

# El dentro y el fuera de escena en *Trilogía Argentina Amateur (48/33/10)* de Andrés Binetti y Mariano Saba



María Silvina Persino

Trinity College, EE. UU. / mspersino@gmail.com

Fecha de recepción: 07/01/2015. Fecha de aceptación: 11/02/2015.

## Resumen

La trilogía de Binetti y Saba aborda tres momentos de la historia política argentina de los últimos 100 años a través de tres grupos de personas que realizan actividades artísticas. En este sentido, se propone una metateatralidad que engloba a los personajes artistas y su quehacer, exponiendo las dificultades que enfrentan. Por otro lado, esta metateatralidad está en tensión con las circunstancias del exterior que nos llegan mediante los comentarios de los personajes y los ruidos de fuera: la marcha peronista del tren de Evita, los tumultos por la muerte de Irigoyen, las celebraciones del Centenario. Las articulaciones entre este afuera y este adentro respecto al hecho teatral revelan interpretaciones significativas de la obra.

## Palabras clave

Binetti  
Saba  
Trilogía Argentina Amateur  
(48/33/10)  
Metateatralidad  
Extraescena  
Historia y política argentinas

## Abstract

Binetti and Saba's Trilogy confronts three moments of Argentine political history of the last hundred years, through three different groups of people that carry out artistic activities. A metatheatricality is exposed and includes the artists and their efforts in doing their art. On the other hand, this metatheatricality is in tension with the circumstances of the external world that reach us in the form of commentaries and noises coming from off-stage: the Peronist hymn that comes with Evita's train, the turmoils with the death of Irigoyen and the Centenary of the Independence celebration. The tense articulation between these two dimensions –the metatheatrical and the off-stage– reveals meaningful interpretations of the play.

## Key words

Binetti  
Saba  
Trilogía Argentina Amateur  
(48/33/10)  
Metatheatricality  
Off-stage  
Argentine history and politics

*La patria fría.* 1948. La trastienda de un circo pobre actuando en un pueblo del interior mientras fuera está el tren de Evita que llegó al mismo tiempo. *Después del aire.* 1933. Un estudio de radio donde se transmite un drama gauchesco mientras fuera muere un Irigoyen depuesto tres años antes por el golpe de Estado. *Al servicio de la comunidad.* 1910. Un prostíbulo donde llegan los mendigos en huelga dispuestos a ensayar un Hamlet en

medio de los festejos del centenario. En este orden, que no es cronológico, se crearon estas tres obras y se las presentó una tras otra en el teatro Apacheta de Buenos Aires.

La trilogía recrea un mundo artístico diverso: el circo, el radioteatro, el drama isabelino. Son todas manifestaciones de un arte marginal, *atado con alambre*, faltar recursos, desesperado. En este sentido, las obras se miran a sí mismas y constituyen un caso de metateatralidad. Metateatralidad que se potencia, en tanto lo que vemos en escena es la tras-escena: la cocina del arte. Lo metateatral aparece en cada obra de manera distinta: en *La patria fría*, no vemos lo que los artistas muestran en el circo, sino que el antes y el después de su performance, en el espacio donde están antes y después de salir a la arena. En *Al servicio de la comunidad*, asistimos a las discusiones sobre la obra de teatro y apenas muy poco de sus ensayos. En *Después del aire*, se nos entrega la transmisión del radioteatro, es decir la ficción misma, y, alternativamente, las discusiones sobre pormenores de guión y de transmisión cuando los micrófonos están apagados. Lo que quisiera exponer aquí es que, como contrapartida de este movimiento hacia dentro del teatro, hay un movimiento centrífugo en el cual la extraescena se privilegia. El fuera de campo tiene una entrada en lo que se desarrolla en escena: el primer peronismo, la muerte y el previo derrocamiento de Irigoyen, el centenario de la independencia. En cada caso, se produce cierto conflicto entre ese afuera y ese adentro, en el que anidan y se subrayan constantes de la historia nacional.

