

CUADROS DE MEMORIA Y POSTALES DE OLVIDO.

TRES ESCENARIOS EN LA HISTORIA DEL TEATRO ARGENTINO

Lelia Area, Liliana Pérez y Patricia Rogieri

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO, ARGENTINA
[larea@citynet.net.ar; lperez@citynet.net.ar; parogieri@ciudad.com.ar]

Resumen: Este trabajo recorre tres cortes que, en la historia del teatro argentino, ponen en crisis las figuras de la constitución de la nación y del migrante: el tránsito del sainete al grotesco, a comienzos del siglo XX, el representado por el denominado Teatro Abierto, de 1981, y el que, en los '90, ha sido denominado por la crítica teatral "nuevo teatro". En *Mustafá* (Discépolo y de Rosa), representante del primer corte, el inmigrante se convierte en grotesco a causa de su trabajo, su avidez de dinero y su fracaso: caricatura paradigmática del proyecto liberal argentino. En el segundo, una nueva torsión del grotesco anuncia la trama imaginaria de una posnacionalidad: *Gris de ausencia* (Cossa) devuelve en quiasmo los restos individuales de una identidad nacional estallada en migrancia. Mientras la condición de inmigrante facilita el resignado disfrute de lo obtenido, la migrancia conduce a sentimientos de fracaso y frustración, aun cuando los éxitos excedan las expectativas iniciales. En el tercer corte, *Postales Argentinas* (Bartís), sin exilio ni inmigrancia, Girardi es un *inxiliado*: suspendido entre un pasado perdido y un presente alienado, desarraigado y enajenado de una sociedad que no recuerda como propia.

Palabras claves: migrancia - memoria/olvido - imaginación de territorio - teatro argentino. **Keywords:** migration - memory/oblivion - imagined territory - argentine theatre.

Toda migración implica un largo, lento y doloroso proceso de transculturación de incierta culminación; una experiencia traumática de tipo acumulativo cuyos efectos, no siempre visibles, promueven una crisis radical de la identidad en la medida en que el migrante, despojado del espejo que le devolvía, tranquilizadoramente, su imagen conocida debe enfrentarse con miedos primordiales. Según Abril Trigo (2003) la migración es un cambio de tal magnitud que no sólo pone en evidencia, sino también en riesgo, la identidad misma, debido a la masiva pérdida de objetos y puntos de referencia,

incluyendo los más significativos y valorados: personas, cosas, lugares, idioma, cultura, costumbres, clima, a veces profesión y medio social o económico, a todos los cuales están ligados recuerdos y afectos.

En este contexto, el inmigrante moderno de fines del siglo XIX y comienzos del XX era típicamente un sedentario que, para protegerse del dolor de la pérdida y la ansiedad por lo desconocido, procedía a una disociación, ya renegando del entonces-allá y ensalzando el aquí-ahora, o demonizando éste e idealizando aquél. Aun cuando partiera soñando en el regreso, se embarcaba siempre en un proyecto de vida, en un posible viaje sin retorno que en la mayoría de los casos terminaba siendo así. Esto determinaba un fuerte sentimiento de pérdida por el mundo familiar abandonado y una elevada disponibilidad a dejarse asimilar por la sociedad que lo recibía e identificarse con su imaginario.

Con posterioridad a la segunda guerra mundial, la hegemonía del capital financiero transnacional y el modelo de acumulación flexible, así como el correlativo debilitamiento de los mercados nacionales y la revolución tecnológica de los medios de comunicación y transporte se constituyeron en el caldo de cultivo de un nuevo modo de migración que invirtió la clásica dirección de las rutas internacionales de las inmigraciones modernas y los modos de sentirse migrante.

