

Ficciones fundacionales argentinas en el teatro porteño contemporáneo



Lía Noguera

Universidad de Buenos Aires - Universidad Nacional de las Artes - CONICET,
Argentina
lianoguera@yahoo.com.ar

Resumen

Durante el siglo XIX la literatura argentina configuró una serie de ficciones que se constituyeron en el paradigma literario para la fundación de saberes y discursos que procuraron sentar los cimientos de nuestra identidad política y cultural. Intelectuales como Hilario Ascasubi, Esteban Echeverría, Domingo Faustino Sarmiento, José Hernández, Eduardo Gutiérrez, entre muchos otros, delinearon el mapa literario decimonónico y propusieron discursos que circularon no sólo en el contexto del cual emergieron sino también se hicieron extensivos a los dos siglos que lo siguieron pero no sólo en el campo literario, sino también, en el teatral, el cinematográfico, el musical y en el de la danza. Dada esta productividad, nos interesa analizar en este artículo el modo en el que el teatro argentino actual se apropia, a partir de claves intermediales, de esas ficciones fundacionales con el fin de crear nuevos discursos y cuestionar ciertos paradigmas relacionados con la identidad política y cultural de la Argentina contemporánea. Para esto, nos concentraremos en el análisis de: *Bufarra -carne a la parrilla-* (2016-2018) de Eugenio Soto, *Cosas como si nunca* (2018), de Beatriz Catani y *La vida extraordinaria* (2018) de Mariano Tenconi Blanco.

PALABRAS CLAVE: FICCIONES FUNDACIONALES, TEATRO, INTERMEDIALIDAD, SIGLO XIX, SIGLO XX.

Foundational Argentine fictions at contemporary theater of Buenos Aires

Abstract

During the nineteenth century, Argentine literature configured some fictions that were constituted in the literary paradigm for the foundation of knowledge and speeches that proclaimed the foundations of our political and cultural identity. Intellectuals such as Hilario Ascasubi, Esteban Echeverría, Domingo Faustino Sarmiento, José Hernández, Eduardo Gutiérrez, among many others, delineated the nineteenth-century literary

map and proposed discourses that circulated not only in the context from which they emerged but also became extensive to the two centuries that they followed him, but not only in the literary field, but also in the theatrical, the cinematographic, the musical and the dance. Considering this productivity, we are interested in analyzing in this article the way in which contemporary Argentine theater appropriates, from intermediality keys, those foundational fictions in order to create new discourses and question certain paradigms related to political and cultural identity of contemporary Argentina. For this, we will focus on the analysis of: *Bufarra. Roast meat* (2016-2018) by Eugenio Soto, *Things as if never* (2018), by Beatriz Catani and *The extraordinary life* by Mariano Tenconi Blanco.

KEYWORDS: FOUNDATIONAL FICTIONS, DRAMA, INTERMEDIALITY, NINETEENTH CENTURY, TWENTIETH CENTURY.

Introducción

Durante el siglo XIX la literatura argentina configuró una serie de ficciones (cuentos, novelas y poesías) que se constituyeron en el paradigma literario para la fundación de saberes y discursos que procuraron sentar los cimientos de nuestra identidad política, cultural, y en algunos casos, amorosa. Así lo señala Doris Sommer en su libro *Ficciones fundacionales. Las novelas Nacionales de América Latina* (2004) en el cual aborda el estudio de las novelas románticas latinoamericanas de mitad y fines del siglo XIX y cuya tesis establece que su corpus de análisis construye seductoramente el Eros y la Polis de manera superpuesta, razón por lo cual es clave para entender el momento romántico en las diversas latitudes latinas. Momento romántico que para el caso de las ficciones argentinas decimonónicas proponían la regeneración de las costumbres del cuerpo social, del gusto y, sobre todo, una construcción de un ideario político y estético que plasmara mediante su inserción en el arte el ideal de cultura que se quería implementar. Estas fueron las bases del arte en Esteban Echeverría, Bartolomé Mitre, Juan Bautista Alberdi, Domingo Faustino Sarmiento y en toda una generación romántica de escritores rioplatenses que pretendió interpretar la realidad política y cultural mediante un abanico de ideas extraídas de un modelo europeo. Un modelo cuyo basamento era la regeneración de las costumbres del cuerpo social, del gusto y, sobre todo, la construcción de un ideario político y estético que sintetizara mediante el arte, el ideal de cultura que se quería implementar.

Asimismo, Sommer afirma que las ficciones fundacionales son aquellas que “resultan de lectura obligatoria en las escuelas secundarias oficiales como fuentes de la historia local y orgullo literario” (2004: 20); evidencian también, “los vínculos fundacionales entre esta literatura y la legislación” (2004: 21) y la prueba más notoria de esta unión es que muchos de los escritores fundacionales resultaron ser presidentes en sus países. Pero antes de ello, esos intelectuales (tanto los que alcanzaron la presidencia como los que no) delinearon el mapa literario decimonónico y propusieron discursos que circularon no sólo en el contexto del que emergieron sino que también se hicieron extensivos a los dos siglos siguientes, no sólo en el campo literario, sino también, en el teatral, en el cinematográfico, en el musical y en el de la danza. Tal es el caso de *El matadero* y *La cautiva* de Esteban Echeverría, *La refalosa* de Hilario Ascasubi, *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento, *El gigante Amapola* de Juan Bautista Alberdi, *Martín Fierro* de José Hernández y *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez, entre otros.

