de los ochenta tal incoherencia refleja aquel doble discurso de los gobiernos donde sus palabras contradicen sus acciones:

La sensación es la de ser engañado impunemente, con palabras vacías que, terriblemente, son las mismas a las que aspiramos

para una vida digna. [...] el doble mensaje (muy teatral) es entre las palabras y las acciones. El discurso es un canto a la vida, a la paz a la libertad, mientras en la acción se desarrolla todo lo contrario. (“Relaciones” 24)

Es interesante notar cómo la comunidad actoral en esta obra, a principios del siglo XXI, todavía revela palabras vacías. La única diferencia es que ya no hay acción ni tampoco discursos que declaren un futuro promisorio y bonito. Ahora hay una total y completa incoherencia, donde la honestidad en los actores/ personajes recae en presentarse confundidos buscando orden a lugares y objetos en la que supuestamente ellos mismos participaron. De hecho, esta pérdida del sentido, la narrativa lineal, la memoria y el orden, materializa aquella contradicción que define la esencia de la comunidad actoral y consecuentemente la comunidad nacional; lo que finalmente demuestra como los argentinos a principios del siglo XXI ya son producto del caos y desconcierto. He aquí la representación teatral de una comunidad nacional fragmentada.

Al decir que el argentino del nuevo siglo es fruto del desbarajuste de la falsa representación, es hacer alusión a la problemática de identidad que la obra comunica. Mientras que esto se puede ver con los diálogos semi-comprensibles de los personajes, es mejor ilustrado con el chiste de la ballena azul. Es aquí cuando mejor se demuestra cómo la contradicción entre la imagen y la palabra se ha tornado en un hecho que ha distorsionado la visión del argentino en cuanto a la construcción de su realidad e identidad. Aclaro: a mediados de la obra Ángel le cuenta a sus compañeros

un chiste que había escuchado de un guía turístico en Cuba. El chiste es el siguiente: le piden a tres grupos de policías en una convención internacional que vayan al bosque a cazar un zorro. Mientras que los rusos y americanos cazan al zorro en tiempo record, los argentinos no se aparecen por horas. Cuando finalmente regresan de la cacería, vienen con una ballena azul que dice ser zorro. Este final incoherente, hace que el sinsentido del chiste o la falta de gracia no sólo incomoden al público sino que delate la crisis de la identidad nacional. Esta crisis no reside solamente en una ballena que no sabe que es ballena, sino en que el mismo argentino ya acepta, lo que para cualquier identidad extranjera es una gran y obvia discordancia, la contradicción como verdad. Es así como el dramaturgo retrata la identidad argentina como una construida a base de paradojas donde no logra descifrar la realidad de la ficción. Eso sí, mientras que la comunidad actoral parece aceptar sumisamente la incomprensión, la incoherencia y la ausencia del orden, el público sí se ubica en una posición de tensión, confusión y consecuentemente de interrogación.

La razón tras el estado de interrogación del público frente a la comunidad actoral se basa en aquel estado de limbo en que se encuentran sus horizontes de expectativas. Generalmente, estas expectativas están edificadas a base de la memoria teatral que tiene todo público cuando entra a una función. Como indica Hornby, las experiencias teatrales que ha tenido un espectador en su pasado condicionan su comprensión presente del performance (17). Sin embargo, cuando el público se enfrenta a las micropoéticas que se edifican por medio de comunidades actorales que rompen esa cuarta pared e invitan al espectador a participar por medio de su

imaginación, la memoria del público es entonces manipulada y extendida hacia diferentes e inesperados espacios y tiempos. En Un momento, por lo tanto, la representación de los actores guía al espectador hacia una memoria histórica teatral que no logra desarrollarse ni asentarse en su identidad.

Al opuesto de Globos, esta comunidad actoral no busca hacer memoria (y menos una memoria teatral) sino que, como representantes de una sociedad en desajustes, sus memorias tanto personales como históricas parecen estar edificadas por lagunas o silencios. Consecuentemente, mientras que sus referencias transcurren del presente y presente perfecto al pretérito, la solidez e impacto de estas memorias en la formación identitaria de los protagonistas parecen ser minimizada a causa de la incoherencia interna de los actores/personajes y la obra. Por ende, mientras que la acción sí lleva a su público a recordar dos tiempos históricos esenciales en la construcción nacional (uno es la dictadura, el otro la crisis del 2001) la interrupción que causan las lagunas y el comportamiento lúdico de los actores / personajes, no permite que las memorias logren desarrollarse ni ser veneradas en el espacio histórico que les corresponde. En consecuencia, ni los personajes ni el público llegan a relacionarse lo suficiente con sus recuerdos para sembrar una melancolía productiva y de allí mirar hacia atrás con el propósito de enfrentar el futuro.

Las primeras referencias hacia la memoria o falta de memoria se encuentran en las reacciones de los protagonistas hacia las diapositivas. El propósito de estas diapositivas es para que Ángel y Mónica compartan junto a sus amistades, Guillermo y Cuca, aquello que vivieron y experimentaron en un pasado no lejano,

supuestamente un viaje a Cuba. Ahora bien, sabemos que el propósito de toda fotografía es de congelar un momento por medio de una imagen con la intención de mejor recordar el sitio, la persona o el sentimiento de esa experiencia. Aún más, comprendemos que la foto facilita la recuperación del recuerdo ya que todo detalle está plasmado en una imagen material. Siendo este el caso, es problemático que las imágenes en esta obra sean retratadas por un sinsentido y a su vez sean acompañadas por reacciones ilógicas de los personajes. Opino, por lo tanto, que tal incoherencia se debe a esa esencia de contradicción que define la identidad y percepción de realidad que representa cada personaje, como también a la ausencia de la memoria.

Explico: las imágenes desatinadas no despiertan en los protagonistas, como lo hace en el público, duda e interrogación, sino que estos divagan en busca de interpretaciones que puedan coincidir con lo que se presenta en la pantalla. Consecuentemente, los personajes remiten a diferentes medios para explicar y explicarse lo que están viendo. Ninguno de estos medios es la memoria. Ángel y Mónica, por ejemplo, se apoyan en la enumeración de las fotografías. Técnica que no les es muy útil ya que en varias ocasiones confunden los números y las imágenes. Guillermo trata de interpretarlas de una forma literal. De hecho, una fotografía de dos personas comiendo instiga entre él y Monica una serie de comentarios, por los cuales buscan explicar su valor:

GUILLERMO. A ver: los dos de la izquierda seguro que se conocen.

MÓNICA. ¿La izquierda de quién?

GUILLERMO. Ahí, la izquierda.

MÓNICA. No, porque ustedes están a la izquierda de ella, y  
ustedes se conocen, por ejemplo.

[...]

GUILLERMO. Bueno, digamos “Persona 1” y “Persona 2”. Se  
conocen.

MÓNICA. ¿Quién es “Persona 1”?

GUILLERMO. Está bien, no importa. Qué divertido. (158)

Mientras que Mónica y Guillermo tratan de darle sentido a las fotos, Cuca llega al extremo de referirse a la premonición para descifrar una fotografía: “Ustedes pensarán que yo estoy loca, pero tengo como una sensación...una premonición...que es la del auto” (160). Mientras que comprendemos que no es la responsabilidad de Guillermo y Cuca tratar de hacer uso de la memoria para comprender imágenes de una experiencia que no les pertenece, sí notamos que participan junto a Mónica y Ángel en la búsqueda de un significado. Naturalmente, nunca logran concretar una interpretación ya que en ningún momento hacen uso de la memoria como herramienta fundamental para razonar o hasta cuestionar aquel caos que los enfrenta. La ausencia de este instrumento no es sorprendente, después de todo, los actores representan aquellas entidades militares que asistieron en la producción de una amnesia nacional que proliferó en la década de los ochentas y noventas. La ausencia de la memoria delata su no conocimiento o incapacidad de uso de tal instrumento.

Mientras que en la narrativa personal ni los protagonistas ni el público logran descifrar una experiencia pretérita, la narración de Alicia sobre su participación en el cacerolazo es la única referencia concreta que el espectador puede asimilar. El entendimiento de la audiencia se basa en su conocimiento de los hechos reales que definieron la crisis nacional del 2001. No importa si el público es europeo o argentino, lo ocurrido en esa época resonó internacionalmente. Por consiguiente, cuando la joven comienza a relatar su participación con frases como: “Pero me fui a la calle...”, “Con la gente, con una cacerola y una cuchara para golpear”, “Y esa misma noche renunció el presidente” y “La policía mató a treinta” (160-161), el público, que en un momento oscilaba entre lo verdadero y lo ficticio a causa de las incongruencias de la comunidad actoral, es dirigido a un plano de la realidad más cruda y más cercana a su concepto de la verdad. Su memoria social e histórica ha sido instigada. Desde ese momento en adelante, el espectador se perderá en el performance de la joven, actor/personaje que trae a la obra una historia lineal en forma de urgencia y desesperación. Esto se debe no sólo al conocimiento que tiene el espectador de lo ocurrido, sino también a la manera en que se intercalan y contrastan la seriedad de los comentarios de Alicia con las referencias absurdas que hacen los adultos sobre las diapositivas. Un último elemento que dirige la atención y memoria del público es la forma en que los padres de Alicia, junto a sus amigos, desacreditan la veracidad de los comentarios de su hija. Tales reacciones provocan en el espectador incomprensión y desesperación como también una suerte de solidaridad hacia la joven.

Justo cuando el recuerdo de la crisis comienza a desenvolverse en la audiencia, la joven sale y regresa como la Chica-bomba, rol farsesco que termina deshaciéndose de la seriedad y honradez de aquella memoria nacional. Cuando la joven entra con un explosivo alrededor de su cintura a pedirle a un grupo, aparentemente inofensivo, una serie de cambios a nivel social y político, su acción se torna incoherente y hasta ridícula. La lista de más de diecisiete ítems comienza de esta forma:

Uno: que renuncie la Corte Suprema de Justicia, Dos: que nos dejen sacar la plata de los bancos, que es nuestra, Tres: que investiguen al jefe de la policía que dio la orden de reprimir la semana pasada...y la que viene Cuatro: creen nuevos puestos de trabajo. Cinco...*(A modo de explicación)* Es una lista que hicimos con la gente. Éramos muchos, cada uno escribió su pedido. (166)

A esta lista también se añade la necesidad de hacer memoria del pasado dictatorial e implementar la justicia encarcelando a todos los militares que participaron en las torturas y desapariciones de la Guerra Sucia. Aún más, se pide que los hijos secuestrados durante la dictadura sean retornados a sus familias. La urgencia e interés de hacer memoria en búsqueda de cambio y progreso puede ser visto como el inicio de una posible melancolía productiva. Después de todo, Benjamín retrata la melancolía como un estado donde existe una relación con lo perdido y donde se genera espacios de memoria e historia con el propósito de edificar una nueva perspectiva y comprensión de los objetos ausentes.

A este último argumento podríamos añadir que la bomba que lleva Alicia materializa tanto literal como figurativamente ese “momento de peligro” que describe Benjamín en cuanto a la melancolía. Este término describe el instante cuando el pasado enfrenta al hombre y está en él reconocerlo como formación de su presente y futuro. Si esto no ocurre el recuerdo será olvidado eternamente (“Theses” 257). De hecho, es bajo estas circunstancias que Ángel confiesa cándidamente haber sido el torturador del padre de la joven. También le revela haberla robado de la cuna cuando era una bebé llamada Romina. Tales recuerdos hacen esta escena explosiva. De repente, las dos crisis más significantes en las últimas décadas se unen. El presente-perfecto de la crisis del 2001 y el pretérito de la dictadura. Ambas parecen construir y deconstruir la identidad de Alicia.

Sin embargo, ni la memoria, ni la melancolía ni la urgencia en el momento de peligro logran desarrollarse en la acción del drama. Esto se debe en primer lugar a la serie de errores que comete la joven en su discurso: “Sí, dieciséis: asamblea popular soberana para...éste está dos veces. No tuvimos mucho tiempo de organizar el petitorio” (167), su obvia ignorancia de lo que significa su rol: “¡Qué me importa a mí la política! ¡Esto no es política! ¡Esto es la gente, es la vida de la gente! ¡La vida se agota! ¿sabe general?”(168) y la facilidad con la que es disuadida por los otros de dejar su rebeldía a un costado. Consecuentemente, la joven pasa de ser una suerte de heroína en busca de justicia provocando en el público una memoria histórica, a una víctima desconcertada e incoherente, fácilmente manipulada por los victimarios, sus padres y el mismo pueblo argentino que abusó de su ingenuidad.

Mientras que las acciones o, mejor dicho, falta de acciones de Alicia la desacreditan y retratan como una identidad inestable y confundida, el desarrollo de la última escena es lo que lleva su personaje e intenciones a lo lúdico y escatológico. Luego de escaparse Mónica, Cuca y Guillermo, Ángel, el torturador, trata de desactivarle la bomba a la joven. Sin embargo, sólo logra acelerar el reloj. Con las manos ocupadas le pide a la joven que abra su bragueta, saque su pene y se lo introduzca dentro de un florero para orinar. A pesar de la incredulidad y reacción de la muchacha: “Ahora no se puede. Éste es un momento de grandeza” (170), Ángel insiste en la urgencia de su necesidad física: “Ya habrá tiempo para la grandeza, para la Historia. Esto es más simple. Y más urgente” (172). He aquí cuando la importancia de la escena y toda huella de la memoria histórica desaparecen. Es así cómo, ese “momento de peligro” se deshace ante los ojos del espectador al llevar la escena a lo ridículo y a la comicidad. El “momento argentino” no es uno que se describe por su heroicidad, sus verdades y su reflexión del pasado sino por uno que es priorizado por excreciones corporales.

Lo inconcebible de esta última escena es lo que deconstruye los horizontes de expectativas del público, dirigiendo su atención hacia la curiosidad de ver el sexo masculino sobre el escenario. De hecho, el mismo dramaturgo comenta que la pregunta más popular que le hacen sobre su obra es: “¿tiene que orinar *en serio* el actor que hace a Guillermo?” (“Nota Final” 178). Acordamos, por lo tanto, con Spregelburd cuando describe esta escena como “una realidad muy perturbadora, donde las prioridades empiezan a corromperse, y lo único que los espectadores

quieren ver al final es un poco de pis de verdad. Ese pis concentra casi toda la atención. [...] En la pérdida de ese potencial simbólico a mi se me esboza toda la Argentina” (“Nota Final” 179). Consecuentemente, ni el público ni la comunidad actoral llega a una reflexión de la pérdida, la añoranza y consecuentemente a una melancolía productiva que los guíe a mirar hacia un futuro considerando su pasado.

Es a causa de las constantes paradojas que construye y deconstruye cada comunidad actoral, como también su uso (o mal uso) de la memoria en la manipulación de los horizontes de expectativas de su público, que ambas comunidades actorales, la de Globos y Un momento, concluyen en una suerte de desmoronamiento. Tal desenvolvimiento tiene lógica, ya que aquellos binarismos de actor / personaje, palabra/ imagen, afirmación / negación en la que se desenvuelven, es lo que finalmente los contradice y los cancela. En el caso de Globos, el actor busca desesperadamente (y quizás en vano) que se restaure algo que ya se encuentra en un estado de decadencia y desintegración. Su teatro es descrito como un teatrillo de morondanga por el mismo autor, sus compañeras están viejas y el mismo actor promueve una homogeneidad teatral que ni él mismo puede mantener. Aún más, exhibe una nostalgia restaurativa en un performance donde no deja de traslucirse el paso del tiempo y la globalización. En Un momento, por otro lado, la bomba a finales de la obra es lo que, simbólicamente anuncia una total destrucción. El aceleramiento del reloj y el apagón final anuncian la muerte de la víctima y el agresor, como también la de los actores/personajes. Al público también lo deja desarmado no sólo por desviar su atención a la acción escatológica de uno de los protagonistas sino

también por ser esos confidentes que, ya muertos el victimario y víctima, saben una verdad inútil. Es así como las obras nos revelan la fragilidad y desaparición de la comunidad actoral y consecuentemente la comunidad nacional.

La desintegración o degeneración del teatro, de sus actores / personajes o la función del público también remite a la condición marginal del teatro. Este medio artístico es una entidad que trabaja desde una afuera y que aún cuando puede plantear argumentos desafiantes o críticos su posición no deja de ser una de inestabilidad. El mismo Spregelburd alude a este argumento cuando dice “los creadores sólo tienen en común la plena aceptación de su condición de ‘margen’, la comprensión de que el teatro es poca cosa y no va a modificar al mundo” (Hernández 42). Tal reflexión sobre la insignificancia de las micropoéticas concuerdan con la crisis de representación. Es esa identidad de contradicciones e incoherencias que se basan tanto en la ficción como en la realidad, que ha provocado tanto en el teatro como en la Argentina misma una degeneración y hasta una destrucción de su identidad. Según la visión dramática de Pavlovsky y Spregelburd, ni la memoria restaurativa ni indicios de una melancolía productiva pueden salvarla frente al mundo globalizante de falsificaciones.

**Notas:**

<sup>1</sup>Otra obra de teatro del mismo período que sigue el patrón de la comunidad actoral bajo estudio es Maní con chocolate (pequeña biografía de una espectadora) de Ana María Bovo y Mario Tobelem (2000).

<sup>2</sup>Eduardo Pavlovsky es actor, director, autor y psiquiatra. Entre sus obras se destacan El Señor Galíndez (1973), Telarañas (1976), Potestad (1985), Paso de dos (1990), Rojos globos rojos (1994), Poroto (1999) y La muerte de Marguerite Duras (2000). Como actor, ha representado sus propios textos; y muchas de sus obras participaron en festivales internacionales, como Potestad, en más de 40 encuentros. Sus textos han sido llevados al cine: El Señor Galíndez (1983) (director: Rodolfo Khun), una versión de Rojos globos rojos conocida como La nube (1998) (director: Pino Solanas); y próximamente Potestad (proyecto de César D'Anjelello).

<sup>3</sup>Rojos Globos Rojos fue estrenada en 1994 en el Teatro Babilonia de Buenos Aires. Los festivales en los que se ha representado son: Primer Porto Alegre em Cena, Brasil (1994), Festival Intercambio Cultural Argentino-Español, Madrid (1995), VII Muestra Internacional de Teatro de Montevideo (1996) y Festival Internacional de Manizales, Colombia (1996). Los premios que ha ganado son: Prensario 1994 al mejor espectáculo, Argentores 1995, ACE 1995 al mejor espectáculo off/independiente, ACE 1995 al mejor actor off/independiente, nominaciones en los premios María Guerrero 1994 (mejor autor nacional, mejor protagónico masculino), Gregorio de Laferrère 1994 (mejor protagónico masculino),

Pepino el 88 (mejor actor bienio 1993-1994) y ACE 1995 (mejor actriz de reparto off/independiente).