En el cierre del siglo XX, el mapa imaginario a través del cual las ficciones teóricas construyeron lo actual desdibuja sus márgenes. Los decimonónicos gestos fundacionales, narrativos la mayoría de ellos, que apelaban a la organización de sociedades a través de la figura de la nación fueron cediendo su lugar a imágenes de anclajes provisorios e intercambiables según los imperativos de referentes cuya construcción resulta de naturaleza fragmentaria. La racionalidad moderna, paradigma fuerte, histórico, se ve así desplazada por categorías cuyo rango de explicitación se reduce a instancias particulares y la metonimia del fragmento se torna una de las pocas certezas a las que el campo de la cultura puede adscribir. Pensar el corte, la juntura, los márgenes, es mucho más que una retórica de la teoría pues, caídos los muros históricos que dividían a Occidente (de Occidente), borradas las fronteras, telematizado el planeta, la particularidad no remite ya al todo, sino que es ella misma su propia y única condición de posibilidad. En este marco, el otro –lo Otro– se ha instalado en el espacio de reflexión de la cultura y exige al mismo tiempo ser visto y escuchado, no desde una lógica reivindicatoria –a la manera moderna– sino desde una lógica referencial.

En un contexto de tal naturaleza, este trabajo presupone que si hay un ‘lugar’ en América Latina, en general, y en Argentina, en particular, donde la diversidad de las representaciones, de los discursos, estalla y se convierte en conflicto de culturas, ese lugar es la figuración del *otro* como *migrante*; *otro* que

muestra en la superficie de su cuerpo las fronteras imaginarias que le inscribe la *ratio* nacional.

Precisamente es esta *ratio* la que colisiona en la Argentina de los '90 desde dos cuerpos legales a través de los cuales se dibuja el mapa imaginario de dos representaciones de 'lo nacional'. La *ratio* de una Argentina *nacionalista*, cuyo mayor objetivo consistió en 'acrisolar razas' (es decir, borrar toda diferencia no deseada); otra, la de la pretensión de entrar al paraíso de la *posnacionalidad*. Si legalizar la 'residencia', a principios del siglo XX, significó instalar un proyecto nacionalista que impostara la fundación genealógica de una memoria histórica, legalizar la migración en tiempos de globalización simula la reinstalación de una memoria-otra precisamente desde su olvido.

La figuración literaria del migrante en el teatro argentino

Ningún pasado se sostiene como tal sino en tanto es recordado. El recordar y el olvidar siempre tienen lugar en el presente. Como memoria entenderemos aquí todas las formas en las cuales el presente (sociedad, grupo, individuo) se refiere al pasado. Sociedad, grupo, individuo –como señala Jan Assmann (2005)– pues el que recuerda es siempre un sujeto colectivo o individual y la reconstrucción de un pasado está siempre en estrecha relación con la representación de sí o la identidad del sujeto que recuerda y necesita la figuración del pasado como un modo de atribución de sentido.

En mi país no se puede estudiar el teatro como puro fenómeno estético. Está ligado a los momentos políticos. Y eso, que en otros países sólo ha tenido influencia sobre el contenido, en el mío ha determinado a veces la estructura, la manera de decir, o sin eufemismos: la posibilidad de decir algo (Dragún 1980: 12).

Estas palabras de Osvaldo Dragún ponen de manifiesto la inscripción de la historia argentina en las manifestaciones teatrales. El teatro como refracción de la sociedad y la sociedad como condición de posibilidad de un teatro, han sido características específicamente distintivas del teatro argentino, desde sus inicios hasta nuestros días. En esta dirección, se hacen evidentes tres cortes producidos en la historia del teatro argentino en los que la figura de la constitución de la nación y la figura del migrante ponen en crisis la representación de lo nacional. De estos tres cortes, uno es el que constituye el tránsito del sainete al grotesco, a comienzos del siglo XX, el segundo, representado por el fenómeno denominado Teatro Abierto, de 1981, y el tercero, el teatro de los '90, denominado por la crítica teatral como Nuevo teatro.

Prefigurar una nación es soñar un espacio y sus límites; ello no siempre (o no sólo) consiste en un espacio físico concreto, sino en mucho más: imaginar

una geografía cuyos accidentes asignan lugares, separan y jerarquizan posiciones mientras excluyen del mapa territorios no deseados. No debemos olvidar que este mapa es el de una ideología y que en toda cultura nacional coexisten y pugnan, a nivel del discurso social, mapas diferentes. Si bien tales espacios no son necesariamente físicos, un determinado paisaje, una determinada topografía, pueden constituirse en metáfora de una cierta identidad colectiva en un momento preciso; de este modo, coexisten en nuestro imaginario a la manera de distintos escenarios y protagonistas. Así, entre nostalgias y utopías cada época va construyendo diferentes diseños cartográficos sobre territorios identitarios, en la medida en que toda composición de cartografías¹ es, por supuesto, una cuestión política.

