

Universidade de São Paulo

Faculdade de Filosofia e Letras

Departamento de Letras Modernas

**Mestrado em Língua Espanhola e Literaturas
Espanhola e Hispano-Americana**

**Título de la disertación: Espacios textuales en la obra de
Patricia Zangaro**

Orientadora: Prof^ª. D^ª. Ana Cecília Olmos

Orientanda: Silvia Karina López

São Paulo, 2006

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

Espacios textuales en la obra de Patricia Zangaro

Silvia Karina López

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Ana Cecília Olmos

São Paulo
2006

Agradecimientos

En primer lugar quiero agradecer a mi orientadora, Ana Cecilia Olmos, por acompañarme con sus lecturas detalladas, por su espíritu crítico, siempre con una intención constructiva y docente. También, le agradezco su economía de palabras que me ayudaron a repensar aspectos de mi retórica y que me generaron la inquietud por la precisión en el uso de la palabra.

Agradezco a la Universidade de São Paulo y, en especial, a la Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas por la oportunidad que me dio de realizar este programa de posgraduación. Fue una experiencia sumamente enriquecedora no sólo en el aspecto académico e intelectual sino, también, en lo personal.

Agradezco a mis compañeros con los que compartí varios cafés, además de las clases.

Agradezco a mi amiga Valeria, que sabe de qué se trata, por estar presente a pesar de la distancia.

Agradezco a mis padres porque respetaron mi elección.

Agradezco a mi familia por su apoyo, por respetar mis tiempos y encierros, por aceptar el destierro de algunos fines de semana, por compartir mis preocupaciones.

A Marcelo,
porque cree en lo que
hago y me sostiene.

A Santiago y
Manuel, por la
paciencia para esperar.

Resumen

El objetivo del siguiente trabajo es realizar una lectura de la representación del espacio en los textos de Patricia Zangaro. El espacio se presenta como un conjunto de signos que construyen una clave de sentido dentro del campo literario.

Patricia Zangaro trabaja la cuestión del espacio a partir de las ideas de frontera, de periferia y del otro como el sujeto que se vislumbra detrás de la línea que separa territorios de pertenencia, en el lugar del desplazamiento. Pensar en una periferia implica pensar en un centro que se propone como su espacio opuesto. Por otro lado, la lectura sobre la representación del espacio nos permite abrir otros sentidos en los tópicos del cuerpo, del dinero y de la lengua que aquí analizaremos. Estos temas hacen posible pensar en las relaciones de poder que se construyen entre los sujetos que se desplazan por un espacio determinado.

Palabras claves: espacio, periferia, frontera, cuerpo, otro, lengua, dinero.

Resumo

O objetivo deste trabalho é ler a representação do espaço nos textos de Patrícia Zangaro. O espaço aparece como um conjunto de signos que constroem uma chave de sentido no campo literário.

Patrícia Zangaro trabalha a questão do espaço junto com as idéias de fronteira, periferia e do outro como o sujeito que se pode olhar detrás da linha que separa os territórios de pertença, no lugar do deslocamento. Pensar em uma periferia é pensar em um centro que é seu oposto. Por outro lado, a leitura da representação

do espaço abre outros sentidos nos tópicos do corpo, do dinheiro e da língua que aqui analisaremos. Esses temas possibilitam pensar nas relações de poder que são construídas entre os sujeitos que circulam por um espaço determinado.

Palavras chaves: espaço, periferia, fronteira, corpo, outro, língua, dinheiro.

Abstract

This work aims at reading the space representation in Patricia Zangaro's texts. The space is presented as a group of signs which build a key of meaning inside the literary field.

Patricia Zangaro works the space subject with the ideas of border, periphery and the other as the subject who is glimpsed behind the line that separates belongings territories, in the outsider place. Thinking in a periphery is to think in a center that is proposed as its opposite. On the other hand, the reading about the space representation opens senses in other topics: the body, the money and the language. These subjects will also be analysed in this work. These topics enable us to think in the power relations between the subjects who move themselves in a certain space.

Key words: space, periphery, border, body, other, money, language.

Índice

| | |
|---|-----------|
| Introducción..... | 1 |
| Capítulo I: El espacio es una textura..... | 9 |
| I.1: Lo alto y lo bajo..... | 10 |
| I.2: De aquí y de allá..... | 17 |
| I.3: La vida extramuros..... | 20 |
| I.4: Del otro lado de la escena..... | 26 |
| I.5: Demarcaciones territoriales duales..... | 32 |
| Capítulo II: La ceremonia del cuerpo | 37 |
| II.1: <i>Por un reino</i> y la retórica del cuerpo “marcado”..... | 38 |
| II.2: El cuerpo como espectáculo en <i>Auto de fe... entre bambalinas</i> | 44 |
| II.3: <i>Advientos</i> o la retórica del cuerpo abandonado..... | 50 |
| II.4: <i>Pascua rea</i> y el sacrificio del cuerpo | 54 |
| II.5: El habla del cuerpo | 57 |
| Capítulo III: El dinero y el trazado de un espacio..... | 62 |
| Capítulo IV: Espacios de representación a través de la lengua..... | 74 |
| IV.1: Pascua rea, esa Babel caótica..... | 75 |
| IV.2: La lengua desgarrada..... | 82 |
| IV.3: La lengua dentro del teatro..... | 86 |
| IV.4: Otro cruce de voces..... | 88 |

IV.5: La lengua y el otro representado.....89

Capítulo V: Una genealogía posible.....92

V.1: Los ensayos y sus proyecciones.....93

V.2: Dos referentes.....94

V.3: El lugar de la escritura.....99

V.4: El árbol literario.....104

V.5: Consideraciones finales.....113

Bibliografía.....117

Introducción

Patricia Zangaro pertenece a las nuevas generaciones de dramaturgos argentinos cuya vinculación con el teatro se establece no sólo desde la escritura ficcional sino que también a través de la docencia, la participación en las puestas en escena y la reflexión intelectual sobre los caminos que el teatro argentino recorre.

Pascua rea, Por un reino, Auto de fe... entre bambalinas, Advientos: El confín y Última luna son las obras que se reúnen en la publicación *Teatro y margen* y que aquí analizaremos. Otros textos que la autora escribió son: *Hoy debuta la finada* que obtuvo el Primer Premio Municipal de Buenos Aires (1986-1987), *Náuseas, Las razones del bosque, Tiempo de aguas, La boca amordazada, La hora nona*. Estas últimas obras fueron en su mayoría publicadas y representadas, y si bien no serán objeto de nuestro estudio, su lectura nos permite diseñar su mundo intelectual, sus variaciones de estilo y estética, los referentes literarios a los que remite, su recorrido escritural.

Por otro lado, Patricia Zangaro realizó trabajos de dramaturgia sobre textos consagrados que la muestran en el ejercicio de la doble actividad de escritora y de lectora. De este modo, en su haber encontramos una versión de *El mercader de Venecia* que se representó en el Teatro San Martín en 1999, una versión de *La Tempestad* llevada a escena en 2000, una adaptación de *Don Chicho* de Novión, representado en el Teatro Cervantes en 2003. También participó de los eventos teatrales que se reunieron bajo el nombre de "Teatro x la identidad". Estos eventos se iniciaron en el año 2000 y surgieron como respuesta a la inquietud sobre el destino de hijos de desaparecidos durante la dictadura militar en Argentina. El ciclo de representaciones se inició con un texto de Patricia Zangaro, *A propósito de la duda*. Luego escribió otros más pequeños con esta temática: *Sardina, Una estirpe de petisas, Dame el tenedor*.

En uno de los ensayos de su libro *Des-montajes* Patricia Zangaro ofrece a sus lectores una imagen de sí y de su obra que se define por la idea del viaje y de la instalación en el espacio del margen. En ese texto afirma:

Hice un largo viaje para llegar hasta aquí. Me pienso en la frontera, en ese borde tan distante del centro, en esa orilla en la que no hay nada que perder porque uno se ha despojado en el camino de lo accesorio, en ese asombro

que es el deseo de cruzar al otro lado y encontrar-se, reconocer-se, una forma de nacimiento.¹

Los ensayos incluidos en *Des-montajes* contribuyen para completar la figura de Zangaro. Son reflexiones nutridas de conceptos que le permiten abordar cuestiones como el lugar de la crítica frente al artista, trabajar sobre la recepción de una obra, pensar en algunos representantes de la producción teatral e intelectual con los que traza una línea de reconocimiento e identificación, indagar las problemáticas del fin de siglo XX y, fundamentalmente, sobre los espacios de frontera que tienen una resonancia insoslayable en toda su escritura.

La representación del espacio es un tópico recurrente en la escritura ficcional y no ficcional de esta autora. Las ideas de frontera, de periferia y del otro como el sujeto que se vislumbra detrás de la línea que separa territorios de pertenencia constituyen tropos desde donde se pueden trazar recorridos que atraviesan los textos de Zangaro. En este trabajo nos concentraremos en sus ensayos y en las obras publicadas en *Teatro y margen* donde los referentes geográficos se desplazan sobre otros aspectos como el cuerpo, el dinero y la lengua. Estos referentes permiten ampliar sentidos que convergen en identidades emergentes con un lugar de pertenencia específico.

En el capítulo “El espacio es una textura” la propuesta es reflexionar sobre los modos de concebir y representar el espacio. A partir del trabajo sobre las didascalias es posible analizar las relaciones que se establecen entre los sujetos en determinadas estructuras espaciales, considerando que las indicaciones espaciales tienen un carácter funcional porque se orientan hacia una práctica de la representación. Desde esta perspectiva, el espacio será considerado como un conjunto de signos que adquieren diversos sentidos dependiendo del sistema de relaciones que motiven, y se propone, entonces, como un campo de fuerzas donde

¹ – ZANGARO, P.: *Des-montajes. Reflexiones sobre dramaturgia y dramaturgos*. Ed. La Bohemia, Bs. As., pág. 48

se debaten posiciones de poder en permanente juego de movimiento y tensión. Esas posiciones de poder se representan a través de la ubicación de los sujetos en las diferentes demarcaciones espaciales.

Las relaciones que surgen como consecuencia de un juego de poder están cifradas, en los textos de Patricia Zangaro en la representación del espacio urbano. Este espacio urbano, como se ve en *Pascua rea, Por un reino y Auto de fe...entre bambalinas*, es el escenario de la tensión entre esas fuerzas y, en otros casos, como en *El Confín y Última luna*, está referido desde la distancia como un espacio que no se representa directamente, pero al que se remite a través del gesto de nombrar lo ausente. Como consecuencia de esas tensiones que caracterizan al espacio urbano quedan marcadas zonas donde algunos sujetos se reconocen en la pérdida y en la no pertenencia y generan, entonces, un espacio propio que se define por el término de frontera, en tanto que espacio del desplazamiento. La idea de frontera hace pensar en una zona de contacto donde el centro y el otro lado establecen una relación que se define por la tensión. Bajo este contexto, el tema del otro sería la voz que se filtra en los relatos legitimados por el espacio del centro (cultural, político, social, etc.). Desde ese lugar, el otro asume una presencia activa en las prácticas sociales y articula un juego de oposiciones con respecto al ámbito del centro. La periferia, el borde, la frontera señalan lo otro en tanto que espacio de las relaciones de “otros” sujetos que recogen signos identificados con las prácticas sociales institucionalizadas y construyen con ellos su propio sistema de representación. Adriana Rodríguez Périco² inscribe la periferia en el lugar del desplazamiento y en la puesta en crisis de instituciones urbanas, representaciones del centro, que determinan una ley, un lenguaje y una moral. Esta definición expande su sentido si consideramos a la frontera como un espacio de confrontación con respecto a la norma, a la legalidad, a lo culturalmente aceptado y, por otro lado, es un limiar que, de alguna manera, intenta establecer una zona que lo vincule con el centro.

Centro y periferia son, en apariencia, espacios separados, sin embargo mantienen un intercambio, un diálogo que traspone sus fronteras porque ambos cobran existencia en el presupuesto del otro espacio. La reflexión que conecta al centro con la periferia, en los textos de esta autora, señala a este espacio como el lugar de prácticas y representaciones que se encuentran en situación de conflicto y cuyos significantes se desplazan hacia sentidos móviles.

Teatro y Margen, como conjunto literario, presupone una oposición implícita al espacio del centro. El margen se propone como discurso alternativo donde el

² RODRÍGUEZ PÉRICO, Adriana: “Arlt: saca las palabras de todos los ángulos” en *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 517-519, julio 1993, pág. 4 a 14.

otro y lo otro se manifiestan en la tragedia del desplazamiento que es una forma de práctica social. Desde este lugar, pone en evidencia una dinámica de fuerzas que muestra desdoblamientos o resignificaciones de las relaciones de poder que son propias del espacio del centro, con las consecuencias de abuso o ruptura de la ley que el poder establece. En estos textos somos testigos de conflictos individuales, de sujetos anclados en la marginalidad, que se definen por el sentido trágico de la existencia y que permiten proyectar la inscripción individual en lo social. Este sentimiento trágico es consecuencia de no pertenecer a un sistema preestablecido que, contradictoriamente, lo reclama y lo expulsa. Son esos seres particulares los que permiten bordear otros temas inherentes a la condición de ser “el otro” en un sistema de relaciones.

De la lectura de los signos que construyen la representación de espacios y que permiten configurar los vínculos entre los sujetos, es posible desplazar los significantes hacia otras relaciones como espacio y cuerpo, espacio y dinero, espacio y lengua.

El cuerpo de los personajes está cubierto de signos que ocupan un lugar en el texto y en el escenario y como tales despliegan una cadena significativa que, bajo distintos contextos referenciales, producen sentidos. En el capítulo “La ceremonia del cuerpo” retomamos la idea de Anne Ubersfeld³ que dice que el cuerpo del personaje puede ser considerado como un espacio donde los signos hablan y constituyen sentidos, a la vez que se vincula con otros cuerpos con los que elabora un mapa de relaciones en tensión donde se problematizan jerarquías, saberes, leyes y códigos preestablecidos. Esta idea nos permite pensar en los cuerpos como “figuras retóricas” porque construyen un relato propio.

Por otro lado, el tema del dinero en relación con el espacio está desarrollado en el capítulo “El dinero y el trazado de un espacio”. En casi todos los textos de Patricia Zangaro, el dinero es un elemento recurrente y adquiere sentidos múltiples en relación con un espacio determinado y en función de la práctica social que allí se establece. En consecuencia, también diseña líneas divisorias entre el tener y el no tener, entre desear y mostrar la posesión, entre considerarlo un valor o rechazarlo como elemento corruptor. En tanto que elemento aglutinante de sentidos sociales y simbólicos, el dinero descubre diversas imágenes y se presenta como signo del capitalismo y de la burguesía que definen un sistema social y económico. No sólo es un elemento necesario para subsistir bajo estas normas sino que coloca en tensión juegos de poder que,

³ UBERSBELD, Anne: *Para ler o teatro*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2005

a veces, descubren aspectos oscuros y perversos en los sujetos: la traición, la compra de voluntades, el deseo de ascenso social sin medir consecuencias, el abuso de autoridad. Poseer dinero equivale a poseer poder sobre otro que no lo tiene, pero lo desea. Dinero y poder se unen para hilvanar una lectura donde el vínculo entre estos dos signos vertebró un modo de pensar la organización de las sociedades modernas.

En el capítulo “Espacios de representación a través de la lengua” puede observarse cómo Patricia Zangaro se preocupa por la palabra y por los sentidos que a través de ella se despliegan. La lengua, como mediadora de la representación de un mundo, le permite definir un espacio estético y construir una visión del mundo. El trabajo sobre la lengua que Patricia Zangaro realiza permite que los personajes y sus discursos establezcan sentidos de comprensión de ese mundo. Altamirano y Sarlo, en *Literatura /Sociedad*⁷ se refieren a la lengua como medio de representación artística. En este texto se valoriza la lengua dentro de una perspectiva social porque, en los diferentes enunciados literarios, pueden oírse los ecos de los diferentes lenguajes sociales. Siguiendo estos conceptos, subrayan la idea de Bajtín sobre “la novela (como) una representación de discursos por medio de discursos” y la proyectan a toda la literatura con sus diferentes géneros.

Los diferentes niveles y registros de la lengua, la elección de determinadas expresiones crean una expresividad ambiental que se une al contexto de la acción. El trabajo sobre la lengua que Zangaro realiza y que se manifiesta en las voces de los personajes, deja en evidencia los variados cruces de enunciados en el tejido social representado que se asienta sobre el espacio de la periferia. De este modo, en *Por un reino*, la materialidad de la lengua vincula el uso de palabras que connotan degradación y violencia con los rasgos físicos de los personajes, mutilados intencionalmente como recurso para mendigar, y coloca en primer plano la agresividad condensada que estos personajes tienen entre ellos y que ocultan a los ciudadanos, objetos de conquista a través de la lástima. El uso de la lengua como recurso para delinear los rasgos y el contexto discursivo de los personajes nos permite pensar cómo estos últimos se ven a sí mismos y, a la vez, nos permite construir la imagen de un mundo particular, como sucede en *Pascua rea*. En ese texto los registros lingüísticos de los personajes son un muestrario de la interacción entre universos geográficos, sociales y culturales diferentes que se convocan alrededor del Maldonado y que, desde esa interacción, aluden a los diversos orígenes que determinan identidades diferentes en una convivencia que, a veces, no puede evitar el conflicto. El trabajo sobre la lengua, en este texto, invita a rescatar la presencia de la inmigración en el entramado social argentino y, en particular, rioplatense. La polifonía es signo de la mezcla y variedad que componen el cuerpo social.

⁷ – ALTAMIRANO, C. Y SARLO, B.: *Literatura / Sociedad*. Hachette. Bs. As., 1983, pág. 41

El último capítulo, “Una genealogía posible”, pretende establecer una genealogía literaria en Patricia Zangaro a través del rastreo de temas y referentes estéticos que revelan algún tipo de adscripción literaria. El objetivo es rastrear, a partir de estas cuestiones, líneas de parentesco reflexivo, elementos que circunscriban una posición ante la literatura y relaciones intertextuales que la conectan con otros autores a los que la autora se refiere en sus ensayos o a los que sus textos nos remiten por el planteo de problemáticas convergentes. Los indicios de esos vínculos se desprenden del trabajo sobre el tema de la periferia, por la observación de los discursos marginales que entran en conflicto con el discurso del centro, por la puesta en evidencia de otros puntos de vista para pensar la realidad, por el uso de estrategias escriturales donde se trabaja con el efecto de oralidad de algunas expresiones, porque hay un rescate de temas que remiten a un pasado literario e histórico que redescubre un legado cultural desde el cual los textos de Zangaro deben ser leídos.

En este capítulo, la lectura de los ensayos publicados bajo el título *Desmontajes* da inicio una serie de reflexiones que permiten reconocer los hilos que tejen el entramado de los textos de Zangaro. El trazado de tópicos literarios confluye en una reflexión sobre el lugar de la escritura y del escritor frente a la realidad que representa y, en el caso de esta autora, esa representación podría sintetizarse en volver a leer el tema de la tradicional dicotomía que separa a la civilización de la barbarie, a la ciudad letrada de la oral y que conducen a una reconstrucción de mitos nacionales y, por extensión, de una identidad. De ahí, la necesidad de revisar los conceptos de frontera como el límite que separa estos territorios opuestos.

Los textos de Patricia Zangaro tienen como espacio geográfico de representación el mundo urbano y, aunque en algunos textos, como *Última luna* y *El confín*, aparezca como escenario el desierto, éste se define desde las categorías de la urbanización. Las diferencias entre ciudad y desierto; centro y periferia se construyen a partir de los mismos significantes, pero adquieren sentidos disímiles porque se elaboran desde diferentes lecturas y apropiaciones de sus códigos. Son esas variaciones de lectura y escritura las que permiten entrever las búsquedas expresivas de la autora para crear representaciones de lo real en sus obras de teatro.

La representación del espacio se expande, desde el campo de lo verbal y de lo estético, hacia un pensamiento que manifiesta una reflexión cultural e histórica asentada sobre las bases de la alteridad. De este modo, el teatro, la orilla, el caserío de los mendigos y el desierto adquieren la categoría de arquetipos espaciales que definen el borde, la periferia, la barbarie. Desde esa lectura, los espacios que se ubican del otro lado del margen se resemantizan como organizadores de los tópicos y de los discursos y configuran una visión del mundo en estado de disarmonía y en ruptura con respecto al mundo “legal”,

“oficial” y “civilizado”. Patricia Zangaro se coloca en ese espacio del margen para escribir y devolver una mirada inversa, dirigida hacia el centro. La decisión sobre el lugar desde donde ella escribe se confirma en los juegos estéticos que construyen binomios espaciales y que muestran lo infranqueable de las líneas que separan los territorios geográficos. Hay una suerte de determinación que reduce al máximo las posibilidades de cruce de un lugar a otro y, a veces, el solo intento arrastra las consecuencias de una condena que puede llevar a la pérdida del propio espacio, a la corrupción del cuerpo y del alma e, incluso, a la muerte.

Capítulo I

El espacio es una textura

Describir un territorio, construirlo, es también trabajar la dimensión de una subjetividad que debe ser sometida a los rigores de la catalogación discursiva.

Graciela Montaldo

Pensar el espacio como un texto que puede ser leído, decodificado y que permite la configuración de discursos que atraviesan la literatura es uno de los caminos propuestos para recorrer la obra de Patricia Zangaro. La elección de esta línea de lectura permite considerar al espacio como una clave de sentido dentro del campo literario porque “se expande de una esfera verbal a una esfera representacional y cultural”¹. Esta hipótesis de lectura extiende las representaciones del espacio hacia otros tópicos como el cuerpo, el dinero y la lengua. En *Teatro y margen*, esos tópicos abren intersticios para ampliar los sentidos que surgen de las clasificaciones geográficas que, en estos textos, determinan espacios binómicos. La lectura sostenida sobre el eje de las relaciones espaciales hace inevitable pensar en los modelos culturales que aparecen como fondo de las representaciones literarias de Patricia Zangaro.

Si nos concentramos en la especificidad del espacio teatral, tanto del texto como de la puesta en escena, es pertinente enunciar algunos conceptos de Anne Ubersfeld². Ella señala que las descripciones espaciales tienen un carácter funcional porque se orientan hacia una práctica de la representación, es decir hacia la construcción de un espacio donde se van a desenvolver las relaciones “humanas” (personajes/ actores). En este sentido, el estudio de las didascalias vertebrará la lectura de los textos porque “reproducen estructuras espaciales que definen la

¹- SALVADOR, Nélica y REY, Elisa: Los espacios de la Literatura. Ediciones Academia del Sur. Bs. As., 2001.

²-UBERSFELD, Anne: *Para ler o teatro*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2005

imagen que los hombres tienen de las relaciones espaciales en la sociedad en que viven y de sus conflictos”³.

Leer los signos que configuran los espacios en el texto teatral implica subrayar el rasgo icónico que los caracteriza. De ahí que Ubersfeld sostenga que espacializar el mundo es volverlo teatralizable. Estos signos permiten presentar una imagen particular del mundo a partir de ciertos códigos que son reconocibles por el lector o el espectador de la obra y que configuran determinados sentidos dentro de la representación del espacio.

Lo alto y lo bajo

Un elemento recurrente en los textos reunidos en *Teatro y Margen* es la posibilidad de determinar la relación entre espacios opuestos cuyas demarcaciones amplían su sentido en la relación binómica que establecen. La lectura de los espacios en términos de oposiciones binarias nos permite trazar fronteras, líneas divisorias que, según Ubersfeld⁴, deben ser permeables para que, en el pasaje de un lado a otro, se desarrolle el drama de las relaciones humanas.

Los signos que organizan y circunscriben el espacio escénico en *Pascua Rea* establecen que la acción se desarrolla a orillas del arroyo Maldonado alrededor de 1930 y aclara que en la actualidad este arroyo está entubado. La descripción del ámbito reúne signos que construyen el paradigma de la pobreza y la suciedad: la orilla está mugrienta, hay una vegetación salvaje con yuyos y un sauce, luego aparecerá El Chino, habitante de ese entorno, especie de ciruja, y más tarde habrá un perro muerto que será arrojado al arroyo. Por otro lado, se deduce que este ámbito se encuentra en un lugar más bajo porque se indica la

³- Op. cit.: p.94

⁴- Op. cit.: p.113

visión de un caserío encima de un escarpado barranco. Aquí se delinea una primera oposición que construye la articulación del binomio arriba/ abajo y que atraviesa todo este texto. El juego que reúne dos espacios contrapuestos se reafirma en las indicaciones didascálicas que recurrentemente subrayan la dualidad territorial. Para ilustrar: “En lo alto del barranco aparecen los pibes (...) Los cuatro corren presurosos barranca abajo...” ; “El Chino sale de su escondite y corre fascinado hacia el barranco. Allí se detiene, mirando hacia lo alto...”; “En lo alto del barranco aparece finalmente la procesión encabezada por Fray Justo...”; “Los integrantes de la procesión comienzan a descender el barranco, para sentarse debajo de los sauces, dispersos aquí y allá”; “En lo alto del barranco aparece el Turco con su parihuela.”; “En lo alto del barranco aparece la figura simiesca del Borra; corre hacia el arroyo aferrándose a una victrola”; “Se escucha el galope de un caballo y en lo alto del barranco aparece el comisario.”; “El comisario se vuelve con aire suficiente hacia lo alto del barranco y chifla.”; “En lo alto del barranco aparece el Negro, esposado. Es uno de los tantos imitadores barriales de Gardel”. Por otro lado, también en la voz de algunos personajes se determina esta dualidad: “El Chino.- (...) Aura bajan los parroquianos, y me clavan bien clavao...” Podemos comprobar, entonces, que la expresión “en lo alto del barranco” constituye un leiv motiv que estructura la construcción espacial en la que se desarrolla la acción teatral, a la vez que condiciona la percepción del lector/ espectador quien debe realizar un movimiento visual (mental e imaginario, en el caso del lector, y real, en el caso del espectador) de arriba hacia abajo.

La recurrencia antes señalada nos permite intuir que la construcción espacial constituye un elemento que configura un cosmos y que será relevante a la hora de reconocer el juego de las relaciones humanas. En este sentido, los signos que codifican el territorio, los símbolos que condensan sentidos en relación con la pertenencia o no a un espacio, configuran un imaginario social determinado. Así, la posición “en lo alto del barranco”, por negatividad, presupone la posición “en lo bajo”. Entre ambos espacios la conexión se

produce por el tránsito de los habitantes de uno de los ámbitos hacia el otro, por eso es relevante en la indicación escenográfica la presencia de un puente de madera, signo literario tradicional que remite a la idea del pasaje (tanto físico y geográfico como espiritual) de un lugar a otro. En el caso de *Pascua rea*, la comunidad de Segurola, integrada por la mezcla de diferentes orígenes inmigratorios que se deducen por los nombres y las variantes lingüísticas, son los que descienden hacia las orillas del arroyo, lugar de convergencia de una multiplicidad que es rasgo definitorio de la sociedad de Buenos Aires por los años 30. Los vecinos de Segurola pertenecen a un espacio periférico dentro de la ciudad, referido en la mención del “caserío pobretón que apenas se insinúa en lo alto” y del conventillo, pero aspiran a alcanzar otro terreno superior que les sirve de marco de comparación: la comunidad de Flores que cruza por un puente de material. El movimiento que desplaza a los personajes de Segurola “abajo del barranco” indica que todavía hay un territorio más abajo al cual se puede descender: las márgenes del arroyo. Este espacio se revela como un territorio todavía más lejano del centro, si consideramos los círculos que componen los niveles sociales que caracterizan a la ciudad moderna de 1930 y que José Luis Romero describe como lugares donde la concentración de inmigrantes produjo una conmoción en la organización urbana, no sólo desde lo cuantitativo sino, también, desde lo cualitativo. El panorama de la época presentaba mundos culturales en conflicto, aunque obligados a la coexistencia y la yuxtaposición y creaban situaciones de confrontación, por un lado y, por otro, de lenta interpenetración.

Una fue la sociedad tradicional, compuesta de clases y grupos articulados, cuyas tensiones y cuyas formas de vida transcurrían dentro de un sistema convenido de normas: era, pues una sociedad normatizada. La otra fue el grupo inmigrante, constituido por personas aisladas que convergían en la ciudad, que sólo en ella alcanzaban un primer vínculo por esa sola coincidencia, y que como grupo carecía de todo vínculo y, en

consecuencia, de todo sistema de normas: era una sociedad anómica instalada precariamente al lado de la otra como un grupo marginal.⁵

La ciudad, de la cual *Pascua rea* muestra apenas un recorte, se presenta a través del movimiento de inclusión y desplazamiento que es metaforizado el derecho de El Chino en de subir a la cruz el Viernes Santo. Este personaje participa tradicionalmente de la congregación social en el rito de la procesión y, desde su lugar de pertenencia en las orillas del arroyo, dentro de una cueva, es “subido” a la cruz (de lo bajo a lo alto) para luego, el domingo de Resurrección, ser llevado a la mesa de la parroquia en una “falsa integración” con el entramado barrial. En el texto, en otro acto que se recubre de un sentido de exclusión, es “bajado” de la cruz y desplazado por un “Cristo” más conveniente. De ahí que la escena en que El Chino y El Negro dialogan desde la verticalidad abajo/arriba de la cruz deba ser leída con una carga intencional mayor.

EL NEGRO.- Y desclávame y subíte vos, Chino... ¡Si vos sos el Cristo!

EL CHINO.- (Amargo.) ¿Pa' quién? (Mira hacia lo alto del barranco) ¿ Pa' los infieles esos que me han hecho a un lao como a un perro sarnoso? Ellos lo eligieron a usté, mi amigo... (ríe desencajado.) Un Cristo muerto e' miedo, ahijuna...

Lo que acentúa el dramatismo de este encuentro es que estos dos personajes pertenecen al otro lado de una línea imaginaria que los separa de un espacio que reconocen como más jerarquizado: EL Chino habita en una cueva, a las orillas de Maldonado, en el lugar señalado como abajo del barranco. Su territorio se opone a aquél que se designa como “arriba del barranco”, donde se sitúa el caserío y desde donde la procesión desciende. Por otro lado, El Negro, cuando

⁵ ROMERO, José Luis: *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*, Siglo veintiuno Editores, Bs. As., 5ª edición, 2001, p. 331

está colgado en la cruz se lamenta por haber ido al “trocén”⁶ (“Y pensar que la dejé para rajarme al trocén; ¡me encandilaron las luces de la milonga!...viejita... ¡perdóname!”), espacio que circunscribe al territorio que ocupa el caserío adonde pertenecen los vecinos de Segurola. Es decir que su origen lo sitúa, por oposición al “trocén”, en un territorio de menor jerarquía dentro de la escala urbana. En el momento del diálogo, estos dos personajes que se encuentran abandonados en las márgenes del arroyo, que se presentan como víctimas de los de “arriba del barranco” quienes los dejaron solos en el lugar del desplazamiento y sin posibilidades de acceder a aquel círculo porque están abajo, protagonizan la tragedia que da fin a la historia. El drama se desarrolla entre pares. Son víctimas de los otros y de sí mismos.

La consideración del binomio arriba/ abajo coloca en relieve la existencia de una línea que divide, de una frontera que marca el territorio de pertenencia. Ambos espacios mantienen una relación dialógica que se centra en la negatividad (definición de los espacios por lo que no son). Si bien hay un intercambio entre los sujetos que los habitan a través de algún diálogo o de alguna mirada de unos sobre los otros (vecinos de Flores/ vecinos de Segurola; ciruja/ parroquia de Fray Justo), estos espacios están claramente delimitados y acentúan la distancia que separa a los individuos. Las relaciones espaciales ponen en evidencia el entramado de una dinámica de fuerzas que compone el tejido social y donde el movimiento de desplazamiento es el que mejor lo define. Dos significaciones que el diccionario señala para la palabra ‘desplazamiento’ tienen que ver, por un lado, con la idea de *trasladar o cambiar de lugar* (tal como ocurre con la circulación de las procesiones) y, por otro lado, con la idea de *sacar a alguien, a algún grupo o a algo, del puesto o lugar que ocupa o del papel que representa* (tal como sucede con El Chino o como sucede con los inmigrantes con respecto a sus lugares de origen).

⁶- Voz en lunfardo (variante lingüística rioplatense) que significa “centro”.