<sup>4</sup>Rafael Spregelburd es dramaturgo, actor y director teatral. Integrante del disuelto grupo de autores Caraja-jí. Ha publicado y estrenado numerosas obras. Algunas son: Raspando la cruz (1997), Canciones alegres de niños de la patria (1999), Cuadro de asfixia (1997), Satánica (2002), entre otras. Obtuvo numerosos premios de dramaturgia para obras como, Cucha de almas (1992), Remanente de invierno (1995) y Cuadro de Asfixia. Fundó junto a Andrea Garrote el grupo El Patrón Vásquez. Sus espectáculos se han presentado con asiduidad en numerosos festivales del mundo.

<sup>5</sup>Un momento argentino fue estrenada el 20 de agosto del 2002 en el Old Vic Theatre en Londres. Su segunda representación tomó lugar en Alias Teatern en Stockholm en noviembre del 2002. Mientras que en el prólogo de la obra, Spregelburd advierte o intuye que la obra nunca verá la luz en Buenos Aires, debo mencionar que en el 2005 la obra fue representada en Bahía Blanca en el teatro Paso Urbano.

“To drop the pretense of performance” es la ruptura del acto dramático con la representación de la realidad. Su propósito, según Hornby, es explorar ambas dimensiones provocando un impacto que actúa como “a splash of cold water thrown into the face of a dreaming, imagining audience” (100).

<sup>7</sup>En cuanto a los dos planos que las Popis deben seguir, me refiero al plano de actor/persona, el actor que ejecuta el papel de un actor sobre el escenario y el del

actor/personaje, el actor que ejecuta un personaje que se penetra en la ilusión y narrativa teatral.

<sup>8</sup>Es importante mencionar que Eduardo Pavlovsky no sólo escribe pero actúa en sus propias obras, tomando el papel principal. De hecho, muchos de sus textos, como Rojos, Globos, Rojos, surgen a base de ejercicios de improvisación actoral y llevan consigo datos personales del mismo dramaturgo.

<sup>9</sup>Reconozco que “futilidad” no sería un adjetivo que utilizaría el dramaturgo para explicar la posición de Cardenal y el propósito de la obra. De hecho, éste reitera que “el gran tema de la obra es la resistencia y la sobrevivencia” (La ética 147)

<sup>10</sup>Alberto Olmedo (1933-1988) es actor y comediante argentino. Comenzó en los años sesenta con exitosos programas infantiles como “Capitán Piluso”. Durante su carrera protagonizó en 49 películas. Las más conocidas son: Los doctores las prefieren desnudas (1973), Maridos en Vacaciones (1975), Fotógrafos de Señoras (1978), Los fierecillas indomables (1982) y Sálvese quien pueda (1984). Muchas de sus películas tienen un contenido adulto y han sido categorizadas bajo el género de explotación o “explotación del sexo”.

<sup>11</sup>Pepe Soriano (1929) es actor, autor y director. Participó en más de 35 películas, entre las que se destacan La Patagonia rebelde (1974), Asesinato en el Senado de la Nación (1984) y Corazón de Fuego (2002). En el teatro ha interpretado diversos papeles y ha hecho desde drama hasta musicales. Hace más de treinta años creó El loro calabrés (1975), un unipersonal sobre su vida con el que recorrió el país y que repone periódicamente.

<sup>12</sup>Pepe Arias (1900-1967) actor y cómico argentino. Su primer performance fue en 1916 en el Teatro Excelsior, al ser parte de la compañía De Rosas-Aranaz-Arata. Su fama surgió en los años treinta cuando comenzó a recitar sus monólogos por la radio. Trabajó en varias emisoras hasta el golpe de estado anti-peronista en 1955. Pudo luego continuar su trabajo sobre el escenario hasta fines de 1966. Participó en 26 películas, comenzando con ¡Tango! (1933) y concluyendo con La señora del intendente de Ombú Quemado (1966).

<sup>13</sup>Señalar que Cardenal se refugia en una nostalgia restaurativa que rechaza el cambio, es una interpretación con la que Pavlovsky no simpatizaría. Según él, la resistencia de Cardenal se construye tras “espacios experimentales de búsqueda, de estudio, de creación, de hallazgos nuevos de tipos de solidaridad” (La ética 147).

## Capítulo 4

### **Comunidad marginal: la nostalgia reflexiva en la construcción y violenta destrucción del marginado en *La Bohemia* y *Perras***

En el capítulo anterior examinamos la imagen teatral de la identidad argentina como resistente a los cambios globalizantes o como producto del caos. Aún más, exploramos cómo en el teatro de Eduardo Pavlovsky y Rafael Spregelburd el cambio o caos forma parte de la construcción identitaria a través de la contradicción inherente en la imagen del ser nacional. Hicimos hincapié a la nostalgia restaurativa como medio de resistencia como también notamos la imposibilidad del individuo en desenvolverse en una melancolía productiva a causa de la dificultad en acceder a una memoria envuelta en paradoja.

En este capítulo tomaremos otro camino por el cual exploraremos la representación teatral de aquella identidad que no participa en el núcleo de la sociedad sino que reside en los márgenes. Es con el estudio de dos piezas, *La Bohemia* (1998) de Sergio Boris y *Perras* (2002) trabajo colectivo de Néstor Caniglia, Enrique Federman, Mauricio Kartun y Claudio Martínez Bel, que examinaré la edificación de la entidad marginada en la nación y su tendencia hacia la violencia y el engaño como forma de sobrevivir y resistir la condición que la separa y la atrapa. La importancia y definición de esta imagen está claramente trazada en el editorial que publicó el diario *Clarín* en mayo de 1997 titulado “Marginados y violencia social”. Aquí el autor se enfoca en aquellos 80,000 individuos que viven la sociedad argentina como si fuera “una jungla” (pár. 2). Lo que define su

marginalización son “los valores, las perspectivas y hasta las ilusiones [...] radicalmente diferentes que alcanzan a poner en cuestión las reglas de convivencia sobre las que se asienta nuestra comunidad” (pár. 1). Aún más argumenta que la inestabilidad en la sociedad argentina se debe en parte a la ignorancia del Estado al no enlazar el aumento de violencia y corrupción a finales del siglo XX con aquellos marginados que responden “a la violencia de un orden que los ha expulsado” (pár. 3). Tal violencia por parte del marginado puede ser tanto una agresión física como una ruptura de las leyes o un desafío a los valores morales de la sociedad. Sea cual fuera, según el autor, todos se caracterizan por su resistencia, pero no resistencia por querer pertenecer a la gran comunidad, sino por querer ser, por querer sobrevivir, por adquirir aquel poder y voz que se les fue despojado en el momento que se los definió como defectuoso y se los empujó hacia los bordes. Por lo tanto, creo esencial incluir dentro del contexto de esta amplia concepción de una identidad nacional, la representación teatral finimilenarista de la construcción y destrucción del ente marginado a causa de sus pérdidas y diferencias. Examinaré esta identidad dentro de la comunidad marginada.

En este estudio de representaciones teatrales de la comunidad argentina, defino la comunidad marginada como un grupo de individuos cuyo comportamiento, estilo de vida o condición física en escena se difiere y descarrila de la norma. Tal norma es caracterizada por lo que Michel Foucault nombra “la estética de la existencia”, la cual está ligada al discurso moral del estado que sujeta al individuo a: lo sano y lo enfermo, lo normal y lo patológico, lo bueno y lo malo (Historia 6-11).

En esta comunidad teatral los marginados son los enfermos, patológicos y malos que residen en una zona intersticial o espacio liminoide, donde trascienden violentamente los límites de las convenciones sociales.<sup>1</sup> Lo que hace de este grupo de individuos una comunidad sobre el escenario son sus ausencias compartidas. Es decir, a pesar de sus diferencias personales, estos individuos se unen y buscan pertenecer al grupo a través de una nostalgia reflexiva por la cual rememoran sus pérdidas. Éstas pueden ser desde la ausencia de un ser querido hasta la pérdida de una habilidad física. Consecuentemente, es la identificación con el rasgo marginal del otro y con el cual comparte una serie de pérdidas lo que hace de este grupo de individuos una comunidad.

Mientras que en los capítulos anteriores destaco la nostalgia restaurativa en la edificación del ser, en este capítulo empleo el concepto de la nostalgia reflexiva según descrita por Svetlana Boym.<sup>2</sup> Según la teórica, tal nostalgia es una suerte de reflexión o meditación que origina de la memoria individual, más que colectiva, de la persona. Tal memoria personal es caracterizada por su fragmentación, su enfoque en el detalle y su habilidad en divagar por diferentes tiempos y espacios. Estas zonas tempoespaciales pueden ser tanto reales como ficticias, lo cual alude al elemento lúdico de la nostalgia. Es justamente esta capacidad de explorar por diferentes niveles de conciencia y realidades virtuales que la creatividad y el juego emergen de la nostalgia como otra forma de procesar las pérdidas. De hecho, Boym describe la nostalgia reflexiva de la siguiente manera: “Reflective nostalgia is a form of deep mourning

that performs a labor of grief through pondering pain and through play, that points to the future” (54).

Mientras que Boym privilegia la nostalgia reflexiva por ser una que, como la melancolía productiva, mira hacia el futuro, en este capítulo propongo examinar el poder constructivo y destructivo de esta nostalgia cuando es acogida por seres marginados que se construyen y destruyen en los bordes de la condición humana.<sup>3</sup> Es a través de la La Bohemia y Perras que examinaré la representación de la deconstrucción de la identidad nacional que reside en los márgenes. A nivel constructivo, demostraré como los participantes de la comunidad marginada se unen a causa de una ausencia compartida y se identifican por medio de una nostalgia reflexiva. Es en esta suerte de contemplación que cada individuo busca el reconocimiento de su sufrimiento como también la posibilidad de poder establecer una relación con el otro. Es también la maleabilidad del espacio marginal en el que residen junto al elemento lúdico de tal nostalgia lo que permite que estas relaciones se desenvuelvan dentro de múltiples narrativas y múltiples temporalidades; lo cual le otorga a los miembros de esta comunidad la posibilidad de procesar sus pérdidas y ausencias por medio de un juego performativo. Todos estos componentes, son los que a su vez asisten a edificar una identidad colectiva en los márgenes.

Sin embargo, es la característica subversiva de estas entidades junto al rasgo egocéntrico de una nostalgia que se caracteriza por su introspección lo que hace que ésta última se torne en un juego violento y hasta mortal. La concepción de supervivencia y ganancia individual ligada a la búsqueda del poder, lleva al público a

enfrentarse a una comunidad donde “el hombre es el lobo del hombre” y donde no se respeta los valores y morales que estructuran a la nación argentina.<sup>4</sup> Por consiguiente, es la construcción y destrucción de la comunidad marginada en un espacio liminoide lo que hace que ambas obras representen aquella identidad nacional que ha sido desechada por la gran comunidad aún cuando le pertenece.<sup>5</sup> Pero no sólo le pertenece, sino que actúa como un espejo deformante que refleja una Argentina profundamente erosionada, la cual a finales del siglo XX y principios del siglo XXI se caracteriza por su clima hostil de corrupción, violencia y desconcierto. Lo que es más, la marginalidad de este grupo también comunica aquella tajante tensión que existe entre un individualismo extremo y una necesidad por pertenecer a una comunidad solidaria.

Cuando hacemos referencia al espejo deformante, nos referimos a uno de los cambios más evidentes en la última década del siglo XX lo cual ha provocado una modificación en el modo que el ser argentino se relaciona con los demás: el auge de la corrupción. De hecho, el tema principal en las elecciones presidenciales de octubre de 1999 fue el aumento de violencia e inseguridad, especialmente en las zonas urbanas. Según Mempo Giardinelli, el argentino medio vive en un constante estado de inseguridad y desconfianza de todo y todos. Ni las instituciones de seguridad y justicia se salvan de ser temidas por el pueblo. El respeto no existe por nada ni nadie (361).<sup>6</sup> Beatriz Sarlo no atribuye este auge de violencia, desconfianza e inseguridad ni a la pobreza ni al incremento del desempleo sino a “la cultura desagregada que se produce en un medio donde el horizonte de expectativa es precario” (Tiempo Presente

60), es decir, la inhabilidad del Estado en otorgarle a la gente la seguridad que le garantiza. Consecuentemente, el pueblo se ha dividido y la gente se ha aislado para tratar de sobrevivir. Es así como, según Roberto Kozulj, el país a fines de siglo es caracterizado por tener un individualismo extremo como también un alto grado de aversión hacia la incertidumbre, la inseguridad y el futuro (1). Comprendemos, por lo tanto, la alusión que hace Giardinelli cuando retrata al pueblo argentino al fin del milenio como “civilizada barbarie” para luego concluir con la siguiente frase: “Siempre el lobo del hombre fue el hombre, pero nunca el hombre fue tan lobo como en este fin de milenio” (364).

Esta última declaración es vista claramente en la representación teatral de la comunidad marginada en la obra La Bohemia, escrita por Boris justamente un año antes a las elecciones presidenciales.<sup>7</sup> En esta obra la marginalidad de los individuos es involuntaria ya que se debe a su condición física. Aún así, lo que se destaca en la trama es la concientización de los personajes hacia su ceguera y su habilidad de hacer uso y abuso de ésta. Es decir, en esta obra, la pérdida se torna una posesión que define a los personajes, como también un arma que necesitan para poder resistir y sobrevivir en los bordes.

La trama en La Bohemia retrata a dos hombres ciegos, Sosa y Romero, que conviven en un cuarto pobre y decadente. En este ambiente oscuro ellos viven, comparten, discuten y duermen. El espacio representado sobre el escenario es también club y biblioteca. La biblioteca le pertenece a Sosa, cuyo deseo es crear una librería para ciegos y hacer de este espacio uno de negocio y enseñanza. La formación

y mantenimiento del club es lo que busca Romero. Es él quien sale a repartir volantes para promover las clases de braille y la formación de un grupo para los no videntes. La relación entre estos dos ciegos es de un compañerismo inestable, pequeños engaños y dependencia. A este ambiente entra un tercero, Ibáñez, que acabado de perder la visión busca un espacio de comprensión y refugio. Al principio su actitud es de desconfianza e inseguridad, lo cual lo lleva a dudar de sus interlocutores, especialmente cuando se da cuenta que él es el único cliente y participante del club. Pero pronto logra aceptar que no hay espacio para él en la sociedad vidente, por lo cual escoge quedarse y participar, tras una nostalgia reflexiva, en la falacia y sueños de sus compañeros. Su inclusión, sin embargo, no es pacífica ni grata ya que al luchar por su espacio y ganancia propia, Ibáñez produce un ambiente de rivalidad, violencia y muerte.

Mientras que la obra de Boris representa metafóricamente el concepto de que “el hombre es el lobo del hombre”, Perras, obra colectiva de Caniglia, Federman, Kartun y Martínez Bel nos presenta la construcción literal de esta frase.<sup>8</sup> Aquí los personajes se presentan como productos de una Argentina post-crisis 2001. Por ende, no reconocen su marginalidad y se desenvuelven tras una débil fachada de conversaciones cotidianas. Tal fachada los define, ya que se muestran inconscientes del efecto que han tenido sus pérdidas y se pierden bajo aquella ilusión de normalidad que pretenden vivir y con la cual esconden la violencia y perversión de sus actos. Consecuentemente, sus acciones no caracterizan una actitud de supervivencia como en La Bohemia, sino que retratan al ser como una entidad degenerada e indomable.

La trama en Perras es simple. Dos desconocidos y sus respectivas perras se encuentran en la oscuridad de la noche en un parque urbano. Las perras son invisibles al ojo del espectador, sólo se materializan por medio de las acciones y expresiones verbales que sus dueños tiene con ellas. El diálogo entre los desconocidos se basa mayoritariamente en tratar de convencer al otro sobre cómo cuidar a su animal.

Néstor es el dueño de Yanina y ama a su perra como si fuera su engendro. La humaniza en su cuidado meticuloso de comida, limpieza, ejercicio y amaestramiento. Claudio es su opuesto. Éste trata a su perra Colita de una forma abusiva y violenta. La maltrata y la engaña tanto en el juego como en su cuidado. Dentro de sus discusiones los hombres comparten también datos personales y memorias pasadas. Néstor se ha divorciado de su esposa porque ésta le exigía mucho, mientras que la novia de Claudio se ha suicidado a causa, según él, de su vida insatisfecha y mediocre. Es tras una nostalgia contemplativa, por la cual comparten sus memorias personales, que el público reconoce a Claudio como el prototipo del hombre abusivo y violento dentro del espacio doméstico. Néstor, por otro lado, se distingue por practicar el bestialismo con su perra. El descubrimiento en cuanto la brutalidad de estos hombres es lo que explica los combos lúdicos que se entremeten en los diálogos. En estos combos, que no pertenecen a un tiempo o espacio específico, los hombres van de jugar en unísono con sus perras a convertirse ellos mismos en bestias que se desafían agresivamente al final de la obra. He aquí la animalización de entidades que infringen con violencia los márgenes sociales y que hacen de la frase “el hombre es el lobo del hombre” un retrato literal.

Como forma de ubicar al lector, quisiera reiterar que Perras fue escrita tras la crisis del 2001, época en que Argentina padeció la peor crisis económica, política y social de su historia reciente. En el año 2002 la mitad de la población se encontró viviendo por debajo de la línea de pobreza y el índice de desempleo se mantuvo en el 22 por ciento. Esta difícil realidad provocó un deterioro generalizado en la situación de los derechos humanos. La violencia policial, que ya constituía un problema grave, continuó sin solución. Los periodistas que cubrieron las manifestaciones populares ocurridas a lo largo del año sufrieron numerosos ataques y amenazas. La crisis económica fue otro factor que trajo consigo un fuerte aumento en los casos de delincuencia violenta, robos y secuestros. Muchos agentes policiales perdieron la vida en enfrentamientos armados. La policía mató tanto a presuntos delincuentes como a ciudadanos inocentes en momentos de confusión ocurridos en barrios pobres de la provincia de Buenos Aires. Con esta ilustración, no es sorprendente, que una obra como Perras nos demuestre tras un espejo crudo y real, la degeneración y transformación del ser nacional dentro de un ambiente que respira caos y hostilidad.