1. Del sainete al grotesco

Una tónica recurrente en la historia argentina es aquella que tematiza la lucha por adquirir la conciencia de una identidad nacional que, por diferentes razones políticas, se ha percibido como fragmentaria. Si centramos la atención en el teatro resulta evidente que la figura del inmigrante —ese *otro* extranjero— impone una presencia conflictiva en la búsqueda de la constitución de “lo nacional”.

Dos son los géneros teatrales que exponen la tensión impresa por la situación inmigratoria en la trama simbólica de la ciudad de principios de siglo XX: el sainete y el grotesco. El “sainete porteño” y el “grotesco criollo” son las expresiones teatrales paradigmáticas de la etapa inmigratoria. Los patios de conventillos² urbanos y las callejas de las orillas ciudadanas eran los andariveles por los que transitaban y trajinaban los nuevos personajes urbanos, personajes que experimentaban un fuerte sentimiento de pérdida por lo que habían dejado atrás, al tiempo de mostrarse atormentados por la improbabilidad del regreso.

Los inmigrantes llegaban en aluvión a una Buenos Aires preparada precariamente para recibirlos, imponiendo nuevos nombres a las cosas, generando nuevos bordes y fronteras, politizando el lenguaje desde una alteridad confusa y beligerante. La ciudad, así, comienza a exponer una nueva modalidad, un nuevo *tono* para la *barbarie*. Una barbarie desplazada territorialmente de la campaña a las *orillas* de una ciudad cuya oralidad se repliega agredida por los tonos extranjeros de la lengua del otro y del lunfardo.

1 Según Geoff King (1996) en su trabajo sobre “mapping reality”, “The territory does not represent itself quite as well as does the map. Yet the map would obliterate or even replace the territory” (4).

2 Se conoce como conventillo a viviendas populares colectivas que albergaron a las familias de inmigrantes de distintas nacionalidades. Cada familia ocupaba una habitación de la vivienda y todas compartían un patio en común, escenario característico del sainete.

En *Mustafá*, sainete de Armando Discépolo y Rafael José de Rosa, estrenado en 1921, Gaetano señala la “mezcolanza” a la que asiste y en la que participa activamente como habitante del conventillo. En esta escena pregunta, responde y reflexiona:

¿La razza forte no sale de la mezcolanza? ¿E dónde se produce la mezcolanza? Al conventillo. Por eso que cuando se ve un hombre robusto, luchadore, atléta, se le pregunte siempre: “¿a qué conventillo ha nacido osté?”. “Lo do mundo”, “La catorce provincia”, “El palomare”, “Babilonia”, “Lo gallinero”. Es así, no hay vuelta. ¿Per qué a Bonasaria está saliendo esta razza forte? Porque éste ese no páise hospitalario que te agarra toda la migracione, te la encaja a lo conventillo, tiene la mezcolanza e te sáleno a la calle esto lindo muchacho pateadore, boxeadore, cachiporrero e asaltante de la madona (1969: 65).

Lo que Gaetano expone en la versión desterritorializada –y en consecuencia despolitizada– del proceso inmigratorio argentino que expone el sainete, sufrirá un proceso inverso de territorialización y agonismo político en la versión dramática del grotesco.

En este sentido, una interpretación reconocida por la crítica teatral argentina es aquella que, iniciada por David Viñas, sostiene que en el tránsito del sainete al grotesco lo étnico se torna político y el conflicto clasista se explicita y ahonda. El golpe militar de 1930 que derrocó al presidente constitucional Hipólito Yrigoyen condensa así el rechazo de la élite tradicional a lo que culturalmente significan el sainete y el grotesco como connotaciones del yrigoyenismo de las clases medias. Si entre 1880 y 1916, la burla e impugnación de la *genteel tradition* se encarnizó en el gringo, entre 1916 y 1930 el desplazamiento apuntará al “hijo del gringo” encarnado en el yrigoyenista.