La idea del desplazamiento se vuelve paradigmática porque pone de manifiesto que las relaciones sociales se caracterizan por el movimiento, por la circulación de fuerzas variables que determinan la existencia de centros y periferias como espacios dialógicos que se presuponen entre sí a la vez que se niegan. La determinación de uno y otro campo de pertenencia surge del juego de relaciones de poder que se sostienen a partir de los movimientos de desplazamiento en cualquiera de los dos sentidos indicados. De este modo, a medida que la procesión se traslada por los bordes del arroyo Maldonado, el lector es testigo del juego de poderes que sostiene y condiciona las relaciones sociales. La parroquia de Flores ejerce su poder (intencionado o inocente) sobre la de Seguro de la Cruz dejando en evidencia su mejor organización y prestigio y provocando en aquella otra un sentimiento de inferioridad que bordea la envidia del que sabe que no puede acceder a ese status: Fray Justo constantemente expresa “¡Qué parroquia, Dios mío!” en referencia a los fieles de Flores y determinando, tácitamente, la diferencia con respecto a la parroquia que le tocó en suerte. Los conflictos entre los inmigrantes dejan en claro las tensiones que caracterizan las luchas sociales por ocupar un espacio y ser reconocido en él. El comisario ejerce su poder escudado en su función pública y, en su descenso y ascenso por el barranco, modifica la tradición del ritual pascual, cambia las reglas del juego, establece un desplazamiento que instaaura nuevas respuestas en los sujetos. El Negro desplaza involuntariamente a El Chino y es la causa que provoca que éste ejecute una acción inesperada que le devuelve, a través de la venganza y la justicia por la propia mano, su lugar en la cruz y en la periferia, junto a las márgenes del arroyo.

Al considerar el espacio representado en *Pascua rea* en términos de arriba/abajo y asociado a la idea del desplazamiento, resulta pertinente vincular estos conceptos con algunas ideas de Adriana Rodríguez Pérsico⁷. Ella coloca en

⁷ RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana: “Arlt: saca las palabras de todos los ángulos” en *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 517-519, julio 1993, pág. 4 a 14.

articulación los términos desplazamiento y periferia que define como espacios de la puesta en crisis de las instituciones urbanas: ley, lenguaje, moral. Es abajo del barranco, en las periferias del caserío y del conventillo, periferias a su vez del centro que representa Flores, donde se pervierte la moral religiosa, donde se corrompe la “pureza” de la lengua en la mezcla de las variantes de los inmigrantes, donde se corrompe la ley del ritual tradicional con la circunstancia agravante de que es la autoridad la que propone el quiebre de la norma.

La periferia es un concepto que debe ser pensado a partir de la idea de un centro que ejerce su influencia y que, a la vez, es su opuesto. Es decir que se inscribe tanto en la diferencia como en la sujeción a leyes que se le imponen como efecto residual de ese centro. El ámbito urbano está representado en *Pascua rea* como el escenario que condensa fantasías y genera el deseo de inclusión, pero que, a la vez, expulsa porque no puede cumplir con todas las promesas del imaginario que lo representa. Este aspecto nos permite pensar en el texto de Beatriz Sarlo que define a la ciudad “como el escenario de una angustia que no es simplemente psicológica[...], la ciudad produce el deambular de la locura y de la angustia”⁸. Ese sentimiento de angustia, que se percibe claramente en El Chino y que toma forma de lamento en El Negro por haber abandonado a la viejita, hiere porque la ciudad se muestra como un espacio de tensión entre los principios rectores de la urbanidad moderna (burocracia, religión, la moral acorde a un tiempo y un lugar) que determinan roles en el ejercicio de una *práctica social*⁹

⁸- SARLO, Beatriz: “Arlt: ciudad real, ciudad imaginaria, ciudad reformada” en Revista *Punto de Vista* N° 42, abril de 1992, pág. 15 a 21.

⁹- Este concepto está tomado de las ideas que Henri Lefevre desarrolla en *La producción del espacio*. Allí considera al espacio como un proceso de significación que puede ser decodificado, leído. Los códigos que construyen este proceso deben ser considerados como una práctica dentro del campo de relaciones que conecta a un sujeto con su espacio. De este modo, el espacio podría ser pensado a partir de prácticas simbólicas que determinan jerarquías y que delimitan territorios de pertenencia. Conceptos como “producción” y “acto de producir” conducen a la idea de producción espacial que se vincula con la alternancia entre pensamiento y acción.

Los espacios que representan la posición “abajo” (bajo el barranco, junto al arroyo, debajo de la cruz, debajo del puente) están iluminados por los espacios que recogen los signos de estar “arriba” (los personajes descienden hasta el arroyo, el caserío se ubica subiendo el barranco, la procesión de Flores cruza sobre un puente de material). En la contraposición de estos dos términos se adivina una jerarquización que amplía la lectura de lo concreto de los signos espaciales. Estos signos señalan lugares de pertenencia que definen el juego de relaciones de los sujetos donde los roles evidencian posiciones de poder. El territorio signado por el abajo es el lugar que se ubica del otro lado de la frontera y que reúne los elementos de una identidad que se construye en el desplazamiento. Los personajes que circulan abajo del barranco repiten un ritual de signos que crean la ilusión de pertenecer a una estructura social. Hay un deseo de inclusión que se gesta desde esa periferia donde el centro es, apenas, una visión lejana, que subraya la pertenencia al territorio de los desplazados.

Se oye a lo lejos el sonido de otra procesión, otro Vía Crucis, lejano pero multitudinario. Las voces se imponen sobre la grabación de Gardel, que se extingue, fugaz como la letra de un tango.

A lo lejos, atravesando el arroyo por un puente de material, pueden verse los Fieles de Flores, con el Cristo y la cruz a la cabeza de la procesión.

CRISTO GRINGO.- (En un grito lejano, saludando con brazo en alto.) ¡Salute, fratelli di Seguro!a!

Un rayo parte el cielo en dos: la luz permite advertir a lo lejos la presencia de otro Cristo crucificado: el Cristo Gringo de Flores. El viento trae sus lastimeros ayes.

El concepto de lejanía, como la relación que se establece con respecto a un centro al que se mira, revela otra zona de contraste que se enmarca en la articulación aquí/ allá. Estos términos en oposición signan la lectura de *Por un reino* y de los textos que componen Advientos: *El Confín* y *Última luna*.

De aquí y de allá

Los deícticos acá y allá en *Por un reino* tienen una función que sobrepasa la mera indicación de un espacio de la acción. Estos términos signan el conflicto inherente a la pertenencia o no a alguno de estos dos ámbitos. La línea que divide los territorios del aquí y del allá es una frontera que separa y, aunque tenga la apariencia permeable del tránsito por los cruces de los habitantes de “acá” hacia el otro lado, representado por el allá, los personajes son devueltos, indefectiblemente, a su lugar de origen.

El espacio del acá está habitado por seres que aparecen en interacción con su lugar de pertenencia: se mueven entre desperdicios, entre un caos de chatarra, en la inmundicia: “Interior de una casilla. Entre el caos abigarrado de chatarra y madera se destaca la figura de Tatita...”; “Sobre una alfombra de desperdicios, Fratacho y La Pochi hacen la rutina del amor...”; “Montículo de basura a las puertas de la casilla...”; “La Pochi tiembla y, con temor reverente, se hunde otra vez en la inmundicia...”

Los signos que configuran el lugar en el que viven hablan de lo que ellos representan para la mirada del allá porque son mendigos mutilados que sostienen su existencia en la lástima que pueden generar en los otros, del otro

lado de la línea. El modo de existir de estos personajes es, a la vez, el sentido de su vida, es lo que les otorga un lugar de pertenencia, una identidad. De allí que personaje y espacio establezcan una relación de diálogo en este texto: su territorio está signado por lo sucio, lo caótico, por los restos de cosas desperdiciadas por otros; ellos mismos son despojos mutilados que mantienen relaciones desordenadas y que moran en un conjunto apretado, metaforizado en aquella chatarra abigarrada de la casilla que los contiene.

En oposición a este terreno aparece la ciudad señalada en el allá como definición de su espacio: “Antonio se sacude las crines y espía la ciudad lejana”; “La ciudad brilla a lo lejos. Más acá un campo cruzado de hogueras y ratas”; “Misterioso, vuelve sus ojos como pústulas hacia la ciudad lejana”. Este ámbito se define por la lejanía que, si bien, en un primer momento, aparece delimitada por las didascalias en el plano topográfico, a medida que avanzamos en el texto, esa lejanía dialoga con la indiferencia de los habitantes de la ciudad ante “el ejército de mutilados”. La ciudad ha perdido la lástima como consecuencia del miedo que otros habitantes del “acá”, representados en la figura de El Rapiña, les generaron. Por lo tanto el conflicto entre acá y allá, que en un primer momento se revela como geográfico, más tarde tiene el sentido de una distancia emocional que separa y aísla más a los grupos que los habitan. Si bien como antes se señaló, la frontera que divide y define territorios es permeable y permite cierta circulación de un lugar a otro, por otro lado, el borde es un muro de contención que protege de la amenaza de lo que está fuera de sus límites. Esta idea permite explicar el pasaje de la lástima al miedo y, con ello, la indiferencia de los habitantes de la ciudad que provoca, como consecuencia, el deseo de los mutilados de volver a conquistar ese espacio que fue perdido: “Ahora la puta tiene miedo y rabia”; “Yo quiero la ciudad, toda la ciudad, a mis pies”; “ ¡Yo vuelvo a ser el rey!... como cuando vivía el Tata, en los tiempos en que las cosas estaban en su lugar: los señores en sus casas, y nosotros arrastrándonos como gusanos para morderles la conciencia...”

El espacio geográfico adquiere una dimensión antropológica porque se vuelve espacio de la existencia y representación de la experiencia individual en relación con el mundo. A partir de esta idea podemos pensar a este texto como un juego de claroscuros que demarca zonas de contrastes y zonas de pertenencia: los mutilados pertenecen a ámbitos definidos por las sombras mientras que la ciudad se describe con sus luces y carteles luminosos. La ciudad brilla y acentúa el anverso oscuro del otro lado del borde. El contraste entre luz y sombra permite pensar en la contraposición de espacios como un juego de claroscuros que acentúa la plasticidad de las representaciones espaciales.

Como señala Severo Sarduy al describir la figura retórica de la elipsis en sus *Ensayos Generales sobre el Barroco*, la elipsis se relaciona con el mecanismo del oscurecimiento y éste, a su vez, como un procedimiento de “repudio de un significante que se expulsa del universo simbólico”¹⁰. En consecuencia, la elipsis adquiere un sentido más amplio porque más allá del mecanismo de supresión de un elemento, realiza “una ocultación teatral de un término en beneficio de otro que recibe la luz abruptamente: rebajamiento, rechazo hacia lo oscuro del fondo/ alzamiento cenital del objeto (...) La elipsis opera como denegación de un elemento y concentración metonímica de la luz en otro...”¹¹ Este recurso retórico está presentado en *Por un reino* a través de las representaciones espaciales y los lugares de pertenencia de los personajes. Esos espacios permiten pensar en una construcción elíptica donde, paradójicamente, lo que se ilumina es la zona que pertenece a las sombras, el territorio de los mutilados, mientras que la ciudad, espacio de la luz, sólo se vislumbra a lo lejos y aparece oculta en el texto. No tenemos acceso a ella más allá de las referencias en las didascalías y a través de la voz de los personajes que determinan una mirada y una lectura sobre el lugar. Por otro lado, Sarduy

¹⁰- SARDUY, Severo: *Ensayos generales sobre el Barroco*, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1987, p. 188

¹¹- Op. cit., p. 186

destaca que “la elipsis, en sus dos versiones, aparece dibujada alrededor de dos centros: uno visible (el significante marcado/ el Sol) que esplende en la frase barroca; otro obturado (el significante oculto/ el centro virtual de la elipse de los planetas), elidido, excluido, el oscuro”¹². A esta idea la vincula con el sentido de carencia que está implícito en el origen etimológico de la palabra que la define como falta, como aquello que ha sido suprimido. Este concepto se despliega sobre *Por un reino* y proyecta el sentido de la carencia conceptual de la elipsis hacia la falta de partes del cuerpo en los personajes (el ojo de La Pochi) o la falta de capacidades (poder caminar/ bailar el tango en Fratacho). Si avanzamos un poco más, la ciudad se presenta, también, como un bien perdido, ausente y que se anhela recuperar:

TATITA.- (Aplacada su furia, mira el vacío, lúgubre) Alguien me robó la ciudad... y yo aquí, de brazos cruzados...

TATITA.- (...) Perdí a la ciudad, sí, perdí a la puta.

La referencia a la luminosidad de la ciudad, que se presenta como objeto de la mirada, nos permite pensar en ésta como en un centro de irradiación sobre el que giran otros espacios a los que podríamos definir como periféricos porque se ubican distanciados del núcleo urbano, del otro lado de una línea imaginaria que separa los territorios. Sin embargo, como ya dijimos, poco se sabe de lo que acontece en aquel espacio. La idea del desplazamiento hace posible la lectura de la periferia como núcleo organizador de signos y de enunciaciones. De este modo, siguiendo con el análisis a partir del juego de claroscuros, se percibe a lo lejos la luz intensa de la ciudad que se va difuminando hasta llegar a las tinieblas que caracteriza el mundo de los mendigos.

¹²- Op. cit., p. 187

La vida extramuros

Si devolvemos la atención sobre las estructuras antitéticas, podemos observar que éstas vertebran los sentidos en los textos a partir de diferentes signos que reúnen pares opuestos. En *Por un reino*, el juego de contrarios entre ciudad y casillas de los mendigos, entre los personajes de Tatita y Antonio El Rapiña, entre zonas de luz y de sombra, entre el aquí y el allí construye el drama de los personajes que situamos en el espacio del desplazamiento porque se ubican más allá de los bordes que delimitan el territorio urbano. La ciudad, ámbito de la ley, de las normas de comportamiento reguladas y permitidas se vislumbra lejana, en un allá remoto y negado. La imagen de la periferia, como contracara del centro, se construye con una combinación de signos que contribuyen a dar un sentido de barbarie a la condición en que los sujetos pertenecientes a este espacio viven. Según Vicente Zamora, “la vida que transcurre extramuros, fuera de la polis, es el espacio de la barbarie”¹³. La barbarie, que se asienta sobre las sombras, los desperdicios y la violencia de los actos, se define por el seguimiento de otras leyes que se relacionan más con la tradición oral que con la palabra escrita de la ley urbana. Es una ley que pasa de padres a hijos y que goza de la autoridad que la persistencia en el tiempo le da. Hay una suerte de perversión y desacralización de las normas que rigen la ciudad y del sistema que la organiza, pero sin embargo es ella la que actúa como referente al que los habitantes de la periferia miran desde lejos y con el que entablan un juego especular. Es decir, la periferia también responde a normas y tiene una estructura con jerarquías y funciones que remiten a la idea de una organización social, pero el modelo que la sostiene es un desvío, una perversión del modelo urbano.

¹³- ZAMORA VICENTE, Alonso: *La realidad esperpéntica*, Editorial Gredos, Madrid, 1969, p. 143

La idea de la vida en extramuros es un recorrido que podemos realizar en la lectura de *Advientos*, título que coloca dentro de un mismo campo de sentido dos textos: *El Confín* y *Última luna*. Debajo de *Advientos* se coloca entre paréntesis una delimitación espacial que es, a su vez, una orientación de lectura y un marco discursivo: *Diálogos en el desierto...* señala el referente que el lector debe considerar al ingresar en los textos. Esto se completa con una nota que especifica, aún más, la relación de la escritura con el topos del desierto, geografía con la que comparte, según la indicación de la autora, sentimientos de desesperanza, agonía y muerte. Esta declaración genera una expectativa de lectura que anticipa lo que el lector deberá esperar. Por otro lado, retoma un tema tradicional en la literatura argentina ya que circunscribe la acción de las dos piezas entorno al “territorio mítico de la pampa”.

Tanto *El Confín* como *Última luna* instalan la articulación entre el espacio del desierto y la ciudad, espacio al que se remite por referencias que surgen de la propia voz de los personajes. El territorio urbano está ausente y, al igual que en *Por un reino*, se encuentra en el deíctico “allá”, su espacio se recorta en la memoria que los personajes tienen de él, su imagen se construye a través de la selección de determinados signos que configuran una mirada particular sobre ese territorio. De este modo en *El Confín* aparece de manera recurrente la idea de “el otro lado” como el espacio sobre el que se concentran los deseos y esperanzas de Corso y Lidia. Ese espacio coloca en relieve el concepto de frontera que se indica, a su vez, en la idea de “confín” (según el diccionario, “término que divide las poblaciones, provincias etc., y señala los límites de cada uno” y también, “último término a que alcanza la vista”) indicado en la línea del horizonte que se avizora lejana y sobre la que los personajes fijan la mirada.

LIDIA: ¡ Ojalá!... A lo mejor ni el sol se digna a venir... y se queda quieto allá en el horizonte...

LIDIA: Le curé las heridas y se lo chupó el horizonte... Cuando el sol quema me parece que lo escucho gritar...

LIDIA: ...Cuando se lo chupó el horizonte... empezó el silencio...

CORSO: ...Entonces el general va a cruzar el horizonte... y me va a llenar el pecho de medallas.

LIDIA:... Como si ése me hubiera arrancado los ojos cuando nos tiró en el desierto y se lo chupó el horizonte... y tuviera las cuencas vacías... como la carroña...

El horizonte concentra el sentido de la soledad que los personajes sienten, la línea que lo dibuja “se chupa” personas y destina a Lidia y Corso a un abandono. Los personajes, víctimas del olvido de la ciudad, recogen una culpa como modo de explicar y de comprender su condición en el desierto. Esa culpa se deposita en la franja que señala el paso hacia el “otro lado” y es, también, la condena que los confina en el desierto.

La imagen del espacio, circunscripto a “este lado del horizonte”, la construimos a través de las didascalias y por la voz de los personajes y se define por ser un ámbito de calor, miedo a los malones, angustia, soledad, peligro de convertirse en carroña, oscuridad absoluta en las noches. Mientras que el “otro lado” es el depositario de los deseos y de las esperanzas.

CORSO: ...Y cuando alcance el otro lado del confín... voy a pasear por Florida con un carro lleno de bárbaros... para que los pibes les tiren piedras y la ciudad entera se ría de los apestados...

LIDIA: Si cruzara el confín... me haría actriz... pero no de carácter, como en el circo... bataclana... como ésas que

se subían al trapecio con medio culo al aire, y Baigorria
las miraba embobado... puta, eso me gustaría se... puta
de teatro...

La memoria que Lidia y Corso tienen de aquel espacio, al que le asignan cierto recuerdo de felicidad, es la que nos permite reconstruir la vida que ellos llevaban de aquel lado del confín y presuponer los códigos de la ciudad a la que se remite a través de ciertos signos de connotación urbana:

LIDIA: No era una señal... Siempre hay luz del otro lado del confín... Y casas llenas de gente que comen y chupan hasta hartarse... Después salen a la puerta para hacer la digestión... Y cuentan chistes, y ríen hasta el amanecer... Los hombres hacen sonar la bocina de sus autos... Y las mujeres los esperan con sus críos... Un chico de pellejo duro se ríe a carcajadas... Y Baigorria que baila... como un dios en medio del fuego... “ ¡Lidia, he venido a buscarte!”... ¡Pero yo no puedo verlo! ¡Porque todo eso pasa allá atrás!... Y yo estoy aquí... como ciega...

Pero esa vida parece lejana, “chupada” e instalada en la memoria que, por definición, presupone una ausencia, un vacío. De aquel lado, la luz es signo de la presencia humana, de vida; en contraposición, de este lado, la oscuridad y el miedo a la noche que Corso registra con desesperación connota los signos de la muerte. Bajo este contexto, la obsesión con que los personajes miran “obstinadamente” al horizonte es emblema de la tragedia que los condena. El “otro lado” es la salvación.

Ya en *Última luna* la oposición entre desierto y ciudad adquiere otros registros que se enmarcan bajo el referente histórico de “la última Campaña al Desierto hacia mil ochocientos setenta y tantos”, según declara la nota de la autora al inicio de esta pieza. Esta referencia nos permite anticipar, tan sólo por el bagaje cultural al que se apela, el paradigma civilización/ barbarie que va a ser

confirmado a través de elementos propios de esta cadena de sentido. De este modo, los uniformes rotos, los hombres bebiendo en una “pulpería adelantada al desierto”, la aparición de una mujer a la que luego el pulpero va a enmarcar bajo el título de cautiva, las menciones a los espacios del fortín y del desierto se presentan como una serie de signos que dirigen la lectura.

El antagonismo que ciudad y desierto representan se muestra, en este texto, bajo un clima de tensión que coloca entre signos de interrogación los términos civilización y barbarie. Estos elementos que asientan su definición en el opuesto aparecen cuestionando las ideas “sacralizadas” sobre civilización y barbarie, relativizan la lectura de estos espacios y propone una mirada que posibilite nuevos sentidos. Quizás la clave se encuentre en la expresión de La Mujer que ya no puede reconocerse como perteneciente a uno u otro espacio: “No hay sitio entre los hombres para quien tiene el corazón partido... Ya está”.

El contacto entre los territorios de la ciudad y del desierto está representado a través de los diferentes encuentros que se producen entre los personajes que provienen de uno u otro lugar: ya hemos citado la idea de Anne Ubersfeld que señala que la posición espacial de los personajes establece una jerarquización que revela una transposición topológica del espacio social al tipo de vinculaciones que se establecen entre los sujetos. De este modo, podemos estructurar pares de personajes que resuelven de distintos modos los conflictos que el espacio genera.

Uno de los pares que podemos pensar lo conforman la Mujer que ingresa a la pulpería y que es “como si el desierto hubiera entrado en la penumbra del almacén” y el Hombre I. La relación que entablan es de choque verbal: el hombre que es un soldado de frontera, representante de la “civilización”, arremete contra la mujer que se defiende al ver invadida su integridad.

LA MUJER: Apesta el olor a winca cobarde...

[...]

HOMBRE I: Hija de una gran perra... Tendría que haberla
carneado a mis pies, junto a su cría e' pampa...

Otro par es el que representa el binomio La Mujer y el Hombre Herido y que permite decodificar otra lectura dentro de la línea que estamos desarrollando. Es el diálogo entre estos dos personajes el que revela el conflicto que guardan dos términos tan absolutos como civilización y barbarie:

LA MUJER: ... ¿ Está con la causa bárbara?

HOMBRE HERIDO: Estoy contra la mugre y el hambre del fortín...

HOMBRE HERIDO: ¿ Vuelve a la civilización?

LA MUJER:... Ya no hay camino de vuelta para mí... ¿Le duele?

[...]

HOMBRE HERIDO: ¿Y entonces...? ¿Adónde va?

LAMUJER: El desierto puede ser mejor guarida que un laberinto

Ambos espacios se cruzan y colocan a estos sujetos en la bisagra que delinea el límite, punto de contacto entre los dos territorios. Los dos personajes colocan en primer plano una crisis: el hombre herido no quiere volver al fortín, representación de la presencia de la civilización a las puertas del territorio indómito del desierto, al que asocia (y con ello establece una paradoja) con signos de la barbarie (mugre y hambre). Por otro lado, La Mujer no se reconoce como perteneciente a ninguno de los dos espacios (toldería/ ciudad), su lugar de pertenencia está en el movimiento, en el cambio de lugar como recurso para protegerse y porque se define a través del hijo, símbolo de la mezcla entre los dos espacios. El cruce de los mundos en esta intersección que representa el hijo podría pensarse como la legitimación del “otro lado”. El hijo concentra el dilema que coloca a La Mujer en la situación de huida, de circulación constante.

Otro par que debe señalarse es el que conforman La Niña y La Mujer. La Niña revela su condición urbana, civilizada a través de algunos signos que describen su apariencia externa, signos que la colocan en una determinada posición social (tiene criados, posee dinero) Lo interesante en este personaje es que cruza voluntariamente, a diferencia de todos los otros, la frontera en pos de una búsqueda. Desafía el discurso de la autoridad que coloca a las niñas en su casa,

quiebra el orden establecido que reglamenta los saberes posibles y deseables en el mundo “civilizado” para construir una nueva historia. No teme al desierto porque lo asocia al territorio del afecto: el horizonte tragó a su abuela.

...Grité cuando te arrastraron los caballos... y tus ojos no dejaron de mirarme hasta que te tragó el horizonte... Viví esperando el momento de volver a verte...

Mujer y Niña sintetizan la metáfora del encuentro entre dos territorios de apariencia infranqueables. Los dos personajes coinciden en indicar la línea que divide los espacios a través de la mirada fija en el horizonte, a la espera de algún signo que provenga del otro lado.

LA NIÑA:... Cada noche salía al patio y miraba el confín oscuro... Creía que aparecerías como un punto bajo la luna... un punto del cual sólo adivinaba los brazos abiertos...

[...]

LA MUJER: ¡Tantas veces me han partido el corazón!... Durante un año miré el horizonte, los ojos sin sueño, esperando que el ejército me rescatara [...]Pero el horizonte siguió ahí, quieto, y tu abuelo nunca vino a buscarme...

La respuesta al dilema que ambas representan está en que ninguna de las dos desea regresar a los espacios previos. Esto abre la posibilidad de pensar en la idea de Nelly Richards sobre los intercambios entre los espacios del centro y de la periferia donde “el centro mismo se habría dejado asaltar por la periferia, al haberse fragmentado en territorialidades disidentes que pluralizan y descomponen su rol de autoridad como Centro”¹⁴.

¹⁴- RICHARD, Nelly: *La estratificación de los márgenes*, Francisco Zegers Editor, Santiago de Chile, 1989, p.44

Del otro lado de la escena

Auto de fe ...entre bambalinas incorpora desde el título mismo una delimitación espacial que enfrenta al lector con la tensión que se establece entre el ámbito de la puesta en escena, el del espectáculo y el lugar entre las bambalinas. Esta dualidad abre el juego entre lo que se muestra y lo que se oculta, aquello que el espectador (en la ficción) no ve, pero que el lector conoce porque es testigo de la articulación binómica de los espacios del teatro.

La *mise en abîme* como recurso literario sostiene un hilo conductor a lo largo de todo el texto que nos conecta con el diálogo entre lo que puede ser visto y lo que se esconde. Un aspecto relevante en la *mise en abîme* o historia dentro de la historia es que subraya una práctica de la lectura porque los personajes también son lectores del texto teatral que representan. Lo que se coloca en escena es una lectura de la lectura. Por otro lado, la bisagra entre escena y detrás de escena, a su vez, deja en evidencia el juego entre realidad y ficción dentro del territorio de este texto.

La idea de práctica de la lectura aparece unida a la de intertexto que ilumina toda la obra al retomar algunos fragmentos de textos de Calderón de la Barca, en especial de *La vida es sueño*, y algunas sentencias de Eduardo Galeano. Los parlamentos que se citan de Calderón guardan consonancia con el espacio y la época en la que la acción se enmarca (“metrópoli virreinal, hacia fines del siglo XVIII”) y la voz de Galeano proviene de otra circunstancia histórica con el acento puesto en la causa indígena como génesis de la causa latinoamericana. La intertextualidad deja en evidencia el proceso de producción del texto a través de un conjunto que descubre las lecturas del escritor, que aparecen reelaboradas y son la evidencia de una ideología subyacente. De esta manera, el texto adquiere dinamismo porque en el proceso productivo (lectura- escritura) el intertexto hace posible que los sentidos y sus funciones se amplíen según el marco contextual donde se asientan.

Las lecturas intertextuales abren nuevas posibilidades de sentidos a partir de la serie de connotaciones que habilita en la absorción y transformación del texto incorporado dentro de la nueva trama. Bajo estas consideraciones, el parlamento de *La vida es sueño* actúa como un núcleo dramático que se resignifica en el nuevo territorio textual donde se enuncia. El juego entre realidad y ficción constituye el núcleo paradigmático del fragmento citado. En boca de Don Pedrito, un actor que se pronuncia como homosexual y a favor de la causa indígena, la citación del texto de Calderón en el momento de agonía como consecuencia de los tormentos sufridos hace posible un distanciamiento con respecto al original. El intertexto expande su sentido y en ese espacio literario permite nuevas lecturas. Por lo tanto, la relación dialógica entre ficción y realidad no sólo remite al contexto de la representación teatral que se desprende de la obra que los actores están llevando a escena en el teatro del virreinato, sino que también Don Pedrito, víctima de la represión y de los abusos de autoridad, pierde la noción del espacio y tiempo fuera del escenario, confunde lo vivido con el ensueño y la imaginación. Hay una suerte de conciencia confusa que desdibuja los límites entre realidad y fantasía.

*¡Ay, mísero, ay, infeliz!,
que mi cabeza se pierde...
¿Es el miedo o es la fiebre
que me hace temblar así?
¿El verdugo ha de venir
a darme otra vez tormento?*

Por otro lado, en tanto que el texto original descubre el drama de aquel que no tiene culpa por su origen, Don Pedrito retoma las palabras de Segismundo y se las apropia como descargo por las acusaciones que recibe por trasgredir las leyes civiles y morales a las que debería estar sujeto.

*Apurar, cielos, pretendo,
ya que me tratáis así,
¡qué delito cometí
contra vosotros naciendo!...*

¡La peluca, carcelero,
que ya empieza la función!
¿Estás en el palco, amor?...
Como Segismundo sueño
Y cuando me halle despierto...
Seré libre bajo el sol...

La *mise en abîme* atraviesa el texto y mantiene en tensión la articulación entre las acciones que se desarrollan arriba de la escena y entre las bambalinas. A través de este juego se coloca en relieve un conflicto de saberes. Los espectadores, dentro de la ficción, de la obra que Don Pedrito, Doña Mercedes y Ana representan, ignoran las elecciones políticas y sexuales del primer galán, las pretensiones de primera dama que Mercedes tiene y la ausencia de reparos para conseguir sus objetivos o los deseos de Ana de ocupar el lugar de primera actriz y por ello someterse a los maltratos de Mercedes. Desde otro lugar, nosotros los lectores/ espectadores de *Auto de fe ... entre bambalinas* conocemos lo que ocurre sobre el escenario por las referencias que los personajes/ actores enuncian:

ANA: ¿Pero no escuchas? ¿No escuchas cómo la apluden? ¡No puedo sufrirlo! ¡No puedo sufrirlo más! ¿Es que tendré que envejecer como segundona? ¿O acaso he de malgastar mi talento cosiendo sus encajes y terciopelos?
¡No quiero oír! ¡Hazlos callar, Pedro mío, que se callen!
¡Ya no puedo soportarlo!

O bien por las descripciones que aparecen en las didascalias y que juegan con la apertura y el cierre de un telón que separa la acción que los espectadores de ese virreinato ven y los actos que se despliegan para nosotros que participamos de un saber ampliado, de aquello que no debe mostrarse en público, de aquello que circula entre las sombras del teatro, detrás del escenario.

ANA: (Dándole el brazo a Don Pedrito para recibir el aplauso)

¿Por qué llegaste tarde, don Pedrito? ¿Dónde has estado?

DON PEDRITO: (Sonriendo mientras se abre el telón)...
Gozando...

Don Pedrito y Ana reciben a telón abierto los calurosos bravos del público. Don Pedrito hace que Ana se adelante y ésta recibe una ovación, que agradece con la cuidada modestia de una diva. El telón vuelve a cerrarse y Ana se vuelve con disgusto hacia Don Pedrito.

ANA: Esto es grave, Pedrito. ¡Deja de burlarte!... ¡Sabes bien que te vigilan que te rondan como a un perro!

Los espacios *sobre el escenario* y *entre las bambalinas* son el eje de la representación de lo que se debe mostrar al público y lo que se le debe ocultar, de lo que ocurre bajo las luces ficcionales del teatro y entre las sombras de los camarines. Si continuamos con el enlace de binomios que se desprenden de una articulación entre espacios, los sentidos se expanden. Un ejemplo de lo dicho anteriormente se condensa en la escena I: Ana se ubica, según términos espaciales, “junto a la puerta que conduce al escenario”, está en la bisagra que une al escenario con las bambalinas. Su cuerpo está ocupando el espacio fuera de la escena, pero su pensamiento está allá, bajo las luces del teatro. Esta división es la que nos permite leer los actos de Ana desde la perspectiva del que oscila entre la concreción de los deseos y la lealtad a los propios principios. En la medida en que Ana gana espacios en el teatro (el rol de primera actriz, el camarín barroco que antes pertenecía a Mercedes), también cambia de espacios privados (al comienzo habitaba una casa de los bajos fondos con don Pedrito, en los suburbios, luego reside en una casa “pródiga en lujosos detalles de terciopelo y platería”). Estas mudanzas espaciales remiten a desplazamientos éticos: Ana ha debido renunciar o negar lo que la unía a Don Pedrito: el amor por la libertad. Por eso don Pedrito la cuestiona con la pregunta “¿No eras tú la que me recitaba al oído aquellas frases libertarias?” y, luego, remata con una sentencia de *Memorias del fuego II* de Eduardo Galeano: “*toda religión que bendiga la esclavitud merece que la prohíban*”. La escena en

que Ana vuelve al escenario para saludar al virrey en su palco, mientras Don Pedrito debe esperar en el camarín al Comandante, señala claramente la antítesis entre la consagración y la condena ante los ojos del público y de la autoridad como consecuencia de la elección de los espacios por los que personajes deciden transitar. Ana elige el escenario del teatro, la comodidad de una ficción que la sostiene en un mundo ajeno a los conflictos sociales de los que tiene conocimiento, pero prefiere ignorar.

DON PEDRITO: (Con intensa ansiedad) ¿Has sabido algo de él?
¿Está bien? ¿Es cierto que han emboscado al ejército en las sierras, y que los poblados se une al paso glorioso del Tupamaro? ¡Cuéntame! ¿Qué rumores has oído en este tiempo...?