El título de la trilogía incluye la palabra “*amateur*”. No podemos atribuirle a este término su significado literal de actividad que se realiza en forma no profesional. Solamente son los mendigos que ensayan el drama isabelino los que entrarían en esta categoría. Los artistas de circo y los de la radiofonía se ganan la vida –aunque a duras penas– con su trabajo artístico. Sin embargo, si entendemos *amateur* en el sentido de algo que se hace sin los recursos necesarios y en un contexto de precariedad, quedarían englobadas las actividades de los tres grupos artísticos. Sin duda, Binetti y Saba han enfatizado en sus obras este carácter del desempeño de los actores, ya que hay reiteradas alusiones a la paga pobre (*Después del aire*) y la explotación (*La patria fría*). En *Al servicio de la comunidad*, el teatro aparece como alternativa a la mendicidad. Además de la exigua compensación económica, los artistas se ven compelidos una y otra vez a solucionar los problemas materiales que se les presentan: el león enfermo en el circo, las antenas en la radio, la falta de un cráneo humano en el *Hamlet*.

El código de actuación con el que se presentaron estas obras es el de una expresividad no cotidiana, según la terminología de Eugenio Barba (1986: 140). En el circo y en el prostíbulo shakespeariano los personajes son extremadamente marginales y conforman una galería casi esperpéntica que pide un lenguaje actoral exacerbado. Eso se modera notablemente en el caso del estudio de radio, ya que, esta vez, gran parte de la obra es el metateatro –aunque de carácter puramente vocal– ya que se despliega en extensión el radioteatro con todas las afectaciones y tics actorales de la radiofonía de la época. Es decir, que el código del radioteatro absorbe y naturaliza los extremamientos actorales. Hay además un personaje, la opa, que absorbe en sí misma toda la marginalidad que entonces retrocede en el resto de los personajes fuera de su momento al aire. Se trata de una muchacha que pese a su discapacidad tiene un notable talento para cantar y para eso se la usa. Sin embargo, en las tres obras la actuación se despliega en lo que Binetti describió como “acumulación y estallido, acumulación y estallido” (Sabatés, 2013). Estos estallidos surgen como resultado de los conflictos interpersonales que están en primer plano.

Aquello que se presenta o se prepara para presentar en escena aparece como una contrapartida de aquello que sucede en el fuera de escena. En *La patria fría*, el director del circo, apasionado antiperonista, presenta el espectáculo como una alternativa más valiosa al tren de Evita que regala juguetes. No se llega a saber si porque lo



*La patria fría.* Foto:  
Natalia Rubinstein.

que ofrecen es de poca calidad o porque el tren acaba ganándoles la competencia, pero van perdiendo de a uno a los pocos espectadores que fueron a verlos y que van abandonando la carpa. La obra termina con el director arengando a la troupe para que toquen con fuerza una música que opaque la marcha peronista que acompaña al tren que se va. La música que tocan se revela como la marcha fúnebre.

El Hamlet que exhibe la mendicidad en *Al servicio* contrasta con las celebraciones fastuosas del centenario. Recordemos que Argentina pasaba por entonces por lo que se consideró una época de gloria y prosperidad. David Viñas cita a Joaquín V. González que en aquel momento histórico augura un futuro donde se “vivirá sin divisiones, sin diferencias, sin rivalidades, sin rencores, sin envidias, sin tiranos, sin siervos, ni preferidos, sin menospreciados . . .” (2005: 78). El prostíbulo y los atrios de las iglesias esconden y a la vez exhiben las imperfecciones de este tiempo y espacio ideales.

En el programa de radio, el drama gauchesco intenta afirmar lo nacional frente a las masas de inmigrantes europeos que vienen al país y parecen hacer peligrar lo argentino. Además, propone un mundo que da la espalda a la realidad, como queda claro cuando no se entera pronto ni convencionalmente de una noticia nacional como la muerte del ex presidente.