Desde la perspectiva de los hombres nuevos –como público masivo que accede al teatro antes de la expansión del cine, la difusión de la revista y la profesionalización del fútbol– ese “plebeyismo” condiciona que los hijos de inmigrantes se rían o distancien de la exteriorización del sainete, pero frente a la interioridad del grotesco, si el primer movimiento es de distanciamiento, implica, a la vez, identificación y consenso. No son “raros”, no los miro con extrañeza, no me resultan pintorescos. Son mis padres, despanzurrados sí, pero para mi salvación personal. Y algo clave: en la moral del trabajo –exitoso o frustrado– no puedo menos que percibir las pautas de un peculiar puritanismo entendido como código de las clases medias. Y en lo que hace a los autores, si en el sainete recurren a esa “jerga ítalo-criolla” como fácil decoración, se les torna asunción y compromiso en el grotesco, en tanto reconciliación entre el lenguaje escrito y el lenguaje hablado (1989: 348).

Así, el lunfardo deviene grotesco a nivel del lenguaje en la medida en que es un lenguaje que el hijo de inmigrante habla para no hacerse entender; es

un implícito cuestionamiento a la palabra (casi programática) propuesta por aquel Gaetano del sainete; es un ademán político que casi se superpone con el silencio. En este contexto, la inmigración emerge como condicionante de hombres grotescos, porque el inmigrante se ha convertido en grotesco a causa de su trabajo, su avidez de dinero y su fracaso: caricatura paradigmática del proyecto liberal argentino.

2. Teatro Abierto

Hacia 1981, en el período final de la dictadura, se produce un fenómeno, a juicio mayoritario de la crítica político-cultural, denominado Teatro Abierto. Trescientas personas, contando autores, intérpretes, directores, escenógrafos, técnicos, prensa, producción y administración se unen para llevar a cabo una empresa nada común como propuesta.

[Se agrupan] porque el teatro ha sido un foro donde se ventilan los padecimientos y las esperanzas de una época. Porque el teatro es una forma de comunicación, un “espejo del alma que retrata una época”, como decía Shakespeare, y creemos que tenemos que dar a nuestros espectadores la oportunidad de mirarse en un espejo honesto, fiel, imaginativo, sensible, audaz, y por sobre todas las cosas, argentino (“Manifiesto Teatro Abierto”, 1990: 38).

Se proponen estrenar obras breves, escritas especialmente para la circunstancia, de veinte autores, a razón de tres piezas por programa que cambia cada día a lo largo de una semana, y repitiéndose la secuencia durante dos meses. En la declaración de principios, leída por el actor Jorge Rivera López al iniciarse el ciclo, se enumeran las razones fundamentales de la creación de Teatro Abierto:

Porque queremos demostrar la existencia y la vitalidad del teatro argentino, tantas veces negada;
porque siendo el teatro un fenómeno cultural eminentemente social y comunitario, intentamos mediante la alta calidad de los espectáculos y el bajo precio de las localidades, recuperar un público masivo;
porque sentimos que todos juntos somos más que la suma de cada uno de nosotros;
porque anhelamos que nuestra fraternal solidaridad sea más importante que nuestras individualidades competitivas;
porque pretendemos ejercitar en forma adulta y responsable nuestro derecho a la libertad de expresión;
porque aspiramos a que nuestro valor se sobreponga a cada uno de nuestros miedos;

porque necesitamos encontrar nuevas formas de producción que nos liberen de un esquema chatamente mercantilista;
porque amamos dolorosamente a nuestro país y este es el único homenaje que sabemos hacerle;
y porque, por encima de todas las razones, nos sentimos felices de estar juntos.

Como dijera Griselda Gambaro, Teatro Abierto fue un fenómeno importante de confrontación política que no innovó teatralmente, que no fue subversivo teatralmente pero que sí representó un “hermoso fenómeno de solidaridad” entre la gente de teatro y el público, recuperó al público, destruyó la atomización, ese aislamiento que había impuesto la dictadura.