DOÑA ANA: (Sellándole los labios con un dedo) Nda sé... y tú nada sabrás de ahora en adelante... Debes portarte bien, ¿me entiendes? Debes cuidarte, y cuidarme...

Por el contrario, Don Pedrito elige circular por las trastiendas urbanas, por el “detrás de la escena” política, moviendo otros hilos ideológicos para no traicionar ni al amor ni a sus ideas.

ANA: (Tomándolo de un brazo y bajando la voz) ¡Han encontrado un pasquín a las puertas del Teatro! Sabían que hoy vendría el Virrey y han querido provocarlo...

[...]

¡Dime que no lo has fijado tú, Pedrito!

DON PEDRITO: Claro que no... (Sonriendo, en un susurro malicioso) ¿Me ayudarás a fijar otros en el Fuerte y en la Catedral?

La toma de posición en un espacio es evidencia de las elecciones éticas que los personajes realizan y que generan un movimiento inverso. A medida que Ana asciende socialmente hasta llegar al palco del virrey, Don Pedrito desciende hasta hundirse en las penumbras de “un calabozo subterráneo” (escena XI), preludio de la muerte que lo espera.

Otros desplazamientos que se deben destacar son los que realiza Doña Mercedes y que revelan los espacios de poder que ocupa en diversos momentos. Doña Mercedes comienza ocupando el escenario iluminado con las luces de la ficción, allí

es la primera actriz envuelta en la sonoridad de los aplausos y en los lujos de su vestuario. A medida que inicia su camino hacia la casa del virrey como primera dama y abandona el teatro, en las bambalinas sostiene otro discurso distanciado del de la ficción de las obras que representaba. En ese pasaje se convierte en la portadora del discurso del poder político que se nutre de las traiciones, de las denuncias, de los rumores, de acciones encubiertas que disimulan accidentes y, paralelamente, comienza a circular entre las sombras: “La figura de Doña Mercedes se recorta entre las sombras de la barraca”, “Doña Mercedes desaparece entre las sombras con rumor de terciopelo”.

Los tránsitos territoriales que los personajes realizan, los juegos de oposiciones que permiten colocar en crisis las relaciones entre los sujetos y que dejan al descubierto rostros antes ocultos por la máscara social, los movimientos duales que se despliegan van conduciendo hacia un sentido más amplio y que deja entrever el enfrentamiento histórico entre España y Latinoamérica. España está representada a partir de los signos que la asocian al poder, a la censura, al castigo, a la delimitación de un discurso, a una moral “hacia fuera”, rectora de la moral social. España está unida a las luces del teatro, a la puesta en escena. Por el contrario, Latinoamérica se define por los signos de la transgresión, de la perversión del orden, por eso transita entre las bambalinas del teatro y por los bajos fondos de la ciudad. España es el lugar de la ley. Latinoamérica es la búsqueda de la libertad.

Demarcaciones territoriales duales

Hemos realizado un recorrido por los textos que pertenecen a *Teatro y margen* a partir de la puesta en diálogo de espacios antitéticos. Estos espacios se articulan en una zona de contacto, una línea, que los une y los separa, que determina los códigos dentro de una red de relaciones que los sujetos representados en los personajes establecen.

La elección del título *Teatro y margen*, para reunir un conjunto de obras que coinciden en representar estructuras espaciales opuestas, hace inevitable la reflexión sobre ese borde que diseña un límite, que construye el territorio “del otro lado”. Todos los textos tienen en común, en consonancia con el *margen* referido en el título general, que sitúan la acción en el espacio que podríamos definir por el desplazamiento con respecto a un centro. Sin embargo, el centro ilumina, desde cierta distancia, las relaciones que en este otro espacio se desenvuelven. De este modo, las orillas del Maldonado, el caserío de los mendigantes, las bambalinas del teatro, el desierto son espacios periféricos de los que Patricia Zangaro recoge sus símbolos, codifica sus signos y los representa colocándolos en el centro de la mirada. Si pensamos en las posibilidades comunicativas de los espacios, descubriremos un modo de construir una imagen del mundo, una interpretación de la realidad. Retomamos, entonces, el concepto de Anne Ubersfeld que indica que espacializar el mundo es volverlo comprensible y teatralizable.

El concepto de periferia, en tanto lugar que adquiere existencia a partir de un centro al que toma como referente, es un término que aparece unido a la idea de ciudad. Así, la ciudad aparece iluminada a lo lejos en *Por un reino*, el barrio de Flores condensa los signos de centro urbano deseado en *Pascua rea*, el teatro se ubica dentro del marco de la organización virreinal que perfila el orden de las primeras ciudades latinoamericanas en *Auto de fe... entre bambalinas*, la ciudad está del otro lado del confín, más allá del horizonte y se manifiesta a través de los restos que la memoria guarda de ella o a través de signos que logran atravesar la línea que la separa del desierto en *El Confín* y *Última luna*. A partir de las zonas de contraste que se ponen en relieve en estos textos, lo que queda claro es el diseño de un paisaje que subraya los claroscuros que las urbes generan. Se produce una refiguración de referentes conocidos que traman una red de sentidos.

Los códigos que contribuyen a elaborar una representación del espacio se caracterizan por la incorporación de los signos que remiten a la periferia y por la marcada oposición a los signos que hacen referencia a un centro. Este centro ejerce su poder porque determina el diseño de un sistema de normas que deben ser cumplidas para ser incluido dentro de sus estructuras. La oposición entre centro y periferia es signo de una lucha de fuerzas entre ambos espacios y se define por la idea de movimiento, de intercambio variable y dinámico entre los territorios provocando una oscilación entre la inclusión y la expulsión. Si bien Nelly Richards dice que

La periferia ha tenido que perfeccionarse en el manejo de “una cultura de la resignificación”, supliendo la falta de un repertorio “propio” con la agilidad táctica del gesto de “apropiación”: gesto consistente en la reconversión de lo ajeno a través de una manipulación de códigos que, por un lado, cuestiona lo impuesto al *desviar* su prescriptividad de origen y que, por otro,

readecua los préstamos a la funcionalidad local de un nuevo diseño crítico,¹⁵

quizás debiéramos cuestionar esta idea en relación con los textos de Patricia Zangaro porque más que una apropiación y resignificación de los códigos del centro, lo que en sus textos se observa, en cuanto a lo que a las determinaciones geográficas se refiere, es una clara oposición entre centro y periferia. La periferia puede intentar atravesar los límites hacia el espacio del centro, pensado como discurso dominante, para dejar las huellas de su existencia, pero la expulsión es la consecuencia inmediata. Sin embargo, en algunas situaciones podemos pensar en un cierto gesto de apropiación, perversión y desvío de los códigos del centro para dejar en evidencia una circulación del juego de fuerzas que dan cimiento a las relaciones de poder. De este modo, en *Pascua rea*, por ejemplo, la representación de la procesión del Viernes Santo se realiza con la acumulación de los saberes que provienen de la voz autorizada de Fray Justo. Éste es el referente religioso que conduce al grupo, pero que, también, observa con la intención de la copia, los signos que percibe de la otra procesión, la de Flores, su objeto y centro de admiración. De aquella procesión los sujetos imitan algunos actos, pero a través de un desvío que pervierte la representación y la conduce por carriles grotescos.

En *Por un reino*, la organización social que los marginales representan adquiere un rasgo especular con respecto a la ciudad. En este espacio de las sombras, El Rapiña es condenado porque pone en circulación la astucia, la mala fe, el robo como modo de subsistencia, amoralidades también condenadas por la ley urbana. Por otro lado, los mendigos tienen una organización que refleja la organización familiar, célula de la sociedad, sujeta a la ley del padre que determina obligaciones, límites, que educa en el seguimiento de normas preestablecidas y, a veces, heredadas. Pareciera que el espacio periférico se nutre del resplandor que las luces de la ciudad emiten.

¹⁵- RICHARD, Nelly: *La estratificación de los márgenes*, Francisco Zegers Editor, Santiago de Chile, 1989, p. 55

En *Auto de fe... entre bambalinas*, el desvío del centro está propiciado por el espacio de la ficción dentro de la ficción. Las leyes que rigen la vida del virreinato están puestas en discusión a través del discurso literario que retoma los textos de Calderón y de Galeano, y, también, a través de la perversión de los códigos de las buenas costumbres y de la moral de la sociedad virreinal que transcurren detrás del telón, en el espacio vedado al público.

En *El Confín* y *Última luna*, la imagen de la ciudad, signo del centro que se opone a una periferia representada por el desierto, se construye a partir de la mención de signos que los personajes realizan y que remiten a aquel espacio. Sin embargo, esos signos adquieren diferentes sentidos porque emergen de una mirada que se coloca en el lugar del desplazamiento y lo que subraya es el conflicto entre los dos espacios. De este modo, en *El Confín*, el gesto que recupera los signos del centro habla de un deseo y una esperanza de regresar a ese espacio, pero, a la vez acentúa el desamparo de los personajes. En *Última luna*, en cambio, los signos de la ciudad descubren otro modo de ser de la barbarie lo que explica la negación de La Mujer, del Hombre Herido y de La Niña a volver a pertenecer a las leyes de ese espacio.

Las relaciones que centro y periferia establecen en los textos de Patricia Zangaro permiten decodificar los procesos en que los sujetos de la periferia son representados, ajustándose a los modos de un saber que tiene al centro como referente. Centro y periferia son espacios separados, pero, sin embargo, se colocan en situación de diálogo porque ambos adquieren existencia en el presupuesto del otro espacio.

Las piezas teatrales de Patricia Zangaro materializan una mirada sobre las estructuras sociales y sobre otras representaciones literarias, que coloca como intertexto, desde el lugar del desplazamiento. Su escritura elige ese espacio de representación como lugar de expresión. Bajo este contexto, la lectura de los textos

de *Teatro y margen* nos permite pensar en “una poética del desajuste”¹⁶ que se detiene en la problemática del territorio que se gesta del otro lado de la frontera y que coloca en escena los discursos y las interrelaciones sociales que en ese espacio se desarrollan. Pero, paralelamente, esos discursos e intercambios están ligados a otros que se producen en el ámbito del centro. En consecuencia, la periferia se propone como el espacio de las tensiones entre discursos instalados en un saber previo. Con estos saberes, el discurso literario indaga y propone otros modos de representación. La palabra literaria se instala del otro lado del margen para desplegar el mosaico que compone la estructura social urbana y para sostener una ideología en el rescate de la diferencia que circula en la periferia. En este sentido, la periferia, más que un territorio marcado por un límite de exclusión con respecto al centro, se vislumbra como el reducto de un otro que se desborda y que pone en circulación voces dentro de la trama de los discursos sociales y estéticos.

El tratamiento de la marginalidad, del borde, de la frontera se produce como desvío y perversión del sistema de legalidades del centro, que extiende su poder hasta la periferia. Pero, por otro lado, el discurso que representa el espacio del desplazamiento resemantiza códigos del centro y construye nuevas jerarquías y leyes que lo definen como el territorio de la diferencia y de lo otro. El centro es original y espejo cuya imagen se proyecta en la periferia, espacio donde las estructuras del primero se duplican negadas y reelaboradas. El otro lado del borde se define como el terreno de una confrontación que pone en tensión las relaciones con su opuesto y hace posible una lectura de las luchas de poder que entre ambos espacios se establece. Este juego de poderes determina la forma de concretar una práctica social.

¹⁶- RICHARD, Nelly: op. cit.

Capítulo II

La ceremonia del cuerpo

La corporalidad problematizada... Cuerpos estigmatizados, metaforizados, degradados o reducidos a su condición parlante: siempre se incorpora su dimensión experiencial. Siempre se trata del cuerpo, si no anatómico, al menos orgánico y erógeno, del cuerpo en su verdad.

Nuria Girona Fibla: *El lenguaje es una piel*

Si algo aparece con la fuerza de una evidencia en los textos reunidos en *Teatro y margen* es el tema del cuerpo. El cuerpo, unido a la figura del personaje, ocupa un espacio textual y escénico y se vuelve significativo en la medida que permite la producción de sentidos bajo un determinado contexto referencial. En los cuerpos de los personajes se puede reconocer una serie de signos que construyen una red de connotaciones desplegada a través de un movimiento dialógico con el referente espacial y social. Esta relación dialógica, le permite a Anne Ubersfeld¹ observar un plano retórico en la figura de los personajes porque los signos y las marcas que se concentran en su cuerpo y en su habla permiten connotar diferentes sentidos en la representación de una realidad.

La presentación textual y escénica de los cuerpos instaura una cadena significativa que adquiere diversos sentidos dentro del sistema discursivo del

¹ UBERSFELD, Anne: *Para ler o teatro*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2005. En este texto, la autora dice sobre el personaje de una obra de teatro: “Enquanto *lexema*, a personagem pode estar integrada em um discurso que é o discurso textual integral, em que ela figura como elemento retórico. Assim, a personagem pode ser a *metonímia* ou a *sinédoque* (figura que representa a parte pelo todo) de um conjunto paradigmático, ou a metonímia de uma ou várias outras personagens. (...) É nesse plano retórico que, na análise da personagem, aparece a *relação com o referente*. Pode-se considerar a personagem como metonímia e/ou metáfora de um referente e mais precisamente, de um referente histórico-social...”, p. 76 a 78.

conjunto. Esta propuesta está sostenida, en términos metodológicos, por el texto de Anne Ubersfeld donde indica que el personaje puede ser leído como un signo que se “re-semantiza” en las diferentes funciones que cumple en el espacio del texto². De este modo, es posible considerar el cuerpo del personaje como un espacio donde los signos hablan y constituyen sentidos.

El cuerpo como geografía de un sistema discursivo diseña un mapa donde las relaciones entre los cuerpos establecen movimientos variables. Así, los cuerpos se vuelven significantes en el orden de lo denotativo y, en tanto que construcción imaginaria, despliegan connotaciones que multiplican sentidos. De este modo, podemos pensar que estos significantes articulan la retórica del cuerpo con la retórica de la palabra, sea en el texto escrito o en el texto espectacular.

Por un reino y la retórica del cuerpo “marcado”

En *Por un reino*, las primeras referencias al cuerpo se realizan desde las didascalias que acentúan cierto rasgo de impersonalidad, de misterio, de identidad velada. “Sombra de mujer harapienta”, “bulto andrajoso” son los primeros signos que refieren al personaje de La Pochi, de quien, al comienzo, la autora retiene su nombre. La imagen de la sombra, del bulto impersonal nos permite intuir cierta necesidad de ocultamiento, de refugio en la benéfica ceguera que la noche propicia. En oposición a esta primera presentación del personaje femenino que economiza en la información de signos descriptivos, aparece la figura de Antonio El Rapiña. El detalle de su actitud (afiebrado, jadeante), de su vestimenta lujosa (camisa de seda, pantalones de cuero, botas, anillos) y de su apariencia física contrasta con la escasez de datos sobre ese bulto que se esconde en las sombras. Esa dilación que la autora coloca en la didascalia inicial y continúa en los primeros intercambios verbales entre los personajes anticipa y conduce al momento de tensión cuando Antonio reclama imperativamente: “(Tratando de descubrirle la cabeza) ¡Que te quiero ver!” Este juego entre las sombras y el deseo de ver el rostro de la mujer convergen en la primera referencia a lo que será un tópico en este texto: el cuerpo marcado. La Pochi es tuerta. Ya desde las primeras líneas queda determinada la oposición entre cuerpo bello, por ser entero, y cuerpo feo, por estar mutilado; entre cuerpo completo (y metafóricamente, lleno, sin hambre) y cuerpo incompleto (vacío, con hambre).

Una vez develado el nombre femenino, La Pochi nos conduce al espacio de los cuerpos marcados. Allí conocemos a Fratacho quien tiene las “piernas

² – Op. cit.: Anne Ubersfeld dice que “todo signo teatral, ainda que pouco indicial e puramente icônico, é passível de uma operação que denominarei *re-semantização*; todo signo, ainda que accidental, funciona como uma pergunta dirigida ao espectador e exige uma ou várias interpretações; um simples stimulus visual, uma cor por exemplo, adquire sentido por sua relação paradigmática (reduplicação ou oposição) ou sintagmática (relação com outros signos na seqüência da representação), ou por seu simbolismo. Aqui também, as oposições signo- stimulus, índice- ícone, são sempre superadas pelo próprio funcionamento da representação: o traço distintivo do teatro é o de saltar a barreira das oposições”. (pág. 13)

desarticuladas”, a Tatita, presentado como un “viejo gigantón”, de “ceño fruncido” y con el “rostro como un dios fundido en bronce”, imágenes que contrastan con la pequeñez encogida de Fratacho y La Pochi. Este contraste permite intuir la autoridad de este personaje, aunque también se inserta dentro del espacio de los cuerpos marcados, pertenencia que se indica en la descripción de sus piernas artrósicas y entumecidas.

Frente a la incompletud que las mutilaciones dejan en evidencia aparece, como leiv motiv, la imagen del cuerpo entero que se condensa en la figura de Antonio El Rapiña y que se convierte en objeto del deseo de La Pochi porque él posee aquello de lo que ella y su comunidad carecen (cuerpos enteros, comida, dinero). La Pochi sueña con que el hijo que va a tener no sea “marcado” y es ese anhelo, que Antonio le revela como posibilidad concreta de otro futuro, lo que hace que ella traicione a Tatita y luego tenga al niño delante de su cadáver: “La Pochi: - ¡No! Quiero parirlo aquí mismo, delante de sus cenizas... y que sus ojos muertos lo vean ¡entero!”

Anne Ubersfeld³ dice que el personaje, en tanto que significante de un conjunto de semas orienta un tipo de lectura, pero, por otro lado, también connota toda una serie de significaciones complementarias. En este sentido, si nos concentramos en la idea del personaje como cuerpo marcado, aspecto que se privilegia en la lectura de este texto, podemos observar que los cuerpos mutilados hacen referencia a un determinado ejercicio de poder: de Tatita sobre su prole y de todo el grupo sobre la ciudad a través de la lástima y de la culpa como estrategias de dominación. El cuerpo incompleto, imperfecto, quebrado, castigado se ofrece como espectáculo para ejercer su poder. De este modo, el poder está “incorporado”, está unido a la carne. Cuerpo y poder forman una trama que, unida a la palabra, constituye un discurso intencional y dirigido a otro, destinatario de esa puesta en escena.

¡ Aquel ejército de leprosos en todas
las plazas, mercados y estaciones!
Vomitábamos nuestra peste en todos los
rincones y la puta nos largaba la limosna.

Ante el horror de nuestros cuerpos
se rendirán los que hoy gozan de amparo
contra la naturaleza enfurecida.

El uso del cuerpo mutilado deja en claro un principio de la economía del poder que es amenazada por el cuerpo entero y bello de Antonio El Rapiña. De esta manera podemos pensar que el cuerpo es el lugar donde se asienta una

³- Op. cit., p. 79

diversidad de signos que ponen en funcionamiento no sólo estructuras discursivas, sino también simbólicas: el grupo de mutilados, pensado como cuerpo social, está excluido. Su espacio está en las afueras de la ciudad que se ve desde lejos, indiferente al dolor y al horror que los rodea. Son personajes que se reconocen en el sufrimiento, al que utilizan, a su vez, como recurso de supervivencia. Son cuerpos como despojos, son restos sociales que se adecuan al principio de la abyección porque esos “restos son sobra de algo, pero sobre todo de alguien. Contaminan en virtud de esta incompletud”⁴. Esa contaminación guarda relación con el par que conforman lo puro y lo impuro y que jerarquiza las diferencias. Aquello considerado impuro queda excluido, es eliminado (en términos de una retórica corporal biológica) y debe construirse un lugar, ocupar un territorio que lo albergue y le permita circunscribir su universo y, desde ese espacio, confrontarse con el otro. Es a partir de estos conceptos que el deseo de poder de Tatita a través de la lástima por su “ejército de monstruos” adquiere sentido: lo abyecto, entendido como desecho humano perturba, incomoda, establece desvíos dentro del sistema o del orden preestablecido, de alguna manera, lo pervierte y atraviesa dejando fisuras en la solidez (aparente) de sus estructuras.

La idea de lo abyecto hace posible la lectura de pares opuestos que surgen de la contraposición a una ley o de su negación. Lo abyecto no abandona la norma, no la desconoce, sino que la descamina, la atraviesa y la corrompe y para ello debe conocerla bien. De este modo, los binomios que surgen en este texto como consecuencia de la perversión del sistema social son el ejército de mutilados y ciudad como deseo; el aquí sombrío y de horror vs el allá de las marquesinas y la indiferencia de la ciudad; los cuerpos marcados vs el cuerpo entero de El Rapiña. Las confrontaciones entre la norma y lo abyecto, como desvío de aquélla, permiten circunscribir las identidades propias y las de los otros.

⁴ KRISTEVA, Julia: *Poderes de la perversión*. Catálogos Editora, Buenos Aires, 1988. En este texto Kristeva relaciona lo abyecto con la perversión porque se propone como el desvío y la corrupción de una norma, de una ley que rige cierto orden. Paradójicamente, para poder establecer ese desvío de la norma es necesario una adhesión a ella. La abyección o perversión se encuadra dentro del marco de una ley de la que, a su vez, se separa. Un primer sentido, en relación con lo abyecto, surge alrededor de la imagen del cadáver. Kristeva dice: “...Tanto el desecho como el cadáver me indican aquello que yo descarto permanentemente para vivir. Esos humores, esta impureza, esta mierda, son aquello que la vida apenas soporta, y con esfuerzo. Me encuentro en los límites de mi condición viviente. Esos desechos caen para que yo viva, hasta que, de pérdida en pérdida, ya nada me quede, y mi cuerpo caiga entero más allá del límite, *cadere*- cadáver. Si la basura significa el otro lado del límite, allí donde no soy y que me permite ser; el cadáver, el más repugnante de todos los desechos, es un límite que lo ha invadido todo.” (p. 10) A esta idea del desecho, de lo que debe ser expulsado del cuerpo como contrapartida de la vida, Kristeva la extiende hacia otro sentido: “No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas.” (p. 11) Es esta idea la que fundamenta la relación entre abyección y perversión.

Un aspecto que merece atención en este texto es el uso de toda una terminología de carácter icónico: carnear, cortar, marcar la cría, pasar a degüello. Estas expresiones no sólo denotan el acto mismo de la mutilación como ley, como ritual de un sacrificio violento, sino que adquiere el gesto fundacional de una comunidad como cuerpo social. Así las llagas, las pústulas, las bocas mordidas por la lepra, los muñones son signos que delimitan una identidad que coloca el énfasis en la cicatriz que la mutilación deja en el cuerpo. Esas marcas atraen una mirada fragmentaria sobre los cuerpos porque se detiene en el recorte y, a partir de él, establece la singularidad de ese ser dentro de la generalidad del grupo al que representa y lo fija en una imagen que adquiere un sentido particular dentro del entramado de las relaciones que los sujetos y las prácticas sociales ponen en circulación. El fragmento del cuerpo marcado es lo que enuncia una identidad: La Pochi se define por la falta de un ojo, carencia que se subraya en el deseo manifiesto de ver al gitano con los dos ojos; Fratacho tiene su identidad en las piernas quebradas que le niegan su sueño de ser bailarín de tangos. La contradicción, en estos personajes, entre realidad y deseo nos permite pensarlos como centros de tensión dramática que se centra en la oposición entre el cuerpo entero y el cuerpo mutilado, el cuerpo bello y el cuerpo feo.

Por otro lado, hay una articulación del cuerpo con lo sexual que coloca en primer plano lo instintivo como forma de comunicación entre los cuerpos marcados. La sexualidad entre los mutilados tiene la simple función procreativa, según el mandato del padre, para hacer perpetuar la especie. El uso del cuerpo aparece desligado de todo sentimiento afectivo o placentero. Es, quizás, por esto que lo sexual está más ligado a una función animal que se revela en las marcas discursivas, sea en las acotaciones escénicas (“Sobre una alfombra de desperdicios, Fratacho y La Pochi hacen la rutina del amor, llenos de sueño y furia”) o a través de expresiones de los personajes (Tatita.- ¡A fornicar, mis monstruos, mis quebrados! ¡A fornicar porque yo lo ordeno!). Sin embargo, en oposición a estas imágenes de lo sexual, debemos detenernos en la escena en que La Pochi se maquilla para su encuentro con Antonio. Por un lado, en este acto se vislumbra el gesto humano de la seducción y que no tiene por objetivo el cumplimiento del mandato reproductivo. El placer, lo sensual guían los deseos de La Pochi y colocan el cuerpo de Antonio como signo de la ilusión de ser mirada como mujer.

La Pochi se incorpora silenciosamente, manotea el revoltijo que se apila sobre el colchón, y por fin encuentra un gastado lápiz de labios entre los restos de algodón y mugre. Se pinta groseramente la boca, adivinándose los contornos en la penumbra. Se revuelve la melena grasienta. Se quita

los andrajos, y se caricia lasciva su reseca desnudez.[...]

LA POCHI.- ¡Shh! No es para tanto, hombre... Lo que cae no es de vieja... (Señala el biombo) Parí a toda esa prole... y hay otro en camino... ¿Por qué me mirás con esa cara? ¿No me reconocés?

[...]

LA POCHI.- Allá, en el camino de la ciudad, me diste unos billetes, y me rechazaste... ¡Pero yo te soñé tanto, tanto, que Tatita te trajo hasta mí, servidito en bandeja!

La sexualidad unida a un cuerpo entero exacerba la imagen de la mutilación. El encuentro de estos dos cuerpos condensa la serie de significantes que constituyen la representación de lo completo y de lo incompleto y que hallará su punto cúlmine en el nacimiento del hijo de La Pochi que tiene la posibilidad de ser, en el futuro, un cuerpo entero. De este modo, la sucesión de pérdidas, de vacíos, de mutilaciones construye la cadena significativa de la carencia que se extiende desde lo denotativo de las marcas en el cuerpo y las cicatrices (perder el ojo, perder las piernas, perder la lengua, perder al “padre”) hasta el sentido connotativo de la pérdida de la ciudad, del lugar en el cuerpo de la sociedad.

... El que nos robó el pan, ahora quiere robarnos la vergüenza con sus billetes roñosos de sangre... ¡Ay ,Tata, por qué me mira así, por qué me acusa! (Penitente) Perdí a la ciudad, sí, perdí a la puta.

El sacrificio del cuerpo remite a un sentido religioso. Esta afirmación amplía en sentido de las referencias bíblicas que aparecen en *Por un reino*. Esas referencias nos permiten realizar un recorrido por temas religiosos cristianos como la pérdida de un reino (El Paraíso perdido representado a través de la ciudad), la condena del hombre de tener que ganarse su pan (“Fratacho.- Tienen hambre.../

Tatita.- ¡Que se aguanten! El que quiere pan, que se lo gane.”). Es significativa la presentación de la mujer como una Eva que se deja seducir por la lengua de la serpiente, encarnada en Antonio, y que lleva el mal al territorio sagrado, representado por el espacio de la casilla que se describe con “un silencio de templo”. Es ella la que conduce la traición y provoca el sacrificio de Tatita. En éste último podemos reconocer la figura del Dios omnipotente y omnipresente, terrible, pero a la vez es el “hijo”, heredero del reino de Tata, representado en la calavera a la que invoca en su desesperación por sentirse abandonado: “Padre, Tata, por qué me abandonó?”

Fratacho recoge, luego de la muerte de Tatita, el mandato ¿divino? y conduce a las masas hacia el reino prometido en clara referencia a Pedro, heredero y perpetuador de los dogmas cristianos.

La Pochi.- ¡No hables así! ¡Tatita está muerto!

Fratacho.- (Riéndose con ganas de La Pochi) Está bien vivo... en mis gambas, en tu ojo frío... y en las llagas de tus hijos...(grita lunático) ¡Yo voy a llevarlos hasta las puertas de la ciudad que será nuestra!

Toda la relación con el universo de lo religioso da a la idea de lo abyecto un sentido de perversión de lo sagrado⁵. Los signos que recuerdan tópicos del cristianismo son atravesados y resignificados en un desvío que subraya el sentido de la pérdida. No es el reino celestial, signo de la pureza espiritual y de la ley de Dios, lo que queda vedado, sino la ciudad, espacio de los bienes materiales, lugar donde se encuentra el dinero que se gana con la estrategia de “vender” lástima. Esta idea de la perversión que se realiza por la negación de lo sagrado nos permite pensar en la afirmación de Kristeva que sostiene que toda literatura es, probablemente, una versión del Apocalipsis que se arraiga en una frontera frágil donde las identidades se definen por la idea de lo otro abyecto e impuro⁶.

⁵- KRISTEVA, J.: op. cit. En *Poderes de la perversión*, Kristeva señala que “la abeycción acompaña todas las construcciones religiosas, y reaparece, para ser elaborada de una nueva manera, en ocasión de su derrumbamiento.” La abeycción es la estructura que determina, por oposición, los caracteres de lo sagrado y como consecuencia de esa oposición, se presenta como “la alteridad amenazadora pero siempre nombrable”. La relación dialéctica entre lo abyecto y lo sagrado es lo constituye las diversas historias de las religiones.

⁶- Op. Cit., p. 277

El cuerpo como espectáculo en *Auto de fe... entre bambalinas*

Para ingresar a la cuestión del cuerpo en *Auto de fe... entre bambalinas* partiremos del último parlamento de Don Pedrito:

DON PEDRITO: ¡La peluca, carcelero!
¡La peluca, ¿estás ahí?
Y un poco de carmesí
puesto que me estoy muriendo
y en mi última escena quiero
volver a ser el galán.

El signo peluca hace referencia al disfraz del actor que se prepara para subir a escena, pero esta referencia se desdobra y coloca en un mismo nivel, como las caras de una moneda, a la vida (“me estoy muriendo”) y a la ficción teatral (“quiero volver a ser el galán”) que se unen por medio de la bisagra de “mi última escena”. Bajo este contexto, el cuerpo que pide la peluca adquiere un doble status que le permite oscilar entre el mundo que lo coloca sobre el escenario del teatro y el que le permite transitar sobre el escenario de la vida. Es un cuerpo que recurre a la máscara para vincular, superponer y circular por los espacios de la ficción y de la vida, espacios de apariencia divergente.

El cuerpo vinculado al disfraz y a la representación teatral nos permite recorrer la larga tradición del carnaval como período en que, por un tiempo determinado, se cancelan las leyes institucionales y permite el despliegue de otras prácticas simbólicas desviadoras del orden canonizado. A través de la máscara carnavalesca, simbolizada en esta peluca que se coloca o se quita según las circunstancias, es posible pervertir, transgredir el orden oficial una estructura social determinada. Mundos irreconciliables se encuentran, los opuestos se unen, los órdenes se invierten porque el carnaval es un tiempo no real, así como el teatro lo es, pero, paradójicamente, por la negación de la norma es que la norma puede conocerse, delimitarse. Por lo tanto, la ficcionalidad del carnaval y del teatro, por oposición a lo que representan, encuentra el camino para descubrir las máscaras de lo real.

El tópico del cuerpo unido a lo sexual se hace presente desde el comienzo del texto. El cuerpo como espacio de placer y el cuerpo como exceso, que se revela en el maquillaje, en el vestuario, en el traspaso de los límites de las “buenas costumbres” y de las normas de comportamiento previstas articulan el juego entre develar y ocultar. El “grueso maquillaje de galán” que Don Pedrito en algún momento se quita remite a la idea de la máscara que cubre el verdadero rostro. Esa máscara disimula un discurso que transgrede la norma que ubica a Don Pedrito en el rol de “galán”. El teatro, espacio de la ficción, permite invertir la realidad y

coloca en conflicto la cuestión entre ser y parecer. “Entre bambalinas” Don Pedrito descubre su condición sexual.

... ¡Qué tierra piadosa la tuya, Ana, que no ha habido indio, mestizo o español que no me haya llenado las asentaderas de piedad! (Evoca risueño) ¡Hasta el hartazgo!... ¿Pero has visto su boca húmeda... y aquellos hombros de minero... y esas carnes recias...?

El cuerpo, desde lo sexual, rompe con el orden de lo esperado socialmente, públicamente. Pero si avanzamos y proyectamos esta figura del cuerpo como espacio de la transgresión, ésta se descubre ligada al ámbito de lo político dentro del marco del virreinato. No es inocente que, inmediatamente después de la referencia sexual anteriormente citada, Don Pedrito continúe:

(Se estremece y baja aún más la voz)
Se han alzado en la hacienda del marqués, y en el pueblo entero se ha marchado con los rebeldes... [...] Si no fuera por esta sangre que me hierve y que me ha de hacer perder la cabeza... (Baja la voz hasta el murmullo casi inaudible). Ana, debes ayudarme... tú eres hija de estas tierras... haremos la función para los rebeldes... este indio mío ha escrito unas cuartillas... ¿lo creerás tú? : ¡para terminar de trastornarme me ha salido poeta!,... son muy bellas... encendidas... apasionadas, como a ti te gustan...