Dada esta productividad e intermedialidad, -entendiendo a esta última en los términos y acepciones que lo ha desarrollado Irina Rajewsky (2005): a) como transposición medial, b) como combinación de medios, c) como referencialidad a otros medios,- nos interesa analizar el modo en el que el teatro argentino actual se apropia de algunas

de las ficciones fundacionales argentinas previamente mencionadas con el fin de crear nuevos discursos y cuestionar ciertos paradigmas relacionados con la identidad política y cultural de la Argentina contemporánea. Para ello, tomaremos como corpus de análisis tres puestas que fueron representadas en la cartelera teatral de Buenos Aires durante los últimos años y que se inscriben dentro de las categorías a y b de la intermedialidad indicadas por Rawjesky. Estas obras son: *Bufarra. Carne a la parrilla* de Eugenio Soto (estrenada en 2016 y con funciones hasta 2019 en el Teatro Polonia), *Cosas como si nunca* de Beatriz Cattani y *La vida extraordinaria* de Mariano Tenconi Blanco ambas representadas en 2018 en el Teatro Nacional Cervantes.

Creemos que, en estas tres obras, y a través de estrategias intermediales que no sólo refieren al universo literario sino también a los sistemas significantes del cine y de la música, se apela a la literatura nacional a partir de la mitificación que la crítica académica ha realizado sobre estas textualidades. En este sentido, y evidenciando así “lo que queda” de esas ficciones nacionales como un mito, que con Barthes (2005) entendemos como la función de deformar y realizar un hurto al lenguaje, estas puestas construyen nuevas mitologías y ponen en tensión el modo de leer el pasado y el presente de una nación, proponiendo así, una lectura estrábica que se sustenta entre un mirar el ayer y el hoy de nuestra nación. Asimismo, este estrabismo produce cuerpos textuales, cuerpos actorales y cuerpos espectatoriales mediados por la maquinaria literaria y por las nuevas tecnologías que produce la escena teatral y, en ese entrecruzamiento, hallan su propio medio significante tal como lo analizaremos a continuación.

Yo no sé que me han hecho tus ojos¹

La obra de Eugenio Soto, *Bufarra –carne a la parrilla-* fue estrenada en abril de 2016 en el teatro Polonia del barrio porteño de Palermo y ha continuado con reposiciones intermitentes hasta 2019. Originariamente llamada *Culón*, Soto toma como referentes literarios para crear su obra los textos *El Matadero* (1838-1840), de Esteban Echeverría y *La refalosa*, de Hilario Ascasubi y los ambienta en el seno de una familia que vive en la localidad de Pablo Podestá, a cuarenta y un kilómetros de la Capital Federal de Argentina, que prepara un típico asado de domingo para darle la bienvenida a un viejo amigo del protagonista quien, recientemente, ha salido de la cárcel por ser acusado de pedófilo.

Recordemos que tanto en el texto de Echeverría como en el de Ascasubi, asistimos a la tortura de la carne de un unitario y del gaucho Jacinto Cielo a partir de su encuentro con los cuerpos federales que representaban y sostenían en el poder al gobernador argentino Juan Manuel de Rosas durante las décadas del treinta y del cincuenta del siglo XIX. Si, por un lado, el poema de Ascasubi expone el modo de agresión de un cuerpo mediante el degüello y muestra la forma en que se resbala en su propia sangre como escarmiento por no ser patriota, es decir, por no ser federal; por otro lado, *El matadero* sintetiza el error geográfico de un sujeto no federal que ingresa en una zona en la cual el deseo por la carne del otro (literal y metafórico) se hace presente. Así, en ese error geográfico, este unitario experimenta una aventura que condensa el pasaje de la civilización a la barbarie y expone una lectura del Matadero como lugar en el que la violencia desterritorializa los cuerpos, borra sus códigos distintivos (al unitario le quitan la ropa, le cortan las patillas y el bigote y

1. Título de un vals argentino. Letra y música: Francisco Canaro. “Yo no sé si es cariño el que siento, / yo no sé si será una pasión, / sólo sé que al no verte, una pena/ va rondando por mi corazón... / Yo no sé qué me han hecho tus ojos/ que al mirarme me matan de amor, / yo no sé qué me han hecho tus labios/ que al besar mis labios, se olvida el dolor.”

terminan violándolo) y los sujeta a lo bárbaro. Y ante esta barbarie, en una clara lectura política que sintetiza y critica el modo de gobernar rosista, la única salida posible es la muerte, aspecto que también se subraya con el personaje del niño que muere “por accidente” en el matadero de la Convalecencia y con la escena de la persecución y matanza del toro. Asimismo, es interesante ver cómo la muerte del unitario surge por la imposibilidad de definir los espacios geográficos y culturales a los cuales este personaje puede responder luego de su pasaje hacia la barbarie, puesto que su cuerpo deviene, luego de su violación, en un cuerpo híbrido, imposible de ser reubicado ni a un lado ni al otro de las fronteras. No es ni marca de lo otro ni tampoco reconocimiento de lo que uno mismo es y por eso explota de ira, aunque, y como dice el juez del matadero: “queríamos únicamente divertirnos con él y tomó la cosa demasiado a lo serio...” (Echeverría, 2010:38)

El universo crítico que generó este cuento es tan grande que no alcanzaría el espacio de este artículo para sintetizarlo. Sin embargo, nos interesa retomar aquella lectura que David Viñas realizó en su libro *De Sarmiento a Cortázar* (1974: 13):

La literatura argentina emerge alrededor de una metáfora mayor: la violación. Ese brusco desgarramiento le otorga una identidad diferenciadora con respecto del continuo de la literatura de ese momento, y, en particular, del romanticismo de escuela. *El matadero* y *Amalia*, en lo fundamental, no son así sino comentarios de una violencia ejercida desde afuera hacia adentro, de la “carne” sobre el “espíritu”. De la “masa” contra las matizadas pero explícitas proyecciones heroicas del Poeta.