Ahora bien, las tensiones sociales al fin y principios del milenio crean una fuerza centrífuga en la sociedad donde los individuos se separan en grupos o individualmente en busca de refugio. Aquellas entidades que ya residían en los márgenes son expulsadas aún más dentro de estos espacios liminoides, descritos en la teorías de Turner como sitios donde la estructura convencional no existe y donde pueden resistir las convenciones socio-culturales (53). Es dentro de estos espacios laterales que el público observa como la representación de las identidades marginales

en Perras como en La Bohemia retratan el doble efecto de esa fuerza centrífuga. Digo doble, porque por un lado la expulsión hacia los márgenes logra construir una identidad colectiva en el momento que sus miembros comienzan a compartir e identificarse por medio de sus ausencias y sufrimientos, mientras que por otro lado deben separarse con el propósito de sobrevivir las amenazas y dificultades de ese espacio que se vive como “jungla”.

En La Bohemia de Boris, la ausencia principal y la más obvia que une a los miembros de la comunidad es su falta de visión. Cuando se sube el telón, el público no interpreta como coincidencia que Sosa y Romero, compañeros de casa, sean ciegos. Es de entender que su discapacidad física los ha unido en la oscuridad del cuarto. Este razonamiento es el mismo cuando observamos la llegada de Ibáñez, un ciego en busca de otros ciegos que lo puedan comprender y asistir. De hecho, este último admite que busca un espacio donde pueda esconderse y donde nadie lo juzgue por su discapacidad: “No quiero ver a nadie conocido. Imagínese, si me vieran así...” (27). Aún más, Ibáñez confiesa que todavía no le ha contado a su familia, trabajo y novia de su ceguera, por temor de que lo abandonen, temor que Romero afirma como inevitable al explicar que ser ciego en el mundo vidente es ser un obstáculo y una incomodidad: “Si es verdad, imagínese una reunión en su casa, usted sentado en el rincón, mientras su mujer se pasea con los invitados [...] si no es ella, va ser usted. ¿Cuánto tiempo puede estar uno en el rincón?...” (37). La reacción de Romero reprende a Ibáñez en cuanto su nueva identidad marginal dentro de la gran comunidad. De hecho, lo incita a dejar el espacio dominado por el mundo vidente, ya

que allí las convenciones sociales pondrían a un costado su vida y existencia. Aún más sus comentarios juntos con los de Ibáñez aluden a la concientización de su discapacidad física y como ésta los diferencia y excluye de la sociedad. De hecho, la reacción de Romero hace hincapié sobre la importancia de rechazar el rincón para poder obtener cierto protagonismo e independencia.

Ahora bien, este protagonismo al que alude Romero es uno que se define por la condición física de los personajes ya que sólo puede ocurrir en los bordes (¿o en el rincón?) donde tal comunidad marginada se congrega. Si consideramos que la casa de teatro donde se ejecuta el performance es en sí un espacio físicamente oscuro, entonces es importante señalar que el protagonismo que buscan estos personajes ya ha sido concedido por el público que asiste a la obra misma. Es decir, el público, representante del mundo vidente y la gran comunidad, se ha penetrado en la oscuridad teatral con el único propósito de observar, con su visión y audición, el desenvolvimiento de los tres ciegos. Sin ellos no hay una representación. Consiguientemente, el reconocimiento identitario que buscan Sosa, Romero e Ibáñez ha sido procesado en primera instancia a un nivel meta-teatral, donde la comunidad dominante todavía es la que posee el poder de proveerle existencia y propósito a la figura marginal sobre el escenario.

Mientras que su discapacidad física los ha empujado y unido en los márgenes de la sociedad, es el vehículo de la nostalgia reflexiva por la cual comparten sus memorias reales o ficticias lo que logra edificar una identidad colectiva entre ellos. Según Boym, tal nostalgia se define por ser una que se concentra en la narrativa

individual de la persona la cual disfruta reflexionar sobre detalles o fragmentos de su pasado. El relato de lo personal, sin embargo, no es siempre privado (50). En la obra, es el recordar las pérdidas que originan de la ceguera lo que instiga en el grupo una nostalgia meditativa donde se reconoce y se comprende el sufrimiento del otro. Uno de los primeros ejemplos es cuando Ibáñez habla de su novia a sus interlocutores. Tal referencia lleva a Romero a recordar y compartir sobre su pérdida personal: “Yo también tuve una novia cuando veía [...] Liliana vino un día con su boca pintada. Se reía porque me veía nervioso. Ella me besó con esa boca roja, después me volví a casa, después perdí la vista...después me dejó. Quiero ver una mujer” (36). El sentimiento de pérdida que confiesa Romero es lo que lleva a Ibáñez a querer consolarlo, utilizando las mismas palabras que el mismo Romero había utilizado con él cuando llegó desesperado y triste a verlos: “¿Qué dice? Usted puede ver, puede verme, usted tiene diez ojos, no dos” (36). La reproducción de esta frase indica dos componentes fundamentales en la construcción de la identidad colectiva de esta comunidad. Primero, nos señala la identificación con el otro lo cual crea una comunión entre ellos. Segundo, nos demuestra cómo la pérdida se torna una posesión, es decir, la ausencia de la visión como instrumento y virtud. Ambos componentes establecen una desidentificación con la gran comunidad.

Tal concepto de identificación se basa en la definición de los teóricos Jean Laplace y Jean Bertrand Pontalis que lo describen como “a psychological process whereby the subjects assimilate an aspect, property or attribute of the other and is transformed, wholly or partially, after the model the other provides. It is by means of

a series of identifications that the personality is constituted or specified” (23). En este caso Ibáñez reconoce y se identifica con el sentimiento de pérdida que ha manifestado Romero tras una nostalgia que lo asiste a concientizarse de su posición. Él también ha perdido su novia y familia. Tal identificación lo lleva entonces a imitar su interlocutor y asimilar la forma que la ceguera es vista y manejada por el mismo Romero. Este intercambio de posición también nos indica no sólo un reconocimiento de la identidad del otro, sino también el valor e importancia que le otorga Ibáñez a Romero en la construcción de si mismo. He aquí como comienza a establecerse una identidad colectiva dentro de la comunidad marginada.

En acuerdo con una reseña publicada por El Urbanauta en la revista Teatro al Sur, en la obra, “El ciego no es aquel que carece de la facultad de la visión sino aquel que posee la ceguera” (pár.1). Esta declaración se debe a la frase que formula Ibáñez para la supuesta bienvenida o festejo de iniciación que dirigirán los miembros del club. “Ciego he sido creado, no privado de algo sino dotado de ceguera” (44) es lo que anuncia el protagonista como forma de destacar su inclusión a este nuevo grupo y de asimilar su nueva identidad. Tal declaración también indica como la pérdida de la visión se torna una pertenencia que los construye y fortalece. No se dejan caer o perecer por una condición que los empuja hacia los márgenes, sino que edifican una identidad a base de ésta.

La posesión de su ceguera e identificación con ésta es lo que entonces establece una clara desidentificación con la gran comunidad. Tal término es empleado por José Esteban Muñoz para señalar una estrategia de supervivencia que utiliza el

grupo minoritario como forma de resistir la negación o fobia de la esfera pública (4). Después de todo, al desidentificarse con aquel que lo niega o lo desvaloriza, uno puede mantener su identidad y existencia. Esta estrategia de resistencia es utilizada a través de las palabras de Ibáñez previamente mencionadas, las cuales modelan la identidad de sus interlocutores, Sosa y Romero, como también las del público presente. En cuanto al público, me refiero a esa suerte de resistencia que lo define cuando se enfrenta a la oscuridad del ambiente / escenografía y personajes de la obra. Lo primero que el público observa cuando se sube el telón es un espacio pequeño con paredes de “un celeste viejo”, “una pequeña biblioteca”, una cucheta donde duermen Sosa y Romero, una mesa con tres sillas, un combinado musical y un “pequeño pasillo” donde hay un baño. La única luz que entra en el cuarto es tras una puerta lateral que “tiene vidrio” (21). Esta semi-oscuridad y tamaño del viejo ambiente, el cual limita la movilidad de tres hombres adultos, provoca una incomodidad sensorial en el espectador. Es decir, el encerramiento de este espacio privado, hace que el espectador no pueda deleitarse a través de una clara visibilidad del espacio y escenografía, creando por lo tanto una resistencia hacia la representación teatral. Por consiguiente, mientras los ciegos se desidentifican con esa comunidad que los niega (de una forma representada por el mismo público), el performance en si, logra materializar la resistencia hacia el “otro” al manipular la visibilidad del mismo espectador. Pero son los rasgos maliciosos de los protagonistas, su insistencia de engañar al otro, fragmentos de conversaciones sin propósito y el notable

estancamiento de los personajes, lo que hace que el público se distancie del mundo agobiante representado sobre el escenario.

Esta técnica de distanciamiento que representan los personajes y que vive el público es, según las teorías sociológicas de Giardinelli en cuanto a la identidad argentina, una de las virtudes populares del ser nacional a finales de siglo (328). Según el crítico, para poder sobrevivir la violencia y corrupción junto con los cambios de la globalización que reinan a finales de los noventa, el argentino ha tenido que resistir la realidad que lo circunda y lo oprime por medio de un distanciamiento. Este distanciamiento es, en mi opinión, una suerte de desidentificación que le permite al ser nacional sobrevivir a base de su percepción de identidad, aún si ésta está compuesta de una serie de ausencias o falacias, o más que nada, si está formulada tras un cerrar de ojos que evita la cruda realidad que se representa.

Mientras que la nostalgia reflexiva asiste a crear una colectividad e identificación entre los personajes también los sumerge en espacios atemporales, reales o ficticios que les permite desenvolverse como individuos en una mentalidad que Boym describe, en otro contexto, como “a rendez-vous with oneself” (50). Estas expresiones de si mismos es lo que caracteriza la colectividad de Sosa, Romero e Ibañez como también distingue a cada miembro en el grupo. Es el relato de Ibañez sobre sus recientes pérdidas lo que comienza e instiga el intercambio de una reflexión en sus compañeros, creando así un espacio onírico y hasta absurdo en la obra:

IBAÑEZ. Cuando le desabrochaba la camisa a Bety y le besaba

el cuello ella temblaba, me decía que pare, que le podía hacer daño. Y entonces nos quedábamos en silencio, mirándonos.

Pero eso ya pasó.

ROMERO. Qué pena no tener una guitarra.

SOSA. Y yo estuve en el Perú. Una belleza el Perú. El llano genera asma, en cambio el frío de montaña da templanza.

[...]

SOSA. Perdí el micro y tomé uno equivocado. Kilómetros y kilómetros, todos paraguayos eran.

IBAÑEZ. No se preocupe, yo a veces sueño con una playa de sal y oro.

ROMERO. Hay gente que sueña cosas y después le ocurren.

SOSA. Un gran portón de hierro, echo mano al picaporte y ahí ellos me reciben con collares. Eran todos ángeles. Don Ignacio Rossi... (45)

Según Boym, a “rendez-vous with oneself” se debe a la capacidad de esa nostalgia contemplativa de divagar por múltiples planos de conciencia, los cuales se basan en la creatividad y libertad que forman parte del ser humano. Por ende, la divagación de tiempos y espacios en esta conversación nos revela la libertad y comodidad que siente cada miembro de la comunidad en expresar sus sueños, deseos y recuerdos frente al otro. Sin embargo, también nos muestra la confusión y amalgamamiento de lo que parece ser una suerte de purgación colectiva de recuerdos. No hay un diálogo

consecuente y lógico ni tampoco un entrelazo entre las imágenes, sólo un collage que se basa en la combinación extraña de recuerdos nostálgicos. Por ende, mientras la nostalgia reflexiva asiste a los personajes a crear una identidad colectiva por medio de la identificación con el otro, también les permite ensimismarse por medio de una purgación individual de recuerdos verdaderos o ficticios.

A pesar de su espacio en común, el diálogo previo también nos indica como Romero es el único entre los tres que trata de prestar atención y comprender el valor que define el recuerdo del otro. Esta abstracción en los personajes hacia sus propias memorias, deseos y sueños demuestra tanto una suerte de individualidad como una falta de comunicación dentro de la comunidad. Tales rasgos son unos que reflejan, tras un espejo deformante y onírico, la identidad argentina a principios de siglo XXI. Según Kozulj, Argentina es “un país con un individualismo extremo” (1). Giardinelli presenta un argumento similar al hablar de un argentino egocentrista, el cual ha “retornado a un individualismo a ultranza” (328). Tal individualismo, en mi opinión, origina de aquella desidentificación que evoca la persona para poder resistir el contorno que lo abruma y así poder sobrevivir. Por ende, es por medio del desplazamiento en la construcción de su memoria, verdadera o ficticia, y su necesidad de querer compartirla con el otro que Ibáñez y Sosa representan aquella tensión entre ser una figura individual e independiente y formar parte de una comunidad. Mientras los dos impulsos pueden verse como contradictorios, para estos personajes el propósito de ambos es el mismo: conservar ese guión que les otorga existencia. Es decir, tanto ser reconocido por el otro como luchar independientemente para poder

sobrevivir, les permite a Sosa, Romero e Ibañez mantener su identidad dentro de los márgenes.

La colectividad que construye la nostalgia reflexiva en esta pieza fortalece tanto la edificación de la identidad de grupo como la identidad individual de cada participante. Sin embargo, esta individualidad dentro de la comunidad marginada no viene sin costo alguno ya que fomenta una suerte de jerarquía entre los miembros. Tal jerarquía se basa nada más ni nada menos que en la posesión de su pérdida, la ceguera. Es a fines de este intercambio de imágenes y ensoñación que Sosa trata de establecer una camaradería con Ibañez al resaltar sus semejanzas:

SOSA. Tengo manía por hablar del cielo ¿y usted?

IBAÑEZ. Yo también.

SOSA. Usted parece que nació así.

IBAÑEZ. ¿Le parece?

SOSA. Ayer soñé con usted. Con vos.

IBAÑEZ. Me pone nervioso. (46)

Sosa es el único ciego de nacimiento en el grupo. Romero tiene quince años de ceguera e Ibañez sólo una semana. Consecuentemente, al opuesto de sus compañeros, la identidad de Sosa no se divide por un antes y un después de la pérdida, sino que su ceguera tiene el mismo valor y peso en su formación como lo puede tener su nombre. Consiguientemente, ser ciego de nacimiento en una comunidad que se define por esta ausencia equivale a ser el más auténtico y sabio del grupo. En este diálogo, los elogios de Sosa hacia Ibañez no sólo establecen una camaradería entre ellos sino que

eleva a su interlocutor a un plano cercano al que se encuentra él. Ahora, la ceguera de Ibáñez no es sólo una condición física o una ausencia que posee sino un instrumento de poder que le otorga dentro de la membresía de la comunidad un alto rango. Este es, por consiguiente, la posición de cada miembro dentro de la jerarquía: primero Sosa, luego Ibáñez y por último Romero.

La marginalidad en el que residen los tres ciegos asiste también en la edificación de la identidad colectiva ya que les permite crear un sentimiento de un “nosotros” como también subvertir la concepción de lo que significa la falta de visión. La noción de un “nosotros” es más que nada fomentada por Romero, quien es el que busca crear una comunidad y el que se encuentra, de repente, en un escalón más bajo dentro de la jerarquía. Frases como: “Acá somos todos como vos”(27), “Acá el ciego se toca”(34) y “Acá el ciego disfruta y la ciega es coqueta” (35) establecen una suerte de licencia y legitimidad de aquel que es ciego. El “Acá” se opone a un hipotético “Allá”, donde el ciego no se toca, no disfruta y se diferencia del resto. Tal legitimidad sólo puede ocurrir en un espacio liminoide que, como ya mencionado, es una zona intersticial la cual se aleja de las instituciones y de los centros políticos, económicos y culturales (Turner 53). En este caso, estos centros serían dirigidos por la sociedad vidente.

En la escenografía la división de estos dos espacios (“Acá y “Allá”) es representada por la puerta lateral. Ésta, es la puerta que comunica el apartamento al exterior, el “Allá”. Es también, y como mencionado previamente, donde se penetra la luz (vida) que ilumina el escenario. Una de las escenas que más resalta la importancia

de esta puerta como objeto que divide a los dos mundos es cuando Sosa pone el tema de Charles Aznavour “La Bohemia” y se sienta en el umbral de la puerta mirando hacia fuera.<sup>9</sup> Mientras que la letra de la canción emana cierta añoranza y tristeza, es la posición física de Sosa bajo la entrada lo que señala el temor y separación que siente hacia el mundo vidente. Tal temor es uno que menciona en ocasiones a Romero cuando éste último le pide que salga a repartir volantes: “Romero... ¿Me escuchás? Yo no voy a salir... [...] Sabés cómo me pone la calle, me acobarda” (26). Que sea Sosa y no Ibáñez o Romero el que reaccione de tal forma no es casualidad, ya que es el único de los tres ciegos cuya identidad no ha sido dividida entre las dos realidades. Sin embargo, se torna complejo para el público observar la nostalgia reflexiva de este personaje (representada por medio la canción de trasfondo), ya que no ha vivido (ni perdido) nada del lado de “Allá”. Cabe también mencionar que el umbral de una puerta se semeja al proscenio de un escenario que, como espacio fronterizo, separa al actor del el público como también la ficción de la realidad, por ende que Sosa se siente en esta zona inocua mirando hacia fuera como si fuera un espectador (o un actor mirando a su público), resalta aún más las dos realidades. Consecuentemente, es tras esta escena que se manifiesta físicamente la división de la realidad y la ficción, el “Acá” y el “Allá”, lo cual deja traslucir la nostalgia contemplativa en la que se desenvuelven los protagonistas.

La oscuridad en la que se encuentra esta comunidad marginal ejemplifica, como indica Claudio Martyniuk en su reseña de la obra, “la contingencia de nuestra situación y de nuestros sentidos, ilumina la oscuridad de nuestra visión” (Clarín).

Pero la oscuridad no sólo deviene de una falta de visión del ser nacional sino de las circunstancias hostiles y corruptas que impregnan el contorno social argentino en la época que se representa esta obra. Es decir, el ciudadano reside en un espacio donde la incertidumbre y la violencia social lo han sumergido en una oscuridad. Lo que es más, se ha encontrado dentro de este espacio ennegrecido por un tiempo indefinido lo cual hace que su visión esté acostumbrada más a la sombra que a la luz. Es así como Sosa, Romero e Ibáñez nos retratan una comunidad donde la pérdida y la oscuridad son aceptadas como condiciones que definen su identidad y se resignan a estas como modo de vida.