La pasión sexual, tan ligada a lo corporal, a lo sensorial se extiende sobre la idea de la pasión ideológica. Si por un lado, Don Pedrito se enamora del cuerpo del indio, por otro lado son las palabras apasionadas las que, también, lo seducen, palabras que son un cuerpo verbal que pervierte la legitimidad del discurso político

autorizado por la ley, así como el cuerpo sexual pervierte el discurso de la “buena moral pública”.

De esta manera, alrededor del cuerpo que se maquilla para aparecer en público se construye una red connotativa. Leer la figura de Don Pedrito como cuerpo sexual, como cuerpo actoral, como cuerpo político permite desplegar una red de significantes que se relaciona con la imagen de la sociedad por donde ese cuerpo circula. Por otro lado, Don Pedrito representa un rol actoral y pone el cuerpo en escena lo que nos permite pensar en un desdoblamiento que separa al cuerpo público del cuerpo privado. Este desdoblamiento vincula al cuerpo con el poder que determina lo prohibido y lo permitido. En el modo como el cuerpo se muestra se revelan los mecanismos de la autoridad y las fisuras por donde se filtra el desvío del orden. El cuerpo es, entonces, una bisagra que posibilita una relación dialógica entre “la institución disciplinaria, la ley y su contrapartida, el disfraz que lo libera de la dominación”.⁷

El cuerpo como objeto de poder se observa claramente en el personaje de Mercedes, la primera actriz, que utiliza su cuerpo como vehículo de acceso al poder, como instrumento de jerarquización pública. Así, Doña Mercedes pasa de primera actriz a primera amante del virrey y las didascalías la describen ya no con “los encajes y terciopelos del personaje de su próxima comedia” sino “con las galas de una virreina” y cubierta de joyas. La mudanza del vestuario establece la relación de ese cuerpo con el poder: si antes dirigía los hilos de la escena, ahora pretende dirigir los hilos de la vida.

El poder queda expuesto en el cuerpo sobre el que se diseña un mapa de relaciones en tensión, relaciones que transitan oscilando entre el dominio asentado sobre la ley y las propuestas, diríamos, carnavalescas de desvío de esa ley. El poder le exige al cuerpo sumisión, pero puede obtener, como respuesta, transgresión, aunque ésta requiera de un disfraz para circular por los territorios oficiales.

En congruencia con estas ideas, las relaciones corporales de Mercedes con Don Pedrito, por un lado, y con Ana, por otro, nos permiten descifrar las respuestas dicotómicas que el poder provoca. En sucesivas ocasiones Doña Mercedes deja en claro el deseo sexual que siente por Don Pedrito, quien resiste y se rebela.

**DON PEDRITO: - Por fin lo ha
logrado usted.**

⁷ GIRONA FIBLA, Nuria: “Rizomas corporales” en *El lenguaje es una piel*. Grups d’Estudis Iberoamericans. Dpto. Filología Española y Dpto. Historia Contemporánea. Universitat de Valencia. Valencia, 1996, p. 10

DOÑA MERCEDES: ¿ Has visto?...

He llegado a
encumbrarme en el
Fuerte... y no he podido
arrastrarte hasta mi
cama...

DON PEDRITO: Es que el amor no
trepa por la escalera del
poder, Doña Mercedes...

La resistencia ante el poder de la primera actriz, luego primera dama, remite a otra resistencia fuera de las luces del teatro. El cuerpo de Don Pedrito resiste al acoso sexual como más tarde va a resistir a los tormentos, pero no sucumbe frente al poder del orden impuesto.

El ejercicio de poder de Doña Mercedes va “in crescendo” en la medida en que crece la oposición transgresora de Don Pedrito que se manifiesta tanto desde su elección sexual como desde su postura sobre lo social y lo político. Usando términos de Nelly Richard⁸, Don Pedrito pone en funcionamiento un “contrarrelato”, un “contrarrumor” que libera la circulación de otros discursos no oficiales. Don Pedrito “pone el cuerpo” para representar textos rebeldes y pone el cuerpo en las máquinas de tortura. Su cuerpo vehiculiza una voz disidente que interfiere en el relato permitido por la ley, su cuerpo es el que encarna, por apropiación, la voz de aquellos que Doña Mercedes coloca en el territorio de “la inmundicia”.

El siguiente fragmento sintetiza la representación del cuerpo como objeto de poder y su resistencia en lo “torcido”, en lo desviado, y permite asociar el cuerpo con la voz que oscila entre el silencio impuesto (¡Cállate!) o la condena a decir siempre la verdad.

DOÑA MERCEDES: ¡Cállate!

DON PEDRITO: Eso es algo que no
podré hacer nunca.

DOÑA MERCEDES: (Buscando su
cuerpo, con violencia) ¡Miénteme,
entonces!

⁸ RICHARD, Nelly: *La estratificación de los márgenes*, Francisco Zegers Editor, Santiago de Chile, 1989.

DON PEDRITO: Menos aún; desde
que admití mi condición
de torcido, estoy
condenado a la verdad...

El cuerpo se une a la voz y asume su destino de discurso de la oblicuidad. Sin embargo, atravesar, pervertir la ley genera, como consecuencia, un castigo de carácter ejemplificador para detener cualquier posibilidad de “contagio” dentro del cuerpo social. Por ello, el castigo inflingido debe dejar evidencia, una marca en el cuerpo. Esos signos deben ser expuestos en un espectáculo público para que adquieran resonancia, para que “corra la voz” de la ley y se silencie la otra.

El cuerpo del condenado tiene que ser mostrado con las huellas imborrables del poder ejercido sobre él, se debe montar una “puesta en escena” para que la moral deformada se sujete al curso del orden y se reparen las heridas del sistema.

DOÑA MERCEDES: Mañana, en la
Plaza Mayor, podrás ver su
cuerpo colgando del
cadalso... Claro que quizá no
lo reconozcas: el muy terco
no abrió la boca durante el
tormento...

En el cuerpo exhibido quedan los rastros de un ritual disciplinario que se cubre de signos un ejercicio de poder. De este modo, el cuerpo martirizado es muestra de lo abyecto en el sentido en que Kristeva usa esta palabra, de aquello que está caído del sistema, de lo corrupto que corre el riesgo de propagarse por “contagio” si no se lo detiene, si no se “saca la manzana del cajón” a tiempo. Este cuerpo se propone como un otro que interfiere en el sistema al que coloca en crisis y por eso debe ser reprimido. El castigo sobre el otro, en cuanto cuerpo de la resistencia y de la oposición, fortalece al cuerpo que representa las normas que deben ser cumplidas y lo legitima en el poder a partir de la represión de aquello que interfiere.

Nos detendremos en la última imagen de Don Pedrito para retomar la idea del cuerpo como despojo. Son sus restos mutilados los que dejan al descubierto la retórica del poder. El cuerpo sacrificado revela el deseo de una identidad construida a partir de la diferencia y de la disidencia. Hacia el final, el cuerpo ensangrentado, torturado de Don Pedrito se torna más dramático aún cuando reclama “ ¡La peluca, carcelero! ¡ La peluca!” que remite al pasado del cuerpo cubierto por las luces y ropajes del teatro, al cuerpo enredado en juegos pasionales.

La peluca es un signo de la máscara caída, del rostro descubierto, del destino a estar condenado a una verdad. Ese cuerpo en la instancia de ser cadáver es un cuerpo arrojado de la escena, excluido del sistema, es un cuerpo abyecto y por eso, sacrificado. Pero a diferencia del indio expuesto en el cadalso de la Plaza Mayor, Don Pedrito es un cadáver privado. Doña Ana dice: “¡ Este es mi muerto!”, frase que condensa la relación afectiva que los unía, diferenciándose del interés carnal y de poder de Doña Mercedes, pero también deja al descubierto la evidencia de la culpa que Ana siente por el miedo de no atreverse a más y por estar sujeta a los intereses del poder. Es Doña Mercedes la que arrebató la máscara de Ana y la retiró de la escena del teatro para colocarla en la escena de la vida.

DOÑA MERCEDES: ¡Qué gran
escena, Ana! ¡Cuánta...
dignidad! Lástima que suene
tan falsa... porque aunque
grites henchida de amor
propio, al acusarme te acusas
a ti misma... Finalmente has
logrado lo que tanto querías,
Ana querida: tú eres como yo...

El cuerpo de Ana siempre estuvo sujeto a las vestimentas del teatro, mientras que Don Pedrito utilizó el cuerpo actoral para deslizarse por las trastiendas de la vida que no se muestra, que se oculta. El cuerpo de Ana es un cuerpo encandilado por las luces de la ficción y no distingue las segundas intenciones y las manipulaciones de poder de Doña Mercedes, que, a su vez, condensan otras relaciones de poder más allá del ámbito del teatro. Cuando Ana termina diciendo “si yo sólo quería ser actriz...” es como si la ficción se hubiese terminado, como si el velo que cubre el rostro hubiese caído. Entonces, ese cuerpo- cadáver adquiere otro sentido, el del sacrificio como precio por amenazar el orden establecido.

DOÑA MERCEDES: ¿ O vas a hacerme
creer que no te habías dado
cuenta?... (Volviéndose hacia
Don Pedrito) Él sí quería otra
cosa, y lo pagó bien caro...

Advientos o la retórica del cuerpo abandonado

Tanto *El Confín* como *Última luna* coinciden en ubicar a los cuerpos en el espacio del desierto. Estas figuras presentan un entramado de signos que recorren y retoman algunos mitos tradicionales argentinos (la cautiva, los fortines) en torno a ese territorio y a las vidas que allí se perdieron.

El Confín se inicia con una descripción escénica en la que se destacan los restos de objetos y seres que alguna vez fueron otra cosa. De esta manera, encontramos un esqueleto de viejo almacén, la carrocería (la osamenta) de un auto, las ruinas de un uniforme, el hierro oxidado de una bomba. Estos restos de elementos, que cumplen una función icónica, desplazan su sentido hacia la idea de los cuerpos de Corso y Lidia en la agónica espera de la muerte.

Esos restos visuales se resemantizan e inducen a construir una cadena sintagmática que vincula los despojos de objetos que diseñan el paisaje con los despojos humanos que Lidia y Corso representan. Se establece una secuencia entre el signo de carácter icónico que constituyen el esqueleto del almacén y la carrocería del auto con los esqueletos de los cuerpos convertidos en carroña de los cuervos. Entre esa imagen primera y la de los cuerpos que se vaticinan alimento de las aves de rapiña, se despliega toda una red de signos que permiten pensar la imagen del cuerpo como desperdicio, como resto carnal y, a la vez, en un desdoblamiento del sentido, como despojo de una vida pasada, como despojo de la sociedad.

El cuerpo abandonado en el desierto, con la mirada sostenida en el horizonte, con la amarga conciencia de la desesperanza, extiende una retórica que se construye a partir del encadenamiento de signos que funcionan como indicios: el hambre (“que hace estallar las tripas”), el calor que deja el cuerpo en carne viva, la sed. Por otro lado, estos cuerpos, a medida que acentúan sus necesidades mínimas de supervivencia, se van despojando de toda humanidad y comienzan a definirse como ‘carroña’ porque están más cerca de su condición animal que humana.

LIDIA: (Escupiendo tabaco)... Ése va a
subir cuando seamos carroña...

LIDIA:... Ése va a venir por la carroña,
como los cuervos...

De este modo, si bien palabras como “carnear”, “despellejar”, “cuero” (en lugar de piel), “desangrar” remiten a un cuerpo animal, estas palabras amplían su sentido al ser aplicadas a seres humanos.

Los cuerpos de estos personajes constituyen una trama que transita entre los recuerdos del pasado y el desamparo del presente; son cuerpos que oscilan entre la humanidad y la animalidad, entre la cordura y la locura, entre la civilización y la barbarie.

En *Última luna* el tópico del cuerpo se detiene en la mujer como centro convergente de signos que significan en la medida en que se confrontan con los cuerpos masculinos. El juego de oposiciones entre mundo masculino y mundo femenino puede determinarse desde el comienzo del texto donde las indicaciones escénicas colocan a la mujer dentro de un espacio propio y exclusivo de los hombres: la pulpería. Allí hay hombres que beben, con “uniformes rotos”, hay “un puñal afilado” y una “bayoneta chorreando sangre”, signos éstos que constituyen el imaginario del ejército de frontera. A esta visión que se describe como ruidosa se opone el silencio de los hombres ante la aparición de la mujer descalza y arrugada. El cuerpo femenino invade un ámbito tradicionalmente masculino y provoca una reacción violenta, un ataque (para utilizar un término que remita al mundo de la soldadesca) de carácter verbal (“HOMBRE I: Quiero saber, señora... si el culo se le ha arrugado como la jeta...”). La provocación merece una defensa. La mujer exhibe el cuerpo como forma de contrataque y obliga al hombre a retroceder. Cuerpo femenino y cuerpo masculino se trenzan en una batalla sutil que se desenvuelve entre juego de palabras y de miradas.

La mujer se abre la manta, y deja ver su avanzada preñez.

LA MUJER: Apenas tenga cría... te via' a mostrar el culo del diablo.

El Hombre retrocede, sorprendido. La Mujer lo mira intensamente antes de irse.

LA MUJER: Apesta el olor a “winca”

cobarde...

Este conflicto entre mundo femenino y mundo masculino se reduplica en la escena entre La Niña y el Hombre Emponchado. Aquélla también “invade” el espacio propio del hombre: primero la pulpería y, luego, el desierto, y provoca otra reacción de abusiva violencia.

Es interesante destacar, en este texto, que los personajes carecen de nombres y se definen por rasgos genéricos de sexo (Hombre/ Mujer/ Niña) y por signos que, unidos a esos cuerpos, determinan un entramado de relaciones entre ellos. Así La Mujer está “preñada”, La Niña aparece cubierta por un rígido ropaje, El Pulpero cumple la función social de ser el que nuclea al mundo masculino en su espacio donde se destacan el Hombre Emponchado y el Hombre Herido. Cada uno de ellos representa diferentes modos de vinculación con el mundo femenino. El Hombre herido es una excepción de la relación conflictiva entre el hombre y la mujer, pero

no podemos ignorar que se encuentra en la bisagra entre la vida y la muerte y que, también, ha sido víctima de otros hombres porque pertenece a un espacio desjerarquizado (el de la Casa de la Comedia), desde la perspectiva de la productividad social, y que fue llevado por la fuerza a ese ámbito.

HOMBRE HERIDO: Me arrancaron en medio de un entremés... a los galanes no les tocaron ni un pelo, pero yo... hace tiempo que bajé hasta la comparsa... la bebida me arruinó, ¿vio?, la muy hija de puta... Llegué a las filas con peluca y maquillaje... Ya puede imaginarse el resto...

Otro elemento significativo es que La Mujer y La Niña aparecen asociadas a las sombras. Las didascalias así las presentan: “La Mujer desaparece como una sombra”; “El galope de un caballo, luego una sombra en la puerta del almacén. Una niña de unos trece años...” Estos personajes son sombras que se deslizan, que se mueven y atraviesan espacios que no les son propios. En este sentido, podemos pensar en una transgresión de los cuerpos sobre las normas que rigen el territorio (la Mujer escapa de la toltería, se interna en el desierto, ingresa a la pulpería; la Niña abandona la ciudad, también se adentra en el desierto y entra en la pulpería). Por el contrario, los cuerpos masculinos son presencias físicas concretas (no sombras), se caracterizan por su estaticidad, están ahí. En los uniformes rotos, en el cuerpo del herido hay una reminiscencia de una acción pasada. Estas presentaciones contrapuestas de hombres y mujeres amplían su sentido sosteniendo la idea de la mujer dueña de su destino (elige el desierto) y la del hombre como víctima pasiva de un orden social que lo obliga a estar en ese espacio.

Por último, no podemos pasar por alto la vinculación entre el cuerpo arrugado y “seco” de la Mujer y su contrapartida como cuerpo fértil, contenedor de vida en clara oposición a la muerte que cargan los hombres, tanto blancos como indios. El cuerpo de la Mujer reúne en sí mismo esos mundos en conflicto y da sentido al título *Última luna*, en clara referencia al tiempo final de gravidez. La escena en que da a luz es la respuesta que la Mujer ofrece a la muerte que rodea a los personajes. De este modo, mientras los hombres ponen el cuerpo al servicio del sistema establecido y con ello contribuyen a la escritura de la Historia, en este caso “la Conquista del Desierto”, las mujeres atraviesan ese orden, lo desplazan y se desplazan para tramar otro relato.

Pascua rea y el sacrificio del cuerpo

La marca más significativa que *Pascua rea* nos ofrece en relación con el tópico del cuerpo está unida a la Pasión de Cristo que, tanto como referente histórico y religioso, así como representación paródica de los personajes, determina un eje articulador de sentidos.

Si como hemos sostenido hasta aquí, el cuerpo encarna una voz y establece un discurso, en este texto, el cuerpo del Chino es “usado” por la institución religiosa para cumplir con el ritual de la crucifixión, a modo de adoctrinamiento social. Pero el Chino coloca el cuerpo, no por respeto a la ley ni por sumisión a la doctrina sino como recurso para ocupar un espacio reconocido dentro del cuerpo social que conforma la comunidad del Maldonado. El Chino cede su cuerpo a la cruz de la procesión barrial a cambio de la comida y del lugar principal en la mesa de Pascua y como forma de desvío de la norma que lo coloca fuera del sistema.

El CHINO.- (...) Aura bajan los parroquianos, y me clavan bien clavao... (Empuñando la lanza) ¡Ahijuna, mi china, quién te viera en el fortín, terminar lanceando Cristos! (Ríe desbocado de su ocurrencia). Pero el domingo me hacen resucitar, y me sientan a la mesa é la parroquia... ¡Tuitos los años, mi amigo, sentadito a la mesa, como una autoridá!

La Semana Santa abre un tiempo no ordinario, un tiempo paralelo para la parroquia de Segurola que permite que aquél que está abajo (bajo el puente, a orillas de Maldonado) ocupe un lugar destacado dentro del marco social (arriba, en la cruz; en la mesa de la parroquia) el domingo de Pascua. Para ello el cuerpo debe someterse a la ceremonia de la Pasión, debe mostrar los signos del suplicio, dejando en evidencia que el cuerpo encarna los mecanismos que la autoridad, en este caso el cura, determina para pertenecer a un espacio de relaciones jerárquicas.

El cuerpo como sacrificio se ofrece para instaurar un tiempo, aunque limitado, con otra ley, y se expone como espectáculo social para, también, ser reconocido por esa comunidad. Sin embargo, este cuerpo se inscribe en un tiempo

y espacio ficcional. El sacrificio es una representación, por lo tanto la inclusión social, también, es una ficción.

EL CHINO.- (Con respeto.) Padre, el Cristo soy yo. ¡Hace años que me han dado la cruz! Y yo la cargo pa' la Pascua. ¡Tuitos saben!: me llevan, me clavan y me matan... y después viene la Resurrección... y el domingo me sientan a la mesa e' la parroquia, y me dan de comer, ¡como a una autoridad! (Se sonríe amargo)... una vez al año, como un señor... ¡Yo soy el Cristo, padre! Tuitos saben. ¡No me roben la cruz!

El ofrecimiento del cuerpo de El Chino para la procesión del Viernes Santo como único recurso para participar de las relaciones que vinculan a los integrantes del cuerpo social se proyecta en la necesidad de ese grupo de Segurola de jerarquizarse ante sus vecinos de Flores. El deseo de alcanzar el status social del otro grupo se manifiesta en la letanía de Fray Justo: “ ¡ Qué parroquia, Dios mío!” y en su mirada siempre suspendida sobre las acciones que aquellos desarrollan. Fray Justo condensa la insatisfacción de la comunidad que se reconoce por aquello que no puede ser.

La relación entre cuerpo y poder queda específicamente representada en el conflicto que envuelve a El Chino y El Negro, víctimas del discurso autoritario del comisario que utiliza y manipula a Fray Justo, quien permanece atento a sus propios intereses. El ejercicio de poder de la autoridad se inscribe en la decisión sobre qué cuerpo debe ser sacrificado en la cruz. En esta determinación el poder coloca en confrontación a las partes más débiles: El Chino no se siente despojado de su derecho por el comisario ni por el cura sino que culpa a El Negro de robarle su lugar histórico y su única posibilidad de incorporarse al cuerpo social de Segurola.

EL CHINO.- (Clavando alucinado al Negro.) ¡Yo soy el Cristo, carajo! ¡El Cristo de Segurola, que me sobra

mugre y miseria pa' ser
Cristo!

El cuerpo queda inmerso en un campo político, sujeto a relaciones donde las luchas de poder por ocupar un espacio dentro de la estructura social enmascaran las consecuencias que ellas mismas generan. Un ejemplo de esto es el cambio de "crucificados" (EL Negro por El Chino) que el comisario sugiere, haciendo uso de su autoridad y de su posición de poder y bajo el alegato de que sería lo mejor para la comunidad. Este desplazamiento provoca el enfrentamiento entre los dos personajes que se reconocen en el espacio de la periferia (el ciruja vive en las orillas del arroyo y el cantor vino a lo que considera "trocén"). Los que ocupan las extremidades del cuerpo social se convierten en víctimas del juego de poder.

EL NEGRO.- Y desclávame y subíte
vos, Chino... ¡Si vos sos el
Cristo!

EL CHINO.- (Amargo.) ¿Pa' quién?
(Mira hacia lo alto del
barranco.) ¿Pa' los infieles esos
que me han hecho a un lao como
un perro sarnoso? Ellos lo
eligieron a usté, mi amigo...

La crucifixión como símbolo nos permite pensar en los sacrificios que la sociedad exige de algunos cuerpos para sostener en su lugar las leyes que la rigen, los roles que en ella se desempeñan y las relaciones de poder que por ella circulan.

Otras referencias significativas al cuerpo son: el cadáver del perro colgado del sauce (Rocco dice: "Es un Cristo, un Cristo perro") que se convierte en indicio que anticipa el sacrificio del Chino y, más tarde, de la muerte del Negro, exhibido y abandonado en la cruz como consecuencia de la ley impuesta; la escena en que los niños se desnudan y El Ruso se cubre los genitales, gesto que provoca la reacción burlesca de los otros ("El Ruso la tiene cortada, el Ruso la tiene cortada"...) y que, por extensión, revela la discriminación a la que los judíos son sometidos; los cuerpos en la procesión, que, como un rebaño, siguen al cura sin entender ni participar demasiado de los ritos a los que éste los conduce; el cuerpo del Cristo de Flores, como representación de lo otro a lo que se aspira y desea.

El habla del cuerpo

El cuerpo del personaje nos permite reconocer en él una función de tipo referencial y una función poética por cuanto sostiene relaciones metonímicas dentro de determinadas redes de sentidos que subrayan la relación del cuerpo con el poder como eje transversal de los textos. Nuria Girona Fibla dice que “los mecanismos de la autoridad se incardinan en el cuerpo, en los gestos y en los hábitos”⁹. El cuerpo sería, entonces, una región donde se manifiestan signos que expanden su poder de significar y en un despliegue connotativo que va más allá de las marcas de la evidencia, construye una serie de conexiones de sentidos.¹⁰

La lectura de signos en el cuerpo nos permite pensar en una retórica que, asentada sobre el terreno del personaje del texto dramático, establece lazos con un referente histórico y social del cual, a su vez, es una metonimia. De este modo, bajo el contexto del Virreinato y el poder político de España, el cuerpo muerto de Don Pedrito representa la tensión entre las ideas libertarias y la represión. El personaje de Tatita con su séquito de mutilados habla de la miseria y de la pobreza, mientras que Antonio el Rapiña connota la delincuencia, ambos en relación con el marco referencial de la gran ciudad, que, por las luces y marquesinas, se adivina industrializada. En los textos reunidos en *Advientos*, el contexto del desierto permite vincular a los personajes con la serie de cautivas, de soldados de los fortines abandonados a su suerte y de las víctimas de una conquista definida por las pérdidas. Los cuerpos de los personajes en *Pascua rea* se desplazan por las orillas del Maldonado y se insertan en el contexto histórico y social de las afluencias inmigratorias a la ciudad. El espacio físico de las márgenes del río extiende su sentido en relación con el referente histórico. Esos cuerpos están desplazados del centro y aspiran, como El Chino, a ser colocados en “la mesa como una autoridad”, aspiran a la inclusión dentro del cuerpo social.

Anne Ubersfeld considera al personaje teatral como una figura que se emparenta con el oxímoron¹¹ porque esta figura del discurso reúne en un mismo territorio discursivo categorías contradictorias como muerte y vida, luz y sombra, ley y desvío de la ley, libertad y censura, teatro y vida, ficción y realidad, desierto y ciudad, limosna y robo. Es en el personaje donde queda expuesta la tensión

⁹- GIRONA FIBLA, Nuria: “Rizomas corporales” en *El lenguaje es una piel*. Grups d’Estudis Iberoamericans. Dpto. Filología Española y Dpto. Historia Contemporánea. Universitat de Valencia. Valencia, 1996, p. 13

¹⁰ -UBERSFELD, ANNE: “Enquanto lexema, a personagem, se por um lado denota uma figura histórica ou imaginária, um conjunto de semas; por outro, “conota”, também, toda uma série de significações anexas. Desse modo uma personagem antiga ou heróica pode conotar todos os elementos de sua lenda que não são textualmente utilizados. A maleabilidade do sistema de conotações permite mostrar como toda uma série de construções, inerentes ao leitor ou ao espectador, pode ser investida na personagem, seja por meio de elementos acionados na representação. Uma série de campos semânticos pode funcionar em relação com a personagem (...). Toda uma zona tênue de significações pode ser incorporada pela personagem, desde que estabelecida com redundâncias no decorrer da leitura ou da representação”, pág. 79

¹¹- Op. cit., p. 78

dramática que moviliza la serie de representaciones de distintos órdenes de la realidad.

Por otro lado, Ubersfeld establece la vinculación personaje e individuo sobre la que registra otra relación dialógica que permite, por un lado, identificar al personaje con un individuo portador de un alma y en relación con una problemática de carácter idealista que habla de un sujeto trascendental (Don Pedrito y la idea de libertad, Ana y su necesidad de trascendencia por la fama y el reconocimiento público, La Pochi como alma femenina que despliega el instinto maternal de protección al hijo, Tatita y el deseo de poder, El Chino y el deseo de inclusión social), y, por otro lado, este personaje como individuo se inserta en un contexto social e histórico determinado. Este binomio es el que nos permite construir el conjunto de significaciones alrededor del personaje.

Los signos en los cuerpos, sus rasgos y marcas particulares hablan, dicen una verdad que revela un origen y una historia. El cuerpo es el espacio donde se instalan relatos. Los mendigos y el ladrón en *Por un reino*, el homosexual y libertario, la censura y el abuso de poder en *Auto de fe...entre bambalinas*, la inmigración y el gaucho excluido en *Pascua rea*, la cautiva en *Última luna*, el soldado olvidado de la conquista al desierto en *Confín* son temas que se traman en la red significativa construida por signos verbales e icónicos que ocupan ese “cuerpo- región” de los personajes.

El cuerpo y el otro

Si como Anne Ubersfeld propone, el personaje (y el cuerpo como territorio de signos que construyen un discurso) puede ser asociado a la figura poética del oxímoron estableciendo desdoblamientos entre opuestos, entonces es pertinente pensar a estos cuerpos en relación con el tema del otro.

David Viñas dice que el otro dibuja el revés de una trama, que “resulta adversario, pero no extraño; es la prolongación del propio cuerpo, la parte del propio cuerpo que se sabe más débil, se teme más y se trata de conjurar”¹². Por lo tanto el otro existe en tanto que opuesto, como marca de la diferencia, pero que deja entrever ciertos signos reconocibles, signos que no son ajenos a la propia imagen.

Si determinamos los pares que articulan los juegos de oposiciones en los textos, encontramos en *Por un reino* a los mendigos y a los delincuentes. Los primeros manipulan a través de la culpa y lástima, los otros operan a partir del miedo, y ambos determinan el juego de opuestos entre la carencia en las afueras de la ciudad y la riqueza y el bienestar urbanos. En *Auto de fe... entre bambalinas*, la

¹²- VIÑAS, David: “Prólogo” en Armando Discépolo. Obras Escogidas.

representación de la obra de Calderón posibilita el binomio realidad y ficción, y Don Pedrito se postula como el otro de Doña Mercedes (figuras en las que convergen, por un lado, la libertad de expresión y el quiebre de las normas autoritarias y, por otro lado, el autoritarismo, la censura y el abuso de poder, respectivamente). Por otro lado, Don Pedrito en la lealtad a sus principios, en su valor es la contracara de Doña Ana, sujeta al miedo y a propósitos individuales y mezquinos. Estos desdoblamientos se proyectan en la oposición entre Virreinato y sujeción a España y los proyectos de libertad, y de allí se puede extender hacia toda la serie entre dependencia e independencia, incluso hasta nuestros días. En *El Confín* los cuerpos se debaten entre la supervivencia como instinto animal y la muerte como destino inevitable. Ya en *Última luna* el mundo femenino, que atraviesa territorios prohibidos, que desafía lo permitido por la legalidad y las normas presupuestas y que se consagra a la protección de la vida, se contrapone al mundo masculino, vinculado a la violencia, a la muerte y, paradójicamente, a la sumisión al poder. En *Pascua rea*, el deseo de El Chino de ofrendar su cuerpo para el sacrificio de la cruz para poder formar parte de la mesa comunitaria del domingo de Pascua nos permite determinar la oposición entre exclusión e inclusión al cuerpo social. En tanto que otro desplazado a las orillas del Maldonado, El Chino reconoce que prestarse a la parodia del ritual del Viernes Santo es un modo de adquirir sentido como individuo, es una forma de “significar” para lo otros, grupo social reconocido como tal.

Quizás sea posible identificar otros pares oximorónicos en los textos, pero con estos ejemplos podemos señalar la relación cuerpo, pensado como un otro, con la puesta en escena de contradiscursos que disienten con los discursos legitimados. La construcción de la figura del otro emerge como un desborde que le permite aparecer en el escenario social y que habilita la circulación de otras voces. Ya dijimos que el cuerpo con sus signos establece una red de significaciones que nos permite determinar un discurso. De este modo, el cuerpo queda unido a la palabra, al ejercicio de una voz y, en relación con la figura del otro, se propone como diferencia, como “contrarrumor” que coloca en crisis los códigos normatizados. El cuerpo en tanto que otredad construye una representación del mundo donde los signos, a la vez que le dan identidad, se proyectan en las relaciones que establecen proliferando sus sentidos.

El oxímoron, como pertinente a la figura del personaje (cuerpo e individuo) nos permite pensar en lo otro, en aquello que se presenta como doble desde la oposición, como una “interferencia que abre zonas de desarreglo”, que “fractura el código para poner sus representaciones en crisis”¹³. Entonces, ese cuerpo- región, donde se asientan signos que se resignifican, es un cuerpo que problematiza jerarquías, saberes, leyes, códigos preestablecidos y se coloca, en tanto que discurso, en el lugar del desplazamiento desde donde se hace presente un

¹³- RICHARD, Nelly: *La estratificación de los márgenes*, Francisco Zegers Editor, Santiago de Chile, 1989, p.15.

imaginario fundado en la diferencia, desde donde se recorta una identidad individual y otra colectiva.

Capítulo III

El dinero y el trazado de un espacio

Surgió ahí la idea de que el dinero es inocente, aunque haya sido resultado de la muerte y el crimen, no puede considerarse culpable, sino más bien neutral, un signo que sirve según el uso que cada uno le quiera dar.

Ricardo Piglia: *Plata quemada*

El dinero como imagen significativa aparece repetidamente en casi todos los textos reunidos en *Teatro y margen*. Los diversos sentidos que adquiere, de acuerdo con las relaciones que se disparan a su alrededor, colocan al dinero dentro de un sistema signifiante. Este sistema deja al descubierto un abanico de posibilidades en las representaciones que otorgan diferentes valores a la imagen que el dinero, como objeto, despliega.

Para considerar al dinero como un objeto que genera sentidos es necesario pensarlo como un signo que representa un sistema de relaciones dentro de un espacio dado porque “todo lo que ocupa un espacio puede actuar en él”¹, sea desde un aspecto decorativo o con un carácter funcional. Anne Ubersfeld² dice que el objeto dentro del texto teatral puede ser leído como un juego entre aquello que está fuera de escena o dentro de ella y que permite que, desde el punto de vista de la lectura, se descubran relaciones que se desprenden de ese carácter escénico o extraescénico del objeto³.