Así, a partir de esta metáfora originaria de la literatura planteada por Viñas, de los horrores y errores cometidos en y por los cuerpos de los personajes de Echeverría y Ascasubi en estas ficciones, la obra *Bufarra* (palabra que viene del lunfardo y significa pederasta) se hace cargo, carne y letra con el fin de proponer una tensión entre el pasado literario y el presente político en crisis de la Argentina, tomando “lo que queda” de estos discursos. Para ello, en primer lugar, apela a una reubicación del espacio en el cual suceden las acciones pero lo sigue proponiendo como geografía de la barbarie. La casa de Susana, Vicente y Angelito se ubica en Pablo Podestá, lugar que posee una doble referencia. Una de ellas, como una cartografía que va más allá de las fronteras que divide la capital del conurbano bonaerense y, siguiendo la dicotomía sarmientina, puede entenderse a partir de su término negativo. La otra referencia tiene un sustento teatral puesto que Pablo Podestá (1875-1923) pertenece a la familia que fundó los cimientos de nuestro teatro nacional (hermano menor de José Podestá, intérprete de *Juan Moreira* en 1884). Fue uno de los más destacados actores de esta gran familia, trabajó en circo, en teatro y en cine silente. Luego de alcanzar el éxito a raíz de sus interpretaciones de la textualidad de Florencio Sánchez en la compañía de José Podestá, se separó de este último y constituyó su propia compañía. Fueron su intensidad, veracidad, violencia y patetismo aquellas características que la crítica periodística y académica han destacado de él. Así como también se señala el triste final que tuvo debido a la sífilis que le produjo ataques de delirio y locura. Esto lo llevó a abandonar la actuación y a internarse en un hospital en 1919 y, tal como lo señala Alicia Aisemberg (2009:331):

Allí transcurrieron sus últimos años, abrigando fantasías como la de construir una galería de vidrios en la calle Florida y llenarla de pájaros cantores y la de comprar todos los teatros para que trabajaran los actores. Fue un final que evidenció de un modo amplificado alguna de sus características peculiares, pues era un actor emocional, intenso, desbordado.

Vemos así cómo violencia, barbarie, desborde, delirio y locura son los estigmas que atraviesan la geografía de Pablo Podestá pero también las relaciones en la

obra de Soto, las cuales son motorizadas a partir de la llegada de Vicente a la casa familiar. Con su llegada, la sombra de un pasado (¿y presente?) pedófilo genera el conflicto individual (el deseo erótico entre los amigos, la pasión clandestina entre Susana y Román, el carnicero del barrio) pero también el social (la amenaza latente y posteriormente concreta de violencia sexual hacia el niño de la familia, Angelito). Todo ello desarrollado en el patio de la casa (y el patio real del teatro Polonia), mientras el dueño de casa cocina un típico asado de domingo argentino, proponiendo así una puesta hipernaturalista, en donde el aroma de la comida, el humo de las brasas en la parrilla y las cercanías entre los cuerpos de los actores y el público provoca un grado de tensión constante que acentúa la idea de ceremonia gastronómica y teatral. Doble ceremonia que culmina con el estallido de todos los conflictos dramáticos pero también con un contradictorio final de fiesta. Porque como cierre del espectáculo los actores comparten con el público el asado elaborado durante la función y entre comentarios, halagos a los artistas y al director, todos consumen el manjar gastronómico que, sumado a la experiencia teatral, provoca una plena satisfacción.

Beatriz Trastoy en su reciente libro *La escena posdramática. Ensayos sobre la autorreferencialidad* (2018) analiza en un capítulo la presencia de la comida en muchas de las puestas argentinas contemporáneas. A partir de los lemas: “Comer y pensar; todo es empezar”, “Un plato de comida no se le niega a nadie”, “Somos lo que comemos” sostiene el grado de dependencia que el alimento tiene con la cultura, la política y las subjetividades. Así también afirma que:

Las analogías entre gastronomía y teatro son muchas y significativas: preparar un alimento, servirlo, ingerirlo y digerirlo serían las fases correspondientes a las nociones de producción, circulación y recepción de los discursos sociales en general y de las prácticas culturales y artísticas en particular. Por eso mismo, los espectáculos que incorporan la comida hablan de otra cosa precisamente por *hablar de sí* en tanto teatro, en la medida en que la comida opera como un modelo de investigación sobre la realidad y los vínculos intersubjetivos que la atraviesan (Trastoy, 2018: 56).

Creemos que “aquella otra cosa” de la que habla *Bufarra* a partir de la presencia de la comida –el asado que se y huele durante la función y se come luego de ella; pero también “las golosinas” que no le dejan comer a Angelito porque su madre lo pone a dieta pero que aún así consume a escondidas– refiere a la metáfora política que atraviesa a los textos fundacionales de los cuales parte esta obra y de las lecturas críticas que los han acompañado: la carne del otro y su atracamiento. Recordemos que el matadero es el espacio privilegiado para la visibilización de la carne, en el que el cuerpo animal deviene objeto de consumo privilegiado para los cuerpos federales, pero, también, para los de los cajetillas. Además, tanto en *El matadero* como en *La Refalosa* el espacio se representa como lugar para la intervención por medio de la violencia de las carnes del toro, del niño, del unitario y del gaucho dejando entrever así, el modo de manipulación de las corporalidades por parte de los sujetos dominantes produciendo así, víctimas de la barbarie. Así lo afirma Rita Segato en su libro *La guerra contra las mujeres* (2018: 86-87):

Toda violencia tiene una dimensión instrumental y otra expresiva. En la violencia sexual, la expresiva es dominante. La violación, toda violación, no es una anomalía de un sujeto solitario, es un mensaje de poder y apropiación pronunciado en sociedad. (...) Es la destrucción del enemigo en el cuerpo de la mujer, y el cuerpo femenino o femeneizado, es el propio campo de batalla en el que se clavan las insignias de la victoria y se significa en él, la devastación física y moral del pueblo...