Más allá de las circunstancias histórico-políticas de cada una de las obras, una y otra vez se hace la pregunta sobre qué es lo nacional relacionado con la cultura que estos grupos de artistas están transmitiendo. Donde se habla de esto de manera más explícita y recurrente es en *Después del aire*. Hay una radio que les está haciendo la competencia y transmitiendo radionovelas francesadas. Dice el director de la radio:

¡Faltan nacionalistas! ¡Qué tarea le espera a Justo! ¡Va a tener que reinventar la cultura patria! Te descuidás y no saben quién es Sarmiento: eso sí, novelita francesada y lloran... Hoy en día cualquiera hace un radioteatro y el público -que es lo peor- lo escucha... es el peor de los públicos... (Binetti y Saba, 2013: 69-70)



Después del aire. Foto:  
Florencia Gonzo.

En cambio ellos, transmiten un radioteatro que es un drama gauchesco en el que el indio aparece como el salvaje que roba ovejas y mujeres. Queda ridiculizada esta pretensión de nacionalismo con un indio que a veces habla en inglés. Según Robledo -el director-, este drama promueve el progreso en tanto afirma lo nacional frente a la ola inmigratoria. A esto responde Enhiesta, el personaje radical:

Qué hijo de puta... Sigue agarrando libretos de estos vatecitos trasnochados con sus mierdas sarmientinas: ¡progreso...! Matar lo oscuro, progreso... Campaña al desierto, progreso... Golpe de estado, progreso... ¡Europa, progreso! Mi Dios, Europa... muerta de hambre e igual... ¡progreso! (79)

Algo antes había dicho:

¡El progreso es que los trabajadores tengan un plato de comida en la mesa, que los europeos nos paguen lo que se debe si quieren manyarse un bistec, que la gente vote, que vote la gente: eso es democracia, eso hay que cuidar, eso es progreso, carajo! ¡Qué mierda importa un radioteatro de mierda...! (78).

Por supuesto que así se pone de manifiesto el enfrentamiento ideológico entre los personajes de la radio.

En el caso de *Al servicio de la comunidad*, los mendigos que ensayan Shakespeare buscan una versión local de *Hamlet*. El director les dice: "Hice algún retoque en el libreto: la gente quiere oír a Guillermo Shakespeare pero hablando fetén, como uno... Porteñazo y lindo" (96). Se les presenta una oportunidad cuando quien tuviera que conseguir una calavera termina trayendo un cráneo de vaca. Esto da lugar a interpretaciones que incluyen el destino ganadero de la Argentina. Uno de los concurrentes brinda su mirada: "una nación obsesionada con las vacas, un cráneo seco de vaca que recuerda entre tanto festejo centenario que el capital es fugaz, que la carneada es eterna pero que la carne es finita..." y luego "Un Hamlet criollo, un tipejo que duda ante el hambre, que duda y llora y habla, y que lo único que le toca de la vaquita es el hueso pelado..." (108). Resulta clave lo que dice luego: "el símbolo autóctono del desesperado patrio: un Hamlet baboso, que lamenta la carne masacrada sobre el cráneo mudo de la vaca ajena. Podría vengarse, pero prefiere la queja" (108). Volveremos luego a este tema de la queja o la aceptación.

En el caso del circo, su dueño también insiste en que su producto artístico encarna lo nacional: "Ustedes ni sospechan la misión histórica que les cayó entre las manos:



*Al servicio de la comunidad.*  
Foto: María Belén Cobas.

defender este bastión del verdadero espíritu nacional, para llevarles día a día un poco de alegría a la gente que puede pagarla, que es la que merece...” (36). Y ese bastión debe anular, como se dijo, el magnetismo del tren de Evita.

En ese diálogo ideológico que se juega entre el afuera y el adentro, la huelga de los mendigos en *Al servicio de la comunidad*, según algún político que visita el prostíbulo, atenta contra los intereses de la nación que debería mostrarse con necesidades frente a las representaciones extranjeras que vienen de visita por la celebración del centenario. “Qué van a pensar cuando les vayamos a pedir empréstitos si no ven que acá hay hambre, que falta, que estamos haciendo pero falta...?” (101) El teatro queda curiosamente emparentado con la prostitución y con la mendicidad:

Oscuro: Poner el cuerpo, cómo ustedes... [refiriéndose a las prostitutas] pero mejor. Desde lo lejos, allá arriba... como la imagen del Cristo, arriba... arriba del escenario. Nadie te toca, sólo te miran y pagan... Igual que con ustedes pero mejor. Nos van a pagar para mirarnos, así de lejos, y nada más...