¹ – UBERSFELD, Anne: *Para ler o teatro*. Editora Perspectivas, São Paulo, 2005, pág. 118

² – Op. cit., pág. 118 y 119

³ – Ubersfeld en *Para ler o teatro* dice que “um certo modo de ocupação do espaço, uma determinada relação das personagens entre si e com o mundo são sempre indicados de forma imediata. Esse estudo elementar sobre o objeto é uma das primeiras tarefas de todo leitor do texto teatral” (pág. 119). Por otro lado, distingue tipologías de objetos en los textos: el objeto utilitario es el que figura en las didascalias o en los diálogos, el objeto-escenario puede ser referencial y el objeto simbólico puede tener un funcionamiento retórico que construye una metonimia de

El dinero, en tanto que objeto, es una presencia concreta, pero también tiene una función retórica porque hilvana una cadena de relaciones entre los personajes que dejan al descubierto sentimientos, imágenes y discursos sociales. El dinero, desde esta perspectiva, se sitúa dentro de una producción de sentidos que se desarrolla a través de las sucesivas resemantizaciones que este objeto adquiere como producto de lecturas y relecturas.⁴ Por otro lado, permite construir el sistema de relaciones que vincula a los hombres con este objeto emblemático de las sociedades modernas y urbanizadas, relaciones que están ligadas a la situación particular de los sujetos en sus espacios de pertenencia. Por lo tanto, el dinero se caracteriza por su movilidad y hace visible la trama que vehicula relaciones de poder y que la literatura representa.

El dinero como tal aparece en determinadas escenas de *Pascua rea*, *Por un reino* y *Última luna* dejando entrever el valor que tiene y el tipo de relaciones que desenvuelve entre los personajes. En *Auto de fe... entre bambalinas* no aparece como objeto literalmente, sino que su sentido se desplaza hacia las joyas que actúan con el mismo valor de cambio y, en *El Confín*, no está presente quizás por la distancia física y la desesperanza que separa a los personajes de la ciudad y que los coloca al borde de la locura.

Un aspecto que debe señalarse es que el dinero es un elemento asociado con el espacio de las ciudades. A través de él se hacen viables diferentes tipos de relaciones urbanas signadas por el capitalismo. Nicolás Rosa⁵ dice:

significaciones y que puede representar una cierta realidad psíquica o sociocultural (pág. 119 y 120).

⁴ – Ubersfeld señala que el objeto teatral es un objeto lúdico por las posibilidades de producción de sentidos que genera (en op. cit., pág. 122).

⁵ – ROSA, Nicolás: “Lengua y estado: Hacia una gramática de los cuerpos”. Entrevista de Néstor Aguilera en *Revista Trama*, Vol. 1, N°2. Ediciones del Caminante, 1995.

La pasión amorosa en las formaciones capitalistas es co-extensiva a la pasión del dinero. Una forma de producción y de reproducción social, con sus mecanismos económicos y financieros, sus formaciones políticas son formas que pueden ser deseadas por el sujeto. El dinero genera nuevas formas de ilusión y formas de temporalidad: la del tiempo del trabajo enmarcado por el desarrollo de la producción de rentas y de ahorro en el “frame” del dinero, por acumulación y dispendio.

En *Pascua rea* el dinero como imagen que aglutina los vínculos entre el grupo de inmigrantes se inserta dentro del contexto de la procesión religiosa del Viernes Santo y puede ser pensada a partir de la consideración de dos líneas de lectura: por un lado, el dinero en relación con el mundo de los inmigrantes enmarcado por las circunstancias históricas que el mismo texto señala y que ubica la acción en torno a 1930, y por otro lado, el dinero como elemento corruptor de valores espirituales que desvía la atención del motivo que los reúne en las orillas del Maldonado.

La imagen del dinero ligada al mundo de los inmigrantes orienta su sentido alrededor de la idiosincrasia de éstos en relación con la fuerza del trabajo y el oportunismo como modos para ganarse la vida. Estos conceptos aparecen representados en las voces de los personajes que, provenientes de diferentes orígenes, aprovechan el encuentro en la procesión para dar cuenta frente a los otros de sus logros e inconvenientes comerciales durante la Semana Santa. De este modo el italiano, Vincenzo, que trabaja de carnicero se lamenta por las restricciones alimentarias que en estas fechas le traen como consecuencia un perjuicio económico: “Questa é una inyusticia divina: que a la Pascua non manyemo carne. ¡ Inyustizia a me, un uomo di lavoro, que in veche de traer la platita tengo que estar de brazo cruzado a casa viendo cómo il gallego se llena los bolsillos de oro vendiendo il pescato!” Esta queja trae como respuesta la irónica expresión de Urbano, un español, que se dirige a su esposa con la intención de ser escuchado por el italiano con el fin de molestarlo: “ ¡Que se ha vendido todo, coño! ¡Los atunes me los sacaban de las manos! ¡Vamos, Lola, que no ha quedado ni para hacer empanada!”. Esta situación

despliega la importancia que el trabajo tiene para el inmigrante como forma de progreso dentro de las estructuras urbanas en las que se encuentra inserto y deja en evidencia que el dinero genera relaciones signadas por la competencia que tiene como objetivo la conquista de un espacio dentro de estructuras jerárquicas, en el marco urbano y que, en este texto, se desarrolla en los arrabales, lugar propio del inmigrante. El dinero concentra los signos de la violencia que el sistema impulsa y que se percibe a través de los cruces verbales de carácter grotesco donde lo cómico deja entrever el drama de la adaptación del inmigrante al medio y de sus recursos de supervivencia.

Dentro del imaginario del inmigrante circula la idea de que es el dinero lo que señala la pertenencia a ese mundo urbano, de ahí la necesidad de mostrar a los otros que se lo posee. El dinero expande una red de significantes que representan el valor que ese sujeto *adquiere* (podríamos pensar este término con el sentido de la compra) para el grupo social. Desde esta perspectiva, el dinero se envuelve de cierto sentido reverencial en tanto que sintetiza los sueños que se pueden concretar con su posesión y el prestigio que permite ganar frente a los otros.

URBANO.- (Fanfarrón.) Este año usaremos la madera para leña,
Lola, y a levantar las paredes de material, como el
carnicero.

Un personaje que se destaca en este texto es el del Turco que representa, en respuesta a un imaginario popular, a una estirpe de comerciantes. Este personaje aparece entre el grupo de los cristianos para aprovechar la circunstancia de un público numeroso y ofrecer sus productos. Por un lado, el Turco representa un elemento más dentro de la variedad de nacionalidades que conforma al grupo de inmigrantes, pero, por otro lado, su “moral del trabajo” está asociada al oportunismo que lleva a sacar ventaja de las situaciones y que está en plena relación con la necesidad del inmigrante de construir un respaldo económico para incluirse en el sistema. La posesión del dinero atenuaría, de algún modo, el sentimiento del desarraigo porque permite una

integración a la estructura social a partir de la tenencia de bienes materiales: “para tener valor es necesario apropiarse de algo: palabras/ dinero, obtenidos por cualquier medio”⁶.

En otro momento del desarrollo de los hechos, el dinero está vinculado a la corrupción de valores espirituales y coloca en primer plano la desvinculación que los personajes sienten con respecto a la nueva tierra que habitan y a la carencia de sentido de los rituales que están representando. En el cuadro II, luego del conflicto sobre quién será la Magdalena, El Negro pide algo para “mojarme el garguero”. Este pedido dispara la puesta en escena de lo que sería una feria ambulante donde cada inmigrante ofrece su producto.

VICENZO.- (Pregonando su mercancía mientras bate palmas para llamar la atención.) ¡Vino! ¡Vino patero! ¡Uva de primera, pisada a casa! ¡Cinco centavos la copita!

Como si hubieran escuchado la voz de mando, todos comienzan a desplegar sus respectivas mercancías como si armaran una improvisada feria.

ASSUNTA.- (A los gritos mientras la vieja Carpitta acomoda pizzas, que va sacando de una lata.) ¡Pizza! ¡A la pizza! ¡Pizza fatta in casa!

EL TURCO.- ¡Tene vela, jabún pir lavar cara a Cristu, mantilla, turcu tene tudu bara Bascua!

EL BORRA.- ¡Diez centavos el tango! ¡El Cristo que canta!
¡Diez centavos!

EL NEGRO.- (A Vicenzo.) ¡Che, tano! Fiáme una copita... Me dejaron en pelotas, che, no tengo ni un guita...

VICENZO.- Perdóname, ma con questa malaria non le fio ne a Cristo...

URBANO.- (Disgustado, a Vicenzo.) ¿Tendré que pagar, coño, pa' bebernos juntos un vino?

⁶ ZUBIETA, Ana María: *El discurso narrativo arltiano. Intertextualidad, grotesco y utopía*. Editorial Hachette, Bs. As., 1987

Esta imagen, construida con el dinamismo del juego de oferta y demanda, representa una degradación del espíritu religioso que los había reunido porque su sentido se desplaza hacia la rememoración del mercado que Jesús derriba en las puertas del templo. Esta referencia bíblica está representada en forma paródica y coloca en evidencia la corrupción que el dinero provoca en detrimento de los valores morales. Es la voz de El Chino, el Cristo desplazado, el que denuncia: “ ¡A chupar y a llenarse la barriga, mercanchifles sinvergüenzas! Mientras estén cebaos lo mismo da clavar a un cafishio que bajarse los pantalones frente a la autoridad.”

El dinero, como tópico en los textos de Zangaro, más allá de ser un objeto que se nutre de sentidos diversos por el uso y el valor que los personajes le dan, determina una ley que rige el funcionamiento de la sociedad y lo coloca como condicionante de las relaciones de poder que se ponen en juego dentro de la vida urbana. El dinero representaría mucho más que las posibilidades concretas de un ascenso social porque puede ser pensado como un “texto social que permite no sólo el cambio de mercaderías sino también la circulación de poder y de las ilusiones”⁷

En *Pascua rea*, bajo un aire de caos urbano propio de las ferias barriales que se caracterizan por los cruces de pregones de productos, de los anuncios de precios, de la circulación de las personas y del dinero, lo que se devela es la incomunicación entre los inmigrantes. Cada uno está atento a sus propias necesidades y el dinero es el objetivo que los convoca. Estos comportamientos destacan el individualismo de las estructuras capitalistas y la constitución de una moral del “sálvese quien pueda”, como después se verá en la estampida frente a la posibilidad del desborde del arroyo a causa de la tormenta. José Luis Romero ilustra el clima de despiadada competencia que crecía en la medida en que las ciudades incrementaban el número de habitantes y acumulaban una heterogeneidad cultural como consecuencia de los oleajes inmigratorios.

⁷ PEREIRA, María Antonieta: *Ricardo Piglia y sus precursores*. Ediciones Corregidor. Buenos Aires, 2001, p. 165.

Una gama tan amplia de posibilidades no ofrecía, sin embargo, mucha seguridad a los miembros de esta nueva sociedad que se constituía en las ciudades: ni a los inmigrantes ni a los sectores populares arraigados que se unieron a ellos en esta desesperada aventura del ascenso social. El juego seguía siendo diabólico, y mientras crecían las posibilidades que la ciudad ofrecía, más crecía la demanda de oportunidades que reclamaban los ya arraigados, los inmigrantes de la primera hora y los que sucesivamente se agregaban a ellos en interrumpidas olas. La ciudad seguía creciendo y la competencia se hacía más despiadada, (...) Y ese sentido competitivo- un verdadero “sálvese quién pueda” de los que marchaban “abriéndose paso”- conspiró contra la homogeneidad de la masa, de la que se desprendían cada día más los “triunfadores”, esto es, aquellos que lograban insertarse firmemente en la estructura.⁸

La ciudad, tal como aparece representada en el texto anterior, contribuiría a la progresiva degradación del hombre en su intento por pertenecer al esquema socioeconómico que la regula y que se define por el capitalismo. Dentro de este esquema, el dinero representa una clave de privilegio y de jerarquía entre pares sociales, en este caso entre los inmigrantes. “Hacer la América” no es sólo una expresión que sintetiza los deseos de una prosperidad material sino que manifiesta, también, la ilusión de ser incluido en el nuevo territorio. Es el dinero, que proviene de esa cultura del trabajo adjudicada, tradicionalmente, a los inmigrantes empobrecidos que arribaron a la Argentina, el nexos que los une al nuevo espacio por ese sentimiento que conecta la idea de posesiones y el lugar de pertenencia.

El dinero es un elemento que organiza las relaciones entre los sujetos y como objeto significativo dentro la sociedad capitalista moderna su sentido circula, se desplaza,

⁸- ROMERO, José Luis: *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*, Siglo veintiuno Editores, Bs. As., 5ª edición, 2001, p. 338.

se modifica y se multiplica del mismo modo en que lo hacen los integrantes del entramado urbano.

En *Por un reino*, el dinero es el elemento que sostiene y articula otras relaciones entre sujetos y espacio. Por un lado, representa el medio con el que los mendigos pueden mitigar el hambre, pero por otro lado, representa el poder de quien lo tiene sobre la ciudad. Este último sentido es el que nos permite decodificar el conflicto que enfrenta a Tatita con Antonio El Rapiña, personajes opuestos en el modo en que se proponen obtenerlo.

La primera imagen del dinero que aparece en *Por un reino* es a través de la figura de Antonio El Rapiña cuyos “dedos mugrientos atiborrados de anillos aferran el botín: una bolsa con dinero y joyas entre mechones de pelo y sangre.” La presencia de sangre y pelos nos permite reconocer los signos de una violencia que está unida a la visión del dinero en las manos de Antonio. Esta imagen se refuerza, luego, por la expresión de este personaje que enuncia: “¡Un consejo de Antonio: no extiendas la mano sino para empuñar el arma!”

En oposición a El Rapiña está la figura de Tatita que sostiene la lástima como recurso para conseguir el preciado objeto. Tatita “marca” a sus hijos para enviarlos, cumpliendo con el mandato bíblico, a “ganarse el pan”. La primera confrontación entre estos dos modos de integración en las estructuras económicas de la ciudad moderna se produce en el encuentro entre Antonio y La Pochi: el primero sostiene la evidencia del dinero unido a la conquista violenta y la segunda muestra las pocas monedas conseguidas a través de la lástima, a la vez que ofrece su cuerpo para “pagar” los billetes dados por Antonio, en clara referencia a la prostitución como forma de ganarse la vida. De este modo el dinero es un signo intencional porque revela distintas significaciones en la medida en que se coloca en situación de desplazamiento. Esto nos permite comprender que así como en *Pascua rea* la cultura del trabajo y el sentido de la oportunidad son los motores que posibilitan la adquisición del dinero y con ello la inclusión en el sistema económico, en *Por un*

reino esas alternativas están negadas. La ciudad moderna excluye a algunos miembros de la estructura que la división del trabajo supone y los obliga a generar otros procedimientos alternativos como intento de suplir sus necesidades: el robo y la mendicidad. Dice José Luis Romero en relación con las ciudades modernas y masificadas:

Y hubo los que aceptaron su destino de marginales y cayeron en formas abyectas de abandono, acaso lindando con el delito: el tráfico ilegal, la prostitución, el robo o el juego robustecieron sus posiciones en las ciudades en las que el crecimiento de la población acrecentaba las posibilidades de anonimato.⁹

La ciudad revela, bajo este contexto socio económico, su aspecto hostil donde el sujeto que no consigue incluirse en su sistema queda afuera de la estructura y por lo tanto, debe construir otras redes de relaciones que, a veces, se arraiga en la ruptura con esa civilización que lo expulsa y lo envía del otro lado de sus fronteras. Las luces de la ciudad unidas al destello en los ojos que el dinero provoca tienen su contracara en el despojo y en la miseria, que a veces, se expanden hacia un aspecto moral como lo son la delincuencia y el sacrificio del cuerpo por la mutilación o la prostitución.

Otra imagen del dinero se desprende de la mirada fascinada que Tatita, La Pochi y Fratacho sostienen ante los billetes que la mujer deposita a los pies de Tatita como una ofrenda: “Con las manos temblorosas deja el dinero que le entregara El Rapiña a los pies de Tatita. Fratacho se acerca asombrado. Los tres se inclinan, silenciosos y graves, como ante una imagen sagrada.” El dinero adquiere el sentido de una imagen sagrada que aparece revalidada por otros signos que ubican a este objeto en torno a Tatita, antes descrito con “el rostro duro como un dios fundido en bronce” y dentro de un espacio que se llena del “silencio de un templo”. Estos significantes refuerzan la idea del dinero como objeto sagrado que debe obtenerse dentro de una moral establecida por el grupo que Tatita encabeza. Por eso el modo

⁹ – ROMERO: op. cit., p. 338

en que El Rapiña obtiene el dinero está condenado como corruptor de una cierta moral marginal. Tatita dice: “El que nos robó el pan, ahora quiere robarnos la vergüenza con sus billetes roñosos en sangre”.

La imagen del dinero se construye desde distintos puntos de vista: por un lado, aparece sacralizado por una valoración que lo asocia a la idea del talismán, en tanto que signo que afirma y sostiene el poder que se intenta demostrar sobre los otros. Esta mirada lo cubre de un sentido religioso por los significantes a los que el dinero aparece unido y que ya fueron señalados en el párrafo anterior. Por otro lado, el dinero se desplaza hacia la imagen de la perversión, de la corrupción de ciertos principios irrenunciables que se concentran en el robo y el miedo sobre la ciudad y que niega las posibilidades a los mendigos.

La representación de la ciudad como el territorio por donde el dinero se desplaza acrecienta su significación en la repetitiva calificación de la ciudad como “puta”. Esta expresión subraya la relación del dinero con el elemento corruptor: la ciudad no es fiel (de allí la asociación con la prostitución), es un objeto de cambio y por eso puede pasar de las manos de los mendigos a las manos de los ladrones, del mismo modo que el dinero pasa de unas manos a otras en su movimiento circulante: “Perdí a la ciudad, sí, perdí a la puta”, “Ya no hay caridad, Tata... Ahora la puta tiene miedo y rabia...”

En *Por un reino*, el dinero está ligado a un ejercicio de poder. Es este objeto el que regula las relaciones y las jerarquías entre los miembros que se disputan su posesión. Tener dinero equivale a tener el poder del dinero. Hay una imagen que sintetiza gráficamente esta afirmación: luego de que La Pochi deposita los billetes dados por Antonio a los pies de Tatita, éste se los guarda en “la bragueta” estableciendo una connotación con el contenido de lo fálico. Guardar el dinero en la bragueta es señalar quién determina la ley, quién gobierna y a quién se le debe respeto. Por desplazamiento, el que posee el dinero, dentro del sistema capitalista, posee a la ciudad y, por lo tanto, es quien la domina porque “el dinero otorga un

poder infinito y es la única ley y la única verdad en una sociedad que es una jungla.”¹⁰ Esta vinculación nos permite comprender la obsesión de Tatita y de su séquito por reconquistar a la ciudad, espacio por donde el dinero circula.

En *Auto de fe... entre bambalinas* no se menciona al dinero como tal, pero aparecen otros objetos que tienen el mismo valor de cambio: las joyas y los diamantes. Quizás esta variante en la representación del objeto dinero esté vinculada con el contexto histórico que la autora indica y en el que podría considerarse más conveniente las joyas como moneda de cambio que el dinero, que se relaciona más con el crecimiento de las ciudades modernas.

La adquisición de joyas tiene una directa relación con el ascenso social y el aumento de poder dentro de la estructura del virreinato. De este modo, el comentario sobre Doña Mercedes de que “la han visto entrar de noche al Fuerte... y volver al amanecer con las joyas del Virrey...” sugiere el recibo de un pago a cambio de un servicio prestado. Estas joyas se cubren, entonces, de un sentido comercial que pervierte la relación de Mercedes con el Virrey y retoma el tema de la prostitución presentado en *Por un reino* pero con otro matiz. Si en *Por un reino* es consecuencia del despojo y de la exclusión y está unida a la escasez de posibilidades que la vida tiene, en *Auto de fe...* es un medio estratégico para escalar posiciones jerárquicas dentro de la estructura urbana, por lo tanto está unida a un deseo de poder que no mide recursos.

Mercedes circula del teatro al Fuerte y con ella circulan las joyas con el mismo valor de cambio que tendría el dinero. Este movimiento se produce hasta que Mercedes se establece definitivamente en el espacio del Virrey y se encumbra como primera dama. A partir de ese momento es ella la que porta las joyas para señalar su conquista de poder, porque representa al virrey, y las utiliza como signo de la compra de voluntades. Este hecho lo anticipa Don Pedrito cuando

¹⁰ - PIGLIA, Ricardo: “Sobre Roberto Arlt” en *Crítica y ficción*. Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1993, p. 33

refiriéndose a Doña Mercedes dice: “¡Ella no te ayudará sin cobrarte por eso!” La ingenuidad de Ana o su ceguera no le permiten ver que el movimiento que la hace avanzar desde las bambalinas hasta el escenario como primera actriz tiene una estrecha relación con las joyas que el virrey le envía y éstas con la compra de su voluntad, de sus ideas y de su silencio.

DOÑA MERCEDES: (...) ¿Quieres que te diga una cosa? Ha
tenido un accidente el muy desgraciado:
lo aplastó un carro mientras perseguía a
uno de sus maricones. ¡Y tú mejor que lo
olvides, ¿oíste, porque al Virrey no le
gusta que en su teatro trabaje una amiga
de los traidores a España! (Recobrando su
fría calma) ...Y ahora ponte el collar, ¿sí,
querida? El Virrey te espera en su palco
para saludarte... sería muy poco cortés que
no se lo agradecieras, ¿verdad?

Doña Mercedes le coloca el collar a Doña Ana,
que se deja hacer, como una autómatas.

Los diamantes tintinean sobre el cuerpo
tembloroso de Doña Ana.

La acumulación de joyas representa los desplazamientos en el espacio que las mujeres de esta obra realizan y señalan el progresivo ascenso social que conquistan, a la vez que, proporcionalmente, dejan en evidencian su descenso moral y ético. Las joyas, desde esta perspectiva, se deslizan hacia el sentido corruptor del dinero.

En *Última luna*, el dinero como objeto escénico aparece en dos situaciones puntuales y es indicador de la presencia de la ciudad en el ámbito del desierto. La primera aparición es a través de la Mujer, en la escena I, que “paga” el aguardiente que ha comprado al pulpero. El dinero es, en este caso, la bisagra que reúne al sujeto que proviene del espacio de la *barbarie* (tópico tradicionalmente vinculado, a partir de la literatura del siglo XIX, con el desierto pampeano y con la conquista de ese terreno) con el sujeto que representa a la *civilización* porque proviene de la

ciudad y los objetos que lo rodean tienen su origen allí. El dinero en manos de la Mujer, que accede al pago por este medio, presupone el conocimiento de un código comercial propio del mundo urbano. Bajo las circunstancias que el texto representa, el dinero permite connotar el avance del “mundo civilizado” sobre el terreno del “mundo de la barbarie” (recordemos que la didascalia de esta escena indica que la acción se desarrolla en una “pulpería adelantada al desierto”).

En otro momento, el dinero vuelve aparecer a través del personaje de La Niña que desde su aspecto exterior, sus modos, su vestimenta representa los códigos de la ciudad. La Niña utiliza el dinero para comprar información, lo que permite pensar que no sólo se lo usa para la adquisición de objetos y bienes materiales. La Niña muestra que conoce el funcionamiento de los sujetos urbanos que circulan al ritmo del dinero. Por ello es significativa la indicación de la didascalia sobre el movimiento de la moneda que rueda, seguida por la mirada fascinada del pulpero y que recoge toda una tradición literaria en torno a la representación del dinero como corruptor porque traslada sus posibilidades de compra y venta de materiales a la compra y venta de bienes abstractos como es, en este caso, la palabra. El dinero saca a la superficie el lado oscuro e inmoral de los sujetos que hacen lo que no harían en otras circunstancias. El dinero, dentro del contexto urbano y capitalista, se presenta con el poder de vencer normas rectoras de una ética de comportamiento.

De este modo, así como la moneda rueda y se desplaza, lleva consigo las leyes que rigen el funcionamiento de la “civilización” y las siembra sobre el espacio del desierto expandiendo la conquista de nuevas fronteras. La Niña se atreve a ese espacio desconocido y peligroso, pero lleva consigo, como un talismán para la supervivencia, el objeto que es signo de la ciudad. El dinero avanza y circula con los sujetos, regulando y determinando las relaciones que entre ellos establece.

El dinero, como objeto escénico de los textos que hemos indicado, tiene un funcionamiento retórico que le permite desplegar un entramado de significaciones variables. El dinero se presenta como un tópico y constituye una representación de

los mecanismos y estrategias pertenecientes al espacio urbano, es la manifestación de una forma de producción social que articula mecanismos económicos y políticos y que genera formas de ilusión, en tanto que imagen de la posición del individuo en la estructura de la sociedad representada. En función de estas relaciones, el dinero, símbolo en sí mismo, permite la manifestación de otros signos morales y éticos, y motiva un movimiento porque es circulante, recorre espacios y en los trayectos que realiza también despliega juegos de poder.

Capítulo IV

Espacios de representación a través de la lengua

La palabra es el puente más efectivo entre nosotros y la realidad, entre nosotros y los otros.

Bordelois, Ivonne: *El país que nos habla*

La lengua es el material de expresión que permite al artista montar una representación del mundo llevando implícita, en esta actividad, un efecto de sentido. El trabajo sobre la lengua que Patricia Zangaro realiza en sus textos, en algunos más exhaustivo que en otros, revelan su preocupación por la palabra como mediadora para construir una visión del mundo que, a su vez, es producto de una lectura subjetiva de otras representaciones de aquél.

Adriana Rodríguez Pérsico¹ sostiene que la identidad de un grupo social “encarna en el cuerpo de la lengua”, un cuerpo que traza recorridos para circunscribir espacios de pertenencia sociales y lingüísticos. Esta idea la fundamenta con las reflexiones de Arlt y Borges que coinciden en “atrapar la voz de un lugar” porque la lengua enmarca un territorio común en el que su uso particular permite la identificación del sujeto que lo escucha o lo lee con ese espacio. De este modo es posible advertir en las palabras una carga intencional que recoge las coordenadas de un tiempo y un lugar, “ancla en tierra en que se

1-RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana: “Arlt saca las palabras de todos los ángulos” en *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 517-519, julio 1993, pág. 4 a 14.

corporiza su dominio y su existencia”². El uso de la lengua condiciona la percepción de lo real en relación con los registros históricos de la cultura y revela cómo el artista comprende el mundo representado y cómo produce sentidos a partir de esa comprensión.

En consecuencia, no resulta redundante volver a subrayar a la lengua como un medio de representación artística, tal como proponen Altamirano y Sarlo³ quienes, además, la valorizan dentro de una perspectiva social porque sostienen que en los diferentes enunciados literarios pueden oírse los ecos de los diferentes lenguajes sociales.

Desde esta perspectiva, Patricia Zangaro propone, a través de las voces de los personajes, una lectura sobre la variedad de cruces dentro el tejido social que se representa, y, a su vez, deja al descubierto una valoración y un punto de vista sobre ese contexto.

Pascua rea, esa Babel caótica

² _ BORDELOIS, Ivonne: El país que nos habla. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 2005, pág. 25.

³ - ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz: Literatura / Sociedad. Hachette, Bs. As., 1983, pág.41.

En *Pascua rea* la ubicación de los hechos en un espacio orillero alrededor de los años 30 contextualiza la multiplicidad de registros lingüísticos con los que los personajes se expresan. Esta diversidad es un muestrario de la interacción entre los diferentes universos geográficos, sociales y culturales, y conduce los hilos de la lectura sobre la presencia de la inmigración en el entramado social argentino y, en particular, el rioplatense.

El alto grado de polifonía que caracteriza a este texto remite al trabajo sobre la lengua en los textos del género chico de principios de siglo. En este sentido, Patricia Zangaro utiliza el recurso de la lengua como elemento para representar una realidad imaginada donde las palabras interesan por la expresividad ambiental que se logra a través de los registros de voces de diferentes orígenes.

La consideración de los registros lingüísticos en *Pascua rea*, nos permiten determinar tres grupos claramente diferenciados. En primer lugar, los inmigrantes. En segundo lugar, sus hijos y en tercer lugar, el grupo de nativos, sin contaminación extranjera.

El grupo de inmigrantes está ilustrado por la presencia de los españoles (Urbano, Lola y Fray Justo), los italianos (Vicenzo, Anna, Marta, Assunta, Carpitta), los judíos (padre de El Ruso que sólo aparece referenciado) y los turcos (El Turco). Los personajes representan su procedencia por un uso

particular de la lengua que remite a un universo geográfico y cultural determinado. A este hecho se le suma que la lengua queda unida a oficios típicos que los inmigrantes realizaban cuando llegaron a Buenos Aires. Es decir que lengua y trabajo construyen un mapa del origen y el modo de inserción social en el nuevo contexto. De este modo, junto a las expresiones de Urbano como: “¡Que se ha vendido todo, coño! ¡Los atunes me los sacaban de las manos! ¡Vamos, Lola, que no ha quedado ni para hacer empanada!”, se señala el origen español connotado en los modismos “coño” y “vamos” a la vez que se determina el oficio de vendedor de pescado, particularmente común entre los inmigrantes españoles al igual que el trabajo en almacenes de ramos generales. En el caso de Vincenzo y Anna sabemos que su origen es italiano por las marcas en las palabras: “...Los gallego son vivo per lo negocio: vendono tutto e se quedan sin un cornalito per poner a la mesa. ¿Con qué va a celebrar la Pascua, pescatore?”, “¡Maldizione!”, “¡Tengamo pache, Vincenzo! É peccato pelear un Vierne Santo!” y viven del oficio de carniceros. Por otro lado, Assunta y Carpitta, su madre, también representan esta nacionalidad (*ladrone, figlia, questo scándalo, manyó, scapó del conventillo sin pagare*) y son las dueñas del conventillo, espacio donde conviven las diversas procedencias.

Si bien españoles e italianos representan el mayor caudal de afluencia de inmigrantes, no podemos desconocer la presencia de otros grupos como los llamados “turcos”, denominación que reúne a aquellos que tienen un origen en el Medio Oriente. En este texto está encarnado por el personaje de El Turco

quien cumple con el tradicional oficio de vendedor puerta a puerta, *mercatere del templo*, dirá Vincenzo. Su lengua identifica algunos rasgos que señalan las dificultades típicas en su castellano como el cambio de la p por la b, la omisión de artículos delante de sustantivos o de algunos diptongos:

¡Bobre turco, cristianos tenen fiesta, turco drabaja todo el día!

¡Turco drabaja pir cristianos, tene velas para altar, jabún e toalla para

lavar cara a Cristo, tul y gasa pir mantilla, turco tene tudo bara Bascua!

El apodo El Ruso sirve para identificar al hijo de un inmigrante judío que no aparece en escena (la mención sobre la “ropa limpia del *shabat*” justifica su ausencia), pero que está referido en los comentarios del niño quien llama *tate e mame* a sus padres y *goim* a los cristianos aportando, así, un registro propio de esa comunidad.

El grupo de los pibes representa a los hijos de los inmigrantes. Por el lugar de nacimiento son argentinos, pero algunos usos de la lengua verifican la influencia de sus orígenes familiares con los que trazan una línea hereditaria que conforma un aspecto de su identidad. De este modo, los diálogos que mantienen son en la lengua propia del espacio suburbano, de las clases populares pertenecientes a la zona rioplatense pero que ha absorbido registros particulares de sus cunas de inmigrantes. Cada uno de los niños incorpora palabras específicas que nos permiten identificar de quiénes son hijos.

ROCCO.- (desafiando a Mota, seguro de sí.) ¡Avanti, turco! Te las quiero ver.

EL RUSO.- Peor sería que le moje a mame la ropa limpia del shabat...

CAMARÓN.- (Sintiéndose mirado.) Ni yo, ¡qué joder!

El aspecto porteño queda representado por la inclusión de expresiones del lunfardo (*lompa, lungo, perro junado, giles, pilchas, ¿lo junan?*) dentro de la lengua coloquial. La combinación de los registros antes indicados y de estos otros coloca a los niños en el umbral entre el lugar de nacimiento y la procedencia familiar provocando una ampliación en las voces del idioma.

Por último, El Chino, El Comisario, El Borra y El Negro representan al sector nativo de este entramado social. El Comisario y El Chino, a través de sus registros lingüísticos rememoran el imaginario gauchesco. El Chino dice: “Aura bajan los parroquianos y me clavan bien clavao...”, ¡Ahijuna, mi china, quién te viera en el fortín...”. En sus expresiones se reconocen algunas marcas de oralidad que pretenden hacer presente el modo de habla de los gauchos y que repiten este recurso de representación propio de la literatura que figura estos tipos sociales. Algunos ejemplos típicos se observan tanto en la contracción de

consonantes o sílabas, el cambio de vocales: *mesmo, tuitos, desgraciaos, aura, pa' burro e' carga, usté, pa' quién, Cristo e' lata*, así como en formas expresivas que remiten al espacio del campo (*Ave María Purísima, mi china* en referencia a la lanza). Por otro lado, El Comisario, que aparece sobre un caballo, también recupera algunos de esos matices gauchescos como: “*Giienas y santas, padre*”, “*pa' l Via Crucis*”, *pa' cargar la cruz*”, *hembraje, mamao, aura, juerte, 'ta, julero*. Este personaje representa la autoridad que se contrapone a la condición de *vago* y *mamao* con que se refiere al Chino y establece una actualización del tópico gauchesco autoridad vs gaucho perseguido. Con respecto a este tópico, Josefina Ludmer⁴ establece dos cadenas de sentido que se entrelazan dentro del género gauchesco y que Zangaro retoma a través del uso de la lengua, las ideas sobre justicia y ley que diferencian al campo, representado por El Chino, y a la ciudad, representada por el comisario. El Chino hace presente el tema de la “delincuencia campesina” que define al gaucho por su condición de vago y sin propiedades que le den un domicilio fijo. La condición de desposeído del gaucho queda asociada a la delincuencia y coloca en primer plano la dualidad del sistema jurídico que diferencia al hombre de campo con el de la ciudad. El gaucho se rige por una ley oral que responde a una tradición: El Chino obedece a las normas de un pueblo que lo elige para representar a Cristo durante la procesión de Viernes Santo. Es una ley no escrita, pero que todos conocen y respetan, por ello se dirigen hasta las orillas del Maldonado en su busca. El

⁴- LUDMER, Josefina: El género gauchesco. Un tratado sobre la patria, Ed. Sudamericana, Bs. As., 1988

comisario viene a quebrar la ley popular y a imponer otra que, si bien no está escrita, deviene del mundo urbano como consecuencia de la función social que éste cumple y que sí es determinada por una ley escrita que lo destina a ese rol. La confrontación entre la ley del pueblo y la ley de la ciudad es lo que coloca al Chino en el extremo de la delincuencia cuando mata al Negro por desobedecer, aunque involuntariamente, la ley de la tradición del barrio de Seguro.