Bufarra. Carne a la parrilla – Ph. Franco Vaca Braylan

La carne animal y la carne humana en *Bufarra* se inscriben en estas mismas operaciones semánticas pero se propone un corrimiento en cuanto a sus víctimas puesto que, atravesados por los paradigmas del buen deber (familiar, amoroso, religioso y también político), ellas ahora son el resultado de una cultura que parecería encontrarse en su estado de agotamiento. Sin embargo, hay una esperanza porque al final, el niño Ángelito, que sufre de *bullying* en la escuela y en su hogar; que canta a Ricky Martín mientras zarandea tímidamente sus caderas y que es conquistado perversamente por el amigo de su padre, un peronista de derecha, coleccionista y presentador de festivales de poco prestigio, termina vengando su atracamiento. En ese gesto, la violencia se duplica y la carne y el espíritu del niño se avivan como el fuego del asado para así convertirse en súper héroe y vengar las muertes de la barbarie y de la cultura. Así lo leemos en el final de la obra de Soto (2016, 47):

Sale del baño Silvio. Ángel lo apunta con el arma.

Angelito: Usted me lo enseñó padrino, soy Batman, el caballero de la noche, salgo en la noche y mato a los recontraremihijosdeputa!!! que se cruzan con uno en la vida. (dispara).

Se escucha el grito de Vicente desde la casa

Ángel!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!! (APAGÓN FINAL ABRUPTO).

Adiós Pampa mía²

En misma clave intermedial que *Bufarra* pero sumando para la puesta en escena el relato cinematográfico, la música en vivo y el desafío de la “payada”, *Cosas como si*

2. Título de un tango campero argentino. Letra y música: Mariano Mores, Francisco Canaro e Ivo Pelay. “Si no volvemos a vernos, tierra querida/Quiero que sepas que al irme dejo la vida/Adiós! Al dejarte, Pampa mía,/Ojos y alma se me llenan con el verde de tu pasto/Y el temblor de las estrellas/Con el canto de los vientos y el sollozar de viguelas/ Que me alegraron a veces y otras me hicieron llora.”

nunca (2018), de Beatriz Catani, acude a *La Cautiva* (1837) de Esteban Echeverría, *Facundo o civilización y barbarie* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento y *Martín Fierro* (1872) de José Hernández así como también a otras atmósferas decimonónicas para intentar responder un interrogante, que se formula en el programa de mano de la obra: “¿Cuánto de la literatura incide en el pasado o en nuestro concepto del pasado? ¿Cuánto de los modos de nuestro ser se crean con los mitos que funda Martín Fierro?” Y sin dudas, afirma la dramaturga y directora de la puesta, la historia argentina se lee a partir de la fórmula dicotómica fundada por el *Facundo*: civilización y barbarie. Por ello, para dar respuestas a estas preguntas y ampliar sus afirmaciones, propone un texto y una puesta en los cuales la inversión de los enunciadores de las ficciones fundacionales (un sargento analfabeto es ahora un héroe quijotesco, una actriz que se vuelve una cautiva y un gaucho deviene en destino de una niña que es hija de la actriz cautiva y que fue criada en Alemania) así como también los discursos legitimadores del pasado argentino se cruzan con las voces de William Shakespeare, con la de los gauchos de la pampa y con las de los viajeros europeos a América, creando así un pastiche más bárbaro que civilizado.

En este pastiche el concepto de viaje, de fronteras y de sujetos móviles es central puesto que no sólo la identidad de la niña, hija de una actriz que fue cautiva de los indios y luego adoptada por un matrimonio alemán, se construye en el transitar de América-Europa-América sino también en el pasaje que experimenta entre el cine, la música y el teatro. Esto es así porque *Cosas como si nunca* propone un diálogo intermedial no sólo con las ficciones fundacionales sino también con las disciplinas artísticas ya mencionadas a fin de problematizar sobre las posibilidades de representación en la actualidad. Para ello, el espacio escénico se presenta despojado y propone una articulación geográfica a partir de tres espacialidades:

- 1) a la izquierda del público, aquél que está destinado a la presentación teatral, por medio de monólogos que narran la prehistoria de la niña y de los restantes personajes de la obra;
- 2) en el centro, una gran pantalla que proyecta casi simultáneamente un film inconcluso que fuera un proyecto anterior de la directora y que ahora se convierte en narración del viaje por tierras pampas de la niña, su padre adoptivo alemán y un gaucho baqueano que la guía;
- 3) a la derecha del espectador, el lugar destinado a la música de un piano de cola y también para las payadas y los desafíos de Fierro.

Espacios marcados al igual que los personajes que los tres actores de la puesta van a presentar y representar, en donde la palabra es lenta y su tono característico se alterna entre el desafío y el lamento, dando de este modo la entrada al género que estructura la propuesta de Catani: el gauchesco, en el cual la voz y los cuerpos se presentan como armas. En un libro clásico fundamental sobre los estudios gauchescos, Josefina Ludmer (2000:39) señaló que este “género borró una división y transgredió una frontera: la de la separación entre literatura y no literatura según lo oral y lo escrito. Escribió lo nunca escrito y entonces cantó lo nunca cantado en el espacio de la patria”. Por ello no es casual que la borrosidad de las fronteras literarias, teatrales, musicales, cinematográficas y geográficas se haga presente en esta puesta a fin de evidenciar la posibilidad de lo inédito en lo édito. En otras palabras, la posibilidad de escribir y representar “lo que queda” de lo ya dicho y lo ya leído pero con nuevas claves representacionales y significantes a fin de proponer un distanciamiento que busca producir en los espectadores una nueva evaluación y función de las ficciones fundacionales y que consiste en los aspectos que a continuación señalamos.