A diferencia de la obra de Boris, la marginación de los protagonistas en Perras no se debe a una discapacidad física sino a una mentalidad patológica. Esto significa que es más difícil discernir a primera vista la condición marginal de los personajes. En esta obra, son los pensamientos y las acciones de los protagonistas lo que los separa de la gran comunidad. Néstor practica la bestialidad con su perra mientras que Claudio es violento y agresivo con su perra y novia, la cual se ha suicidado. Sin embargo, al opuesto de los personajes de La Bohemia, tales actores no parecen estar conscientes de aquellos rasgos que los marginalizan. Lo que es peor, se desenvuelven tras una fachada de conversaciones cotidianas donde se penetran en el engaño de su existencia. Tal existencia se define por la relación que cada uno tiene con sus respectivas perras. Es tras la especificidad en la relación de dueño / mascota que podemos observar cómo cada personaje encubre, inconscientemente, no sólo la condición que lo ha empujado hacia los bordes, sino las ausencias y pérdidas que ha

sufrido a base de su condición marginal. Es así como la construcción de la identidad colectiva en Perras surge en el momento que ambos protagonistas, Claudio y Néstor, comienzan a compartir e identificarse por medio de lo que poseen, sus perras, lo que a su vez manifiesta y desvela una reflexión nostálgica hacia las ausencias que experimentan.

La ausencia principal que define a ambos de los protagonistas, es la pérdida de una mujer. Como he mencionado, la novia de Claudio se ha suicidado y Néstor se ha divorciado de su esposa. El público reconoce por medio de esa nostalgia meditativa, intrincada y original que su verdadera falta es la ausencia de sus compañeras. Es a través de la relación que los protagonistas tienen con sus respectivas perras junto con su forma de recordar la relación pasada con sus esposas, lo que demuestra cómo las perras han tomado el lugar de estas últimas. Por consiguiente el contacto con sus animales equivale al contacto con sus ex-mujeres.

Mientras que los protagonistas se definen a través del contacto con sus mascotas, la ausencia teatral del animal en el performance es muy revelador. Después de todo, el dramaturgo podría haber dado el papel de canina a otros dos actores. Sin embargo, es la falta de estas mascotas sobre el escenario lo que le exige al espectador a establecer una relación directa entre la ausencia de la mascota y la mujer. Aún más, sin las perras toda la atención recae sobre el protagonismo de Néstor y Claudio, lo cual resalta aún más la “animalización” de estos individuos que, en el transcurso del performance, asimilan rasgos bestiales. Lo lúdico de sus acciones dentro de los “Combos” sobresalen debido a la falta de las perras, lo cual permite que

el público asimile mejor la ficción dentro de aquellos espacios atemporales, reconozca la relación con la nostalgia contemplativa y aprecie la locura en la caracterización de los hombres. Por último, al sólo tener el victimario sobre el escenario, el público puede mejor absorber la gravedad de sus comportamientos marginales sin tener que simpatizar con las víctimas; esto último asiste a que percibamos a Néstor y Claudio tanto como agresores y víctimas de una comunidad degenerada.

A pesar de la ausencia física de estas mascotas, durante la obra apreciamos cómo Néstor humaniza a su perra Yanina a través del habla y el juego. Su delicadeza con ella en ocasiones se equipara al de un hombre con su pareja: “No me mirés así... Si te digo vení, venís (*Una palmada en el muslo. Ella le lame la mano. Intenta infructuosamente sostener su enojo*) Despacio... No. Ahora no. Estoy enojado. No me mirés así” (117). En otras ocasiones actúa como un padre con su hijo: “¿Querés hacer popó? ¿Y por qué no me pedís?... Sí, acá está bien. ¡Muy bien!... ¡Cuanta cacona!... Bueno, ahora quedate quietita... eso... muy bien... esperá. (*Le limpia el culo con su propio pañuelo*)” (122). Si unimos esta clara humanización a los comentarios que el protagonista hace sobre su ex esposa, comprendemos que existe un lazo estrecho entre ambas. Por ejemplo, a Néstor le gustaría que Yanina aprendiera diferentes idiomas, lo que se compara a su esposa, Suzy, que es profesora de inglés. Otro ejemplo, quizás el más sutil y severo, se presenta cuando saca a relucir la disconformidad de Suzy en sus relaciones sexuales: “Que tendrías que esto, que tendrías que lo otro, que así no, que más despacito. Y eso que Susy, ojo... Pero ya es

su naturaleza” (121). Tal comentario se liga directamente con la última escena de la obra donde el público se sorprende al ver el protagonista tener sexo con su perra, la cual no se queja ni resiste. Este último ejemplo, junto con otras críticas que hace Néstor de su mujer, revela que el protagonista ha logrado a través de un papel dominante con Yanina, la satisfacción que no obtuvo con su esposa. Por consiguiente, las acciones que lleva a cabo con este animal se semejan o se contraponen a la relación que tenía con su ex-mujer. Sea cual fuera el acercamiento, la posesión y contacto que tiene con la entidad canina no deja de señalar su pérdida.

Mientras que Néstor es dulce, Claudio es abusivo y descuidado con su perra Colita. Varias veces la engaña: “(Con un palo que ofrece a Colita. Amaga tirárselo pero se lo esconde detrás) ¡Busca! ¡Busca! ¿Dónde está...? Acá está... ¡Sos tarada, eh!” (122). Otras veces le pega con furia y violencia: “Te la estás buscando, eh... Ves que sos vos la que te la estás buscando... ¡Soltá...! (Estalla. Le pega con la correa con brutalidad desmedida.) ¡Ves lo que me hacés hacer!” (122). Estas reacciones son casi idénticas a las que tenía con su novia antes de que ésta se suicidara. En una escena, Claudio rememora su enojo hacia su novia en un momento cuando ésta le prestaba más atención a la perra que a él: “¡Qué carajo te pasa! ¡Te volviste loca! ¡Desde cuándo una perra de mierda es más importante que yo...! ¡La puta madre que te parió...! ¡Ves que sos vos que te hacés pegar...! [...] (Estalla. Le pega con la correa como a Colita)” (129). Esta semejanza y continuidad en comportamiento y palabras exhibe cómo Colita ha tomado el lugar de su novia, lo que a su vez, desvela la ausencia de ésta última.

Relacionarse con sus perras es para ambos hombres una forma de encubrir y a su vez señalar un vacío. Tal vacío, como ya he mencionado, es retratado teatralmente por la ausencia física de actores que ejecuten el papel de perras sobre el escenario. A nivel psicológico, sin embargo, tal ausencia puede ser explicada por las teorías de María Vaca Guzmán quien indica que hay una clara conexión entre la crueldad hacia los animales y la violencia interpersonal. Según Guzmán, tal correlación señala la semejanza sentimental que existe entre un hombre y un humano, y un hombre y un animal (Sec.1 pár.8). Es así como tal correspondencia implica que el contacto de ambos personajes con sus perras es el primer indicio de una nostalgia reflexiva. Después de todo, sabemos que la nostalgia puede desplegarse en una multitud de posibilidades, una de ellas es la imposición del pasado en sentimientos y actos del presente. Según las teorías de Boym “the past might act and will act by inserting itself into a present sensation from which it borrows vitality” (50). En la obra, la acción de cada dueño con su perra parece estar influenciada justamente por sus memorias pasadas. Después de todo, el intercambio con sus caninas es un contacto presente que se semeja o se contrapone, en algunos casos con Néstor, a sus relaciones amorosas en el pretérito. Por consiguiente, el comportamiento de ambos protagonistas está manchado de una nostalgia que procesa la pérdida a través de una relación personal e intensa con lo que poseen.

Mientras que la posesión y relación con sus perras encubre y revela sus pérdidas, la forma violenta y abusiva de cómo ambos se manejan con ellas indica una inestabilidad en la percepción de su identidad. Este desequilibrio se revela en el

momento que recordamos la jerarquía de seres racionales donde el hombre ocupa un nivel superior en el reino animal. Según Guzmán cuando el hombre maltrata al animal delata una inseguridad interna. Aún más, argumenta que el acto violento revela en el hombre “un esfuerzo para compensar por sentimientos de inferioridad y falta de poder” (Sec.1.2 pár.7). Si consideramos la forma en que concluyó la relación amorosa de Néstor y Claudio con sus respectivas mujeres, entonces podemos asumir que tales sentimientos de inferioridad caracterizan perfectamente a ambos personajes. La esposa de Néstor, por ejemplo, tiene otra pareja lo cual indica que, entre los dos, ha sido ella la que ha podido progresar y salir adelante. El suicidio de la novia de Claudio, por otro lado, puede ser visto, según las teorías de Foucault, como una manifestación de oposición hacia aquel que trata de gobernarlo todo (“Right of Death” 261). Por ende, la pérdida de ambas mujeres señala tras la dominación de sus perras, la verdadera sensibilidad y sentimiento de deterioro hacia sus ausencias.

A pesar del rasgo de inferioridad que enmarca a ambos personajes, su falta de concientización hacia la condición patológica que los marginaliza asiste para fomentar una falacia de poder y control que exhiben sobre sus animales. Esta relación es la que les devuelve la posición machista, masculina o dominante que perdieron (¿o nunca tuvieron?) con sus compañeras. He aquí la falsa ilusión y percepción en la que viven los protagonistas, la cual se asemeja de una forma perversa a la sociedad argentina, caracterizada en las últimas décadas por una violencia que busca poder dentro de la desilusión y sentimiento de desventaja en la que vive. Tal desilusión es representada en la obra a través del relato de Claudio sobre Pato, su novia. Es cuando

Néstor le pregunta sobre el suicidio, que el protagonista explica las circunstancias difíciles en que se encontraba su pareja:

CLAUDIO. [...] Atendía un local de jeans... Mal no ganaba pero...

Diez horas ahí adentro. Para mí que eso fue que... (*Recuerda.*

*Pausa.*) Comía en el probador.

NÉSTOR. (*Incómodo*) Y... Está difícil la situación...

CLAUDIO. Encima del interior: ya nada más que el alquiler,

ponele, medio sueldo. Diez horas con el aire acondicionado,

volvía, limpiaba... Chiquito, un ambiente [...]. (125)

Mientras que Claudio no logra hacer la conexión entre su violencia y la muerte de su novia, si hace hincapié hacia las condiciones socio-económicas de la muchacha y el efecto que estas podrían haber tenido en su psique. Como ya he mencionado previamente, su suicidio puede ser, según Foucault en otro contexto, una forma de obtener control frente al contexto-socio político que trata de controlarla. De hecho, el teórico indica que el suicidio es un acto que: “testifies to the individual and private right to die, at the borders and in the interstices of power that is exercised over life”. Aún más agrega que: “This determination to die, strange and yet so persistent and constant in its manifestations [...] is one of the first astonishments of a society in which political power had assigned itself the task of administering life” (“Right of Death” 261). Por consiguiente, la auto-destrucción de Pato puede ir más allá de ser un acto de rebeldía contra su novio abusivo, y reflejar también una manifestación de poder que desafía una política de vida que desilusiona y oprime.

Es justamente la ficción en la que viven y la falta de concientización sobre su condición lo que lleva a los dos personajes a participar en la nostalgia contemplativa del otro y así crear una identidad colectiva entre ambos. Es hacia finales de la obra que tanto Claudio como Néstor se pierden en un clima de ensoñación donde vuelven a revivir a través de un performance de melancolía aquellos actos que señalan la pérdida de su compañera y que los ubica en los márgenes en que se encuentran.<sup>10</sup> Es junto con un cambio de luz que Claudio vuelve a revivir el momento donde la violencia hacia su novia la lleva al suicidio. En esta escena Néstor toma el papel de Colita y aúlla: *“Un cambio de luz introduce lentamente un clima de ensoñación. Claudio recuerda. El departamento de Pato el día aquel. Néstor a un lado ladra y aúlla como Colita aquella noche”*(129). Lo mismo vuelve a ocurrir pero esta vez siendo Claudio el que se penetra en el recuerdo de Néstor, tomando el papel de Yanina: *“Casa de Néstor. Este de espalda cepilla amorosamente a Yanina. Una caricia sensual, equívoca [...] Crece su excitación. Se perciben movimientos con los que Néstor intenta acomodarla de espaldas a él. Lo consigue. La penetra. Claudio, a un lado, aúlla como ella cada vez”*(130). La participación de cada uno en el performance de melancolía del otro demuestra hasta que punto su interacción los ha llevado en la edificación de una identidad colectiva, la cual se basa en una comprensión e identificación con su interlocutor. Explico, en el momento que Néstor y Claudio toman el papel de la perra, están penetrándose en la nostalgia reflexiva del otro y así adquiriendo el lugar de aquello que simboliza la posesión que encubre la pérdida de su interlocutor. La participación en esta memoria por lo tanto, es una

forma de establecer una cercanía e intimidad entre los personajes. También resalta la identificación no sólo con aquella fachada que, como una máscara, esconde su sufrimiento, sino también con el acto ilícito y marginal que ambos ejecutan. Es decir, en el momento que Claudio participa en la bestialidad que ejecuta su compañero y Néstor aúlla al ver la violencia de Claudio, entonces no sólo son cómplices sino entidades activas y performativas que condonan, comprenden y asimilan la perversidad del otro. La brutalidad de estas escenas se debe, nuevamente, a la falta de reconocimiento de ambos protagonistas en cuanto la anormalidad de sus actos, lo que los penetra aún más en la marginalidad en la que se encuentran. Consecuentemente, tal inclusión onírica que permite aquel estado nostálgico, junto con el performance de melancolía de su interlocutor, es lo que termina definiendo la construcción de su colectividad en los márgenes.

Mientras que la nostalgia reflexiva construye una identidad colectiva entre los protagonistas, es la conclusión a la que ambos llegan sobre el papel del hombre ante la mujer y ante su perra lo que define específicamente esa identidad. Esta identidad se denomina por su visión del hombre dominante ante la figura inferior femenina. En varias ocasiones su visión de cómo manejarse con una mujer se semeja a su perspectiva de cómo tratar a una canina. De hecho, en algunos de sus diálogos se torna difícil de discernir si están hablando de una mujer o de una perra:

NÉSTOR. Si uno pudiera saber lo que están pensando, ¿no?...

CLAUDIO. Quién las entiende...

[...]

NÉSTOR. Hay que agarrarlas de chiquitas y hacerlas a tu manera. (*Claudio coincide*) Lo importante es que se sientan que el que manda es uno.

CLAUDIO. Ahí, sí... Si te ven débil, te pasaron por encima. (128)

Aún más, es tras esa nostalgia reflexiva por la cual recuentan sus relaciones amorosas pasadas que ambos protagonistas acuerdan que todas las mujeres son iguales, palabras que luego vuelven a reiterar en la última escena de la obra cuando hablan de sus dos perras:

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

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

CLAUDIO. Todas iguales...

NÉSTOR. Son todas iguales... (131)

Según Boym, la colectividad que surge de diferentes individuos, origina de aquellas memorias individuales que se desplazan en espacios comunes. A este argumento añade que la colectividad de tal memoria ofrece una zona de estabilidad y normalidad para el nostálgico que reside en tiempos modernos de cambio (53). Siendo que Néstor y Claudio son entidades marginales que se encuentran tanto física como mentalmente en un espacio oscuro y ambiguo, entonces el compartir sus memorias les ha otorgado una solidez y compañerismo en su identidad colectiva que fortalece su posición en los márgenes. Por consiguiente, es en los bordes que ambos protagonistas se

desenvuelven tras una concientización nostálgica, por la cual se identifican y construyen, a pesar de sus diferencias, una identidad en común.

La identidad colectiva tanto en Perras como en La Bohemia se establece no sólo por medio de una nostalgia reflexiva por la cual los personajes rememoran y entran en contacto productivo con su pasado sino también a través de la característica lúdica que ésta ofrece. De hecho, es esa característica de creatividad y libertad que define a la nostalgia de este tipo lo que permite que ambas comunidades entren en una suerte de juego donde procesan sus pérdidas por medio de una ficción. Este proceso, sin embargo, es complicado ya que promueve esa tensión entre comunidad e individuo. Por un lado le otorga la oportunidad a cada comunidad de alterar su presente o pasado con el propósito de explorar lo que fue, podría haber sido o puede ser. Por otro lado, el rasgo competitivo del juego crea rivalidad entre los miembros los cuales hacen uso y abuso de la condición marginal y el espacio intersticial como una forma de ejercer aquel poder y control que se le fue despojado por la gran comunidad nacional. Por consiguiente, en La Bohemia la ceguera termina siendo un instrumento de engaño y violencia, mientras que en la obra Perras los miembros terminan adentrándose completamente en aquella ilusión que les ha otorgado la posesión y relación con sus perras. Es decir, se transforman en perros feroces en pleno ataque.

Ahora bien, en cuanto a la definición de juego me baso en las teorías de Joan Huizinga, el cual indica que el juego: “es una acción libre ejecutada ‘como sí’ y sentida como situada fuera de la vida corriente, pero que, a pesar de todo, puede

absorber por completo al jugador [...] Se ejecuta dentro de un determinado tiempo y de un determinado espacio, que se desarrolla en un orden sometido a reglas y que da origen a asociaciones que propenden a rodearse de misterio o a disfrazarse para destacarse del mundo habitual” (29).

En La Bohemia el público observa el juego, en todos sus elementos, a través del plan que confabula Romero para deshacerse de Ibáñez. Es en el momento que éste descubre que Sosa e Ibáñez están planeando un negocio juntos sin él, que Romero decide crear una fiesta de iniciación para el nuevo miembro. Pero esta fiesta no es verdadera sino ficticia. Aquí Romero dice haber invitado a sus amigos y luego actúa “como si” estuvieran allí. Por consiguiente, toca su misma puerta y empieza a saludar a seres no existentes: “(*Abre la puerta y hace como si entraran personas.*) ¡Gauna! Viniste... ¡Rivero!, uruguayo, Nelson, ¿qué pasó que llegaron todos juntos?” (46). Luego éste usa y abusa de la ceguera de Ibáñez cuando le pide que salude a sus amistades. Su intención es enloquecer al nuevo miembro para que éste se vaya.

Tal performance que ejecuta y organiza el ciego se guía por las características principales del juego que permite aquella nostalgia meditativa. Es decir, tiene ese rasgo individualista y creativo del nostálgico como también las características típicas que retrata Huizinga cuando indica que el propósito del juego es “de poder algo o de efectuar algo, o también en el deseo de dominar o de entrar en competencia con otros” (12). El rasgo lúdico de la nostalgia de Romero es lo que entonces concluye en la elaboración de una trampa. Después de todo, a través de la fabulación de la fiesta, el ciego busca volver a establecer su lugar en la jerarquía de la comunidad marginal y

obtener nuevamente el dominio que ha perdido. Esto lo hace por medio del manejo de la misma pérdida que los condiciona, marginaliza y los identifica: la ceguera. De repente la falta de visión deja de ser una pérdida que se posee para tornarse en un arma de engaño la cual es manipulada con intenciones maliciosas. Consecuentemente, aquella nostalgia reflexiva que aquel momento les permitió a Sosa, Romero e Ibañez edificar su identidad colectiva, ahora es caracterizada por un egocentrismo que incita la división del grupo.