En el ámbito de Teatro Abierto, cuyas representaciones se inician el 28 de julio de 1981, se expone la obra *Gris de ausencia* de Roberto Cossa, con la dirección de Carlos Gandolfo y las actuaciones de Pepe Soriano y Luis Brandoni, entre otros, en el Teatro del Picadero.

La acción transcurre en la Trattoria La Argentina, en el barrio del Trastevere, en la ciudad de Roma, en la que, a principios de los ochenta, se instala la ficcionalización desplazada de la nación como emblema. El Abuelo, Lucía y Dante, primera generación de inmigrantes italianos en la Argentina, regresan a Italia junto con Chilo, hijo argentino del personaje el Abuelo, y Frida y Martín, hijos de Lucía y Dante, quienes a su vez han elegido vivir en Madrid y Londres respectivamente. El texto puede ser considerado como el relato de ausencias y la repetición del estribillo de la *canzoneta* “Gris de ausencia”, cantada por el abuelo, constituye el centro alrededor del cual se teje el desencuentro de tres generaciones de migrantes: La del abuelo, Dante y Lucía portadores del fracaso del sueño de “farsi la América”, la de Chilo, la de la imposibilidad de sostener, aun imaginariamente, las marcas de una memoria de “argentinidad” que va perdiendo a lo largo de la obra a medida que avanza el olvido, y la de Frida y Martín, claros exponentes de los efectos de una desterritorialización que ha hecho de esa historia pasada un puro presente fuera del tiempo y de un espacio nacional.

En el marco de la lectura propuesta, consideramos en primera instancia el hecho de que el lenguaje, al nombrar, recorta la experiencia en categorías mentales, segmenta la realidad mediante nombres y conceptos que delimitan unidades de sentido y de pensamiento. Es por ello que la experiencia del mundo que verbaliza el lenguaje depende del orden semántico que moldea esa experiencia en función de determinado patrón de inteligibilidad y comunicabilidad de lo real y lo social. El modo en que cada sujeto se vive y se piensa está mediado, entonces, por el sistema de representación del lenguaje que articula los procesos de subjetividad a través de formas culturales y de relaciones sociales.

Gris de ausencia emerge como la construcción imaginaria de la metáfora del olvido:

Olvido de la lengua...

Frida— ¿Martín? Soy yo, Frida. ¡Frida! ¡Tu sister! ¿Cómo estás? ¡Que cómo estás! (Pausa) ¡Que how are you, coño! Nosotros bien... ¡No-so-tros! (Hace un gesto de impaciencia) Noialtri... Noialtri good. ¡Good, sí, good!

Olvido del territorio...

Chilo— El Tíber, no. Eso es acá. El... (Se detiene). El... (Se va asustando). ¿Cómo se llama? El... ¡Pero carajo!

Abuelo— El Tebere...

Chilo— (Furioso) ¡No... eso es acá! El... el... (Hace un gesto de impaciencia) ¡Pero!... Frente a la Vuelta de Rocha... del otro lado está Avellaneda... los barcos... Quinquela Martín... ¡Carajo! (Contento) ¡El arroyuelo!

Abuelo— Eco... el Riachuelo... e dopo el Castello de Santangelo...

Chilo— El Riachuelo...

Olvido del tiempo...

Abuelo— Cucá osté, don Pascual. Spada e triunfo. Termenamo el partido e dopo no vamo a piazza Venecchia, ¿e? Agarramo por Almirante Brown... cruzamo Paseo Colón e no vamo a cucar al tute bajo lo árbol. Cuando era cóvene, sempre iba al Parque Lezama. Con el mío babbo e la mía mamma... Mi hermano Anyelito... Tuto íbamo al Parque Lezama... E il Duche salía al balcón... la piazza yena de gente. E el queneral hablaba e no diceba: “Descamisato... del trabaco a casa e de casa al trabaco”. E eya era rubia e cóvena. E no diceba: “Cuídenlo al queneral” E dopo el duche preguntaba: “¿Qué volete? ¿Pane o canune?”. E nosotros le gritábamo: “Leña, queneral, leña, queneral” (1990: 12).