Cosas como si nunca - Ph Mauricio Cáceres

Si bien los espacios escénicos en la puesta de Catani se presentan bien delimitados, tal como los espacios geográficos y culturales de los textos fundacionales de los cuales parte para su obra (el desierto y la ciudad; el hogar y el destierro), lo interesante es que propone una resignificación en relación con los sujetos móviles que los atraviesan. Recordemos que la literatura fundacional recurre a la representación de una geografía, que halla su núcleo semántico en la evidenciación de un territorio amurallado o segmentado por fronteras, como un modo de criticar al estado dominante. A la vez, representa el espacio territorial y los recorridos que los sujetos realizan en él, a partir de las teorías clásicas de la soberanía, mediante la representación de un Estado soberano que busca el control y la reducción de la anomalía: la disciplina normaliza, “analiza, descompone a los individuos, los lugares, los tiempos, los gestos, los actos, las operaciones. Los descompone en elementos que son suficientes para percibirlos, por un lado, y modificarlos por otro” (Foucault, 2006:75). Además, y tal como lo ha señalado Fernández Bravo (1999:14) los letrados argentinos del siglo XIX hallan en el paisaje una “zona de condensación simbólica que la cultura debe recorrer, descubrir, ocupar, y donde acaso puedan despejarse algunas de las numerosas incógnitas que asedian la diferenciación de una identidad nacional en la instancia poscolonial”. Por ello, en el proyecto romántico, el paisaje no sólo simboliza un mapa de poder sino que también funciona como un instrumento del poder cultural que se quiere implementar. Así concebido, el territorio cobra un lugar central: fuente de imágenes del germen de una futura nacionalidad (y nación) que se construyen sobre un vacío³(el desierto) pero también sobre una segmentación. Esa segmentación, tanto en el caso argentino como en el resto de Latinoamérica, se traduce en una fórmula dicotómica: civilización y barbarie (fórmula vertebradora del pensamiento sarmientino que abrigó su proyecto político y cultural y que proyectó imágenes de una nación basada en la fragmentación pero también, y sobre todo en la exclusión). Porque entre estos dos universos territoriales y culturales disímiles, entre la civilización y la barbarie, entre el desierto y la ciudad, entre unitarios y federales, entre América y Europa, se

3. En los discursos fundacionales predominaba un concepto voluntarista de la nación, donde todos aquellos que se animaban a poblar un vasto espacio “desierto” estaban bienvenidos, al menos en la terminología oficial, a integrar la ciudadanía. (...) El discurso territorial de este primer nacionalismo voluntarista es un discurso topográfico: avanza sobre un desierto despojado de huellas topográficas, construcción simbólica compleja y calculada donde se silencia y se excluye a otro” (Anderman, 2000: 17)

encuentra un dispositivo que permite la demarcación: la frontera. Una delimitación interna, una liminalidad, que organizó y determinó modos disímiles para observar y representar el cuerpo de la Nación Argentina -en latente conformación- dentro de las producciones artísticas de la época. Esa frontera decimonónica que se inscribió en el territorio y en la cultura a la vez que condensó, en la literatura y el teatro, un cuerpo textual rico y a la vez productivo que intentó “leer” desde su representación directa o metafórica, el entramado político en el cual esas textualidades tuvieron lugar.

Asimismo, mediante la representación del espacio regulado por la mirada soberana, los textos fundacionales establecen qué cuerpo será el productivo y cuál no. Además, estos textos exponen los diversos modos en que se opera un control detallado y minucioso del cuerpo, un “cuerpo dócil” (Foucault, 2006) que es constantemente sujetado y que se lo disciplina⁴ mediante el uso -muchas veces violento- de una “anatomía política” del detalle y una ortopedia que tiende siempre a la normalización mediante la fragmentación y eliminación del diferente. Así, las ficciones fundacionales representan al Estado como un “aparato ortopédico” que intenta corregir o prevenir las supuestas desviaciones y anomalías del cuerpo que las porta. De Certeau (1996:160) afirma que son dos las intervenciones de estos aparatos: “una de ellas, busca sacar del cuerpo un elemento que es excesivo, está enfermo o que resulta sin estética, o bien trata de añadir al cuerpo lo que le falta. De esta manera, los instrumentos se distinguen según las acciones que se llevan a cabo: cortar, arrancar, extraer, quitar, etc., o bien, insertar, colocar, pegar, cubrir, ensamblar (...)” Aquello que se busca por su intermedio es suplir un déficit o corregir un exceso, ya sea en el cuerpo mismo de la persona o en las vestimentas que porta con el fin siempre claro de incluirlos, de mantenerlos en la norma. Además, en esta regulación de los cuerpos, el cuerpo mismo del sujeto se convierte en una frontera que establece una distancia, ya no entre un nosotros y un ellos, sino en la propia semántica del “nosotros”. Porque, y tal como sostiene Rotker (1999: 139- 140): “en la fundación o demarcación de un estilo de identidad nacional, se usan los cuerpos para trazar fronteras claras para demarcar espacios y para dejar muy bien diferenciados quién es quién.”