Ahora bien, la particularidad engañosa del juego tiene la capacidad de convertirse, según Huizinga, “en un tema de competición y en una figura de juego” (39). De este modo, podemos inferir que en el momento que Ibañez y Sosa reconocen la falacia creada por Romero, deciden adentrarse en esta competencia y dejar perderse en el evento lúdico. Es así como Ibañez le indica de una forma indirecta a sus interlocutores que aceptará las reglas del juego: “Está bien, Sosa. Yo estoy muy agradecido, la verdad que no esperaba esta fiesta de bienvenida que me están haciendo. Yo quiero saludar a todos, no quiero ofender, yo no me imaginaba esto así, estoy muy contento... y por eso quiero decirles a todos estas frases que pensé: Ciego he sido creado, no privado de algo sino dotado de ceguera...” (49). Para no romper este juego creado “fuera de la vida corriente” y en “un tiempo determinado”, Sosa felicita a Ibañez por su exclamación y luego comienza a hablar con y sobre los invitados: “Esther, Esther parece que viene” o “Este Rivero” (50). Esta inesperada reacción de ambos protagonistas demuestra ante el público, única entidad vidente que actúa como cómplice y testigo de la actitud engañosa de los personajes, la falsedad de

los personajes y su manipulación del espacio intersticial a través de un acto lúdico y meta-teatral. Por ende, si antes existía una resistencia del espectador a causa de la oscuridad del escenario y marginalidad de los personajes, este juego preformativo con intenciones maliciosas, llevan al público a un nivel más allá de distanciamiento.

La participación de Sosa e Ibáñez en la fiesta es, según Boris en “Algunas Ideas sobre La Bohemia”, una forma de “Ser en lo falso”. En acuerdo con esta interpretación, añadiría que la creación ficticia que ejecutan estos personajes se debe a ese elemento lúdico que les otorga esa nostalgia fluida donde pueden divagar sobre tiempos y espacios alternativos. Aquí ellos pueden ejecutar lo que podrían haber sido o lo que pueden ser. Es en el momento que Romero le pide a Ibáñez que deje de fingir ya que no hay nadie allí, que este último reacciona con las siguientes palabras: “Ya sé que no hay nadie. ¿Se cree que soy un borrego? Pero ya va a haber gente. Yo me voy a quedar acá, con Sosa, vamos armar una biblioteca, nosotros dos al frente, nosotros dos como punto de lanza” (51). Tales palabras indican que tanto Sosa como Ibáñez están ensayando las posibilidades dentro de un espacio ficticio que les concede, para emplear las frases de Huizinga, “ser otra cosa” y “hacer otra cosa” (28). Esta creación es lo que el teórico llama un segundo mundo inventado donde “la humanidad se crea constantemente su expresión de la existencia” (16). Por ende, para estos personajes “Ser en lo falso” implica que no sólo sobreviven su condición sino que viven al hacer de ésta ausencia una virtud de la cual pueden sacar ganancia. He aquí el lado constructivo del elemento lúdico en la nostalgia reflexiva, donde Sosa e Ibáñez se manifiestan en su forma más fructífera.

Irónicamente, el componente edificante del elemento lúdico que ofrece la nostalgia reflexiva no sólo asiste a Sosa e Ibáñez, sino también al mismo Romero. Para éste último, crear y participar en este juego no sólo tienen intenciones maliciosas sino que también actúan como un performance de melancolía con el cual procesa sus pérdidas. Es a principios de la obra que Sosa demuestra una necesidad constante de crear una comunidad, de pertenecer a un grupo y así tener amistades. De hecho, en uno de los primeros diálogos, le pide a Sosa que vuelva a llamar a sus viejos compañeros:

ROMERO. ¿Por qué no los llamamos? A los muchachos.

A Nelson, a Gauna, a Rivero... ¿Vos te acordás cómo eramos? Yo creo que si le hablamos a Gauna. ¿Te acordás? Sí, ya sé, siempre te digo lo mismo... pero ellos no te rompieron los libros, la biblioteca estaba vieja, se caía sola, ¿vos no te dabas cuenta que la biblioteca se caía sola?

SOSA. ¡Vos sos el que no se da cuenta, Romero, eso ya pasó, entendé, se olvidaron de nosotros! (24)

La reacción de Sosa hacia Romero indica que en un momento existió en la vida de ambos un grupo al cual pertenecían. Tal pertenencia les otorgaba un propósito e identidad. En el presente, sin embargo, tal grupo reside no sólo en el pasado sino también en el olvido. No es sorprendente, por lo tanto, que el juego que crea Romero se manifieste tras una nostalgia restaurativa por la cual añora revivir tiempos pretéritos donde pertenecía a una colectividad. Después de todo, es tras un

performance de melancolía que el ciego puede procesar y llegar a un acuerdo con aquellas pérdidas que lo marcaron. De hecho, en uno de sus diálogos ficticios éste hace preguntas las cuales aluden a viejas disputas: “mirá quien vino Sosa, Graciela... y acá está Torcuato. ¿Pero qué es lo que pasó entre ustedes tres?” (48). Si existieran estos interlocutores, la posible respuesta a esta pregunta le daría a Romero una explicación de sus pérdidas como también una solución; y como es él mismo quien ha confabulado esta ficción, él puede crear una respuesta que le otorgue la satisfacción que está buscando. Según las teorías de Huizinga, la satisfacción de los deseos es uno de los propósitos principales del juego ya que “no pudiendo ser satisfechos en la realidad, lo tienen que ser mediante la ficción y, de este modo, sirve para el mantenimiento del sentimiento de la personalidad” (12).

Fortalecer la identidad de Romero no es necesariamente lo que ocurre con este juego. Después de todo, la invención de una fiesta forma parte de una nostalgia restaurativa que mira hacia un pasado pero que concluye en una aceptación de sus pérdidas. Esta aceptación se nota cuando a finales de la obra expresa las siguientes palabras a Ibáñez: “Hace años que no viene nadie. El club está muerto. Entiende, muerto” (51). Consecuentemente, es aquí donde su ficción se desvanece en la realidad y cesa de existir aquella base que mantiene “el sentimiento de personalidad”. Es decir, en el momento que acepta la muerte del grupo, se presencia su individualidad, soledad y la aceptación de sus ausencias como defectos. Por consiguiente, es aquí donde la ceguera del protagonista deja de ser una posesión que le otorga una

membresía en la identidad colectiva de la comunidad marginal, tornándose en una ausencia que lo condena en el abandono de los márgenes y a vivir entre las pérdidas.

Mientras que para Ibáñez y Sosa el juego enfatiza el sentimiento de una identidad colectiva donde su pérdida se torna en ganancia, el performance de melancolía de Romero lo lleva a aceptar su ausencia y revelar a sus compañeros el contorno ficticio en el que se encuentran. Es justamente esta última acción lo que provoca la total destrucción de la comunidad. Tal destrucción es encabezada por la violencia de Ibáñez. Es en la última escena de la obra que Ibáñez entra al baño para defender a Sosa frente a las acusaciones de Romero. De repente, se escucha una pelea que culmina con las palabras de Sosa quien se encuentra alarmado por la muerte de su viejo compañero: “¿Y esto? ¡Cómo pierde acá! ¡Romero! Contestáme, por favor, Romero. ¿Qué te hicieron? Cómo pierde, no para, soy Sosa, Romero, Sosa, soy Sosa. ¿Qué le hizo animal? ¿Qué le hizo? ¡Romero! [...] *Ibáñez sale del baño con la mano ensangrentada*” (52). La violencia de esta escena concluye en la separación del grupo. No sólo está muerto Romero pero Sosa escoge irse y dejar a Ibáñez atrás. La inesperada brutalidad, por consiguiente, señala la muerte de la comunidad como también la emergencia de un individualismo y deshumanización.

La violenta destrucción del grupo marginal ha sido causada por el interés de Romero en reclamar los derechos de la vida ordinaria. Tal reclamo lo ubicó dentro de la categoría denominada en las teorías de Huizinga como “el aguafiestas”. El aguafiestas es el que deshace el mundo mágico y por eso es visto como un cobarde. Aún más, es generalmente expulsado por los otros miembros ya que “al substraerse

del juego revela la relatividad y fragilidad del mundo lúdico en el que se había encerrado con otros por un tiempo” (26). Si consideramos que desde un principio los ciegos habían construido una identidad colectiva a base de una desidentificación con la gran comunidad, donde su ceguera era considerada una posesión y hasta un producto de ganancia, entonces la actitud de Romero sólo los despierta a una realidad no deseada. Ninguno de los dos busca identificarse con alguien que percibe su falta de visión de la misma forma que es vista “Allá”, en el mundo vidente. Por consiguiente en el momento que Ibáñez presencia una amenaza a su nueva identidad, escoge ser el lobo del hombre para mantenerse dentro de esa “construcción berreta y vergonzante” siendo que es “su único territorio de combate” (Boris “Algunas ideas”). Interpreto este “combate” no sólo como una pelea que ocurre en un espacio interno en el cual Ibáñez asesina a Romero, sino también como un combate que ocurre contra un espacio externo, en el cual dominan las imposiciones y suposiciones de la gran comunidad. Sólo en el espacio intersticial y lúdico en el que se encuentran, puede Ibáñez desidentificarse y así resistir la condición que lo atrapa.

Es el extremo al que llega Ibáñez para resistir y sobrevivir lo que me guía nuevamente a la declaración de Giardinelli cuando indica que en la sociedad argentina “nunca el hombre fue tan lobo como en este fin de milenio” (364). Según él, esta suerte de barbarie origina de la muerte de la solidaridad en la sociedad. Tal solidaridad es una que se define por su equilibrio y armonía social (379). Esto significa que cuando surge un desequilibrio social, como visto en la comunidad marginal de La Bohemia, nace la violencia. Tal violencia puede manifestarse a través

de actos extremos como es una violación o, como visto en la obra bajo estudio, un asesinato, pero también puede verse en los diálogos más cotidianos e insignificantes de todos los días. Según el crítico, dos de las frases comúnmente utilizadas por el argentino son: “te voy a matar” o “a este yo lo mato” (379). Tales comentarios generalmente reconocidos como frases exclamativas con poca sustancia son, según Giardinelli, “síntomas que nos quedó a los argentinos luego de tantos años de dictadura, represión y atropello a la democracia”. Aún más, explica que estos comentarios “son secuelas indudables de autoritarismo, del cual deriva la necesidad enfermiza de aplastar al adversario” (379). Es así como la obra La Bohemia presenta tras la realidad deformante de una comunidad marginal aquella violencia fundada en un individualismo y egoísmo extremos donde, como descrito por Boris, “sólo queda caer, desesperarse, cuidar el pellejo, hundir al otro, volverse peores y sentir esta caída como un valor” (“Algunas ideas”). Resistir y sobrevivir es todo lo que importa en la Argentina finimilenarista, aún si significa responder con violencia y destruir la comunidad.

Mientras que un desequilibrio social termina destruyendo la comunidad marginal en La Bohemia, siendo su arma principal la misma pérdida que los define, en Perras la violencia entre los miembros de la comunidad surge cuando el elemento lúdico de la nostalgia reflexiva los lleva a una metamorfosis por la cual se sumergen en la ilusión en la que viven. Tal metamorfosis es una donde los hombres, cuya ilusión es ser identidades que dominan y controlan a la figura femenina, se convierten en perros feroces que, a finales de la obra, se desafían y atacan en una pelea.<sup>11</sup>

Como hemos mencionado anteriormente esa auto-conscientización nostálgica de los personajes los lleva a crear una comunidad colectiva. Tal comunidad se basa en la posesión de sus perras y su visión hacia el control masculino o machista sobre la figura femenina. Ambos rasgos enmascaran sus verdaderas pérdidas y su sentimiento de inferioridad. Sin embargo, es el rasgo lúdico de tal nostalgia lo que les permite a los protagonistas interactuar con sus pérdidas a través de lo que aparenta ser una relación sana y hasta bucólica con sus perras. Este contacto se presenta a través de lo que los dramaturgos denominaron como “Combos”.

Es entremedio de los diálogos donde Néstor y Claudio tratan de con-vencer al otro sobre su forma de amaestrar y cuidar a sus perras que se intercalan tres Combos donde los protagonistas entran en un juego idílico con sus animales. Estos juegos son establecidos a nivel teatral con un cambio de luces y colores sobre el escenario. El propósito de estas técnicas luminarias es crear un ambiente surreal, lejos de todo “naturalismo” (120). Combo 2º por ejemplo se describe de la siguiente forma: “*Una coreografía de movimientos ahora, de los hombres jugando con sus perras y los palos. Arrojan, reciben, esquivan, y concluyen retándolas a coro con un: ¡Cheee!*” (122). Combo 3º comienza así: “*Comienzan a llamar a sus mascotas. Una antología de lugares comunes: silbidos, chasquidos, palmadas y gritos que van instalando un ritmo común e inevitable*” (126).

Esta suerte de interrupciones lúdicas dentro de las conversaciones es lo que Huizinga describe en sus teorías sobre el juego como un intermezzo. El intermezzo es el propósito del juego en su forma más básica, es decir, una actividad que interrumpe

la vida cotidiana como forma de recreo y para recrear. Si consideramos que la nostalgia reflexiva le permite a los personajes una divagación de tiempos y espacios en la cual pueden explorar lo que pudo haber sido o nunca fue, entonces la recreación del juego es indicativa cuando examinamos el comportamiento bucólico de los personajes con sus perras. Es en estos Combos que el público observa cómo Claudio y Néstor dejan a un costado aquellos rasgos de extrema violencia y abuso hacia sus perras, para jugar de una forma sana, pintoresca y hasta pastoral con ellas. Considerando que las perras son aquella posesión que señala indirectamente la ausencia femenina, entonces este juego saludable es una suerte de performance que le permite tener un contacto enriquecedor y poco doloroso con aquello que perdieron. Sus actos dentro de este espacio surreal manifiestan frente al espectador lo que podría haber sido y nunca fue.

Es revelador y no coincidente que este contacto saludable y juguetero de los personajes con las perras sólo ocurra en espacios “surreales” o, en otras palabras, inexistentes ante la mirada del público. Esto significa que la realidad social que refleja esta obra es la de una débil fachada que esconde la inconciencia o falta de reflexión hacia la violencia doméstica y la bestialidad, actos considerados dentro de la “estética de la existencia” como anormales. Según Guzmán, “no existe en la Argentina una fuerte conciencia social acerca del maltrato animal” (Sec. 1.1 pár 5). Tal inconciencia puede llevarse también al hogar o núcleo familiar. De hecho, Giardinelli indica que el argentino se conduce con cierta impunidad en su familia con la cual justifica la violencia doméstica. Aún más, considera que el elemento clave que

hace estos actos permisibles es el pensamiento que: “en la intimidad del hogar y de la familia vale todo y nada debe trascender” (372). Lamentablemente, y como indica el teórico, la conducta individual determina la conducta colectiva. Por ende, es justamente lo trascendente de esta violencia individual lo que causa que el país este acorralado por una emergencia de entidades agresivas que se manifiestan tanto en el espacio privado como público, a principios del siglo XXI.

Ahora bien, cuando un intermezzo se torna una diversión que ocurre regularmente entonces comienza a ser parte o complemento de la vida misma en general. En el caso de Perras, la recurrencia de los Combos crea un problema cuando el último Combo no parece concluir sino penetrarse en la conversación de los personajes y su realidad. Es justamente cuando se penetran en la memoria del otro, previamente mencionado, que Claudio y Néstor se transforman en dos perros feroces dentro de la plaza: “*Ambos se agachan intentando tomar un palo del piso. Eligen el mismo. Forcejean. Luchan por él. Entablan una batalla feroz. Se muerden, aúllan, gruñen*” (130). Tal trasgresión del juego a la realidad es lo que termina provocando una violencia intensa entre estos personajes, ya que como animales, se pelean por establecer dominio sobre el otro para poder establecer su posición dominante. He aquí como la obra representa la tensión que crea la dicotomía entre la comunidad y el individuo. Consecuentemente, la edificación de identidad de Néstor y Claudio se basa en su fantasía de ser seres normales dentro de una relación de dueño/ mascota mientras que su violencia delata su naturaleza escondida.

Ahora bien, tomando en cuenta que Yanina y Colita toman el lugar de las mujeres de Néstor y Claudio entonces no es incomprensible que dentro del juego se tornen en lo que su verdadero comportamiento revela, perros, animales salvajes e inferiores al hombre, según la jerarquía convencional. He aquí cómo la frase “el hombre es el lobo del hombre” se manifiesta literalmente, lo que sugiere cómo la violencia lleva no sólo a la deshumanización del hombre sino también a su animalización, lo cual caracteriza aquella violencia gratuita vista a finales del 2001 y en el 2002 que destruye la comunidad establecida sin ningún tipo de solidaridad y humanidad.

Mientras que en La Bohemia la concientización de los personajes hacia sus pérdidas los lleva a tomar ventaja de éstas creando primero unión y luego oposición en un mismo grupo, la rivalidad en la comunidad de Perras se debe a la incapacidad de los personajes de reconocer la realidad marginal en la que viven y, por lo tanto, residen en una ilusión que los junta y luego los destruye. Por ende, el primer grupo asume y manipula sus ausencias, mientras que la segunda comunidad se distancia de ellas creando un mundo paralelo donde sus perras son la posesión que encubren las pérdidas. A pesar de sus diferencias y del espacio marginal en el que se encuentran, ambos grupos ponen en cuestión la convivencia de la gran comunidad y lo que ésta nos dice sobre la identidad nacional a fines de siglo XX y principios del siglo XXI. Lamentablemente, lo que nos dice recae en un total desconcierto. Como un espejo deformante, tales comunidades marginales nos comunican como el argentino se identifica y desidentifica con el otro por medio de una nostalgia reflexiva donde la

división entre la realidad y la ficción es ambigua. También nos demuestran que lo único que vale a finales de siglo es sobrevivir a través de la adquisición del poder. Aún más, las obras nos revelan cómo la supervivencia se basa en una resistencia que se caracteriza por su medio de distanciamiento, exclusión, engaño y violencia. Tal caracterización no sólo enmarca las obras en este capítulo, sino también toda una dramaturgia escrita a finales del siglo XX y principios de siglo XXI, cuyo propósito es comunicar a través de imágenes agresivas y desconcertantes las tensiones identitarias que define a la nación. Algunas de estas obras son: Unos viajeros se mueren (1995) de Daniel Veronese, Señora, Esposa, Niña y Joven desde lejos (1998) de Marcelo Bertuccio, La escala humana (2001) de Javier Daulte, Rafael Spregelburd y Alejandro Tantanian y Bésame Mucho (2002) de Javier Daulte, entre otras. En una entrevista con Marisa Hernández el dramaturgo Rafael Spregelburd describe estos textos como textos bizarros e indomables (45). La ironía de esta descripción es que se adecúa perfectamente a la condición social en la que se encuentra el país a finales de siglo, lo que hace que estas comunidades marginales se manifiesten como un espejo que reflejan e influyen en la construcción identitaria nacional.