Si por un lado, la representación de Cristo para la parroquia le da al Chino un cierto ennoblecimiento moral ante la mirada del otro y lo coloca dentro de un marco disciplinario porque obedece los pasos previos que el grupo urbano determina, su exclusión a causa de una ley que se impone arbitrariamente y que no proviene de la tradición popular, lo devuelve al terreno de la delincuencia y la marginalidad, en el género gauchesco sería la deserción.

Tanto El Comisario como El Chino utilizan la palabra *gringos* para hablar no sólo del grupo de inmigrantes sino también de sus hijos. Este vocablo unifica la variedad de nacionalidades que queda diluída en la generalización y concentra el sentido en la condición de elemento extranjero a la que se le suma un cierto dejo despectivo.

El Borra y el Negro, a través de la lengua y de sus ocupaciones, remiten al ámbito urbano y tanguero. El uso de palabras como *gayola*, *cana*, *garito*, *el 44*,

gil, rejarme, trocén, la milonga, ¿espichaste?, victrola y de las expresiones *che* y *hermano* para apelar al interlocutor reconstruyen el universo orillero del tango que en sus orígenes está vinculado con los suburbios y la marginalidad. En el caso particular de *El Negro*, la palabra está acompañada por una gestualidad característica del cantante de tango, como si fuese una puesta en escena que lo completa: “Zalamera sonrisa de costado”, “El Negro, cautivo de su personaje, reparte halagos entre las mujeres: ya besa la mano de una, mira a los ojos de otra, sonrío donjuanescamente a una tercera.”

El relevamiento sobre las diversas marcas en la lengua que se ponen en contacto en *Pascua rea* nos permite pensar en la situación de conflicto dentro de la trama social que la convivencia de los variados orígenes provoca. Estas marcas a las que nos referimos son registros del uso oral de la lengua con la intención de representar lo más fielmente posible la realidad del momento, que en el caso de este texto se realiza a partir de las lecturas que la autora tiene sobre la época más que por la propia experiencia. Por lo tanto, la “multiculturalidad oral” que aquí se pone de manifiesto sería más bien una variedad de registros teatrales que se desprenden de textos previos. En este sentido, Markus Schäffauer dice:

Son los lectores ahora- y antes probablemente lo eran los
lectores así como los espectadores- quienes determinan lo que debe
ser considerado como oralidad... Son índices de lo oral a nivel del

texto, tales como el voseo, el checheo, ciertas expresiones idiomáticas o el uso de un vocabulario marcado o una sintaxis irregular, etc. Por otro lado, son convenciones culturales las que permiten identificar ciertas variedades del lenguaje común como “oral”, sobre todo cuando aquéllas distan notablemente de la supuesta norma literaria...⁵

Y más adelante agrega, refiriéndose a las características del género chico que

Patricia Zangaro recrea en *Pascua rea*:

Todo lo que se representa dentro de su espacio lingüístico pertenece, de una u otra manera, al mundo oral (...) Es como si el medio de la representación oral y el mundo oral representado hubiesen contaminado todo el espacio lingüístico del texto escrito, y aun en los casos excepcionales donde aparece el lenguaje escrito, éste es enfocado y percibido a través del lenguaje oral.⁶

La representación de las variantes lingüísticas dentro del marco contextual de la década del 30 nos permite realizar distintos caminos de lectura. Por un lado, se describe la transformación urbana que sufrió Buenos Aires a partir de la afluencia de las sucesivas olas de inmigrantes, luego podemos ver cómo esos

⁵ - SCHÄFFAUER, Markus: “Un idioma del diablo: la oralidad en el género chico criollo”, en A.A.V.V.: Discursos de oralidad en la literatura rioplatense del siglo XIX al XX, Gunter Narr Verlag Tübingen, Alemania, 1999, p.145.

⁶ – Op. cit., p. 147

inmigrantes conviven en una situación de mezcla que extiende sus influencias en el habla de los hijos. Otra lectura que podemos realizar es a partir del espacio en que Patricia Zangaro coloca a estos personajes. El territorio de cruce es la orilla, el borde del río Maldonado, un lugar distanciado del centro social y cultural. Los inmigrantes, sus hijos y los otros personajes que llamamos nativos, aunque periféricos, se concentran “barranca abajo”. La ubicación espacial asociada a los registros de la lengua que ya señalamos nos permiten hacer una lectura sobre los nuevos sectores populares, sobre cuál es la nueva voz del pueblo y dónde ella se encuentra. Así percibimos que en *Pascua rea* la voz del pueblo se define por la multiculturalidad y que lejos de estar incluida en el tejido social, se encuentra anclada en los márgenes urbanos. La lengua usada revela y justifica el espacio de pertenencia, y retoma algunos tópicos de la literatura de la época que hablan de la falta de integración del inmigrante y de la situación bisagra de sus hijos. Éstos últimos oscilan entre el distanciamiento de los padres, aquí encarnado en el uso de la lengua y la negación a participar en la procesión, y por otro lado, una suerte de identificación que los religa con los propios orígenes, evidente en las particularidades lingüísticas que cada uno utiliza y en la complaciente concesión a acompañar una parte del ritual de Pascua.

Sobre el aspecto de la integración de las masas de inmigrantes, Ivonne Bordelois⁷ señala que el inmigrante y su lengua son percibidos como elementos imprescindibles en la comprensión de la nueva realidad del país, aunque algunos sectores de la sociedad tradicional los consideraban factores disolventes de la nacionalidad:

El inmigrante- en general miembro de la clase campesina que había intentado huir de una Europa empobrecida- era víctima de los dardos de quienes, reprochándole su fonética imperfecta, apuntaban en realidad a su origen extranjero y a su status económico inferior.

Sin embargo los escritores populares de la época, dice Bordelois, los incluyen como elementos importantes en una estética emergente. El inmigrante provoca en estos escritores sentimientos de simpatía e ironía. En esta fase de inclusión en la literatura, “entre la realidad de la *lengua del inmigrante* y su representación literaria opera un doble proceso: la selección de rasgos caracterizadores y su efecto de comicidad”⁸, descripción que nos acerca a la idea del sainete donde el inmigrante todavía no levanta el gesto de la denuncia. En *Pascua rea* es El Chino, gaucho perseguido y abandonado, el que denuncia la exclusión y la injusticia. Los inmigrantes son representados a partir del aspecto colorido que las variantes lingüísticas aportan y en esta representación actualizan la situación de mezcla cultural del Buenos Aires de los años 30, sin

⁷ - : BORDELOIS, I.: “Un poco de historia: la lengua de los argentinos” en *El país que nos habla*. Ed. Sudamericana, 2005.

⁸ – Op. cit., p. 50.

incursionar en los dramas de los inmigrantes y de sus hijos que aparecen apenas insinuados en la angustia de la “fabriquera”, papel representado por Marta, la hermana de Anna. En *Pascua rea*, la voz que está autorizada para denunciar es la de El Chino que se siente invadido por los nuevos y excluido por los coterráneos (El Comisario y El Negro). De este modo, la lectura que Zangaro realiza sobre este contexto socio cultural coloca en situación de marginalidad a los nuevos habitantes que sólo se comunican para agredirse o comerciar, pero que no consiguen entablar un diálogo.

También podemos considerar marginales a los personajes nativos aquí representados (el gaucho y el tanguero). El espacio que los convoca y el matiz “pintoresco” que su uso de la lengua adquiere coloca la cuestión sobre la idea que circulaba con respecto al lenguaje correcto como indicación de “buena conducta”, además de determinar la procedencia social y cultural. Es decir que los gauchos y los tangueros pertenecen a los márgenes sociales y, por lo que en *Pascua rea* se ve, no tienen posibilidades de atravesar los límites que los separa del centro (uno, bajo un estado de alucinación, mata y el otro muere dejando incumplidos los sueños de éxito como cantante), aunque son ellos los que representan lo genuinamente nacional.

Quizás lo que mejor sintetice el estado de los nuevos componentes sociales dentro del contexto aquí representado sea la actitud que “los pibes” tienen frente a los orígenes. Estos hijos de inmigrantes, por un lado, se ríen del antiguo

habitante de las orillas, El Chino, y lo hacen objeto de sus burlas. Por otro lado, escapando de la autoridad paterna, huyen en grupo del ritual de la procesión y de esa mezcla de voces que son sus líneas genealógicas. Ellos consiguen comunicarse, más allá de algunas variantes en sus lenguas. Sin embargo, después de la huída no sabemos qué pasa del otro lado de la barranca, del otro lado del margen. Ni siquiera sabemos si existe otro lado.

La lengua desgarrada

En *Por un reino*, la representación del mundo que allí se presenta nos obliga a establecer una vinculación entre el uso de la lengua y el espacio por donde los personajes deambulan, siempre en penumbras, cubierto por desperdicios, por el caos de despojos que la ciudad ha arrojado lejos de sus luces. El uso de la lengua, en algunas expresiones de los personajes, acentúa la expresividad ambiental que Zangaro propone colocar en el centro de la mirada. Hay una relación que no pasa desapercibida entre las palabras que connotan degradación y violencia con el espacio cubierto de *inmundicias* y los cuerpos mutilados de los personajes.

La primera estampa se abre con el encuentro entre El Rapiña y La Pochi. La oscuridad ambiental perturba la distinción de las figuras humanas, por eso en un primer momento El Rapiña se alegra con el encuentro casual de una “hembra”. Esa alegría se transforma en horror cuando ve la falta del ojo en la mujer. En ese momento cambia el uso de la palabra *hembra* por *lechuza*, colocando el acento en el aspecto animal de la figura que se le aparece. Sin embargo, las súplicas de La Pochi provocan lástima y hacen que el hombre cambie nuevamente el nombre con que la clasifica y la llame *hija mía*, aunque luego la mande “¡ a volar!”.

La escena anteriormente descrita nos introduce en un mundo donde los seres humanos se confunden con los animales porque están atados a la más primaria de las necesidades que es el alimento para subsistir. Son seres que han descendido a un infierno social y personal. Este descenso se revela en el uso de una lengua corroída y violenta porque lo que está corroída es la relación con la vida que los aleja no sólo de la ciudad sino también de su condición humana. De este modo, a lo largo del texto observamos que Tatita se refiere a El Rapiña como la *rata*, la *mierda*, el *maldito* para reducirlo, en tanto que enemigo ante la lucha por el poder sobre la ciudad, a los términos del ámbito del basural, y en esa progresión en descenso, llega a llamarlo el *diablo* provocando una connotación maligna por la amenaza que representa para su comunidad de lisiados y para sí mismo. En otro momento, impreca a sus hijos: “quiero que alumbren lagartijas, ratas y culebras...” y Fratacho se autodenomina “el

gusano”. Los animales que se mencionan como referencias a los sujetos son animales cercanos al suelo, que se movilizan arrastrándose, del mismo modo en que los mutilados lo hacen para provocar la lástima en la ciudad. El imaginario coloca a estos animales en espacios de desperdicios y suciedad, congruente, a su vez, con el lugar donde los personajes viven. De este modo, la lengua usada para nombrar se vuelve representación de la deshumanización de la vida, signada por un contexto espacial cubierto de despojos materiales y por el despojo de estos personajes⁹. La lengua es la evidencia de la situación límite de estos seres que están ligados a lo instintivo de la supervivencia y de la lucha por el territorio y que siguen a un líder que debe cuidar por su especie a los que se refiere con la palabra *cría*, en consonancia con el campo léxico de lo animal.

El mismo sentido que subraya el aspecto animal de la condición humana se repite en *El Confín* donde la cadena semántica construida a través del “esqueleto de un viejo almacén”, “los hierros oxidados de la bomba de agua” y “la carrocería quemada de un auto” queda unida a la situación de abandono de Corso y Lidia. En este texto, los personajes se refieren a sí mismos como

⁹- En su tratado sobre el género gauchesco, Josefina Ludmer hace referencia a *El fiord* de Osvaldo Lamborghini para ejemplificar cómo el trabajo con voces obscenas revelan “el suelo violento de la lengua” como consecuencia de la violencia de la vida y la disputa por un espacio de poder. Ludmer relaciona el texto de Lamborghini con la temática de “las fiestas del monstruo” dentro del universo “Patria o muerte”. La disputa por uno de los espacios de la “patria”, que en *El fiord* es la CGT y en *Por un reino* es la ciudad y su lástima, despliega un juego “con las orillas extremas, entre lo más bajo de la lengua, de los cuerpos, del espacio” (p.181) Y más adelante dice que *El fiord* trabaja con el tema de asumir un desafío dentro del contexto de una guerra y ese “desafío trabaja los matices de la transgresión verbal con voz obscena, la narrativa con la acumulación de acciones prohibidas, y la de géneros y tonos. Todo es a la vez desafío y lamento, farsa y rito, historia e historieta en el límite del equívoco, la traducción y la reproducción. Un acto de subversión donde lo único que importa es pasar fronteras, orillas, límites.” (p. 182) La crudeza verbal en *Por un reino* no sólo contextualiza la vida marginal y miserable de los mendigos sino que acentúa el aspecto de la transgresión como estrategia para dar voz a esos que habitan el otro lado del margen.

carroña, se usa el verbo *despellejar*, las palabras *cuero* y *hocico*, que exacerbaban su sentido en la expresión “el pibe gritaba, como los puercos cuando los carnean para hacer morcilla...” y que subraya la brutalidad enajenada de los castigos en los fortines y donde se destaca la crueldad irracional de los hombres. En este espacio de soledad y abandono, donde la civilización representada por la ciudad ni siquiera se vislumbra porque se la “chupó el horizonte”, Corso ya no tiene piel, sino cuero al igual que su madre le decía sobre los indios (“indios cerdudos”, como la cerda de los puercos), a los que, también se los reconoce por “las crines y el pelaje oscuro”, y Lidia se descubre con “la carne desabrida como gallina vieja”. Verbos como *carnear*, *roer*, *picar (el bagre)* acompañan y acentúan el contexto de animalidad que hunde a Corso y Lidia en la desesperación. Al igual que en *Por un reino*, las asociaciones con animales determinan el descenso en su condición humana y el estado de exclusión en que los personajes se encuentran. De este modo, la lengua como representación del mundo se nutre con lo indigno de la vida.

En relación con el tópico de la ciudad, Tatita, en *Por un reino*, utiliza el término *puta*. La procacidad de la lengua coloca al objeto del deseo, que ese espacio encarna, bajo una connotación corrosiva y grosera porque el mundo entero (y no sólo el propio) está teñido por la mirada desde el lugar de lo sucio. La ciudad es una *puta* porque cambia de manos, cambia de dueño y se rebela. La ciudad es femenina y esa connotación sexual que se le atribuye extiende su sentido al personaje de La Pochi quien es llamada *zorra*, *perra*, *perrita*, nombres que se

usan para señalar lo sexual y la astucia en la traición que la infidelidad representa: “A Antonio El Rapiña siempre le gustaron las hembras mansas, como perritas...”, “ ¡Zorra! ¡Sucia como toda hembra! Vendiste a tu padre por la cama roñosa del malandra.” Ambas, ciudad y mujer, se rebelan frente al poder del hombre que las domina, pero no escapan de la inmundicia espacial y moral que las condena. En *El Confín* también se usa la palabra *perras* en relación con las mujeres de la ciudad, seducidas por la figura del cacique prisionero y desnudo, por lo tanto, aquí la connotación, también apunta al aspecto sexual y traidor. Es diferente, en este texto, el uso del término *puta* que está ligado a Lidia. Ser *puta de teatro* es el sueño de esta mujer, si tuviera posibilidades de volver a la ciudad, y lejos del sentido peyorativo que tiene en *Por un reino*, aquí es lo poco a lo que se puede aspirar cuando ya no se puede esperar nada, cuando no hay esperanzas.

Hay otra línea de lectura alrededor de la lengua como material de expresión, no sólo estético sino, también, en relación con la posibilidad de decir. Frente a la defensa que La Pochi hace de su futuro hijo, Tatita amenaza: “si es hembra, voy a arrancarle la lengua” y El Rapiña suplica: “ ¡No me cierres la boca! ¿Qué soy yo sin mi lengua?” Este sentido plantea la cuestión sobre la necesidad de hacer oír la voz en situaciones en que los personajes son víctimas de algún tipo de poder que los amordaza o los reprime. También en *El Confín* se señala esta lectura: “Es la polvareda que levanta el malón cuando baja para alzar cautivas. ¡Les echan el lazo, y se las llevan a los toldos para arrancarles la lengua!”, dice

Curso en una interpretación de la nube que se ve sobre el confín. *Arrancar la lengua y cerrar la boca* son modos de silenciar y someter al otro. El ejercicio de la palabra representa el bastión de la condición humana al que los personajes se sujetan como único rasgo que los distingue de la animalidad que los envuelve. Sin embargo, la lengua, en el sentido de la voz que quiere ser oída, sólo se escucha en ese otro lado de la línea que separa de la ciudad, entre los desperdicios de casillas, entre los toldos en medio del desierto, en el diálogo que Corso y Lidia sostienen y que, en la medida en que avanza el texto, se transforma en soliloquio desesperado, entre los restos de esos seres que son, apenas, sombras de la condición social que define al hombre.

La lengua dentro del teatro

En *Auto de fe... entre bambalinas* se observa un uso de la lengua que responde a la variante del español castizo. En los diálogos, los personajes utilizan algunas palabras y algunos registros de expresión oral que une la lengua a la zona geográfica de España y establece, de este modo, una conexión con la indicación inicial en el texto, que ubica la acción en una metrópoli virreinal a fines del siglo XVIII. Entre los rasgos que caracterizan el registro español, los más evidentes son el uso del pronombre “tú” para la segunda persona, en lugar del “vos” rioplatense, propio de la nacionalidad de la autora, la modalidad verbal (y

tan peninsular) del pretérito perfecto compuesto para los hechos referidos a un pasado reciente: *¿Has visto?, Se han alzado, me ha conmovido, te has equivocado de papel, buena la has cogido, me lo ha dicho, has vuelto, etc.*, el uso de la estructura “haber de...” en lugar del verbo deber (*ha de ser muy bello*) y algunas expresiones que remiten al universo de las formas españolas: *pobrecilla, Ana de mi alma, cogido, bribón*, el uso del leísmo (*verle*). Por otro lado, el texto abunda en palabras que construyen una cadena semántica acorde con el mundo del teatro visto desde adentro y que está en relación con el oficio de actores que los personajes representan. Palabras como *segundona, primera actriz, primer galán, figurante, palco, parte* (por parlamento), *bambalinas*; la referencia a espacios teatrales famosos en la época (Corrales de Madrid, Palacio del Buen Retiro) configuran el universo que contextualiza la acción.

No hay otros elementos relevantes alrededor de los registros lingüísticos que en este texto se utilizan y que tienen la mera función de enmarcar la pertenencia a un mundo geográfico y temporal determinado. Sin embargo, aparecen dos tópicos que establecen una línea de continuidad con otros textos de la autora: las relaciones de sentido de la palabra *perra* con la prostitución, y la lengua como representación de la libertad de expresión.

En la medida en que avanza el texto, observamos que Mercedes, la primera actriz, se revela, por autodenominación, como “la perra del virrey”, expresión que asociada al hecho de que “la han visto entrar de noche al Fuerte... y volver al amanecer con las joyas del Virrey...” la coloca en un espacio de condena

moral por la venta del cuerpo a cambio de ascenso social. El uso del nombre animal para referirse a la connotación sexual degradada ya lo hemos visto en otros textos de Zangaro. En *Auto de fe...*, este sentido está relacionado con la adquisición de poder que maquilla, teatralmente, los modos con que se lo obtiene, aunque ese maquillaje no logre disimular completamente la verdad que oculta: “Mercedes, mi perrita, ¿es que no podré hacer de ti una señora?”

Después de que Mercedes se reconoce como “la perra del virrey” coloca un tono autoritario y varía la expresión por el de “señora”: (a Pedrito) “Quizá reflexiones, y te portes bien con tu señora”, estableciendo una gradación en la posición social. Este personaje representa, a través de la prostitución del cuerpo, la traición que es un modo de prostitución moral porque su único objetivo es la obtención de poder sin importar el precio. Es con este poder adquirido con el que Mercedes pasa de la lisonja hacia Ana, la nueva primera actriz, en las situaciones en que ésta le obedece, a la represión y degradación cuando sospecha algún atisbo de rebelión y, entonces, le devuelve el título de “segundona” para subrayar quién es la que manda. En esta línea, es interesante ver que Mercedes, sabiéndose corrupta y sucia por el contenido que implica ser “la perra del virrey”, extiende esta calificación a Ana , que de algún modo, también se vende por el espacio de primera actriz y a la que le aclara: “tú eres como yo”.

El otro aspecto recurrente en Zangaro es la lengua como el órgano que representa la libertad de expresión. En *Auto de fe...* se establece un cruce entre lo que se debe decir y lo que se debe callar. Aquello que se debe decir se dice furtivamente, sin dejar rastros, se dice en la conspiración ante un poder que se impone con el gesto de la violencia. Lo que se calla adquiere un doble sentido fundado en la actitud que guía el silencio: Ana pide: “Que pienses y sientas lo que se te dé la gana, pero que dejes tu lengua quieta. ¡Silencio, Don Pedrito!”, y más tarde, Mercedes le anuncia a Pedrito que su amante, “el muy terco no abrió la boca”, “Y calló para siempre cuando le arrancaron la lengua...” Estos dos tipos de silencios hablan, en un caso, de una actitud cobarde y, por ello, traidora y en el otro, de la lealtad en la defensa del otro.

Otro cruce de voces

En *Última luna* se retoma el trabajo sobre la lengua como elemento determinante de la procedencia de los personajes. A diferencia de lo que sucede en *Por un reino*, *El Confín* y *Auto de fe... entre bambalinas* donde la lengua literaria se sirve intencionalmente de palabras y expresiones que enfatizan, dentro del orden estético y bajo el contexto de los hechos, determinadas lecturas y líneas de sentido, en *Última luna* se vuelve a indicar matices en los registros lingüísticos que se encuentran en un espacio de frontera.

En el ámbito de la pulpería coinciden el grupo de los hombres que, por sus uniformes, provienen del fortín y en los que se reconocen las marcas del habla gauchesca en la contracción de palabras y giros idiomáticos (*sobaco e ´vieja*, *le via ´decir al Coronel*), la mujer, que combina el registro gauchesco (*te via ´mostrar, m ´hijito*), algunas palabras indígenas (winca o walichu) y que luego, en los diálogos con el Hombre Herido y La Niña, su uso de la lengua parece más elevado y conectado con “la civilización”. En el pulpero, los signos de la lengua italiana determinan su condición de inmigrante. Nuevamente, tal como ocurre en *Pascua rea*, surge la connotación despectiva que la denominación *gringo mercanchifle* implica a partir de la acusación que uno de los hombres realiza al juzgarlo por los tratos comerciales con La Mujer. Por último, La Niña tiene una lengua culturalmente más elevada que el resto lo que revela su origen urbano, sus raíces en la “civilización”. Podemos pensar, entonces, a la pulpería, que está, según la indicación escénica en el comienzo, adelantada al desierto, como una zona limítrofe que hace posible el encuentro de todas estas variantes lingüísticas. Es una zona de tránsito y quizás, por eso, la cuestión en este texto sea la pregunta por el espacio de pertenencia.

En *Última luna* reaparece el uso de palabras que concentran el sentido de lo animal: el término *cría* remite al hijo de la Mujer, *hembras* es usado por los hombres, que asumen la connotación de la *fiera* o del *tigre* ante la figura femenina. Estos usos definen el espacio por la condición de lo salvaje y, por extensión, de lo bárbaro. Allí, es el lugar de los degüellos, de las matanzas y de

los enfrentamientos entre los hombres por el dominio del territorio (“Rugen como fieras”), en un paralelismo sugerente con el mundo de los animales que lo delimitan y lo marcan. Las mujeres, como las hembras, cuidan de la cría, protegen la especie.

El término *puta* vuelve a aparecer en boca del Hombre que amenaza a La Niña con el sentido de “mujer desobediente” porque quebró la norma que la destina al espacio de la casa: “¿No te enseñaron que las niñas no deben salir solitas de noche? ¿Sabés cómo se llama a las desobedientes? ¡Putas! ¡Putitas!” Por otro lado, La Mujer es llamada “hija de una gran perra”, forma que sustituye a la palabra *puta*, pero que recoge su sentido. El término animal usado, perra, habilita para la cadena semántica que continúa: “Tendría que haberla carneado a mis pies, junto a su cría e´pampa”. El sentido de “hija de una gran perra” está ligado a lo sexual como forma de traición a la civilización (la *cría* es de un *pampa*), por haber cruzado la línea y, a la vez, por haber desafiado el poder del hombre (“mujer desobediente”).

La lengua y el otro representado

La representación a través de la lengua diseña una visión del mundo y una toma de posición con respecto a él. No sólo se asienta sobre los registros que

connotan marcas geográficas y temporales, sino, también, en la elección de un léxico particular que determina la configuración de una atmósfera y de líneas de sentidos.

En los textos de Patricia Zangaro se puede observar que el trabajo sobre la lengua procura destacar el aspecto oral de la misma, tanto en la recuperación de los matices y de las variantes que proporcionan una identidad a los personajes, como en el uso de un léxico que los coloca dentro de un espacio periférico. Es desde este lugar que Patricia Zangaro produce, en su escritura, una lectura del mundo que representa y que se tiñe de una carga ideológica personal. Ese otro al que la autora le da voz es un aliado literario que postula una imagen particular del espacio que se propone como margen en oposición a un centro social y cultural. Josefina Ludmer piensa en el trabajo sobre la lengua en la literatura (en su caso en torno al tema de la gauchesca) como un relevamiento de los diversos tonos de la patria.

Existe una zona de la literatura y de la cultura que trasciende muchas veces los enunciados: es la entonación de la voz, ciertas posturas enunciativas, un modo de construir ritmos y hacer resonar la lengua, y de suturar esos ritmos, posturas y gestos con una serie de relaciones de los sujetos consigo mismo y con los otros. Cuando estas representaciones se declaran intraducibles e intransferibles, cuando sirven de identificación y de reconocimiento entre los que se las transmiten y condensan la nostalgia

para los que se alejan, cuando resuenan con la misma cualidad de la lengua propia, pueden llegar a hipostasiarse y fundar nacionalismos diversos.¹⁰

La literatura es una forma de comprender el mundo y la lengua, como material de representación, viene a auxiliar y a dar cuenta de esa comprensión. Esta idea viene a justificar el trabajo, en este capítulo, que se ha concentrado en señalar la recurrencia de algunos términos que vinculan a los personajes con el costado animal al que los sujetos son reducidos, la reiteración del uso de una lexicología alrededor del sentido de la prostitución, siempre ligado a lo femenino visto como corrupto y traidor. Las variantes orales, que distinguen a los grupos de inmigrantes o a los gauchos, emergen en territorios desplazados, del otro lado de una frontera que se vuelve condena. El trabajo con la lengua elabora este contexto y lo propone como lectura del mundo. La lengua que construye una imagen del otro es una lengua viva que recoge la tradición de la oralidad de otros textos literarios. Zangaro, desde su lugar de intelectual, cruza la frontera y se instala en el otro lado para encontrar y dar voz a un mundo popular al que se alía. Esa voz se reconoce en los registros que determinan particularidades expresivas y en la elección intencional de palabras que contribuyen a diseñar un ambiente. En los textos de esta autora circulan otros relatos que se asumen como alternativos y que abren un espacio de expresión para esas voces que están del otro lado del margen. En este sentido, la voz que se hace oír es

¹⁰- LUDMER, *Josefina*: El género gauchesco. Un tratado sobre la patria, *Ed. Sudamericana*, Bs. As., 1988, p. 219.

garantía irrefutable de existencia porque se encarna en un cuerpo social. Piglia dice que “el escritor es el que sabe oír, está atento a la narración social, imagina y escribe”¹¹ Sin embargo, aunque “la literatura juega un papel importante en la construcción de los imaginarios que organizan la vida colectiva al tejer tramas de sentido”¹², es necesario aclarar que da cuenta de esa realidad a partir de la elección de un modo de representar, de una elección de recursos que evidencian una perspectiva en la lectura y una interpretación de ese mundo.

¹¹- *PIGLIA, Ricardo* : “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades), en Revista Casa de las Américas N° 222, enero/ marzo 2001, año *XLI*.

¹² - *RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana*: “Art: saca las palabras de todos los ángulos” en Cuadernos Hispanoamericanos N° 517-519, julio 1993, pág. 4 a 14.

Capítulo V

Una genealogía posible

...El sueño de uno es parte
de la memoria de todos.

J. L. Borges: *Martín Fierro*
(O.C.)

*La indagación en los restos,
en los fragmentos de esa memoria
perdida, en residuos de tradiciones,
desechos míticos. Travesía de los
márgenes.*

P. Zangaro: *Des-
montajes*

La crítica literaria especializada en teatro ubica a Patricia Zangaro dentro del grupo que, a fines de los años ochenta y la década del noventa, se conoció como nueva dramaturgia. Jorge Dubatti¹, estudioso del teatro argentino, señala que éste es un grupo que prefiere la denominación de *teatristas* porque no hay rigurosidad en la determinación de roles específicos (Patricia Zangaro tiene sus comienzos en la actuación y en reiteradas oportunidades declara que trabaja los textos con el

¹ – DUBATTI, Jorge: “Los nuevos dramaturgos” en *Así se mira el teatro hoy*. Del Parakultural a la calle Corrientes. *Ediciones Beas, Buenos Aires, 1994*.

grupo de actores y los miembros de la puesta en escena). La nueva dramaturgia se propone perseguir la alteridad como modalidad de la propia expresión, búsqueda que deriva de la visión que sobre el teatro y la realidad tienen estos creadores después de la vivencia de la dictadura. Muchos de sus integrantes trabajan con el collage y el montaje de múltiples recursos estéticos y discursivos, con la recuperación de elementos del pasado que se resignifican en las nuevas puestas, con el humor y la ironía como máscaras de la realidad que debe ser mostrada, con la revalorización de técnicas derivadas del género cómico popular y del circo criollo. Los caracteriza una diversidad ideológica, pero todos coinciden en la necesidad de identificar vida y teatro, en desarrollar un teatro de mezcla y de variaciones, con una clara voluntad de denuncia y de crítica social que apela a un lector/ espectador con determinadas competencias intelectuales, capaz de develar lo siniestro y negativo de nuestra sociedad (pensamiento que subyace en estas creaciones).

Bajo el marco de un teatro que indaga la realidad y sus representaciones, Patricia Zangaro es una voz que trabaja con la paradoja, tal como Jorge Dubatti lo describe en su prólogo a *Des- montajes*, libro de ensayos donde la autora reflexiona sobre “dramaturgia y dramaturgos”. En este texto, la paradoja inscribe un modo de argumentar que se interesa por mostrar “el otro lado de las cosas”, por eso Dubatti indica que en la estructura de los ensayos se observan construcciones adversativas que bimetran las ideas en términos opuestos o reveladores de otro punto de vista. Es quizás por este modo de ejercer su pensamiento que el título *Des- montajes* remite, por un lado, a una terminología propia del ámbito teatral sobre el hecho de desarmar una escena y, por otro lado, a un modo de leer que orienta sus esfuerzos en el descubrimiento de lo que se oculta del otro lado de la escenografía y de las palabras: “ir contra el simulacro”, “dejar de re-presentar para presentar”². Esta operación en la escritura de los ensayos ya la hemos visto en la forma en que la autora presenta los mundos imaginados en sus obras de teatro. Las

²- DUBATTI, J.: “Introducción” en *Des- montajes. Reflexiones sobre dramaturgia y dramaturgos*. Ed. La Bohemia, Bs. As., 2003.

estructuras binómicas que separan los espacios, que circunscriben las posiciones en que los cuerpos se ubican y que diseñan roles sociales son una constante en sus textos y dejan en claro una perspectiva de lectura donde el guión que separa el prefijo *des* de la palabra base *montar* sugiere una clave de interpretación de la figura de esta autora y de su producción.