Ahora bien, ante este control detallado de los cuerpos y de los espacios delimitados por el Estado que los textos fundacionales como *La cautiva*, *Facundo* y *Martín Fierro* presentan, *Cosas como si nunca* propone un corrimiento en cuanto a los traslados que realizan los sujetos por los espacios escénicos pero también a partir de su entrecruzamiento con el cine y la música. Si el romanticismo argentino proponía un castigo a aquellos sujetos que experimentaban los cruces hacia el espacio otro y, por lo general, el resultado de estas experiencias de cruces provocaba una desventura (social, política o amorosa), tal como lo hemos señalado en estudios anteriores (Noguera, 2017) en el caso de *Cosas como si nunca* se produce una redención de estos sujetos móviles. Porque si la niña, personaje móvil por excelencia en el plano narrativo teatral y cinematográfico, atraviesa cada una de las liminalidades con las cuales juega la obra de Catani, en cada cruce fronterizo geográfico ella va reconstruyendo su historia familiar y va delineando su subjetividad. En este sentido, y como resultado del nuevo contexto de enunciación en el cual se produce “lo que queda de las ficciones fundacionales” en esta obra, y tal como lo señalan los estudios actuales sobre la frontera, la identidad no se construye en función de un espacio determinado sino en el movimiento, en el flujo real y también en el simbólico. Por ello, no hay castigo posible en esta cabalgata

4. “El momento histórico de las disciplinas es el momento en el que nace un arte nuevo del cuerpo, que no tiende únicamente al aumento de sus habilidades, ni tampoco a hacer más pesada su sujeción, sino a la forma de un vínculo que, en el mismo mecanismo, lo hace tanto más obediente cuanto más útil, y al revés. Formase entonces una política de las coerciones que constituye un trabajo sobre el cuerpo, una manipulación calculada de sus elementos, de sus gestos, de sus comportamientos. El cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula, lo recompone. Una anatomía política, que es igualmente una mecánica del poder, está naciendo” (Foucault, 2006:141)

visual y narrativa que propone Catani, sino distanciamiento, evaluación y posibilidad de redención. Y en esta redención es fundamental la apelación a la música en vivo, que si por un lado construye las atmósferas necesarias para la puesta mediante el piano y la música clásica, por otro lado –y en su apelación a los desafíos de cantos y guitarras de Martín Fierro, contextualizan ese universo de redención y adaptación a un nuevo contexto que el gaucho perseguido logra en su Vuelta.

Los amigos serán amigos⁵

Por último, Mariano Tenconi Blanco vuelve sobre los pasos del *Martín Fierro*, el gaucho perseguido por desobedecer a la ley del Estado, a partir de la historia de amistad entre este gaucho y Cruz pero la resignifica no sólo en cuanto a lo espacial y temporal sino también en cuanto al género. Así, con los cuerpos de Aurora Fierro y Blanca Cruz en escena y desde una fría Ushuaia, el extremo sur de la Argentina, se delinea el presente y pasado de estas mujeres en las que la historia nacional literaria (José Hernández, Jorge Luis Borges, Domingo Sarmiento, Alfonsina Storni, Ricardo Piglia, César Aira, José Saer, Manuel Puig, entre otros) funciona como motor de sus encuentros y sus acciones. Además, apelando a la narración filmica que alude al devenir de la vida humana, cuerpos presentes y voz en off femeninas confluyen a fin de reflexionar sobre los valores humanos en términos de amistad, que es entendida como un valor intercambiable. También, profundiza aún más en la relación entre teatro y literatura, aspecto que ya había abordado en su obra anterior *Todo tendría sentido si no existiera la muerte* (2017). Con respecto a ella, Tenconi Blanco (2018, s/p) afirma que:

Con la escritura de *La vida extraordinaria* fui todavía más allá respecto de la relación entre teatro y literatura. Ahora directamente fue la literatura la que saltó al escenario. Porque el texto está escrito llevando adelante todas las formas de escritura: escenas, monólogos, pero también cartas, diarios, poesía, incluso textos en tercera persona y hasta un narrador. Y, otra vez, literatura y tiempo son los componentes de la fórmula. En este caso me valgo de todas las formas de escritura para contar una amistad de más de 40 años, pero aún más, para contar el mundo, desde el origen hasta su fin.

Analicemos en primer lugar, el concepto de amistad que señala el autor y director de *La vida extraordinaria*. Para ello, nos interesa retomar las reflexiones que Giorgio Agamben (2016) realiza en un ensayo titulado “El amigo”. Allí, el filósofo italiano analiza el concepto de la amistad y da cuenta de que éste es un término que los lingüistas consideran como no predicativos, es decir, términos en los que no es posible construir un objeto a partir de lo que sus predicados enuncian. Además, concentrándose en el cuadro de Giovanni Serodine, “Pedro y Pablo camino al martirio”, propone a esta obra como una alegoría perfecta sobre la amistad dada la proximidad que los apóstoles presentan en la obra y su imposibilidad de mirarse dada esa misma cercanía. “¿Qué es la amistad sino una proximidad tal que no es posible hacerse ni una representación ni un concepto de ella?”, se pregunta Agamben (2016:43). La amistad es una co-presencia, un co-sentir junto a otro que no es otro yo sino un devenir otro de lo mismo. Porque “los amigos no comparten algo (un nacimiento, una ley, un lugar, un gusto): ellos están com-partidos por la experiencia de la amistad. La amistad es el compartir que precede a toda división, porque lo que tienen que repartir es el hecho mismo de existir, la vida misma. Y lo que constituye la política es esta repartición del objeto, este co-sentir original” (Agamben, 2016:49). Sin embargo, muchas veces

5. Título de canción “Friends will be Friends”. Letra y música: John Deacon y Freddie Mercury. Interpretada por el grupo británico Queen. “No es fácil amar, pero tienes amigos en los que puedes confiar,/los amigos serán amigos,/cuando necesitas amor ellos te dan cuidado y atención,/los amigos serán amigos,/cuando has terminado con la vida y toda la esperanza está perdida,/ofrece tu mano porque los amigos serán amigos hasta el fin.”

sucede que ante una situación extrema, ante un suceso inesperado, esos lazos de amistad tienden a estrecharse aún más, generando así altos grados de solidaridad o, por el contrario, puede suscitar el alejamiento de los sujetos volviéndolos irreconocibles. En esta segunda opción, la cercanía se diluye, se cobra visibilidad del otro y se produce un extrañamiento tal que en muchos casos es difícil volver a restituir esa imagen original que constituyó la amistad y el resultado final es su erosión radical.