Pocodiente: É al revé el teatro: en la calle pedimo y, ¿qué hace a gente?

Menucho: ¿Qué?

El Oscuro: Pagan para no ver. Te dan y te alejás. Te dan para no tenerte cerquita. Te dan para que estés lejos... para no verte, te dan (98).

Y, más adelante, el Oscuro dice:

Sí, actuar y pedir, lo mismo... vamos a actuar y después pedir, que la repulsión y el arte se junten y hagan llover monedas... (135).

Es únicamente al final cuando el fuera de escena que venía siendo ignorado por los personajes del prostíbulo irrumpe dentro de él. El carruaje que traía a la Infanta Isabel tiene un desperfecto y piden refugio en el prostíbulo. La Infanta es presentada como una mujer malhumorada, agresiva y grosera, pero queda fascinada por la representación de los mendigos: [La infanta] “¡El presidente mismo va a ver este acto, que lo obligo como que arriba hay un Dió!” (135).

Si el director había sugerido una idea de puesta donde todo sería con objeto imaginario excepto la calavera y las espadas y la sangre del final, no sospechaba que también contaría con un cadáver humano real, el de la Larga muerta de tuberculosis.

En el caso de *Después del aire*, mientras dentro del estudio se transmite un drama gauchesco descabellado se percibe que en el fuera de escena, en la calle, está pasando algo grave.

Romualdo: Algo tiene que estar pasando afuera, la gente está saliendo a la calle...

Robledo: ¿Y no sabemos qué es, no sabemos?

Romualdo: Ni idea.

Teresa: ¿Pero no llegó ninguna información?

Romualdo: Nada. A la estación no llegó nada.

Robledo: Así las cosas nomás: ¡somos los que tenemos que decir lo que pasa y no sabemos lo que pasa! ¿Quién nos va a crear?

Romualdo: Algo grande seguro (77-78).

Al final de la obra se revela que ha muerto Irigoyen.

Es necesario insistir en que lo que está en primer plano en las obras son los conflictos individuales o interpersonales de los personajes: amores desencontrados, frustraciones profesionales, enfermedades, pobreza. Sin embargo, aunque la conexión con el momento histórico-político se produce de forma algo velada e intermitente, en los tres casos, las obras concluyen completamente ligadas con las circunstancias histórico-políticas que están ocurriendo. Como ya se dijo, el circo compite musicalmente con la marcha peronista, en la radio, el personaje radical transmite un mensaje de despedida a Irigoyen y la troupe de mendigos-actores salen del prostíbulo en una caravana actoral liderada por la Infanta Isabel. Una vez más, *Después del aire* se recorta como la más moderada y menos esperpéntica de las tres. En ella, el mensaje político, en forma de homenaje a Irigoyen, aparece de manera directa. En los otros dos casos, los personajes producen una explosión performática que va a contracorriente de la circunstancia política: el circo vs. el tren de Evita; la exhibición de mendigos vs. la celebración del Centenario.

Es en *Al servicio de la comunidad* donde se entrelaza en forma más acabada el fondo histórico-político y lo metateatral. Para profundizar en esto debemos analizar el modo en que transforman al *Hamlet* de Shakespeare en un *Hamlet* local. Ofelia es una travesti que muere ahogada no en el arroyo, sino por sus flemas de tuberculosa. No obstante, Pocodiente, el *Hamlet* local, la ama no sólo en escena sino en la realidad, pero no llega a salvarla. El hecho de que no han podido conseguir una calavera, sino un cráneo de vaca, permite instalar significados que -como ya se vio- enlazan con la historia económica argentina. La gitana cuando predice la historia argentina afirma:

Siempre tu madre es la vaca,  
revolcándose en deseo  
con tíos dueño' de tierra' (128)