Los ensayos y sus proyecciones

Des- montajes es un conjunto de ocho ensayos muy breves que dejan al descubierto no sólo las estrategias de escritura de Zangaro y los modos de articular el pensamiento con la palabra, sino, también, desde qué perspectiva lee otros textos y qué relevancia les adjudica dentro de su mundo intelectual y creativo. De este modo, el recorrido nos conduce por las figuras de Discépolo, de Roberto Cossa, reflexiona sobre el lugar de la crítica teatral, revela lecturas en torno a la problemática que focaliza bajo el nombre de posmodernismo, aunque sin ahondar en cuestiones filosóficas, deja evidencia del corpus intelectual que sostiene sus ideas (Barthes, Beckett, Brecht, Germán Rozenmacher) y se reconoce cercana al círculo del teatro Payró que define como “refugio de libertad y audacia frente a la dictadura”.

Los ensayos reunidos en este libro nos permiten, entonces, conectar la escritura literaria de Zangaro con su discurso crítico a través del cual deja constancia de una elección de intereses temáticos, y de una línea de escritura que la coloca en relación con algunos representantes de la historia literaria. Esta articulación permite entrever un trabajo con el sistema literario y propone un pacto a través del cual lectura y escritura se unen en el proceso de producción y donde la

literatura se presenta, parafraseando a Sarlo³, como “un modelo de reflexión estético e ideológico”.

Dos referentes

En el ensayo “Discépolo y la crítica”, Zangaro escribe en términos declarativos que “El teatro de Discépolo es un paradigma para la literatura argentina, tanto para Griselda Gambaro, que lo ha reconocido expresamente, como para muchos que venimos después”. Esta idea tiene el valor de indicar una afiliación literaria que nos encamina sobre una línea de lectura vinculada con el contexto teatral de los años 30. Este texto comienza concentrándose en una anécdota de la época sobre el comentario adverso que el crítico Guibourg, a quien Zangaro define como representante del hombre ilustrado y cosmopolita, realizó de la obra *Babilonia* de Armando Discépolo y desarrolla la problemática de una crítica resistente a los signos de renovación que se evidenciaban en algunas manifestaciones teatrales. La cuestión de fondo que se trasluce en el ensayo es la divergencia entre el mundo popular que Discépolo representaba y el mundo intelectual y, por otro lado, revela la adscripción de Zangaro a un teatro que detiene su mirada en un determinado sector de la sociedad unido a la idea de fracaso y a la imposibilidad de integrarse en el espacio urbano.

La lectura del ensayo hace inevitable que pensemos en *Pascua rea*, donde la acción, que se enmarca alrededor de la década del 30 y que coloca en escena la cuestión de la convivencia de los distintos grupos de inmigrantes en las periferias urbanas, deja entrever la pluma de Discépolo como referente literario. De este modo, las márgenes del Maldonado son un espacio babélico donde se entrecruzan

³- SARLO, Beatriz: “Política, ideología y figuración literaria” en AAVV: *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Bs. As.- Madrid e Institute for the study of Ideologies & Literature

las diferentes voces que componen la estructura de la ciudad moderna y donde el lugar de pertenencia está en el espacio del desplazamiento.

La temática de la inmigración vinculada a la figura de Discépolo conduce al grotesco como estética que se construye a partir de una geografía urbana que estigmatiza los suburbios como el lugar del miedo, de lo sucio, del desorden. Allí está la negación de todo lo que define al mundo burgués y sus leyes. Es un mundo donde la reunión de elementos contradictorios tiene relación con la ambigüedad que dificulta resolver el conflicto entre lo cómico de las situaciones y lo trágico del sentido que ellas connotan. Por lo tanto lo grotesco queda asociado con el mundo de lo marginal y su estructura se fundamenta en la imbricación y la oposición entre “lo alto” y “lo bajo” (en tanto que conceptos bajtianos⁴) Este binomio une al grotesco con la idea de degradación de aquello que se considera en un plano superior. La solemnidad que implica el ritual sacralizado de la procesión del Viernes Santo se presenta ridícula, con ciertos rasgos humorísticos y sarcásticos y es el vehículo para revelar, en el desplazamiento de los fieles, el entrecruzamiento de elementos tan contradictorios como la comedia y la tragedia, metáfora a su vez del cruce entre lo alto y lo bajo.

Lo alto y lo bajo, trasladados a la topografía social, crean fronteras que son simultáneamente demarcadas y transgredidas. Dentro de este marco, las relaciones entre los individuos se revelan en conflicto. Hay una armonía social quebrada que, en el caso de este texto en particular, se representa en las discusiones entre los vecinos, en la frustración del párroco que anhela otros fieles, en el desinterés y la burla a las tradiciones de los niños, en el desplazamiento de El Chino y la culpa que arroja sobre “esos mercachifles” que, por otro lado, son gringos.

⁴-Zulma Kulikowski en su disertación “Grotesco en el teatro de Roberto Arlt” (FFLCH. USP. San Pablo, 1991) retoma a Bajtín para hablar del carnaval y a partir de éste referirse al grotesco en el teatro argentino de los años 30 y, en especial, de Roberto Arlt. Desde esta perspectiva, sostiene que la risa tiene un carácter ambivalente, es a la vez alborozada y sarcástica. Esta característica es la que permite observar una degradación de todo lo que es elevado, espiritual a través de una transferencia al plano material.

El grotesco, como forma estética en *Pascua rea*, deja en evidencia a una sociedad fragmentada, fisurada. De ahí que a la masa que conforma la procesión, conjunto humano de apariencia compacta, se le contraponen la diversidad social que la caracteriza y que los conduce desde el “alto compromiso espiritual- religioso” a los “bajos intereses individuales”. Así como los personajes descienden desde lo alto del barranco, a lo largo de todo el texto dejan en claro un descenso espiritual que culmina en la huída desbaratada ante la amenaza de tormenta.

En continuidad con estas ideas, el personaje de El Chino es particularmente significativo porque en él se concentra el sentimiento del fracaso y de desilusión que son característicos del clima que envuelve la moral que el grotesco representa. En él se manifiesta claramente el pasaje del enfrentamiento “cara a cara” con aquellos que quieren arrebatarse la cruz hasta el recogimiento que lo aísla del grupo, lo separa y lo coloca todavía en un espacio “más lejano”.

EL CHINO.- (Con respeto.) Padre, el Cristo soy yo.
¡Hace años que me han dao la cruz! Y yo la
cargo pa’ la Pascua. ¡Tuitos saben!: me
llevan, me clavan y me matan... y después
viene la Resurrección...

[...]

FRAY JUSTO.- (Misericordioso.) Ya no estás para
tundas, hijo, debes ceder la cruz a quien
pueda cargar con ella. ¡Aprende del negro
Anselmo! (Volviéndose a los fieles.) ¡A ver,
vosotros! ¿Quién cargará la cruz?

El Chino se hace a un lado, derrumbado.

[...]

El Chino ha recogido sus andrajos y, cabizbajo, se retira hacia su cueva, apoyándose en la lanza. Desde su escondite seguirá todo el curso de las acciones-hasta el final-, expectante y profético.

Este tipo de personaje del grotesco, según señala David Viñas, establecería un lazo de parentesco con el lector/ espectador a través de un sentimiento de identificación en la desgracia: “Sus miserias y las mías son simétricas; su incoherencia se corresponde con mi pérdida de equilibrio; mis ideales y los suyos sucumben ante una realidad insoportable”⁵. Si bien hay una distancia entre el referente temporal al que la obra remite y el momento de escritura y representación, lo que se subraya es el sentimiento de dolor no sólo por no pertenecer al sistema social, sino también por la exclusión que lo hace víctima de una sucesión de desgracias e injusticias. Sin embargo, más allá del rescate de este aspecto de la estética grotesca que acentúa la representación de la división entre espacios de pertenencia y espacios de exclusión, entre centro y periferia, también podemos pensar en la hipótesis sobre el trazado de un vínculo con un pasado literario al que la autora reconoce y otorga un valor fundante dentro del propio sistema intelectual y estético.

Si retomamos la conocida expresión de Borges y coincidimos con él en que “cada escritor crea a sus precursores”, no resulta casual que otro de los ensayos sea “*Años difíciles* de Roberto Cossa o *La necesidad del parricidio*”. En primer lugar, Roberto Cossa es un escritor con una jerarquía y una autoridad intelectual que lo convierten en referente de muchos dramaturgos actuales que con ello construyen una imagen de sí mismos y se colocan dentro de un sector del sistema desde donde pretenden ser leídos⁶. En segundo lugar, una vez adentrados en el texto de

⁵- VIÑAS, David: “Prólogo” en *Armando Discépolo. Obras Escogidas*, pág. XXV

⁶ – La trayectoria artística de Roberto Cossa está ligada a los principios que dieron origen al Teatro del Pueblo. Este teatro comenzó a gestarse a fines de noviembre de 1930 bajo el impulso y la dirección de Leónidas Barletta. Se fundó oficialmente el 20 de marzo de 1931. Sobre su escenario

Zangaro, podemos observar que la elección de la obra a la que la autora se va a referir retoma el aspecto doble de la risa, tan unida al humor como a la máscara de una tragedia que en algún momento saldrá a la luz: “a poco de extinguida la risa, una materia de otro orden, amarga si no brutal, comienza a tomar consistencia...” Este indicio remite nuevamente a toda la temática del grotesco que ya antes hemos tratado y del que Cossa se reconoce heredero (pensemos en *Gris de ausencia* donde hace presente la problemática de la inmigración y del desarraigo con la mirada sostenida de un pasado literario que nos devuelve a Discépolo). Luego, Zangaro se detiene en la relación entre víctima y victimario para comprender el crimen que cambia la tensión dramática en el texto de Cossa y coloca en primer plano el tono de una tragedia. Este crimen no es cualquier crimen. Es un parricidio. La consulta a Freud se hace inminente para explicar que “el parricidio es el crimen principal y primordial tanto de la humanidad como del individuo”. El parricidio sería una necesidad vital para dar paso al principio de civilización. Habría que “matar al padre para reorganizar la horda”. Quien haya leído *Por un reino* no puede evitar establecer una correspondencia con el asesinato de Tatita como consecuencia de la rebelión de uno de sus hijos (La Pochi) y, más aún, cuando Zangaro define, en general, a los personajes de Cossa como autoritarios,

circularon las obras de autores como Discépolo y Roberto Arlt, los que junto a Barletta diseñaron toda una línea estética en la producción teatral vinculada con el compromiso social, el realismo y el grupo de Boedo. El Teatro del Pueblo funcionó en la calle Corrientes 1530, en Buenos Aires, hasta que fueron expulsados por las autoridades militares de turno en 1943. A partir de esa fecha funcionó en un subsuelo de Diagonal Norte hasta la muerte de Barletta en 1976, cuando cesaron las actividades. Hacia 1987 un grupo de teatristas, entre los que se encontraba Cossa, lo recuperan bajo el nombre de Teatro de la Campana y en 1996 consiguen que el Teatro del Pueblo reabra sus puertas con la ayuda del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos y la fundación Carlos Somigliana que es responsable por la dirección artística hasta la actualidad. A esta fundación, que persigue el objetivo de incentivar y mostrar la producción teatral de autores argentinos, pertenece Roberto Cossa. El espíritu que los reúne conserva, de algún modo, los principios que rigieron aquel primer Teatro del Pueblo. Por otro lado, Roberto Cossa participó del movimiento de Teatro Abierto que se inició en julio de 1981 en respuesta al clima de censura dictatorial que se vivía en Buenos Aires. Este movimiento declara, entre sus principios, que el teatro es un “fenómeno cultural, social y comunitario”, que se propone la búsqueda de nuevas formas de expresión y que da prioridad al derecho de la libertad de opinión. Este espacio posibilitó que se escucharan muchas voces que no podían ser oídas en otros ámbitos y fue tal el éxito que tuvo que una semana después de inaugurado, la sala Picadero, donde representaban sus textos, fue incendiada por un comando militar. Este hecho provocó una reacción de los empresarios de teatro que comenzaron a ofrecer otras salas porque más que un fenómeno artístico se había tornado en fenómeno político. Reanudaron, entonces, sus actividades en el teatro Tabarís hasta 1985, cuando desaparece.

mezquinos, feroces, pero en contrapartida, también como frágiles, desmemoriados y anacrónicos, “víctimas de una máquina que no manejan, victimarios a pesar suyo”. Recordemos la escena en que Tatita dialoga con la calavera de Tata y demuestra su condición de debilidad frente a los acontecimientos que no consigue dominar y se muestra sujeto y víctima de una ley que no ha fundado, pero que heredó de su progenitor para continuar con la cadena de opresión y violencia en pos de un precepto que lo sostiene en el lugar de la autoridad. Por eso su muerte es la apertura a otros tiempos y se hace necesaria para reacomodar al grupo.

El lugar de la escritura

Los ensayos “El pasaje de fronteras. Escrituras dramáticas de hoy”, “¿Un arte de clausura? Presente y futuro de los procesos de creación de textos dramáticos y espectaculares”, “Autores, ¿nacionales y extranjeros?” y “Memorias de Julio César” coinciden en plantear desde qué lugar Patricia Zangaro escribe, cuál es su postura frente al acto de escribir y circunscribe, de algún modo, una poética que la define dentro del sistema literario.

Uno de los temas que articula todo el desarrollo argumental y reflexivo en estos textos es el espacio de frontera al que define como el lugar con el que la autora se identifica, como el territorio al que pertenece y desde donde escribe:

Quizá esa vocación por los márgenes sea el único trazo en común en la escritura de una pieza y otra pieza. El confín, la frontera, como tópico en mi teatro. Personajes marginados, estéticas marginales: el

margen en el centro de la escena. La indagación en espacios hostiles a la realidad del escenario, la preocupación por la palabra. En los márgenes del teatro. En los márgenes de la literatura.⁷

Antes de concluir en esta toma de posición realiza un recorrido por diversas definiciones del concepto de frontera para arribar a dos líneas de lectura. La frontera es una marca que separa, un borde, una orilla, está asociada al confín como último territorio. Esta cadena de sinónimos remite a un sentido restrictivo, de reducción, de cercamiento. La frontera se visualiza como una divisoria que limita y excluye a los que han quedado destinados al otro lado de la línea. Pero, por otro lado, Zangaro piensa en este espacio como el lugar del confinamiento, del destierro, del exilio porque está expulsado del centro y como el lugar por donde circularían otras voces. Estas definiciones de frontera que Zangaro elige para pensar ese espacio se corresponden con los modos en que la autora estructura la representación de los lugares por donde los personajes de sus obras de teatro circulan. Desde el punto de vista geográfico, Zangaro traza una línea ineludible que divide el territorio reconocido como centro de otro, considerado marginal. Ella comparte con sus personajes ese lugar del desplazamiento porque se define, también, a través de la idea del margen y, desde ese espacio, les da voz para que hablen de lo otro que transita en la periferia.

Los criterios binómicos que separan los espacios en los textos teatrales en el aquí de los mendigos y el allá de las luces de la ciudad, en arriba del barranco y abajo del barranco, en delante de la escena y detrás de la escena, en ciudad y desierto orientan una perspectiva de lectura. La demarcación de territorios de pertenencia a través de los diferentes niveles de representación que incluyen las ubicaciones topológicas, el cuerpo, como volumen y como espacio de marcas

⁷- ZANGARO, *Patricia*: Des-montajes. Reflexiones sobre dramaturgia y dramaturgos, *Ed. La Bohemia, Bs. As., 2003, p. 47*

individuales y sociales, el dinero, como objeto pleno de sentido dentro del marco de la sociedad burguesa, creadora de la periferia como el lugar de la exclusión, y la lengua con su variedad de registros que representa cómo y desde dónde las voces piden ser escuchadas revelan el punto de vista que sostiene la lectura de la realidad y la escritura de esta autora. Sin embargo, un debate, que la propia escritora propone, queda en puerta: ella se pregunta sobre el sentido de la palabra “frontera” dentro del contexto de la “aldea global” que, a través de la expansión de los medios de comunicación, nos hace testigos de la caída de muros, de la unificación de monedas, pero paradójicamente, provoca la exacerbación de grupos separatistas “que se cierran para reivindicar su pertenencia histórica o religiosa” , los brotes xenófobos se hacen más constantes y, en algunas regiones, la inmigración se torna un problema. Entonces, bajo este panorama, ¿sería la frontera un “límite que coarta” o es un “ margen inquietante, borde peligroso, esa otredad que la sociedad expulsa hacia el confín, el destierro”? Esta pregunta instala la cuestión del otro como un contradiscurso que emerge a partir de su lugar en la diferencia, del otro lado de la línea divisoria.

Patricia Zangaro se coloca junto a ese otro, en la periferia, para darle voz y para construir la cifra de su producción, como dice Nelly Richard, “tal marginalidad -ni tan simplemente padecida, ni heroica- ha sido transformada en una postura enunciativa.”⁸ El margen es la perspectiva desde donde Zangaro escribe. En este sentido, podríamos coincidir con Josefina Ludmer al sostener que “el cruce de una frontera implica la despolitización del sujeto en el otro espacio y la politización del escritor como voz representante de algunos de los sectores enfrentados”⁹ Así, si volvemos a pensar la organización del espacio en los textos de ficción de Zangaro, centro y periferia se presentan como espacios en oposición. El centro es un referente al que se remite a través de signos que se observan o

⁸- RICHARD, Nelly: La estratificación de los márgenes, *Francisco Zegers Editor, Santiago de Chile, 1989, p. 13*

⁹- LUDMER, Josefina: El género gauchesco. Un tratado sobre la patria, *Ed. Sudamericana, Bs. As., 1988, p. 251*

recuerdan desde una mirada distanciadora. Ese centro hace alusión al mundo urbano como emblema de la sociedad capitalista donde las apariciones del dinero como nexos que sustentan relaciones de poder refuerza esa idea. El centro es, para el otro lado del margen, una sombra amenazante y violenta, es el territorio de frustraciones y de injusticias. Zangaro afirma:

La otredad, el otro. Es ese encuentro con el otro lo que nos constituye simbólicamente como seres sociales. Para que ese encuentro sea posible debe existir un reconocimiento del otro como diferencia, y una aceptación de esa diversidad como complementariedad de lo propio.¹⁰

Sin embargo, y a pesar de que en algún momento se refiere a la fragmentación y a los elementos híbridos como condiciones de la posmodernidad, la idea del encuentro resulta extraña en sus textos de ficción porque el cuestionamiento desde los bordes como práctica artística la coloca (y coloca la representación de esos desplazados) en el lugar de la resistencia, reverso del olvido y de las alianzas que el otro lado promueve: recordemos, por ejemplo, a Corso y Lidia, los personajes de *El Confín*, pensemos en Don Pedrito ante las amenazas de castigo y los procedimientos de tortura o en El Chino que se aferra a la lanza para defender lo que le pertenece. En el ensayo “Autores, ¿nacionales o extranjeros?”, la autora reflexiona sobre el arte como espacio de liberación, sobre la periferia como resistencia frente a una cultura hegemónica y frente a la opresión de los centros de poder. Esta toma de posición deja en evidencia un arte que se une a un contenido pragmático y que recoge el emblema de la oposición. Desde esta perspectiva, la producción literaria de Patricia Zangaro se distancia de lo que Nelly

¹⁰ – ZANGARO P. : Des-montajes. Reflexiones sobre dramaturgia y dramaturgos, Ed. *La Bohemia*, Bs. As., 2003, p. 45.

Richard propone como “estética de la oblicuidad”, modo despolarizado de leer las “representaciones en crisis”¹¹, y se acerca al tipo de arte comprometido¹² que se fundamenta en el trabajo sobre categorizaciones frontales. Es decir que las categorías espaciales en sus textos quedan unidas a una postura ideológica claramente marcada por la adhesión a ese lugar de la alteridad periférica, mientras que los otros temas que se desprenden de la lectura del espacio (cuerpo, dinero y lengua) son los que permiten pensar en las cuestiones estéticas que abren otras posibilidades de sentidos.

Cuando iluminamos los textos de *Teatro y margen* con las ideas teóricas que explicitan estos ensayos, el espacio de la periferia adquiere un sentido más

¹¹ – Nelly Richard sostiene: “La alteración de las dinámicas de poder y contrapoder resultantes de este reconocimiento *transado* entre oficialidad y no oficialidad, favorece una despolitización del juego confrontacional, prestándose, quizás, a que renuncie a las viejas dicotomías a favor de una sensibilidad más propicia a las ambigüedades y paradojas de lo plurivalente y de lo multidireccional.”(1989: pág. 25) Sin embargo señala que el pluralismo es un término peligroso porque si, por un lado, puede tener el sentido de diversidad cuestionadora, por otro lado, puede resultar sospechosamente pacificador. De todas formas, su planteo sobre los gestos culturales se sustenta sobre la propuesta de nuevas estrategias críticas que se fundamenten en la posibilidad de la interrelación con la multiplicidad social y política para no quedar asentados sobre una oposición polarizada y limitante. Richard cree que hoy las construcciones intelectuales y artísticas surgen de una reflexión teórica que debate la multireferencialidad de las relaciones entre signos y códigos. A esto lo llama “estética de la oblicuidad” y “deja obsoletas las categorizaciones frontales de arte y sociedad que gobernaban el mensaje lineal del arte comprometido” (op. cit., 1989: p. 28).

¹²- Una nota ilustrativa de cómo Zangaro asume un compromiso social y cómo, desde este lugar elige un modo de representación, destaca que ella , junto con algunos actores y autores jóvenes argentinos, dio origen al ciclo de “Teatro x la identidad”. Este grupo se abocó a la tarea de escribir y representar obras breves sobre el tema de hijos de desaparecidos y la búsqueda de la identidad. La autora trabajó de cerca con la asociación HIJOS, grupo de jóvenes que reclaman el encuentro y la restitución a sus familias de origen de los hijos de desaparecidos. Trabajan en conjunto con el grupo de las Abuelas.

determinado en el lugar del desplazamiento y la línea que la divide del centro de referencia no es una región de tránsito o de intercambio (*in-between*), tal como propone Homi Bhabha¹³ sino que subraya la separación que condena a los sujetos que allí se encuentran. Bajo este contexto comprendemos mejor el clima de angustia y desesperanza que envuelve cada uno de los textos porque los intersticios¹⁴ que hacen de la frontera un espacio permeable y un lugar de donde puede surgir “otra cosa” no se vislumbran. Quizás (y subrayo esta palabra para sostener todavía una pregunta abierta en la espera), en “Última luna”, el espacio “entre” la ciudad y el desierto que la pulpería (lugar de circulación de voces diversas) representa y el encuentro de la Mujer, que huye de la toltería, con la Niña, quien escapa de la ciudad, sean el anuncio de un cambio de lectura sobre la periferia y conduzca el sentido hacia el concepto de *tránsito* más que a la instalación en un territorio. Por el contrario, en los otros textos de *Teatro y margen*, queda claramente determinado que la ciudad, signo que representa un centro ideológico, provoca, con fuerza centrípeta, la expulsión de lo diferente y es por eso que los personajes usan la palabra “puta” en reiteradas ocasiones para referirse al espacio urbano. Es una definición por lo negativo y una calificación condenatoria donde lo que se destaca es una relación divergente que abre el camino hacia luchas de poder.

Al pensar las organizaciones urbanas en términos de oposición, se hace presente la cuestión de la ciudad letrada y la ciudad real ya trabajada por Ángel Rama¹⁵. En Patricia Zangaro, la ciudad real está unida al mundo popular que se

¹³ – BHABHA, Homi: *El lugar de la cultura*. Editorial Manantial, Buenos Aires: 2002, de la versión en castellano.

¹⁴ – Homi Bhabha reflexiona: “Lo privado y lo público, el pasado y el presente, lo psíquico y lo social, desarrollan una intimidad intersticial. Es una intimidad que cuestiona las divisiones binarias a través de las cuales tales esferas de experiencia social suelen estar opuestas espacialmente. Estas esferas de la vida están relacionadas mediante una temporalidad “inter.-media” (*in-between*) que aprecia el significado de estar en casa, mientras produce una imagen del mundo de la historia. Es el momento de la distancia estética que provee al relato un doble filo, que como el sujeto sudafricano mestizo representa una hibridez, una diferencia “interna”, un sujeto que habita el borde de una realidad “inter.-media”. (op. cit., 2002: p. 30)

¹⁵ - RAMA, Ángel: *La ciudad letrada*, s/d

hace evidente a través de las representaciones de registros orales de la lengua que crean la ilusión de “voz oída”. Se trabaja con la ficción de reproducir la palabra del otro para dar espacio a un ejercicio de la voz detrás de la cual está la posición ideológica del escritor y se opone a la hipercodificación de la lengua escrita que responde a normas preestablecidas y al ámbito disciplinado de la ley. Los registros orales erigen todo un sistema de inclusiones y de exclusiones que discriminan niveles de pertenencia correspondientes a la elección del espacio representado, siempre lejano de los centros de poder oficiales y desde donde los personajes se manifiestan.

A diferencia de lo que Rama explica sobre los principios que rigieron las primeras formaciones ciudadanas donde el mundo letrado era la representación de la ley que debía hacerse cumplir, de los diseños de modelos culturales y de la jerarquización por los saberes, en Patricia Zangaro se observa una pluma que se propone como recurso de denuncia y se acerca a la idea de una intelectualidad militante que Rama observa en los períodos de crisis de 1929, 1973 y de fines de los ´80 como producto de la “contradicción social de una Latinoamérica incorporada a la economía-mundo” pero, a su vez, con “la debilidad de su integración dependiente”.

El árbol literario

En “¿Un arte de clausura?”, Patricia Zangaro retoma las reflexiones sobre posmodernismo de Frederic Jameson para afirmar que, ante la crisis del modernismo y del individuo en tanto que unidad, “los productores de la cultura no tienen hacia dónde volverse, sino al pasado: la imitación de estilos muertos, el

discurso a través de todas las máscaras y las voces almacenadas en el museo imaginario de una cultura que ya es global.” (p. 52) y termina este ensayo con la idea de “la piedrita de Gelsomina” que toma de *La strada*, película de Fellini. El sentido que de la piedra la autora rescata surge de la expresión del Loco, personaje de esta película quien comprende que “en este mundo todo sirve para algo” y con ello se salva del absurdo de su existencia. Zangaro toma esta línea de lectura para dar valor a la propia existencia y al oficio que ejerce. Sin embargo, nosotros podemos intuir que esa piedra quiere decir mucho más al advertir que la producción de esta autora revela, en su entramado, la incorporación de restos del pasado literario que convergen para dar forma a una identidad escritural.

Leer un texto en el que se observan apropiaciones del sistema literario supone aceptar un pacto de lectura donde las representaciones deben ser “desmontadas” para abrir otras posibilidades de sentido que deben comenzar preguntándose sobre qué representantes del pasado literario el escritor elige y cómo los usa en su producción para resignificarlos.

En los textos que componen *Teatro y margen* se pueden reconocer marcas que privilegian determinados aspectos en la representación y que descubren una visión del mundo sostenida por lecturas previas. Estas obras de teatro dialogan con textos ajenos para darles un nuevo sentido en otro contexto cultural.

El ensayo sobre “Discépolo y la crítica” tiene el valor de una adscripción literaria que confirma las sospechas que *Pascua rea* despierta. El mundo de los inmigrantes construye una representación anclada en ese pasado literario que fue ícono de los debates estéticos de los años 30 concentrados en las discusiones de los grupos de Florida y Boedo y que se articuló sobre la cuestión de qué es lo que el arte representa y cómo. La lucha de los personajes de *Pascua rea* por adaptarse a la nueva vida en Buenos Aires, la violencia de una ciudad que los despoja no sólo de lo material sino de valores culturales ancestrales porque la consigna es la

subsistencia, la integración que es más un deseo que una posibilidad, describen una imagen del espacio urbano que se construye desde los márgenes. La disección de los espacios en arriba y abajo del barranco, el barrio de Flores como ideal al que se aspira, la mención del conventillo como lugar de cruce de lenguas y de culturas son signos que hablan de la fragmentación del mundo urbano y de la soledad en la multitud. Patricia Zangaro retoma una problemática que remite a una circunstancia histórica argentina y la lee a través de un autor emblemático como lo es Discépolo (y, quizás, de Roberto Arlt también). El grotesco y el sainete son las estéticas que dominan *Pascua rea*, sin embargo cuál es el sentido que ese pasado tiene en el presente de la escritura es la clave que orienta el descubrimiento del árbol literario que da cuerpo a *Texto y margen*.

En *Por un reino*, el entorno de sombras y bultos que se ocultan permite entrever un juego que combina zonas de luz con la oscuridad predominante. Esto nos lleva a pensar en aquello que David Viñas dice con respecto al grotesco (estética que aquí también reaparece): “la iluminación no (es) sólo nutricia, sino moral”. De este modo, la oscuridad que cubre el espacio de la periferia es metáfora de la oscuridad espiritual que coloca en el desvío las normas morales que rigen la vida urbana (en *Por un reino*, promiscuidad, violencia física sobre los hijos, traición, crimen). Los personajes circulan por espacios de penumbra que se circunscriben en torno al amanecer, el final de la tarde o la noche y que crean un clima de patetismo propio de la estética del esperpento donde “la penumbra del universo sumergido va condicionando la deformación y los hombres se parecen cada vez más a bichos o se asemejan a animales.”¹⁶

La idea de deformación está vinculada con el esperpento a través de la presencia de algunos indicios que son signos característicos de esta estética. Las sombras contribuyen a desdibujar las formas, a distorsionar los contornos (“ Está

¹⁶- VIÑAS, David: “Prólogo” en Armando Discépolo. Obras Escogidas, p. XXI.

dispuesto a huir cuando descubre el bulto andrajoso entre las sombras”; “El Rapiña se deja ver en un contoneo espectral”) y a dar a los seres un aspecto de rigidez plástica que acerca las figuras a la máscara, al fante: “Entre el caos abigarrado de chatarra y madera se destaca la figura de Tatita, viejo gigantón de piernas artrósicas y largos cabellos grises”, “El gigante se hunde en la noche con el gitano a cuestas”, “En el horizonte aparece, fantasmática, la figura de Tatita...” El esperpento se construye con elementos que lo acercan al carácter de lo monstruoso (los hijos son llamados “los pequeños monstruos”), imagen que se refuerza desde una construcción plástica que reúne lo horrible con lo caricaturesco, con lo acartonado y ridículo. Los personajes parecen muñecos articulados, los rostros expresan muecas (“Fratacho sigue la mirada de Tatita, con una sonrisa idiota”; “Se pinta groseramente la boca, adivinándose los contornos en la penumbra. Se revuelve la melena grasienta. Se quita los andrajos, y se acaricia lasciva su reseca desnuda). La expresión de los personajes a través de gestos rígidos, a veces desorbitados, de movimientos violentos y cercanos a la muñequería deja en evidencia el recurso de la deformación de la imagen y la ridiculización de la figura humana como modos de colocar en primer plano la “desviación inquietante de las cosas que nos son familiares.”¹⁷ La mirada plástica sobre los personajes por la concentración en lo gráfico y lo gestual sumado a la técnica de la deformación coloca en primer plano una tragicidad vital. Podríamos pensar en el espejo cóncavo, deformador de imágenes y de acciones, de Valle Inclán que aparece, claramente, como el referente literario al que Patricia Zangaro mira. Los rasgos antes mencionados pueden observarse, también, en Corso y Lidia, personajes de *El Confín*, quienes en su incoherencia reflejan el estado de degradación y enajenación en que se encuentran.

¹⁷- CARDONA, Rodolfo y ZAHAREAS, Anthony: Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle Inclán, *Editorial Castalia, Madrid, 1987, p. 49.*

LIDIA: ¡Veintiocho, veintinueve, treinta... ya oscurece...
treinta y uno, treinta y dos, treinta y tres...!

CORSO: ¡Treinta y tres no! Esa es mi cuenta...

LIDIA: ¡Calláte! Treinta y tres... treinta y ...

CORSO: ¡Yo maté treinta y tres, carajo...

LIDIA: ¡Que pierdo la hora! Treinta y cuatro... treinta y
cinco...

CORSO: ¡Me clavo en treinta y tres y se acabó! ¡ Son
órdenes del general!

Estos personajes, al igual que La Pochi, Fratacho y Tatita parecen arrastrados por los hechos, atrapados en una pesadilla goyesca que se refuerza por la ambientación diseñada a través de los claroscuros que inundan el espacio. En el caso de “El Confin”, por ejemplo, la acción transcurre a lo largo de un día. Se señala el paso de las tenues luces de la mañana en progresivo aumento a medida que se avanza hacia el mediodía y las primeras horas de la tarde para, luego, declinar en el atardecer y la noche. En esta obra, las variaciones de la luz establecen un vínculo con las manifestaciones emocionales de los personajes en relación con el espacio en que se encuentran. Mientras que el día los condena a un calor insoportable, a un sopor que acentúa la instancia de la espera con la mirada puesta en el horizonte, la noche incrementa el miedo a la posibilidad de la llegada de los indios, abre paso a las incoherencias que colocan en primer plano el abandono y la soledad de los que son víctimas.