Sin embargo, esa erosión no se produce entre Aurora y Blanca, porque a lo largo de sus cuarenta años de amistad, a pesar de las diversas separaciones geográficas y amorosas que ellas experimentaron, y haciendo honor a aquello que Borges sentenció: “Aquí en Argentina la amistad es quizá más importante que el amor” (Gamerro, 2015: 79), su lazo afectivo se mantiene intacto. Y si para el caso de Cruz y Fierro, como en la gauchesca en general, su amistad surgió en los márgenes de la ilegalidad, como símbolo de oposición a un Estado que pretende romper con todo vínculo de solidaridad, la amistad entre Aurora y Blanca se produce en los márgenes que separan a una isla de un continente, Tierra del Fuego, como así también entre los márgenes que evidencian la vida y la muerte: el funeral del padre de Aurora. Así entre límites geográficos y vitales pero también entre lo teatral y lo cinematográfico, *La vida extraordinaria* nos muestra lo que queda del *Martín Fierro*, que con las palabras de Carlos Gamerro expuestas en su libro *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*, decimos: “La imagen más fuerte que nos deja el poema no es el amor de Fierro y su innominada mujer ni la relación de Fierro y sus hijos, sino la amistad de Fierro y Cruz” (2015: 81).

En relación con lo cinematográfico, y retomando la segunda referencia que Tenconi Blanco señala sobre los temas que le interesaron trabajar en esta obra, el tiempo y la vida, es interesante cómo la puesta se preocupa por reflexionar sobre ella a partir del universo cinematográfico. En el comienzo de la obra, a través de una pantalla que se ubica en el centro de la escena, se proyecta un documental acompañado por una voz en off femenina que da cuenta de los orígenes del universo (Tenconi Blanco, 2017:5):

Nada. Absolutamente nada. No había espacio. No había tiempo. No había nada. Es imposible imaginarlo. Pero es así. No había nada de nada. No era oscuridad. Era nada. Y partiendo de la nada se inició el universo. Fue el azar. Un instante de gloria. O simplemente un capricho. Un capricho de la nada. Y de pronto una gran explosión. Una explosión inimaginable que duró una millonésima de segundo. Y en tres minutos se formó el universo. Tarda más en hacerse un huevo duro que el universo.

Este documental, que con Bill Nichols (1997) podemos definir como expositivo puesto que se articula a partir de la presencia central de la imagen, la banda de sonidos y los intertítulos, así como también por el uso de la voz en off que se enuncia mediante una primera persona plural, entre otras características, va a funcionar en la obra como entre actos “documentales” a fin de evidenciar el paso de los años a nivel macro y micro histórico. Así, entre lo que sucede en escena y lo que sucede en pantalla se establece el *tempo* de las vidas de estas mujeres, pero también el del universo narrado desde una ciudad que, no es casual, se la denomina como Fin del Mundo. Tampoco es casual que se elija una voz en off femenina para el relato del documental puesto que, como analizamos previamente, un gesto fundante en esta puesta es invertir el género de la amistad entre los gauchos Fierro y Cruz. Darles voz a estas mujeres, en pleno proceso histórico en el cual se produce una valorización y visibilización de los derechos femeninos, es una apuesta que reivindica al otro en tanto sujeto que ha sido silenciado por la historia. Sin embargo, en ese gesto, no sólo se reivindica el género femenino sino también se reinventa el género gauchesco puesto que ahora se convierte en un melodrama que cuadra de manera perfecta para la consolidación de la identidad, del deseo y de las lagrimas de estas mujeres. Un melodrama desobediente para el

caso de *La vida extraordinaria*, tal como lo señala Mariana Enriquez en el programa de mano de la obra, puesto que la escena “se plaga de diálogos sin la respuesta del otro, a la manera de Manuel Puig en *La traición de Rita Hayworth*. Una desobediencia que también es propia de los amigos en el *Martín Fierro* y que marca no sólo sus historias individuales sino su historia de amistad. Así, y coincidiendo con lo que afirma Carlos Gamerro en el programa de mano, *La vida extraordinaria* persigue

(...) los restos mortales de las utopías tantas veces asesinadas: en este caso los de la amistad, tal vez la relación personal que mejor ha resistido los embates del letal proceso civilizatorio del capitalismo; intuyendo, quizá, que de esta búsqueda dependa la salvación del mundo humano.