**Notas:**

<sup>1</sup>El término liminoide descrito por Victor Turner en su estudio From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play se difiere en algunos rasgos al término liminal, del mismo teórico, empleado en los capítulos anteriores. Según el teórico, liminoide como liminal describen actividades que desafían las estructuras convencionales, a través de juego, el azar o una actitud subversiva. Ahora bien, mientras que el acto liminal alude a la acción o fase en el que se encuentra el individuo, el término liminoide se centra más en el desarrollo de la persona o grupo que crece fuera de los procesos centrales, económicos y políticos. Es su desenvolvimiento sobre los márgenes, su necesidad de competir para ser reconocido y sus actividades lúdicas, lo que difiere el individuo en la fase liminoide de la fase liminal (53-55).

<sup>2</sup>Para recordar al lector sobre la discusión en capítulos previos, la nostalgia restaurativa, según Boym, se define como la reconstrucción de las pérdidas desde sus orígenes. Aquí el nostálgico busca regresar al hogar, los mitos, símbolos religiosos o nacionales del pasado como si fueran absolutas verdades. No es una nostalgia muy fructuosa, ya que no se ve a si misma como una nostalgia.

<sup>3</sup>Según la discusión en capítulos anteriores, la melancolía productiva se basa en el materialismo histórico de Walter Benjamín y la re-lectura de éste último término por los teóricos David Eng y David Kazanjian. Según los teóricos, el hombre melancólico es uno que se enfrenta al pasado, antes de que desaparezca, para reconocerlo desde el presente con el propósito que forme parte en su futuro.

<sup>4</sup>“El hombre es el lobo del hombre” es un proverbio popular romano “*Homo Homini Lupus*”, creado por el comediógrafo latino Tio Marcio Plauto (254adC- 184 adC) y presentado en su comedia Asinaria.

<sup>5</sup>En cuanto a la “gran comunidad” me refiero a la comunidad argentina que no reside en los márgenes sino que pertenece y participa en el núcleo de la sociedad. Su membresía al centro se debe a su capacidad de seguir y promover las normas sociales y culturales establecidas por las instituciones principales de la comunidad. Es la clase media y alta, la que mayormente conforma esta gran comunidad.

<sup>6</sup>Mientras que reconozco que los actos de terror y el disturbio formaron gran parte de las décadas de los sesenta y setenta, la violencia y corrupción de los años noventa se difiere en que los actuantes componen parte de la esfera pública, al opuesto de ser un terror organizado y dirigido por aquellos en poder. Tampoco hay necesariamente una agenda política tras los actos de agresión. El desorden violento, por lo tanto, se presenta como síntoma y reacción de la inestabilidad económica y social que produce el gobierno menemista.

<sup>7</sup>Sergio Boris es actor, director y dramaturgo. Estudió en la Escuela Municipal de Arte Dramático. Su obra más conocida es El sabor de la derrota (2001) la cual obtuvo el Primer Premio en el Concurso Germán Rozenmacher de Nueva Dramaturgia. Su obra La Bohemia ha obtenido numerosos reconocimientos entre los que figuran el Primer Premio en el Concurso Nacional de Dramaturgia del Fondo Nacional de las Artes en 1998; el Premio Estímulo a la Calidad Artística, otorgado por el Instituto Nacional del Teatro; y fue ternada en el rubro "Revelación a la

Dirección" del Premio Trinidad Guevara. En el 2002 participó en los festivales internacionales de Manta, Guayaquil y Quito. Fue traducida al francés por Françoise Thanas y publicada por Jorge Dubatti en un libro sobre el nuevo teatro argentino. En los años 2001 y 2002 fue representada en el Sportivo Teatral en Buenos Aires, se reestrenó en el 2003 en el Centro Cultural de la Cooperación y en el año 2004 se vuelve a representar en el Centro de Iniciación Artística. También participó en el IV Festival Internacional de Buenos Aires (2003) y en el 5to Festival de Teatro en San Martín de los Andes (2004). En Agosto del 2007 se estrena nuevamente en la Escuela de Arte Dramático en la capital del país.

<sup>8</sup>La escritura de Perras es parte de un proceso de teatro colectivo practicado con frecuencia por la dramaturgia argentina actual. La obra surge de improvisaciones actorales por Néstor Caniglia y Claudio Martínez Bel, aportes del director Enrique Federman mientras que la composición final del texto está bajo el cargo del dramaturgo Mauricio Kartun. La obra es un producto que incluye la investigación, ensayos, y puestas en escena en época cartelera. Perras se ha representado en las siguientes funciones: Actors Studio Teatro (2002), Centro Cultural de la Cooperación (2003), Teatro Armando Discépolo (2003), Teatro San Martín (2003), Teatro del Sur (2003), Belisario Club de Cultura (2004) y Sala de Casa España (2005).

<sup>9</sup>Escrita junto a Jacques Plante, "La Bohème" fue grabada por Aznavour en 1966. La canción retrata a un hombre que recuerda con una suerte de tristeza y nostalgia un pasado lleno de amor, rebeldía, creatividad y juventud junto a su amada.

La última estrofa de la canción es la siguiente: “La bohemia/ la bohemia/ que yo viví/su luz perdió/la bohemia/la bohemia/ era una flor/y al fin murió”.

<sup>10</sup>Como se ha notado en capítulos previos, el performance de melancolía se da cuando el individuo entra en contacto con las pérdidas de su pasado en el momento que revive en el presente algún evento en su pretérito.

<sup>11</sup>Es imposible leer esta obra y no reconocer o recordar la obra de Osvaldo Dragún El hombre que se convirtió en perro (1957). Mientras que en Perras la metamorfosis es inconsciente y producto de una sociedad violenta e indomable, en la obra de Dragún el hombre escoge trabajar como perro al no poder conseguir empleo. Este nuevo oficio lo hace a cambio de casa, comida y veterinario para poder sostener a su familia. De una forma similar, ambas obras reflejan el contorno social que producen la animalización del hombre. Sin embargo, en Perras la deshumanización retrata la violencia y desconcierto de la post-crisis 2001, mientras que en la obra de Dragún es la alta tasa de desocupación en una Argentina de los años cincuenta y sesenta lo que hace que alguien caiga tentado ante una propuesta humillante.

## Conclusión

### **Una mirada melancólica y productiva: la identidad argentina entre comunidades teatrales**

En las últimas dos décadas del siglo XX y en los primeros años del siglo XXI, Argentina sufre una serie de golpes socio-políticos que influyen en la edificación y definición de la identidad nacional. Es en esta época que el ser nacional se halla rodeado de escombros o vestigios que señalan la presencia de una guerra sucia, el auge de la globalización y una de las peores crisis socio-políticas de su historia. La identidad finimilenarista, por lo tanto, se encuentra en una zona de negociación, combate y contradicción. La única forma de encontrar algún sentido a lo que compone la edificación nacional es por medio de aquellos escombros que quedaron atrás. Es a través del contacto y relación que el ser nacional tiene con los desechos de su pasado, que puede encontrar su historia y hacerla participe en la formación de su presente y futuro.

Entrar en contacto con los vestigios del pasado ha sido emprendido por periodistas como Mempo Giardinelli, teóricos como Beatriz Sarlo e historiadores como Luis Alberto Romero, entre otros, quienes utilizan su estudio y conocimiento como vehículo que examinan los elementos que definen la identidad nacional. El teatro ha sido gran partícipe en este diálogo crítico, materializando sobre un escenario sus observaciones, reflexiones y cuestionamiento en cuanto la problemática que condiciona al país. Es tras la escenografía, el diálogo, las acciones, la iluminación y la caracterización de los personajes que los espectadores pueden entrar en zonas multi-

temporales y espaciales y así perderse dentro de infinitas posibilidades que responden el por qué, representan el cómo y se enfrentan a una mirada inmediata hacia un futuro, sea éste esperanzado o no. La inmediatez del acto performativo es lo que hace que el teatro comunique como en un “momento de peligro”, empleando el término de Walter Benjamín en cuanto el Materialismo Histórico, las exigencias y emergencias en la que se encuentra la nación, lo cual responsabiliza al público a que observe, reflexione y sujete, antes de que desaparezca, lo representado.

En este estudio sobre la representación teatral de identidad argentina a fines de siglo hemos examinado ocho obras que considero representativas en cuanto su acercamiento crítico hacia los componentes que definen al ser nacional. Té de tías (1985) de Cristina Escofet, por ejemplo, es una obra distintiva del Teatro Abierto que, según Perlas Zayas de Lima, “fue una de las obras más exitosas [...] que continuó representándose una vez acabado el ciclo durante varios años”(120). Lo que hace esta obra paradigmática en este estudio es su habilidad de entretener la dicotomía de represor y sometido, herencia de la dictadura militar, con la unidad familiar. Volvió una noche (1991) de Eduardo Rovner, por otro lado, es una obra que según Marina Sikora se presenta como un caso ejemplar en cuanto los recursos expresionistas utilizados para expresar la internalización de ciertos mandatos culturales (432). Su trama se singulariza por confrontar y explorar, no dos sino varias herencias culturales en la edificación del ser nacional. El partener (1988) de Mauricio Kartun, es una de las pocas obras que adopta una posición antiposmoderna y que, según Laura Mogliani, hace “mayores cuestionamientos al orden económico y social” (284). Es

también una de las pocas obras, quizás la única, que a finales del siglo XX, regresa a la cultura gauchesca para ejemplificar los efectos de la globalización en la identidad folclórica nacional. De atrás para adelante (1991) de Diana Raznovich, se singulariza, según Diana Taylor, por “representar no solo una cultura *de* reproducción [...] sino también una cultura *como* representación” (Combatiendo, 191). Aquí la heroína ejemplar es un tres dentro de una cultura patriarcal cuyo fundamento fue y sigue siendo el binarismo tradicional de la heterosexualidad. Rojos, globos, rojos (1994) de Eduardo Pavlovsky se caracteriza, según Ana Laura Lusnich, en su exploración de la tradición teatral local por medio de un carácter polifónico y por su resemantización de varios intertextos teatrales (“Cambio” 346). Aún más, es su representación de la teoría de la resistencia en la construcción (o deconstrucción) de la identidad teatral y consecuentemente nacional lo que la hace paradigmática en este estudio. Un momento argentino (2001) de Rafael Spregelburd, es la obra que mejor materializa ese “momento de peligro” y que rescata la identidad contradictoria y caótica que emerge a causa de la Crisis del 2001. La Bohemia (1998) de Sergio Boris, se caracteriza por demostrar cómo, a fines del siglo XX, una pérdida se torna no sólo en una herramienta sino un arma de lucha. Es también en esta obra donde la marginalidad y decadencia se plasman literalmente en la oscuridad teatral. Por último, Perras (2002) trabajo colectivo de Néstor Caniglia, Enrique Federman, Claudio Martínez y Mauricio Kartun, es paradigmática en su habilidad de representar cómo la característica contradictoria y caótica en que se encuentra el ser nacional, no le permite reconocer sus pérdidas como tampoco el efecto que éstas tienen en la

formación (o degeneración) de su identidad. Aún más, la metamorfosis de los personajes principales es lo que ejemplifica literalmente al hombre como lobo del hombre.

Cada una de estas obras ha sido estudiada en una de tres diferentes comunidades que representan el período bajo estudio. El propósito de estas comunidades no es de categorizar las obras sino de presentar la construcción o deconstrucción de la identidad nacional dentro de un continuo evolutivo que comienza a principios de los ochenta y concluye a principios del siglo XXI. Es por medio de estos grupos que podemos mejor observar la transformación en la representación de la identidad, al comenzar primero con una supuesta cohesión y unidad, como lo propone la unidad de la sagrada familiar, hasta llegar a una total desidentificación y violencia como lo sugiere la comunidad marginal.

La comunidad familiar representa aquel grupo fundado por discursos homogéneos a principios del siglo XX, donde los padres eran considerados la autoridad y el poder, mientras que los hijos eran entidades sumisas y en formación. Esta jerarquía estaba claramente trazada por los reglamentos de la iglesia católica y la política del momento, las cuales asentaron y fomentaron aquel modelo del Estado como padre y el pueblo como hijo. De este modo, la unidad familiar en todo siglo XX se torna una comunidad sagrada en la construcción de la nación. Es así cómo ciertos dramaturgos utilizan este modelo familiar para cuestionar y, a su vez, reflejar la crisis identitaria del ser nacional en épocas de cambio y democracia. Tal crisis es representada por el conflicto generacional entre un hijo y su progenitor, donde el

joven representa el cambio y la búsqueda de un futuro mejor, mientras que el padre o madre prefiere residir en una tradición, cultura o época pasada. Tal confrontación generacional ha sido examinada no sólo por el género teatral, sino por otros campos artísticos. A nivel filmico, por ejemplo, películas como Esperando la carroza (1985) dirigido por Alejandro Doria basado en la obra teatral de Jacobo Langsner y El hijo de la novia (2001) dirigido por Juan José Campanella, presentan el conflicto generacional; la primera tras una mirada cómica, la segunda dentro de un ambiente melancólico. En el género novelístico se encuentra La hora sin sombra (1995) de Osvaldo Soriano, donde el hijo también debe enfrentarse con un padre fantasmal. Es también en la década de los noventa donde más surgen programas de televisión cuya trama se centra en los conflictos generacionales de una familia. La familia Benvenuto (1989-1995) producida por Héctor Maselli, ¡Grande Pá! (1991-1994) escrita por Ricardo Rodríguez y Gasoleros (1998-2001) escrita por Gustavo Barrios y Ernesto Korovsky, son algunos ejemplos.

La figura de autoridad que se pierde en el pasado vs. el hijo que busca cambio es la base de la trama en: Té de tías, Volvió una noche, El Partener y De atrás para adelante. Por supuesto, y como mencionado previamente, cada una de estas obras saca a relucir dentro de la confrontación generacional diferentes componentes que han formado parte en la representación de la identidad nacional. A pesar de los diferentes ángulos que examina cada dramaturgo, el público presencia en cada una de éstas obras las mismas pérdidas. Con la imagen del hijo, observamos la melancolía que genera la ausencia de un modelo de liderazgo ejemplar y la pérdida de un futuro

próspero y abierto. Es su necesidad de cambio y progreso, lo que lleva al joven a exhibir una melancolía productiva donde puede negociar con aquella herencia conservadora y tradicional. Para algunos jóvenes, como Negrita I en Té de tías, Nico en El Partener y Dolly en De atrás para adelante, la única forma de reclamar esperanza y prosperidad es dejando atrás no sólo el conservadurismo de sus familiares sino también su participación en el paradigma familiar. Lo que es más, tanto Nico y Dolly logran establecer sus propias familias, siendo ellos los agentes de renovación y cambio que, por medio de un proceso de substitución, según las teorías de Roach en otro contexto, rellenan el vacío que ha dejado la figura autoritaria detrás. Manuel en Volvió una noche, también logra establecer su camino y familia, siendo el único de los personajes que consigue mantener sus lazos familiares sin que éstos se tornen un obstáculo e impedimento en su crecimiento presente. Consiguientemente, estos jóvenes cuyo logro es sobrepasar los conflictos en la comunidad familiar y el conservadurismo de sus padres, representan la emergencia de nuevos y prósperos rasgos en la identidad nacional. Negrita I, por ejemplo, actúa como sinécdoque de la patria, la cual escoge aceptar su pasado abusivo y doloroso y así llevarlo con dignidad; Manuel representa la identidad híbrida la cual consigue reconciliar una serie de micro-culturas; Nico representa un punto de encuentro entre una tradición decadente, como es la gauchesca y el mundo moderno; y Dolly representa la posibilidad de vivir feliz y exitosamente en un tres, dejando a un costado las exigencias opresoras del paradigma binario en el que se desenvuelve el machismo y la mujer objetivizada.

Mientras que estos jóvenes otorgan a un público una suerte de esperanza en la representación de la identidad nacional, sus progenitores nos señalan los obstáculos que impiden o dificultan el crecimiento tanto de la figura paternal como de la unidad familiar en conjunto. La detención en que se encuentran estos personajes revela principalmente la emergencia de una suerte de pérdidas que surgieron a base del cambio a la democracia, la globalización y el mercado neo-liberal en las últimas dos décadas del siglo XX. Estas pérdidas son: la pérdida de la tradición, la pérdida de la cultura autóctona y la pérdida del tiempo pretérito, entre otras. En estas obras, la relación que tienen los personajes paternos o “adultos” con los desechos de las pérdidas es casi inexistente, ya que su resistencia al cambio no les permite reconocer el impacto de las permutaciones socio-políticas y culturales. La falta de reconocimiento que produce tal resistencia se debe a la nostalgia restaurativa que cada uno de ellos exhibe hacia el pasado. Tal nostalgia busca restaurar el pretérito desde sus orígenes como si fuera una verdad absoluta. Por consiguiente, tanto Fanny en Volvió una noche, Pacheco en El Partener y Simón en De atrás para adelante, se desenvuelven en esta nostalgia aún, y como respuesta, a los cambios que sugieren y exigen tanto su contorno como su propio engendro. Fanny busca mantener las raíces y cultura hebrea en su familia e hijo, aún cuando este último demuestra otros intereses; Pacheco prefiere mantenerse dentro de los comportamientos tradicionales que fomenta el gaucho del siglo XIX, a pesar de la decadencia en que se encuentra; y Simón, aunque acepta a Dolly como mujer moderna, opta por mantenerse en la tradición binaria del modelo heterosexual, aún cuando su “nueva” hija le ha otorgado

nuevas y exitosas estrategias de negocio y vida. Lo que es más, estos últimos dos padres están dispuestos a perder su engendro y dividir la familia antes de aceptar diversidad y cambio. Las figuras adultas en Té de tías, no pasan por un proceso de resistencia ni nostalgia restaurativa ya que Negrita I no busca desafiarlos sino reconocerlos como parte de su identidad. A nivel de la comunidad familiar y, consiguientemente, a nivel de la familia nacional, estos padres representan el Estado patriarcal cuyas viejas bases del machismo y/o tradición, resultan parcialmente inútiles en un país que busca volver a empezar, expandirse y participar en la aldea global. Sus miedos y resistencia, por lo tanto, son responsables por la división de la comunidad familiar o, según las etapas de Victor Turner en cuanto el drama social, responsables por la separación del grupo estelar, lo cual divide la nación en dos: Estado vs. pueblo o padre vs. hijo. Por consiguiente, el crecimiento de la nación y la edificación de la identidad recae sobre los hombros del joven que está dispuesto a mirar hacia atrás con el propósito de negociar con la tradición de su pasado para emprender un próspero futuro, aún sin la figura adulta que lo guíe, apoye o proteja.