Otro elemento que debe ser señalado en relación con la estética del esperpento es la amenaza de muerte que sobrevuela a los personajes y que tiene su marco en lo nocturno o en aquellas horas de luz tenue (amanecer o atardecer), en los espacios cubiertos por las sombras. Esta situación es una constante en todos los textos reunidos en *Teatro y margen*: recordemos la muerte de El Negro a manos de

El Chino, la muerte de Tatita a manos de El Rapiña, la sensación de amenaza y de peligro mortal que la noche provoca en Corso, la persecuciones y enfrentamientos en *Última luna*, la muerte del hombre herido, la muerte de Don Pedrito (*Auto de fe... entre bambalinas*) en las sombras de un calabozo. Los espacios unidos a la instancia de lo fúnebre, en ámbitos de penumbras, crean el efecto de un patetismo esperpéntico que acentúa la crueldad y el absurdo de la vida. Hay una angustia, producto de la percepción de que “ lo vivo se queda reducido al papel de frío mecanismo inerte, donde la vida se presiente, torrente amenazador, detrás de una inmóvil máscara.”¹⁸

El juego de luces y sombras adquiere otras resonancias en *Auto de fe... entre bambalinas*. Más allá del sentido que indica el desdoblamiento entre las luces de “arriba del escenario” o las sombras “detrás de escena” y que connota la separación entre espacios públicos y privados como consecuencia de las apariencias sostenidas para esquivar la amenaza de los que ejercen el poder, más allá de estas lecturas, hay otra que surge por la relación de intertextualidad con los textos de Calderón de la Barca. La referencia a *La vida es sueño*, a través de las citas de parlamentos de Segismundo y de Rosaura, revela no sólo la voluntad de colocar como tema la fragilidad de los límites que separan a la vida del sueño y con ello la indefinición entre realidad y ficción, sino que también nos muestra las lecturas personales que contribuyeron a dar cuerpo a *Auto de fe...* La intertextualidad con la obra de Calderón viene a reforzar el contexto socio-cultural del virreinato, al que la obra remite, por lo que resulta verosímil que sean sus textos los que se representen en el teatro principal del virreinato, pero por otro lado propone, desde una lectura descontextualizada, fuera del marco de la época, cómo la literatura, el teatro en este caso, puede expandir sentidos más allá del momento

¹⁸- ZAMORA VICENTE, Alonso: La realidad esperpéntica, Editorial Gredos, Madrid, 1969, p. 143.

de escritura. De este modo, la prisión de Segismundo que lo coloca en el lugar de víctima del poder que, por temor a verse vencido por este príncipe, lo encierra y le niega su derecho a lo que naturalmente le pertenece, dialoga y se actualiza con los fragmentos de la proclama de Tupac Amaru y las frases de Rousseau, el abate Raynal y Helvetius que Eduardo Galeano recoge en *Memoria del Fuego II* y de los que Zangaro se apropia para colocarlos en la voz de sus personajes. Por lo tanto, si como ya dijimos, apropiándonos de Borges, que “cada escritor crea a sus precursores”, podemos ver que la lectura de Calderón de la Barca, que es lejano en el tiempo y que remitiría a otras problemáticas, desde la perspectiva con que la autora lo coloca y dentro del entramado de su texto, remite a una postura ideológica que absorbe de la interrelación que entabla, dentro del mismo espacio textual, con los fragmentos tomados de Galeano, escritor con un reconocido compromiso político.

La literatura, en su doble aspecto de lectura y escritura, se propone como un proceso de construcción de sentidos y tal como afirma Beatriz Sarlo, busca “las modalidades más oblicuas para colocarse en una relación significativa respecto del presente para dar un sentido a una nueva masa de experiencias.”¹⁹ Es esta mirada al pasado, desde un presente que lo resignifica, desde donde Patricia Zangaro retoma el tema del desierto que aparece en “El Confín” y en “Última luna” y que pertenece a la tradición literaria argentina.

Es la propia autora la que reconoce el valor de este espacio como referente cuando lo califica, en la nota al pie del título “Advientos”, como “territorio mítico”. La idea del mito hace referencia al tipo de narración que trasciende los tiempos y pasa de generación en generación porque tiene un valor fundante para

¹⁹- SARLO, Beatriz: “Política, Ideología y Figuración Literaria” en AA.VV., Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar, Alianza Editorial, Bs. As.- Madrid, p. 34.

una determinada cultura. El mito, que tradicionalmente tiene un carácter oral, se caracteriza por la reelaboración permanente en los sucesivos relatos que le acrecientan o le restan detalles, pero que no modifican sus núcleos más importantes. No es la intención aquí profundizar sobre el tema del mito porque excedería los alcances de este trabajo, sino rescatar desde qué perspectiva Patricia Zangaro trabaja con el espacio del desierto y nos permite indagar sobre la lectura que exige. Por otro lado, la ambigüedad de la confesión “No reniego de su naturaleza literaria”, que adjunta en la misma nota, nos deja en la duda si se refiere a la dificultad sobre la representación de estos textos por causa de esa naturaleza literaria más que teatral, o si se adelanta a la crítica para advertir que asume la presencia de una tradición que se concentra alrededor del tema del desierto.

Pensar en el desierto como espacio literario es pensar en la literatura gauchesca, es hacer presente a Martín Fierro y a Facundo, es volver a leer los textos de Borges como “Historia del guerrero y la cautiva”, “El fin” o “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”. Este espacio “mítico”, como la autora lo llama, atraviesa la literatura argentina y construye uno de los caminos en la búsqueda de una identidad que, más de una vez, se reconoce en los signos de la contradicción. Por lo tanto, el desierto como tema es producto de una herencia que se hace presente en el momento de la escritura y que viene a contribuir en “el desarrollo de una tradición múltiple, incierta y ficcionalizada.”²⁰

Hay algunos elementos que unen a “Última luna” con “Historia del guerrero y la cautiva” de Borges. En ambos aparece una abuela unida al acto de narrar historias y la figura de una cautiva que, en el texto de Borges, tiene al desierto como elección. Si bien el desierto de “Historia del guerrero y la cautiva” recoge los

²⁰- PEREIRA, *Maria Antonieta*: Ricardo Piglia y sus precursores. *Ediciones Corregidor*. Buenos Aires, 2001, p. 179.

signos que la tradición le adjudica y elabora su imagen a través de la narración que se construye en el paso de una voz a otra (la cautiva le relata a la abuela, la abuela a Borges y éste a nosotros): “los toldos de cuero de caballo, las hogueras de estiércol, los festines de carne chamuscada y de vísceras crudas, las sigilosas marchas al alba; el asalto a los corrales, el alarido y el saqueo, la guerra...”, sin embargo en él, la cautiva se reconoce feliz, a pesar de que su relato “vislumbraba una vida feral”. Esa pampa que Borges representa está unida a una fuerza inexplicable que ata al hombre a una tierra que es extraña a sus orígenes, pero que le da otro sentido a su existencia. Hay un ímpetu interior que el hombre tiene que obedecer sin cuestionamientos tal como sucede en “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”: “Comprendió que un destino no es mejor que otro, pero que todo hombre debe acatar el que lleva adentro”. No es un desierto, llanura o “tierra adentro” como lo llama Borges, que se detiene en los signos de la barbarie, en la soledad por el abandono de toda urbanidad, no se define por la violencia o la amenaza que representa su extensión inconmensurable. Es un territorio que Borges relee de un pasado que se asienta sobre las bases de la literatura gauchesca del siglo XIX, pero en el que ve otra cosa. En “El fin”, Borges escribe que “Hay una hora de la tarde en que la llanura está por decir algo; nunca lo dice o tal vez lo dice infinitamente y no lo entendemos, o lo entendemos pero es intraducible como una música”. Es posible que esa “otra cosa” esté relacionada con el reconocimiento de una identidad que se construye a través de códigos particulares, tal como especula en “El escritor argentino y la tradición”. En este texto, las reflexiones en torno al tema de poesía gauchesca y poesía de los gauchos son una excusa para concluir que lo nacional, como tema literario, puede ser también representativo de toda la cultura occidental y donde el color local, a veces, es una afectación. Quizás es por esta causa que el desierto sea presentado como el territorio para hablar, transversalmente, de otros temas, tan argentinos como universales, como por ejemplo la aceptación del destino ineludible de cada hombre.

Así como Borges está mirando a la literatura del siglo XIX para repensar desde otro lugar el tema del desierto, Patricia Zangaro recupera aquella literatura y

las lecturas resignificadas de Borges y crea su propia escritura parada en los finales del siglo XX y bajo otro contexto cultural. En ella, la problemática del desierto es la excusa para actualizar el tema de la frontera y de los límites que separan territorios.

Hemos visto, a lo largo de la tradición argentina, que la frontera delinea la separación entre civilización y barbarie, espacios que se acomodan de acuerdo con las circunstancias políticas. De esta manera, los límites de estos territorios, en algunos momentos, están claramente señalados por el poder que determina los alcances de uno y otro y, en otras condiciones, son territorios que se confunden y se entrelazan. Esta última idea es la que Zangaro coloca en boca de la Mujer y de la Niña en “Última luna”. El desierto, unido a las toldeñas, y la ciudad comparten rasgos de la barbarie y ya ninguna de las dos se reconoce como perteneciente a alguno de esos territorios, por eso el destino de huida y de búsqueda está vinculado con las crisis de fines del siglo XX, más que a las organizaciones sociales del siglo XIX. Homi Bhabha sintetiza este conflicto sobre fronteras al señalar que

El problema no es simplemente la “mismidad” de la nación como opuesta a la alteridad de otras naciones. Nos enfrentamos con la nación escindida dentro de sí misma (itself), articulando la heterogeneidad de su población. La Nación barrada *Ella/Misma [It/Self]* (...) se vuelve un espacio significativo liminar que está *internamente* marcado por los discursos de minorías, las historias heterogéneas de pueblos rivales, autoridades antagónicas y tensas localizaciones de la diferencia cultural.²¹

²¹- BHABA, Homi: El lugar de la cultura. *Ediciones Manantial, Buenos Aires, 2002, de la edición en castellano, p. 184.*

Las historias heterogéneas que Bhabha menciona están unidas a los fragmentos que se convocan para dar forma a una identidad, híbrida, que ya no puede ser vista desde límites rígidos. Esa identidad, en Zangaro, queda representada por el hijo de la Mujer y por la elección de un camino que se hace burlando fronteras. La Mujer y la Niña son ejemplo de la idea de frontera como *liminaridad* y ambivalencia. Debemos aclarar que éste es el último texto de *Teatro y margen* y puede observarse que hay un cambio sobre la concepción del espacio con respecto a las otras obras de teatro. Sólo pensemos en el desierto que “El confín” presenta donde el horizonte “chupa” y no devuelve lo que se lleva y donde la vida, o lo que queda de ella, se reduce a la angustia del que sabe que del otro lado no va a aparecer nada ni nadie. Es un ámbito de soledad desesperanzada que se concentra en el recuerdo de un tiempo perdido y en el miedo por un final que se adivina cercano e inevitable. Sin embargo, estos personajes no atinan a moverse de ese espacio, están anclados en una espera inactiva. Es posible que la lectura de Zangaro sobre este paisaje esté relacionado con la propia angustia que revela en el ensayo “ ¿Un arte de clausura?” y que está ligada al absurdo de su existencia que siente ante “el triunfo epocal de la Nada”, consecuencia de la fragmentación de las certezas, del derrumbe de las ideologías y donde los sentidos se desestabilizan para abrirse en múltiples caminos.

Patricia Zangaro trabaja en la reelaboración del tema del desierto con restos de saberes sobre ese espacio, con fragmentos de narrativas que convergen para continuar elaborando preguntas sobre esa herencia que se impone como bagaje cultural. Las preguntas a ese pasado literario forman parte de la construcción de una identidad que es consecuencia de un proceso temporal. Hay una condición de desplazamiento por fronteras estéticas e ideológicas que, parafraseando a Homi Bhabha, contribuyen a transformar esa frontera, espacio que define lo que está “afuera” de los límites, en un concepto más relacionado con un tiempo interior que propone un nuevo sentido para la idea de tradición.

Consideraciones finales

En el prólogo a *Teatro y margen*, Mauricio Kartún comienza su texto girando sobre los sentidos de la palabra “bastardo” para hablar de “aquello que degenera su propio origen”, de la “cruza de sangres”, la “pérdida de la pureza” y el “escándalo”. Esta cadena de sentido fluye para definir al teatro del último siglo con las características del “bastardeo genérico y estilístico, practicado con entusiasmo militante por los grandes creadores de la escena”. Hasta aquí no se refiere al teatro argentino porque coloca como ejemplos de lo mestizo e híbrido a Kantor, Barba y Brook. Sin embargo, todas estas reflexiones dan marco a una argumentación que en un primer momento hace una crítica a “los claustros conservadores” para luego señalar los signos de cambio que se observan en algunos sectores de la producción teatral argentina. Estamos bajo el contexto de mediados de la década del ‘80 y comienzos de los años ‘90. La clave que Kartún propone para la renovación del teatro está en “recuperar a aquellos cuyo propio anacronismo había sacado alguna vez de circulación” y piensa en los trabajos de las llamadas “bellas artes” con el reciclado de elementos en desuso que adquieren, bajo el contexto de la nueva obra, otro sentido. Todas estas reflexiones lo conducen a considerar a Patricia Zangaro como una representante de las nuevas dramaturgias que aceptó el desafío de experimentar con los materiales viejos del teatro para “resignificar con descarada audacia géneros y personajes”. Cuando Kartún se refiere a los viejos, está pensando en los géneros populares: circo, varieté, teatro de la calle, cabaret, con los que trabajaron grupos como por ejemplo Los Macocos, El Clú del Claun, El Periférico de los Objetos, La Runfla y en actores que se atrevieron a indagar sobre ese pasado artístico para dar nuevos aires a la escena, entre ellos Totonese, Urdapilleta, Ricardo Bartís, Batato Barea, Pompeyo Audivert. Todos éstos son la contracara de lo que Kartún califica como “el terreno barroso y conservador” de la literatura dramática. Por eso destaca el valor creativo de Patricia Zangaro quien desde su lugar de dramaturga retoma el sainete, el grotresco criollo, el esperpento

de Valle Inclán, la gauchesca, el teatro de Calderón de la Barca y se les atreve. A estos géneros canonizados ya por la tradición literaria le suma la problemática de la marginalidad como territorio de la expresión de los personajes y de la propia.

Si pensamos el teatro de Zangaro como un trabajo que toma posición en el presente pero mira hacia el pasado, coincidimos, entonces, con Anne Ubersfeld cuando sostiene que “La comunicación teatral no es un proceso pasivo, es también indicación de una práctica social. No sólo puede propiciar el despertar de fantasmas sino también el despertar de la conciencia, como dice Brecht”²² y concordamos, también, cuando propone que los personajes y los ambientes forman una red connotativa que en su desplazamiento por los diferentes contextos de lectura y representación despliegan una multiplicidad de sentidos. Desde esta perspectiva, los ensayos de Zangaro que reflexionan sobre los caminos de búsqueda del arte en “la imitación de estilos muertos, el discurso a través de todas las máscaras y las voces almacenadas en el museo imaginario de una cultura que ya es global”²³, que intentan rescatar los “fragmentos de una memoria perdida” o donde se propone trabajar con “los residuos de tradiciones” frente al quiebre de las ideologías modernas y a las incertidumbres que son cuna de la angustia²⁴ posmoderna tienen el valor de una declaración poética que orienta la lectura de sus textos de ficción.

Las posibilidades de lectura sobre los textos reunidos en *Teatro y margen* nos hacen pensar en la afirmación de Beatriz Sarlo de que “una zona importante de la literatura argentina puede ser leída como *crítica del presente* incluso en los casos

²²- UBERSFELD, Anne: Para ler o teatro. Ed. *Perspectiva*, São Paulo, 2005, p. 28.

²³- ZANGARO, Patricia: Des-montajes. Reflexiones sobre dramaturgia y dramaturgos, Ed. *La Bohemia*, Bs. As., 2003, p. 52.

²⁴ - Homi Bhabha dice sobre la angustia que “es la interpelación (*address*) afectiva de un mundo [que] se revela como capturado en el espacio entre marcos; un marco doble o uno que se ha escindido” (2002: p.259)

en que su referente primero sea el pasado.”²⁵ Cada una de las obras de Zangaro, a través de la figuración, cuestionan algún tipo de relación de poder, y resulta significativo que, en estos textos, trabaje sobre conflictos que tienen como referente aspectos que atraviesan las organizaciones urbanas: retoma el tema de la afluencia de inmigrantes que gestan cambios en sus estructuras culturales (*Pascua rea*), muestra cómo desde los primeros tiempos la ciudad se organiza con el fortalecimiento en el poder de algunos y con el silenciamiento de otros (*Auto de fe...*), incursiona en la cuestión de la miseria, que conduce a la delincuencia o a la mendicidad, como el lado opuesto del sistema capitalista que la ciudad representa (*Por un reino*), habla de los que no tienen lugar en ese espacio urbano y permanecen confinados a la espera inútil de un rescate que no llega (*El Confín*) o bien a la instalación en lo errático de una búsqueda imprecisa (*Última luna*). La ciudad, que a veces sólo se hace presente en la mención de los personajes, es leída desde márgenes geográficos y, también, desde personajes que se reconocen marginales porque el sentimiento que los identifica es el de *no pertenencia*, tal como la autora se siente ante las contradicciones y los fragmentos que el mundo del presente le ofrecen. Bajo este panorama la literatura, la dramaturgia en este caso, se propone como un modelo de reflexión estético que está atravesado por un modelo ideológico. Es en los cruces entre uno y otro cuando surgen nuevos sentidos para las experiencias. De ahí que Sarlo hable del “saber del texto” donde se “construyen constelaciones de sentido a través de estrategias de ciframiento”.²⁶

Zangaro retoma estéticas del pasado para pensar el mundo de hoy, con sus injusticias, sus incertidumbres, sus abandonos, sus traiciones, su incomunicación a pesar de la aparente borradura de fronteras, consecuencia de la expansión de los

^{25- 19}- SARLO, Beatriz: “Política, Ideología y Figuración Literaria” en AA.VV., Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar, *Alianza Editorial, Bs. As.- Madrid, p. 34.*

²⁶- Op. cit.

medios tecnológicos, y su violencia. El pasado se vuelve sobre el presente porque es el lugar de la resistencia. “Reiterar narrativas, recuperar residuos de una tradición amenazada por olvidos e imaginar utopías lingüísticas constituyen estrategias de resistencia.”²⁷ Zangaro dice que “lo resistente al modelo es arrojado hacia los bordes, los márgenes, la periferia” y es allí donde se refugia “lo más resistente a la cultura dominante”. No olvidemos que ella se reconoce en la frontera, en los bordes distantes del centro, en el lugar del despojo.

Discépolo y Arlt, Valle Inclán y el esperpento, Borges y la tradición gauchesca, Calderón de la Barca y Tupac Amaru, Eduardo Galeano, algunas ideas sobre el posmodernismo son intertextos que dan cuerpo a las obras de *Teatro y margen* y, bajo la condición de relectura, subrayan el carácter dinámico y vivo de la literatura. El escritor debe reconocerse lector para poder escribir y en ese gesto expandir el proceso de producción de sentidos. Sin embargo, no podemos desconocer que la elección de los textos que se convocan en el entramado del propio es producto de un sistema jerárquico que colabora en la construcción de la imagen del escritor para los otros lectores.

²⁷- PEREIRA, María Antonieta: *Ricardo Piglia y sus precursores*. Ediciones Corregidor. Buenos Aires, 2001, p. 23.

Bibliografía

ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz: *Literatura / Sociedad*. Hachette, Bs. As., 1983.

ARLT, Roberto: *Aguafuertes porteñas*. Ed. Losada, 5ª edición, 1991.

ARLT, Roberto: *La isla desierta. Saverio el cruel*. Ed. Kapeluz, Bs. As., 1974.

ARLT, Roberto: *Los siete locos. Los Lanzallamas*. Ed. Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1978

ARLT, Roberto: *300 millones*, en Arlt- Barletta. El teatro independiente. Centro Editor de América Latina, Bs. As., 1993

A.A.V.V.: *Cultura y Tercer mundo. Nuevas identidades y ciudadanía*. Beatriz González Stephan , compiladora, Ed. Nueva Sociedad, Caracas, 1996.

BHABHA, Homi: “Narrando la Nación” en *La invención de la Nación*. Lecturas de la identidad de Heder a Homi Baba. Ed. Manantial, Buenos aires, 2000.

BHABA, Homi: *El lugar de la cultura*. Ediciones Manantial, Buenos Aires, 2002, de la edición en castellano.

BAJTÍN, Mijaíl: *Estética de la creación verbal*. Siglo Veintiuno editores Argentina, Bs. As., 2003, capítulos: “Autor y personaje en la actividad estética”; “El problema de los géneros discursivos”; “Hacia una metodología de las ciencias humanas”.

BEDOIAN, Juan: “El octavo loco”, en *Clarín*, 30-6-1991.

BERMAN, Marshall: *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Siglo Veintiuno Editores, Bs. As., 3ª edición, 1989.

BLANCHOT, Maurice: *El espacio literario*. Editorial Paidós. Buenos Aires, 1969

BONZINI, Laura: “La respiración artificial: Roberto Arlt en la ficción de Ricardo Piglia” en *Celehis*, Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas, Universidad Nacional de Mar del Plata, año 5, N° 6-7-8, 1996, pág. 59 a 64.

BORDELOIS, Ivonne: *El país que nos habla*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 2005.

BORGES, Jorge Luis: “El escritor argentino y la tradición” en *Obras Completas*. EMECÉ Editores. Buenos Aires, 1989.

BOURDIEU, Pierre: “Campo intelectual e projeto criador” en AAVV, *Problemas do Estruturalismo*, Zahar Editores, Río de Janeiro, 1968

BRUNNER, José Joaquín: “Tradicionalismo y Modernidad en la cultura Latinoamericana” en *América Latina a fines de siglo*, José Luis Reyna, compilador, Fondo de Cultura Económica, México, 1995

CARDONA, Rodolfo y ZAHAREAS, Anthony: *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle Inclán*, Editorial Castalia, Madrid, 1987.

CARRILHO, Manuel M.: *Elogio da Modernidade*, Edit. Presença, Lisboa, 1989.

CONTINANZA, Marcela: “La satisfacción esotérica de Ramón del Valle-Inclán. Contemplación de la contemplación” en *Decires. Otras miradas entre voces. Homenaje a la Generación del 98*, Ediciones La luna que, Bs. As., 2000.

COSSA, Roberto: “Gris de ausencia” en *Teatro Breve Contemporáneo Argentino*, Ediciones Colihue, Bs. As., 1992

DUBATTI, Jorge: “Poética del nuevo teatro. El nuevo teatro de Buenos Aires (1983- 1992)” en *Cuadernos Hispanoamericanos*.

DUBATTI, Jorge: *Así se mira el teatro hoy. Del Parakultural a la calle Corrientes*. Ediciones Beas, Buenos Aires, 1994

DUBATTI, Jorge (recopilación): *Teatro '90. El nuevo teatro en Buenos Aires*. Libros del Quirquincho. Buenos Aires, 1992

FREIDEMBERG, Daniel: “Fantasmas de la modernidad” en *Clarín, Suplemento Cultura y Nación*, Bs, As., 5-4-1990.

GARCÍA CANCLINI: *Imaginario Urbanos*, Eudeba, Bs. As., 2ª edición, 1999.

GIARDINELLI, Mempo: “Fronteras: Los límites del discurso literario” en FREITAS REIS, Livia y PARAQUETT, Marcia (organizadoras): *Fronteras do Literario II*, editora da Universidade Federal Fulmínense, Niteroi, RJ, 2002.

GIRONA FIBLA, Nuria: “Rizomas corporales” en *El lenguaje es una piel*. Grups d’Estudis Iberoamericans. Dpto. Filología Española y Dpto. Historia Contemporánea. Universitat de Valencia. Valencia, 1996.

GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz and all: *Cultura y Tercer Mundo. Nuevas identidades y ciudadanía*, ed. Nueva Sociedad, Caracas, 1996.

GORELIK, Adrián: “La ciudad latinoamericana como idea”, en *Revista Punto de Vista*, N° 73, agosto de 2002, pág. 41 a 48.

GRAHAM-YOOLL, Andrew: “Al revés de las invasiones inglesas” en *Clarín, Suplemento Cultura y Nación*, 12 de julio de 2003.

JOSEF, Bella: “O espaço da paródia, o problema da intertextualidade e a carnavalização” em *Tempo Brasileiro* N° 62, Julio- setembro, 1980

KRISTEVA, Julia: *Poderes de la perversión*. Catálogos Editora. Buenos Aires, 1988.

KULIKOWSKI, Maria Zulma Moriondo: *Grotesco en el teatro de Roberto Arlt*.
Disertación presentada al finalizar el curso de post-graduación con
especialización en Lengua Española, Literatura Española y Literatura
Hispanoamericana. FFLCH. USP. San Pablo, 1991.

LEFEVBRE, Henri: *The Production of Space*, translated by Donald Nicholson
Smith, Blackwell, Gran Bretaña, 2001.

LÓPEZ, Silvia: “La semiótica del esperpento en Goya y Valle-Inclán: el pasaje
del lenguaje clásico al literario” en *Decires. Otras miradas entre otras voces.*
Homenaje a la Generación del 98, Ediciones La luna que, Bs. As., 2000.

LUDMER, Josefina: *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Ed.
Sudamericana, Bs. As., 1988

MATURO, Graciela: *La razón ardiente. Aportes a una teoría literaria
Latinoamericana*, Editorial Biblos, Bs. As., 2004, capítulo “El lenguaje, morada
del hombre”, “La voz y las huellas” (pág.73 a 88), “La contribución filosófica
de Paul Ricouer a los estudios literarios” (pág. 109 a 128), “La imaginación
creadora en la teoría literaria hispanoamericana” (pág. 177 a 199), “El sustrato
simbólico como base de la integración latinoamericana” (pág. 213 a 217).

MONTALDO, Graciela: “Territorios e escalas: ficciones de fronteira” en *A
propriedade da cultura. Ensayos críticos sobre literatura e industria cultural na
América Latina*, Argos editora universitária, Chapecó, 2004.

MONTALDO, Graciela: “Quiroga: o fracasso do dândi, o fracasso do aventureiro” em *A propriedade da cultura. Ensayos críticos sobre literatura e industria cultural na América Latina*, Argos editora universitária, Chapecó, 2004.

MUMFORD, Lewis: *Perspectivas urbanas*, Emecé Editores, Bs. As. 1969

NAVASCUÉS, Javier de: *El esperpento controlado (Diario de la Guerra del Cerdo)*, pág. 63 a 80, 113 a 125.

OLIVIONI, Héctor: *Entrevistas. Patricia Zangaro* en Dionisio. Tu revista en la red.

ORCE de ROIG, María Eugenia: “Oralidad, parodia y crítica en *La fiesta del monstruo* de J. L. Borges y A. Bioy Casares”, en A.A.V.V.: *Discursos de oralidad en la literatura rioplatense del siglo XIX al XX*. Editado por Walter Bruno Berg y Markus Klaus Schäffauer. Ed. Gunter Narr Verlag Tübingen. Tübingen, 1999.

PELLETIERI, Osvaldo: “Una dramática germinal” en *Clarín. Suplemento Cultura y Nación*, Bs. As., 5-4-1990.

PEREIRA, Maria Antonieta: *Ricardo Piglia y sus precursores*. Ediciones Corregidor. Buenos Aires, 2001.

PÉREZ, Irene: “Introducción” en *El grotesco criollo: Discépolo- Cossa. Antología*, Ediciones Colihue, Bs. As., 2002, 13ª reimpresión.

PIGLIA, Ricardo: “Sobre Roberto Arlt” en *Crítica y ficción*. Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1993.

PIGLIA, Ricardo: “Parodia y propiedad” en *Crítica y ficción*. Ediciones Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 1993.

PIGLIA, Ricardo: “Sobre Borges” en *Crítica y ficción*. Ediciones Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 1993.

PIGLIA, Ricardo : “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades), en *Revista Casa de las Américas* N° 222, enero/ marzo 2001, año XLI.

PUCCINELLI ORLANDI, Eni: *As formas do silêncio. No movimento dos sentidos*, Editora da Unicamp, Campinas, 2002, 5ª edição.

RAMA, Ángel: *La ciudad letrada*, s/d

RICHARD, Nelly: *La estratificación de los márgenes*, Francisco Zegers Editor, Santiago de Chile, 1989.

RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana: “Arlt: saca las palabras de todos los ángulos” en *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 517-519, julio 1993, pág. 4 a 14.

ROMERO, José Luis: *Las ideologías de la cultura nacional y otros ensayos*, Centro Editor de América Latina, Bs. As., 1982.

ROMERO, José Luis: *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*, Siglo veintiuno Editores, Bs. As., 5ª edición, 2001.

ROSA, Nicolás: “Lengua y Estado: Hacia una gramática de los cuerpos”. Entrevista de Néstor Aguilera en *Revista Trama*, Vol. 1, N°2, 1995. Ediciones del Caminante.

SALVADOR, Nélica y REY, Elisa: *Los espacios de la literatura*, Ediciones Academia del Sur, Bs. As., 2001

SARDUY, Severo: *Ensayos generales sobre el Barroco*, Fondo de Cultura Económica, México- Buenos Aires, primera edición:1987

SARLO, Beatriz: “Arlt: ciudad real, ciudad imaginaria, ciudad reformada” en *Revista Punto de Vista* N° 42, abril de 1992, pág. 15 a 21.

SARLO, Beatriz: “Política, Ideología y Figuración Literaria” en AA.VV., *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Alianza Editorial, Bs. As.- Madrid.

SCHNAIDERMAN, Boris: “Parodia e mundo do riso” em *Tempo Brasileiro* N° 62, Julio- setembro, 1980

SCHÄFFAUER, Markus: “Un idioma del diablo: la oralidad en el género chico criollo”, en A.A.V.V.: *Discursos de oralidad en la literatura rioplatense del siglo XIX al XX*, Gunter Narr Verlag Tübingen, Alemania, 1999.

SEVCENKO, Nicolau: *Orfeu extático na metrópole. São Paulo, sociedade e cultura nos fermentes anos 20*, Companhia das Letras, São Paulo, 2000, 2ª reimpressão.

UBERSFELD, Anne: *Para ler o teatro*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2005

VÁZQUEZ, Maria Célia: “Secularización del cuerpo en la escritura” en *Escritura, cuerpo y sexualidad*. Revista Trama, Vol. 1, N°2. Ediciones del Caminante, 1995.

VIÑAS, David: “Prólogo” en Armando Discépolo. *Obras Escogidas*.

WOLF, Verónica: “Una mirada sobre el universo esperpéntico de *Los cuernos de Don Friolera* de Valle Inclán” en *Decires. Otras miradas entre voces. Homenaje a la Generación del 98*, Ediciones La luna que, Bs. As., 2000.

ZAMORA VICENTE, Alonso: *La realidad esperpéntica*, Editorial Gredos, Madrid, 1969

ZANGARO, Patricia: “Conversación con Carlos Gorostiza. La búsqueda del lenguaje” en www.teatrodelpueblo.org.ar, Bs. As., 1995.

ZANGARO, Patricia: *Las razones del bosque. Variaciones sobre un tema de Chéjov*, estrenada el 18 de marzo de 2002 en el Teatro Payró de la ciudad De Buenos Aires, aún sin publicar.

ZANGARO, Patricia: *Náuseas*, espectáculo estrenado en octubre de 1999 en el Teatro cendas, sin publicar.

ZANGARO, Patricia: *Des-montajes. Reflexiones sobre dramaturgia y dramaturgos*, Ed. La Bohemia, Bs. As.,2003.

ZANGARO, Patricia: “Hacer teatro hoy. Argentina. Breve digresión sobre Stanislavski y Moreira” en *REVISTA TEATRO / CELCIT N° 25*

ZANGARO, Patricia: *Hoy debuta la finada*, Primer Premio Municipal, Bs. As. 1986-1987, estrenada el 23 de julio de 1988 en el Teatro Auditorium de Mar del Plata, aún sin publicar.

ZANGARO, Patricia: *La hora nona*, sin publicar

ZANGARO, Patricia: *La boca amordazada*, estrenada, con traducción al francés de François Thanas, en el Festival de Avignon 1999, y en el Festival Internacional de Bs. As. 1999, dentro del espectáculo La Confesión, aún sin publicar.

ZANGARO, Patricia: *Teatro y Margen*, Amaranta Ediciones, Bs. As., 1997

ZUBIETA, Ana María: *El discurso narrativo arltiano. Intertextualidad, grotesco y utopía*. Editorial Hachette, Bs. As., 1987