Este sentimiento de amistad que se sostiene en presencia y en ausencia mediante el código epistolar pero también a través del amor por la lectura y la escritura de poesía por parte de estas mujeres, se reafirma a partir de una presencia más: la música en vivo de la mano de un piano y un violín. La música se vuelve fundamental puesto que a partir de diferentes ritmos: el tango, el bolero, la música clásica, entre otras, marca el volumen, el ritmo y las intensidades del relato como así también de las actuaciones. Lo mismo ocurre a partir de la asistencia de los músicos en la escena, para el cambio de los decorados. De esta manera, la música y el cine potencian las relaciones escénicas y textuales a fin de establecer los lazos de la representación y también los lazos con el público



La vida extraordinaria -Ph Mauricio Cáceres-

Conclusión

María Rosa Lojo (1996) en su artículo “La frontera en la narrativa argentina” señala que son las diferentes manifestaciones de violencia aquello que define el cruce de las fronteras y la ruptura de los límites en los textos fundacionales: *Facundo*, *Amalia*, *El matadero*, *La cautiva*, *El Martín Fierro* y agrega: “en todos los casos, del lado opuesto de la engañosa línea divisoria, más allá de los límites familiares de la ciudad, está el otro o lo Otro” (Lojo, 1996: 128). Por tal motivo, cada cruce de frontera (geográfica, cultural, lingüística) implica una aventura, entendida esta como un proceso que tiene principio y fin y que corta con el continuum de la vida. Cada aventura se vive como

una experiencia única e irrepetible que para el caso de las aventuras de los protagonistas de las ficciones fundacionales mencionadas por Rojo tienen un final trágico y por lo tanto expresan su revés: la desventura. Sin embargo, en las tres puestas aquí analizadas, y como nuevo mito que inscriben para la relectura de las ficciones fundacionales, hallamos que en los diversos desplazamientos que realizan los sujetos de la obras, en cada cruce fronterizo, aquello que se produce es un resultado positivo de la aventura puesto que tanto en *Bufarra*, en *Cosas como si nunca* como en *La vida extraordinaria*, y a pesar de las tragedias que acompañan a estos finales, los sujetos protagonistas encuentran su identidad y en ese acto alcanzan su redención y adquieren su singularidad.

Una singularidad que también está dada por las actuaciones de los protagonistas de estas tres puestas que se sustentan en la potencialidad de los cuerpos y de la palabra, que relegando la introspección y abandonado el paradigma realista de actuación proponen personajes que encuentran su significación en el encuentro con el otro. Mediante el monólogo o el diálogo, a través del recitado o de los silencios, en los tonos del desafío o el enamoramiento, definen un tipo de actuación, que siguiendo a Alejandro Catalán, la entendemos como: “un poder de manipulación sobre la percepción de otro. Una materialidad que se dispone y se organiza (...). Porque, un relato actoral es un ser cuyas afectaciones van produciendo un proceso subjetivo, un cuerpo en mutación actual: alguien que va modificándose en términos vivenciales a ojos vista”. Por ello, y con ello, estos cuerpos actorales, así como también los cuerpos literarios, dramáticos, cinematográficos y musicales recogen lo que queda de un pasado y proponen nuevos mitos nacionales que se construyen y se vuelven significantes en el cruce de todos estos discursos a fin de evidenciar aquello que señala Patrice Pavis (2000): en la actualidad “la textualidad se abre a la intermedialidad y convierte la puesta en escena en el origen y la finalidad del sentido virtual y estético de las obras”.

Bibliografía

- » Aisemberg, A. (2009). “Pablo Podestá”. *Diccionario Biográfico estético del actor en Buenos Aires*, Buenos Aires: Galerna, pp. 329-331.
- » Agamben, G. (2016). *¿Qué es un dispositivo?: seguido de El amigo; y de La Iglesia y el Reino*. Buenos Aires: Anagrama.
- » Andermann, J. (2000). *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora
- » Barthes, R. (2005). *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- » Fernández Bravo, Á. (1994). *Literatura y Frontera. Procesos de territorialización en las culturas argentina y chilena del siglo XIX*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana. Universidad de San Andrés.
- » Foucault, M. (2006). *Seguridad, territorio, población. Curso en el College de France (1977-1978)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- » De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- » Gamero, C. (2015). *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*, Buenos Aires: Sudamericana.
- » Echeverría, E. (2010). “El matadero”. *El matadero. Un comentario y otros textos*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- » Lojo, M. R. (1996). “La frontera en la narrativa argentina”. *Hispanoamérica. Revista de literatura*, año XXV, diciembre, N° 75.
- » Nichols, B. (1997). “Modalidades documentales de representación”. *La representación de la realidad*, Barcelona: Paidós.
- » Noguera, L. (2017). *Teatro y frontera. Cruces y desplazamientos geográficos y culturales durante el romanticismo rioplatense (1837-1857)*. Buenos Aires: EUDEBA.
- » Pavis, P. (2000). “Escrituras dramáticas contemporáneas y nuevas tecnologías”. *Revista Conjunto*. Disponible en: <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/123/pavis.htm>
- » Rajewsky, I. (2005). “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality” [Intermedialidad, intertextualidad y remediar: una perspectiva literaria en intermedialidad]. *Intermedialités*, 1(6). Recuperado de http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf
- » Rotker, S. (1999). “Cuerpos de frontera. La Cautiva de Esteban Echeverría”. *Cautivas. Olvido y memoria en la Argentina*, Buenos Aires, Ariel.
- » Segato, R. (2018). *La Guerra contra las mujeres*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- » Sommer, D. (2004). *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*. Fondo de Cultura Económica.
- » Soto, E. (2016). *Bufarra. Carne a la parrilla*. Manuscrito proporcionado por el autor.
- » Tenconi Blanco, M. (2017). “La vida extraordinaria”. *Teatro 18. Antología de obras de teatro*. Buenos Aires: INT.

- » Tenconi Blanco, M. (2018). “La única esperanza es la ficción”. *Todo teatro*. Disponible en: <http://todoteatro.com.ar/la-unica-esperanza-es-la-ficcion-segun-mariano-tenconi-blanco/>
- » Trastoy, B. (2018). *La escena posdramática. Ensayos sobre la autorreferencialidad*. Buenos Aires: Libreto.
- » Viñas, D. (1974). *De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires: Siglo Veinte.