La vaca representa a la reina Gertrudis que se hace cónyuge del tío traidor. Esto permite que los dueños de la tierra sigan siéndolo. Las vacas seguirán siendo ajenas. Según su predicción esto perdurará en el tiempo. En efecto, veinte años más tarde, en un momento en que se hace alusión a la extraescena en *Después del aire* el personaje radical dice que “Lo mandan a Roquita a regalarle las vacas a los ingleses, y acá ni les van a cobrar impuestos a los frigoríficos de ellos, explotan a los trabajadores...” (79). La traición de la reina Gertrudis y del nuevo rey Claudio se transforma en esta versión local de *Hamlet*

en la traición a los intereses nacionales y el favorecimiento de los terratenientes. Frente a esto, el pueblo, lejos de reaccionar, duda, tal como predice la gitana:

y el padre que se te ha muerto,  
fantasma que ronda en pena,  
es el futuro que vemo'.  
Estos vago' son tus hijo',  
los que dudan sin refreno,  
que aunque habían de vengarse  
arruinando los festejo',  
piden teatro y no lucha,  
revolución desde lejo'. (128-129)

Al final de esta cita, los vagos que piden teatro y no lucha son los mendigos que no llegan a rebelarse por su condición de miseria. No olvidemos que su elemento de presión es hacer una huelga absurda que no perjudica a nadie y, por lo tanto, será inefectiva. Esta observación sobre la falta de acción podría aplicarse a otros personajes de las obras. Sus rebeliones son mínimas. La pobreza de los artistas del circo los obliga a tolerar los abusos constantes de su patrón e, inclusive, a hacer suya su causa antiperonista. Los actores de radio son quizás los únicos que se rebelan: al fin de la obra se van a ir a trabajar a la radio competencia. El que se queda, al final se da el gusto de transmitir su mensaje radiofónico a favor de Irigoyen.

Una vez más, el anclaje final con la extraescena se afianza especialmente en la obra durante el centenario. Pocodiente, el Hamlet local, ensaya una y otra vez un parlamento pretendidamente de *Hamlet*, aunque no es tal. Sin embargo, en el último parlamento de la obra hay una breve cita del *Hamlet* de Shakespeare. “Dormir, morir tal vez soñar...” (74) No se da el resto de la cita, pero vale la pena recordar que en su original sigue preguntándose si soportaríamos las desgracias de la vida si no fuera por el pensamiento de lo que hay después de la muerte. Es cierto que Hamlet nos da el suicidio como alternativa desechada, pero, un poco más adelante, parece sugerir otra cosa al decirnos: “La conciencia así hace a todos cobardes y, así, el natural color de la resolución se desvanece en tenues sombras del pensamiento, y así empresas de importancia, y de gran valía, llegan a torcer su rumbo al considerarse para nunca volver a merecer el nombre de la acción” (1998: 351). En ese sentido, creo que el cierre de *Al servicio de la comunidad* enfatiza una cierta acusación que sobrevuela a la trilogía y que también se sintetiza en el vaticinio de la gitana cuando habla de los argentinos haciendo “revolución desde lejo”. Se trata de un señalamiento de demasiada mansedumbre por parte de los oprimidos.

No en vano, la premonición de la gitana incluye, en un gesto de puesta en abismo, la dramaturgia y el texto espectacular del que estamos hablando:

Después ya no puedo ver:  
sólo el torpe nacimiento  
de dos poetas malditos  
que escriben sobre todo esto  
tres piezas con mal destino  
mas con espíritu honesto...(78)

Dos poetas que escriben una trilogía que dice verdades que pocos querrán escuchar. Por eso se los llama malditos y de mal destinos. Todos mensajes destinados a ser desechados.

## Bibliografía

---

- » Binetti A. y Saba, M. (2013). *Trilogía argentina amateur (1948-1933-1910)*. Córdoba: Papeles Teatrales.
- » Barba, E. (1986). *Más allá de las islas flotantes*. Buenos Aires: Firpo & Dobal.
- » Sabatés P. (2013, 4 de junio). “Historias cruzadas por la conflictividad”. En *Página 12*, [en línea]. Consultado el 04/1/2015 en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-28841-2003-03-17.html>.
- » Shakespeare, W. (1998). *Hamlet*. Madrid: Cátedra.
- » Viñas, D. (2005). *Literatura argentina y política*. Buenos Aires: Parabellum.