Siendo que las diferentes comunidades representan un continuo histórico y social, debo reconocer que ciertos argumentos trascienden los límites de cada grupo y se sobreponen. Uno de ellos, es el conflicto generacional que surge en Un momento argentino, estudiada bajo la comunidad actoral. En esta obra la joven Alicia, hija de Guillermo, un actor que representa la armada militar, se enfrenta a sus padres exigiéndoles cambios políticos. Sin embargo, el rasgo contradictorio y las incoherencias de la identidad y memoria de estos personajes, impide que haya o una

resolución o la posibilidad de que la joven siga adelante. Por consiguiente, la comunidad familiar aquí no sólo se divide sino que desaparece en su totalidad. Ni el hijo ni el padre sobreviven.

Para mejor comprender las repercusiones de esta identidad incoherente, debemos adentrarnos a la comunidad actoral y su función en este estudio. El grupo teatral en el tercer capítulo se retrata como un conjunto de actores que, sobre un escenario desmantelado, se revelan tanto como actores / personas y actores / personajes frente a un público que a todo momento está consciente de su papel de espectador. Esta revelación teatral se basa en el rasgo principal que caracteriza la comunidad actoral: la dicotomía de realidad vs. ficción. La presencia de esta dualidad sobre el escenario tiene la intención de resaltar en un mismo plano tanto la realidad como la falsedad, exigiéndole al público que se desenvuelva en ambos espacios a la vez. Tal exigencia desemboca y desata una crisis tanto en el espectador como en el actor. Es a través de esta crisis que se establece un nexo entre la crisis teatral y la crisis en que se encuentra el país con el advenimiento del milenio y sus cambios. Esta suerte de crisis que se presenta por medio de la dicotomía realidad/ficción, no es únicamente representada en el teatro. El escritor Osvaldo Soriano, por ejemplo, ha escrito cuentos donde ficcionaliza episodios de la historia argentina desde una perspectiva que contradice y pone en crisis a la historia oficial. Uno de ellos se titula “Otra Historia” (1993). Cristina Piña, poeta, también juega con la dicotomía realidad/ficción pero en relación específicamente a la memoria y el olvido. Un poema que ejemplifica este acercamiento es “Truco” (1993). Por último, el joven cineasta

Pablo Trapero es conocido por dirigir películas donde la ficción y la realidad se mezclan, manipulando así los horizontes de expectativas de su público. Algunas de sus películas más conocidas son Mundo Grúa (1999) y Familia rodante (2004).

Tanto Pavlovksy en Rojos Globos Rojos y Spregelburd en Un momento argentino dibujan la identidad nacional como una que se desliza entre la verdad y la mentira, lo cual hace que la incoherencia y contradicción sean sus atributos principales. Tal incoherencia como característica que define la identidad nacional es representada en formas diferentes en ambas obras. Las diferencias se basan en las pérdidas con la que cada comunidad actoral se relaciona. En Rojos Globos Rojos, por ejemplo, el viejo Cardenal y las Popis sufren la ausencia de la herencia y tradición del teatro nacional. Tal pérdida es a causa del auge de la globalización. Esto crea una resistencia en el viejo actor, tal como en las figuras “adultas” de la comunidad familiar, el cual se despliega en una nostalgia restaurativa con el propósito de recuperar su teatro y regresar a los orígenes. Lamentablemente, no lo logra. La heterogeneidad y la ausencia de un discurso homogéneo ya se han penetrado en su arte, y su obra tiene todos los rasgos de aquella crisis de representación que él mismo reprocha y resiste. La comunidad actoral de Un momento argentino, también participa en esta crisis de representación, pero no por una resistencia al cambio sino como producto de éste. Escrita como respuesta a la crisis del 2001, esta comunidad representa una identidad cuyo rasgo principal es la inconsistencia. La realidad y la ficción no sólo participan en un mismo plano sino que se superponen de tal forma,

que no se puede definir que es verdad y que es mentira. Esta ambigüedad, por lo tanto, resalta la pérdida más importante en este grupo: la pérdida de la memoria.

La memoria, herramienta vital en la construcción de la identidad nacional, es el elemento principal que construye y deconstruye a todos los miembros de la comunidad actoral tanto en la obra de Pavlovsky como en la obra de Spregelburd. Cardenal, por ejemplo, manipula la memoria personal y teatral del espectador, al recordar sobre actores y funciones del teatro nacional. Su interés es establecer una nostalgia restaurativa y así responsabilizar a su público en la recuperación del teatro argentino. Su intención es una que la teórica Peggy Phelan apoyaría. Según la crítica, la supervivencia de un performance yace en la memoria del espectador luego de acabada la función. Desafortunadamente, la serie de contradicciones en el performance de Cardenal y las Popis, disminuye la posibilidad de que el público reflexione sobre el teatro nacional. Un momento argentino, por otro lado, no hace hincapié a la memoria personal ni teatral del espectador. Lo que es más, las numerosas lagunas y silencios en la obra hacen que los mismos personajes no sepan relacionarse con su pretérito. Es sólo con la referencia que hace Alicia en cuanto a la crisis del 2001 que el espectador puede ubicarse y recordar un tiempo específico, pero aún así todo se pierde cuando el valor de ese recuerdo es superado por el acto escatológico de uno de los actores/personajes. Consecuentemente, ambas obras nos presentan un teatro decadente y al borde de la destrucción, cuya crisis se manifiesta como producto del contorno socio-político de la nación. Por último, mientras que la comunidad en cada obra hace esfuerzos por relacionarse con los desechos de sus

pérdidas, la contradicción de realidad vs. ficción en la que se encuentra es lo termina haciendo que el grupo actoral se torne un desecho más en la historia teatral.

Si la comunidad familiar nos presenta una mirada esperanzada a fines de los ochenta y principio de los noventa con identidades híbridas que emergen a pesar del conflicto generacional y la comunidad actoral nos representa, a mediados de los noventa y principio del siglo XXI, un ser contradictorio que oscila entre la realidad y la ficción, entonces la comunidad marginal nos delata otro producto (¿o próxima etapa en el continuo?) de la sociedad, al presentarnos con la violencia y destrucción de la identidad nacional finimilenarista. Es con las obras La Bohemia y Perras, que podemos mejor observar lo que ocurre con el concepto de la identidad nacional cuando se pierde la estabilidad, la solidaridad y humanidad.

Es a través de figuras marginales que ambas obras retratan la búsqueda de pertenecer a un grupo. Esto lo logran no sólo por medio de la desidentificación con el grupo mayoritario que le niega su existencia sino también por las pérdidas que comparten. En La Bohemia, los tres ciegos se identifican y unen a causa de su discapacidad física, mientras que en Perras, la relación que ambos personajes tienen con sus animales domésticos encubren una ausencia en común: la pérdida de una mujer. El espacio liminoide en que se encuentran ambas comunidades le permite a cada miembro relacionarse con sus ausencias por medio de una nostalgia reflexiva. Tal nostalgia es lo que nos regresa a la dicotomía realidad / ficción examinada en la comunidad actoral, ya que el rasgo contemplativo de esta nostalgia le permite a los personajes divagar entre tiempos y espacios reales y ficticios. Sin embargo, a

diferencia de la comunidad actoral, tal dualidad no busca resaltar la contradicción e incoherencia en la identidad nacional, sino que se centra en el rasgo lúdico y consecuentemente destructivo de sus miembros. Digo destructivo porque en ambas obras, lo que “puede ser” o “podría haber sido” lleva a la comunidad a un juego competitivo donde “el hombre es el lobo del hombre”. Es así, cómo la comunidad marginal comunica una realidad desconcertante y violenta, la cual refleja la ausencia de humanidad o, mejor dicho, la emergencia de la “animalización” del hombre argentino, el cual está dispuesto a destruir al otro para sobrevivir el caos que lo rodea. Consiguientemente, la comunidad marginal representativa de los años anterior y posterior a la crisis del 2001, nos retrata sobre el escenario una identidad nacional ya en pleno estado de degeneración. Por supuesto, los temas de la marginalidad y violencia, no se presentan únicamente en el teatro sino también en la cinematografía y literatura argentina. Películas como Bolivia (2001) de Adrián Caetano y El Polaquito (2003) de Juan Carlos Desanzo, nos presenta una visión ardua y violenta de seres marginados, sean jóvenes argentinos o inmigrantes ilegales que tratan de sobrevivir en la violenta ciudad de Buenos Aires. También, el novelista Reynaldo Sietecase trata de presentar la crisis social argentina contando la violencia desde la literatura. Dos de sus novelas ejemplares son Un crimen argentino (2002) en la cual explora la unión política con la irrupción del terror y Pendejos (2005), cuyos protagonistas son niños de menos de 18 años condenados a prisión.

Ahora bien, observar las comunidades por medio de una melancolía productiva, nostalgia restaurativa y nostalgia reflexiva, nos ha permitido entrar en la

conversación sobre la identidad nacional e indagar sobre la transformación en la representación identitaria del ser argentino a través de las dos décadas. Por un lado, podemos decir que a mediados de los ochenta, con obras cuyas tendencias entran dentro del realismo reflexivo, hay una suerte de esperanza donde la melancolía productiva se torna responsable en la creación de nuevas figuras identitarias. Por supuesto, esta esperanza de crecimiento se conjuga con el gobierno democrático de Alfonsín y los años de oro de Menem. Sin embargo, hacia mediado de los noventa, época donde surge la globalización como también se impone desde el poder una amnesia general, las teorías sobre la nostalgia restaurativa como la melancolía productiva nos permite mejor reconocer, sobre las tablas nacionales, cómo el argentino se relaciona, dentro de este ambiente socio-histórico, con su pasado. La representación de una ausencia melancólica, por ejemplo, ilumina y resalta la omisión de la memoria como herramienta principal que define al ser nacional; mientras que la nostalgia restaurativa alude directamente a la falta de productividad y crecimiento. Sin embargo, ya luego de la crisis del 2001, donde surge la balcanización de los grupos y brota un individualismo fundado en un egocentrismo, la nostalgia reflexiva nos lleva al otro extremo del espectro en cuanto la realidad y la ficción en la representación del ser nacional. Esta suerte de reflexión nostálgica ya no busca una memoria verdadera, sino que puede oscilar entre lo verdadero y lo ficticio, lo cual hace hincapié al caos y contradicción como características principales que definen a un individuo que ya no puede distinguir la realidad de la mentira. Por consiguiente, examinar cómo el argentino se relaciona con su pasado, por medio de una gama de

aparatos psíquicos, permite destacar el medio que asiste en la construcción y luego deconstrucción teatral de la identidad nacional a principios del siglo XXI.

Aún cuando el estudio de la identidad argentina dentro del continuo nos presenta una evolución o crecimiento degenerativo de la representación cultural del ser nacional, hay una característica principal que comparte tanto la comunidad marginal como la actoral y familiar, lo cual nos abre a otras posibilidades más esperanzadas. Esto es la presencia de la meta-teatralidad. Aquí no hago referencia a ejemplos variantes en la categoría de lo meta-teatral, sino a una acción específica que todas comparten: el performance de melancolía. Como he mencionado en cada capítulo, éste acto ocurre cuando los personajes de una comunidad vuelven a revivir una memoria del pasado. Tal repetición, le permite a cada miembro entrar en contacto con las pérdidas pretéritas pero con una perspectiva e intención presente. Repetir el pasado en tiempos presentes, genera una suerte de reflexión en el personaje lo cual le otorga la posibilidad de exhibir, controlar y manipular su edificación individual, sea cual sea. Mientras que para los personajes tal interacción con su pasado crea una reflexión y cambio, para el público el acto meta-teatral en específico no sólo le recuerda de su función como espectador sino también que lo incita a recordar sobre el valor del pasado histórico, cultural y teatral de la nación. Consecuentemente, la memoria, tanto del actor como del espectador, es un agente o personaje principal en el teatro. Tal protagonismo es lo que hace que el público también se desenvuelva en un performance de melancolía luego de la función. Explico: el espectador, como indica Phelan, es el único que puede desplazar el performance teatral y apropiarse de

él al llevarlo consigo, luego de la función, por medio del recuerdo. Es su capacidad de revivir en su imaginación lo que ha atestiguado sobre el escenario, lo que le permite reflexionar sobre el pasado socio-cultural y sus pérdidas y, de allí, transportarlo consigo en el presente y futuro. Consecuentemente, la forma que se maneja el espectador con su propio performance de melancolía es lo que nos otorga esperanza en cuanto la edificación del ser nacional a principios del siglo XXI.

El performance de melancolía, acercamiento innovador en este estudio, alude directamente a las exigencias que el público del nuevo siglo se enfrenta cuando visita el teatro. En el siglo XXI, un cambio en la representación de la identidad nacional, como también en las técnicas, implica un cambio en la función del espectador. No sólo se espera un público activo, sino que pueda manejarse en un mismo plano de realidad y ficción. Aún más, se le pide un nivel de tolerancia, paciencia e intelectualidad cuando se lo enfrenta con imágenes desconcertantes que aluden a las más crudas de las realidades. Pero los cambios en las representaciones teatrales no sólo exigen un cambio en el espectador, sino también demandan nuevos acercamientos en la investigación teatral. De una forma este estudio hace hincapié a estas exigencias, al concertar con las nuevas técnicas teatrales que buscan presentar no sólo la cosa sino la mediatización de la cosa. Después de todo, aquí examinamos la melancolía y nostalgia no sólo como producto en la representación de la identidad nacional sino como medio que influye en la relación del ser y sus pérdidas.

En su visión sobre el teatro argentino finimilenarista Rafael Spregelburd describe a las obras como “monstruos” de incierto comportamiento y de un dudoso

buen gusto que revolucionan el sistema teatral argentino. Como crítica teatral concuerdo con la descripción del dramaturgo. Por consiguiente, opino que el trabajo académico de aquellos que estudian el teatro argentino del siglo XXI se ha tornado más desafiante y difícil. La contradicción, la negociación y el combate no sólo se desplazan dentro del texto y la representación, sino que definen la relación del crítico frente al drama teatral. Desentrañar las particularidades, estrategias discursivas y principales preocupaciones que definen a estos “monstruos” de fines de siglo, los cuales se encuentran sumergidos en el caos y el desorden, es el nuevo desafío de aquel que estudia el teatro. Mientras que este estudio ha emprendido este combate con el propósito de mejor comprender la representación del argentino a finales del siglo XX y principios del siglo XXI, queda sin embargo, mucho campo y obras que todavía buscan un espectador que se enfrente al desafío presente con un conocimiento del pasado y una mirada esperanzada del futuro.

## Obras Citadas

- Aisemberg, Alicia. "La dramaturgia emergente en Buenos Aires" El teatro del año 2000. Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna, 2000. 77-88.
- Auslander, Philip. Presence and Resistance: Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994.
- Agamben, Giorgio. "Los fantasmas de la melancolía" Pasajes 8 (1987): 5-22.
- Armando, Rose Marie. Teatro argentino contemporáneo. Buenos Aires: Revista Cultura, 1985.
- Avelar, Idelber. The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning. Durham, NC: Duke University Press, 1999.
- Bazán, Osvaldo. Historia de la homosexualidad en la Argentina. De la conquista de América al siglo XXI. Buenos Aires: Marea Editorial, 2004.
- Benjamin, Walter. "Theses on the philosophy of history" Illuminations. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1955. 257-265.
- . "Paris, the capital of the 19th century" Charles Baudelaire: A lyric poet in the Era of High Capitalism. Trans. Harry Zohn. London: Verso, 1983. pg. 171.
- . The Origin of German Tragic Drama. London: Verso, 1985.
- . "La estética de la melancolía" Trans. José Muñoz Millanes. Revista de Occidente. 105 (Feb 1990): 5-30.
- Bertuccio, Marcelo. "Señora, esposa y niña desde lejos" Nueva dramaturgia de Buenos Aires. Pról. Guillermo Heras. Madrid: Casa de América, 2001. 65-82.

- Bolivia. Dir. Adrián Caetano. Actores. Marcelo Videla, Héctor Anglada, Freddy Walter Flores y Alberto Mercado. Nirvana Films. 2001.
- Borcosque, Alfredo. El gaucho en el panorama político argentino. Su lenguaje y folklore. Buenos Aires: Nuevas Ediciones Argentinas, 1974.
- Boris, Sergio. “La Bohemia” Teatro completo. Prólogo Jorge Dubatti. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 2000. 19-52.
- . “Algunas ideas sobre La Bohemia.” Alternativa Teatral. Febrero 2007.  
<[http://www.alternivateatral.com/ficha\\_obra.asp?codigo\\_obra=373](http://www.alternivateatral.com/ficha_obra.asp?codigo_obra=373)>.
- Bossert, Gustavo & Preibiseh, María Alejandra. “Apariencia y Realidad del Sexo” La Nación. Marzo 28, 2006. Agosto 2006.  
<[http://www.lanacion.com.ar/Archivo/nota.asp?nota\\_id=792388](http://www.lanacion.com.ar/Archivo/nota.asp?nota_id=792388)>.
- Boym, Svetlana. The Future of Nostalgia. New York: Basic Books, 2001.
- Braidotti, Rosi. “Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory” Feminist Literary Theory: a Reader. Ed. Mary Eagleton. Cambridge: Blackwell, 1996. 411-420.
- Brisson, Susan. Trauma Narratives and the Remaking of the Self. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2002.
- Butler, Judith. “Critically Queer” Performance Studies. Introd y Ed. por Erin Striff  
New York: Palgrave Macmillan, 2003. 152-65.
- Calinescu, Matei. Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo. Trans. María Teresa Beguiristain.  
Madrid: Editorial Tecnos, 1991.

- Caniglia, Néstor et al. "Perras" Teatro argentino. Introd. Jorge Dubatti. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 2000. 115-131.
- Cano, Luis. "Un canario" Nueva dramaturgia de Buenos Aires Pról. Guillermo Heras. Madrid: Casa de América, 2001. 83-115.
- Cavanagh, Cecilia. La búsqueda de la nostalgia: afiches cinematográficos argentinos, 1934-1964. Buenos Aires: Pontífica Universidad Católica Argentina, 2006.
- Chaneton, Juan Carlos. Argentina, la ambigüedad como destino: la identidad del país que no fue. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1998.
- Chaudhun, Una. "The future of the hyphen. Interculturalism, textuality and the difference within" Interculturalism and Performance Ed. Bonnie Marranca and Gautam Dasgupta. New York: PAJ Publications, 1991. 192-207.
- CONADEP. Nunca Más: informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. Buenos Aires: Eudeba, 2003 c 1985.
- Cordero-Spin, Debora. Issues of Identity in the Narratives of Jewish Authors from the Southern-Cone: Argentina, Brazil and Uruguay. Diss. The Florida State University. 2005.
- Daulte, Javier et al. "La Escala Humana". Nueva dramaturgia de Buenos Aires Pról. Guillermo Heras. Madrid: Casa de América, 2001. 205-271.
- Derrida, Jacques. Cinders. Trad, Edit & Introd. por Ned Lukacher. Lincoln: University Nebraska Press, 1991.
- Dubatti, Jorge. Prólogo. Teatro argentino. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 2000. 2-10.

- Dotti, Jorge. "Nuestra posmodernidad indigente" Espacios de crítica y producción 12 (Junio-Julio 1993): 3-8.
- El hijo de la novia. Dir. Juan Campanella. Ricardo Darín, Hector Alterio, Norma Aleandro. Filmax, 2001.
- El Polaquito. Dir. Juan Carlos Desanzo. Abel Ayala, Marina Glezer, Fabián Arenillas. Solida, 2003.
- Eng, David L & Kazanjian, David. Loss. The Politics of Mourning. Los Angeles: University of California Press, 2003.
- Escofet, Cristina. "Té de tías" Teatro Abierto. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1985. 13-62.
- Esperando la carroza. Dir. Alejandro Doria. Luis Brandoni, China Zorrilla, Antonio Gasalla. Instituto Nacional de Cinematografía Argentina, 1985.
- Féral, Josette. "La memoria en las teorías de la representación: entre lo individual y lo colectivo" Teatro, memoria y ficción. Trad. Silvia Díaz. Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna, 2005. 15-30.
- Filc, Judith. Entre el parentesco y la política. Familia y dictadura, 1976-1983. Buenos Aires: Biblos, 1997.
- Fortunato, Mallimaci. "Estudios sobre el catolicismo argentino" Sociedad y Religión. Vol.3 (1986): 54-65.
- Foucault, Michel. Historia de la Sexualidad Vol II. El uso de los placeres. México: Siglo Veintiuno Editores, 1977.

- . "Right of Death and Power over Life" The Foucault Reader. Ed. Paul Rabinow.  
New York: Pantheon Books, 1984. 258-272.
- Freud, Sigmund. "Mourning and Melancholia" The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Trans and Ed by James Strachey.  
London: Hogarth Press, 1957. 243-258.
- Fuller, Norma. "La construcción social de la identidad de género entre varones urbanos del Perú" Masculinidades y equidad de género en América Latina.  
Santiago: FLACSO, 1998. 56-67.
- Gambaro, Griselda. "La malasangre" Teatro. Buenos Aires: Edición de la Flor, 1986.
- Garber, Marjorie. Vested Interests. Cross-dressing and Cultural Anxiety. New York: Routledge, 1992.
- García, Juan Agustín. La ciudad indiana. Buenos Aires: La ciudad Argentina, 1998.
- García Canclini, Néstor. Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización. Ciudad de México: Ed. Grijalbo, 1995.
- Gasoleros. Dir. Oscar Rodríguez y Sebastián Pivotto. Actores. Juan Leyrado, Mercedes Morán, Silvia Montanari. Artear. Buenos Aires, Capital Federal. 1998.
- Giardinelli, Mempo. El país de las maravillas. Los argentinos en el fin del milenio. Buenos Aires: Planeta, 1998.
- Giella, Miguel Ángel. "Existir, resistir y persistir: Rojos, Globos, Rojos de Eduardo Pavlovsky" Teatro postmodernidad y política en Eduardo Pavlovsky. Entre Ríos: Ediciones Búsqueda de Ayllu, 1997. 75-83.

- Goffman, Ervin. The Presentation of Self in Everyday Life. New Cork: Doubleday, 1959.
- Gori, Gastón. Vagos y mal entretenidos. Santa Fe: Editorial Colmegna, 1951.
- Graham-Jones, Jean. Exorcising History. Argentine Theatre Under Dictatorship. London: Associated University Presses, 2000.
- ¡Grande Pá!. Dir. Victor Stella. Actores. Arturo Puig, María Leal, Alberto Fernández de la Rosa. Televisión Federal (Telefe). Buenos Aires, Capital Federal. 1991-1994.
- Guelerman, Sergio. Memorias en presente. Identidad y transmisión en la Argentina posgenocidio. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2001.
- Guzman, Maria Vaca. “Violencia y maltrato a los animales: Estudio de casos en Argentina.” Fundación Argentina de Bienestar Animal. Mayo 2004. Febrero 2007 <[http://www.fabaonline.com/faba\\_live/ampliar.html?action=ampliar&record\\_id=104&nombre\\_seccion=INTERES\\_GENERAL](http://www.fabaonline.com/faba_live/ampliar.html?action=ampliar&record_id=104&nombre_seccion=INTERES_GENERAL)>.
- Hernández, Marisa. “Entrevista. Rafael Spregelburd” Hispanamérica. 102: 34 (2005): 41-49.
- Hobsbawm, Eric. The Invention of Tradition. Eds. E. Hobsbawm and T. Ranger Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Hornby, Richard. Drama, metadrama and perception. Lewisburg: Bucknell University Press, 1986.
- Huizinga, Johan. Homo Ludens. Trad. por Eugenio Imaz. Buenos Aires: Emecé Editorial, 1968.

- Israel. Comisión Israeli por los Desaparecidos Judíos en Argentina. El terrorismo de estado en 1976-1983 sobre el trasfondo de la política argentina en el siglo XX, de Luis Roniger and Mario Sznajder. Jerusalem: Fecha no presente.  
<<http://www.mfa.gov.il/desaparecidos/indexspenish.html>>.
- Kartun, Mauricio. “El Partener” Teatro. Ottawa: Girol, 1991. 34-64.
- . “Chau Misterix”. Teatro. Vol. 2. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1993-1999.
- . “Cumbia, morena, cumbia”. Teatro Vol. 2. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1993-1999.
- . Escritos 1975-2001. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2001.
- Kozulj, Roberto. “Argentina: un país que no se reconoce racista, que no afronta sus contradicciones”. BACYAM. 5 págs. Febrero 2007.  
< <http://www.bacyam.com.ar/contribuciones2/kozulj1.doc>>.
- Laplanche, Jean y J.-B Pontalis. The Language of Psychoanalysis. Trad por Donald Nicholson Smith. Introd por Daniel Lagache. New York: Norton, 1974.
- Lukacher, Ned. “Mourning Becomes Telepathy”. Introducción. Cinders de Jacques Derrida. Lincoln: University of Nebraska Press, 1991. 1-18.
- La familia Benvenuto. Prod. Héctor Maselli. Actores. Guillermo Francella, Fabián Gianola, Andrea Acatto. Televisión Federal (Telefe). Buenos Aires, Capital Federal. 1989-1995.
- La familia rodante. Dir. Pablo Trapero. Actores. Graciana Chironi, Liliana Capurro y Ruth Dobel. Pol-ka. 2004.

- Latour, Bruno. We Have Never Been Modern. Trad. Catherine Porter. Cambridge, Massachusetts, 1993.
- Lockhart, Darrel B. Reseña de El Partener by Mauricio Kartun. Latin American Theatre Review 27:2 (Spring 1994), 170-72.
- Lusnich, Ana Laura. “La dramaturgia de Eduardo Pavlovsky (1990-2000). Nuevas búsquedas a fin de siglo” El teatro del año 2000 Ed. Osvaldo Pellettieri Buenos Aires: Galerna, 2000. 55-65.
- . “Cambio y continuidad en el realismo crítico de Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky”. Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998). Dir. Osvaldo Pellettieri. Galerna: Buenos Aires, 2001. 341-352.
- “Marginados y Violencia Social”. Clarín Digital. 14 de Mayo de 1997. 5 pár. Febrero 2007. <<http://www.clarin.com/diario/1997/05/14/00editor.htm>>.
- Martyniuk, Claudio. “Sombras que iluminan nuestra oscuridad” Res. de La Bohemia por Sergio Boris. Clarín Digital. 24 de Junio, 2001. Febrero 2007. <<http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2001/06/24/u-01203.htm>>.
- Mignone, Emilio F. Iglesia y dictadura: el papel de la iglesia a la luz de sus relaciones con el régimen militar. Buenos Aires: Ediciones del pensamiento nacional, 1986.
- Mogliani, Laura. “Campo teatral y serie social”. Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998). Dir. Osvaldo Pellettieri. Galerna: Buenos Aires, 2001. 277-287.

- . “La cristalización textual en algunos autores (1983-1998)”. Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998). Dir. Osvaldo Pelletieri. Galerna: Buenos Aires, 2001. 313-324.
- Montesinos, Rafael. Las rutas de la masculinidad. Ensayos sobre el cambio cultural y el mundo moderno. México: Gedisa Editorial, 1998.
- Morris, Robert J. Reseña de El Partener por Mauricio Kartun. Hispania (USA). 78:3 (Sept 1995), 515.
- Mundo grúa. Dir. Pablo Trapero. Actores. Luis Margani, Adriana Aizemberg y Daniel Valenzuela. SAV. 1999.
- Muñoz, José Esteban. Disidentification. Queers of Colors and the Performance of Politics. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- Pavlovsky, Eduardo. “Rojos, globos, rojos” Teatro completo. 6 Vol. Buenos Aires: Atuel, 1997. 75-101.
- . “La muerte de Margarita Duras” Teatro completo 6 Vol. Buenos Aires: Atuel, 1997.
- . “El señor Galíndez” Teatro completo. 6 Vol. Buenos Aires: Atuel, 1997
- . “Paso de dos” Teatro completo. 6 Vol. Buenos Aires: Atuel, 1997
- . “Poroto” Teatro completo. 6 Vol. Buenos Aires: Atuel, 1997
- . “Potestad” Teatro completo. 6 Vol. Buenos Aires: Atuel, 1997
- . “Telarañas” Teatro completo 6 Vol. Buenos Aires: Atuel, 1997
- . La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti. Buenos Aires: Ariel, 2001.

- Pellettieri, Osvaldo. Introd. El Partener. Ottawa: Girol, 1991, xii-xiii.
- . Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998) Vol. II-V. Buenos Aires: Galerna, 2001.
- Phelan, Peggy. Unmarked. The Politics of Performance. London: Routledge, 1993.
- Piña, Cristina. “Truco” Puesta en escena. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1993.
- Prenz, Juan Octavio. “Entre la palabra y el cuerpo” Itinerario del teatro latinoamericano. Ed. Osvaldo Pelletieri. Buenos Aires: Galerna, 2000. 45-59.
- Proaño-Gómez, Lola. Poética, política y ruptura. Argentina, 1966-1973: teatro e identidad. Buenos Aires: Atuel, 2002.
- Puiggrós, Rodolfo. De la colonia a la revolución. Buenos Aires: Ediciones Leviatán, 1957.
- Raznovich, Diana. “De atrás para adelante” Actos desafiantes. Cuatro obras de Diana Raznovich. London: Associated University Presses, 2002. 287-342.
- . “Casa Matriz”. Actos desafiantes. Cuatro obras de Diana Raznovich. London: Associated University Presses, 2002. 261-286.
- . “Jardín de Otoño”. Actos desafiantes. Cuatro obras de Diana Raznovich. London: Associated University Presses, 2002. 217-259.
- Roach, Joseph. Cities of the Dead. New York: Columbia University Press, 1996.
- Röhl-Schulze, Barbara. Einsamkeit, Entfremdung und Melancholie in der zeitgenössischen argentinischen Literatur (1955 bis zur Gegenwart)/ Soledad.

- alienación y melancholia en la literatura argentina actual (desde 1955 hasta el presente) Köln Wien: Böhlau Verlag, 1990.
- Romano, Eduardo. “De la configuración a la melancholia de lo utópico en algunas novelas argentinas de los últimos treinta años” Ed. Vita Fortunati. Buenos Aires: Instituto Italiano de Cultura (Buenos Aires), 2001. 83-90.
- Romero, Luis Alberto. A History of Argentina in the Twentieth Century. Trad. James P. Brennan. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2002.
- Rovner, Eduardo. “Relaciones entre lo sucedido en la década y las nuevas tendencias teatrales” Latin American Theatre Review. 24:2 (Spring 1991) 22-30.
- . “Volvió una noche”. Teatro. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1994.
- . “Lejana tierra mía” Teatro. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1994.
- Rosenblatt, Paul et al. Grief and Mourning in Cross-cultural Perspective. New Haven: HRAF Press, 1976.
- Rowles, Graham D. & Hege Ravidal. “Aging, Place, and Meaning in the Face of Changing Circumstances.” Challenges of the Third Age: Meaning and Purpose in later life. Ed. Robert S. Weiss & Scott A. Bass. New York: Oxford University Press, 2002. 81-91.
- Sarlo, Beatriz. Escenas de la vida postmoderna: intelectuales, artes y videocultura en la Argentina. Buenos Aires: Ariel, 1994.
- . Tiempo Presente. Notas sobre el cambio de una cultura. Buenos Aires: Editorial Veintiuno Editores Argentina, 2001.
- Sarmiento, Domingo Faustino. Facundo: civilización y barbarie. Vida de Juan

- Facundo Quiroga. México D.F.: Editorial Porrúa, 1991.
- Sánchez, Florencio. Barranca Abajo. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1994.
- Schechner, Richard. Between Theatre and Anthropology. Philadelphia: U of Philadelphia Press, 1985.
- Seibel, Beatriz. "Teatro e identidad nacional: la revelación de nosotros mismos" El teatro argentino y su aporte a la identidad nacional. Ed. Honorable Senado de la Nación. Buenos Aires: Federación Argentina de la Industria Gráfica y Afines, 2001. 33-56.
- Shumway, Nicolas. The invention of Argentina. Berkeley: University of California Press, 1991.
- Sikora, Marina. "La remanencia del microsistema premoderna. Concepción de la obra dramática (1983-1998)". Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998). Dir. Osvaldo Pelletieri. Galerna: Buenos Aires, 2001. 430- 436.
- Sietecase, Reynaldo. Un crimen argentino. Buenos Aires: Alfaguara, 2002.
- . Pendejos. Buenos Aires: Alfaguara, 2005.
- Soriano, Osvaldo. "La otra historia." Cuentos de los años felices. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1993.
- . La hora sin sombra. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1996.
- Spregelburd, Rafael. "Un momento argentino" Teatro argentino. Introd. Jorge Dubatti. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 2000. 133-179
- . "Prólogo para la lectura de la obra en el Royal Court Theatre de Londres / enero

- 2002". Teatro argentino. Introd. Jorge Dubatti. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 2000. 136-148.
- . "Nota final/ Antes y después de esta obra" Epílogo. "Un momento argentino" Teatro argentino. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 2000. 173-179.
- . Remanente de invierno; Canciones alegres de niños de la patria; Cuadro de asfixia; Raspando la cruz; Satánica; Un momento argentino. Buenos Aires: Losada, 2005.
- Taylor, Diana & Juan Villegas. Negotiating Performance. Gender, Sexuality and Theatricality in Latin America. Durham: Duke Univ. Press, 1994.
- Taylor, Diana. "Combatiendo el fuego con frivolidad: Los actos desafiantes de Diana Raznovich". Introducción. Defiant Acts. Four plays by Diana Raznovich. Actos Desafiantes. Cuatro obras de Diana Raznovich. Ed. Diana Taylor & Victoria Martinez. Lewisburg: Bucknell University Press, 2002. 191-207.
- Teatro x la identidad. Buenos Aires: Eudeba, 2001.
- Toro, Alfonso del. "El teatro postmoderno de Eduardo Pavlovsky." Variaciones sobre el teatro latinoamericano: Tendencias y perspectivas. Ed. Alfonso de Toro und K. Pörtl. Frankfurt and Main: Vervuert, 1996. 59-84.
- Trastoy, Beatriz. "Transición. Novedades institucionales y estéticas". Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998). Dir. Osvaldo Pelletieri. Galerna: Buenos Aires, 2001. 289-291.
- Turner, Victor. The Ritual Process: Structure and Anti-Structure. Chicago: Aldine Publishing Co., 1969.

- . From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play. New York: Performing Arts Journal Publications, 1982.
- Umphrey, George W. "The Gaucho Poetry of Argentina" Hispania Vol 1. 3 (Sept 1998), 144-156.
- Urbanauta, El (seudónimo). Res de La Bohemia por Sergio Boris. Teatro al Sur. Revista Latinoamericana. Vol. 19 (Agosto 2001). Febrero 2007.  
<<http://www.teatroalsur.com.ar/ago2001.html>>.
- Varela, José. Reseña de El Partener por Mauricio Kartun. Revista Canadiense de Estudios Hispánicos. 19:3 (Spring 1995), 574-575.
- Vacs, Aldo C. "The Melancholy of Liberal Democracy". Establishing Democracies. Ed. Mary Ellen Fischer. Boulder, Colorado: Westview Press, 1996. 149-177.
- Veronese, Daniel. "Unos viajeros que se mueren." Nueva dramaturgia de Buenos Aires. Pról. Guillermo Heras. Madrid: Casa de América, 2001. 301-345.
- Walsh, Maria Elena. "Desventuras en el país jardín de infantes" Desventuras en el país jardín de infantes. Bs As: Editorial Sudamericana, 1993. 13-25.
- Wha Sook, Kim. La imagen de la familia como alegoría de la nación en el teatro argentino en la segunda mitad del siglo XX. Diss. U of California, Irvine, 2003.
- Yúdice, George et al. Eds. On Edge: The Crisis of Contemporary Latin American Culture. Minneapolis: Minnesota, U.P., 1992.

Zayas de Lima, Perla. "Teatro Abierto 1982-1985" Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998). Dir. Osvaldo Pellettieri. Galerna: Buenos Aires, 2001. 112-123.

Page left intentionally blank

Page left intentionally blank

Page left intentionally blank

Page left intentionally blank