Podemos considerar, entonces, que estos olvidos agónicos exponen sus marcas³ en la palabra que los nombra, mientras intentan, casi desesperadamente,

3 Es precisamente en este sentido que Beatriz Trastoy dice: *Gris de ausencia* (1981) no es sólo la interiorización del sainete sino su inversión. Cossa revierte el tradicional problema de los inmigrantes transplantados a un medio extraño y los muestra de regreso al país de origen, que tampoco pueden sentir ya como propio. El núcleo grotesco será entonces, la búsqueda de la identidad perdida en este doble proceso de desarraigo. En este clima de aislamiento y soledad en el que el mate, compartido por todos, parece ser el unificador, no sólo la lengua los incomunica, sino también la falta de un pasado común ya que los recuerdos comienzan a desdibujarse por el tiempo y la distancia, hasta que, sin darse cuenta, confunden los lugares y las cosas. Como todos los personajes de raíz grotesca Chilo sufrirá el inevitable desenmascaramiento.

enmascarar la imposibilidad de ficcionalizar recuerdos sin memoria. Y esto es así porque a medida que el olvido se politiza en el lenguaje, la memoria de la nación se desterritorializa.

Como señalara Abril Trigo:

La experiencia cotidiana del migrante, sin hacerlo necesariamente más sabio, le aproxima a la *unheimlich* freudiana, la imprevista desfamiliarización con lo antiguamente conocido y familiar que lleva la identidad al borde del abismo con todos los beneficios, pero también los riesgos que cualquier repentina desalienación implica. Es a veces una inquietante sensación de irrealidad, de estar viviendo una vida ajena, de estar habitando un cuerpo ajeno, o moviéndose en un espacio escenográfico pautado por falsos, falaces y obstinados *déjà-vu* e imposibles *rendez-vous* que le acosan a diario, fugaces fantasías que, hasta cierto punto, facilitan el ajuste cotidiano, a pesar de su lado siniestro, que alcanza particular intensidad cuando la fantasía del regreso se materializa en los hechos. Es en ese preciso instante que el entonces-allá largamente preservado en la memoria se hace irreconocible en el aquí-ahora del reencuentro. El migrante debe enfrentarse entonces a la verdadera dimensión de la migrancia: un agujero negro en el tiempo y el espacio donde da lo mismo haberse ido ayer que hace mil años, como si se volviera del mundo de los muertos... (Trigo 2003: 58).

Nos hallamos ante una nueva torsión del grotesco como trama genérica que anuncia la trama imaginaria de una posnacionalidad, pues si la última dictadura militar buscó ejecutar el olvido por y con el terror, *Gris de ausencia* nos devuelve en quiasmo los restos individuales de una identidad nacional estallada en la que ya no hay historias de inmigrantes sino migrancia. Porque la diferencia entre la inmigración y la migrancia no reside en la cuantía ni en la calidad del sufrimiento sino que se posiciona en el distinto momento en que se adquiere conciencia del fracaso de las expectativas y los deseos invertidos; dado que mientras la condición de inmigrante facilitaba el resignado disfrute de lo obtenido, la migrancia conduce a sentimientos de fracaso y frustración, aun cuando los éxitos excedan las expectativas iniciales.

Al rememorar su añorado barrio de la Boca olvida el nombre del Riachuelo. La memoria falla, los recuerdos se agolpan y se confunden, cae entonces la careta de una identidad que siempre sintió válida y segura. Derrotado, se coloca el poncho y comienza a atender a los clientes hablando, por primera vez, en perfecto italiano, mientras el abuelo, con su senil obnubilación, sintetiza en el desgarrante monólogo final la honda problemática del inmigrante, sus sueños y sus fracasos (Trastoy 1987).

3. El “Nuevo Teatro”

Con el advenimiento de la *democracia* en 1983, las múltiples manifestaciones teatrales expresan la euforia de los primeros años, el desencanto posterior y la frustración derivada del modelo político-cultural impuesto por el neoliberalismo. En los primeros años, el humor exhibe, parodiándola, una reflexión sobre la vida argentina y sobre las normas sociales. Se trata de un teatro en el que se combinan las proezas físicas, la comicidad, incluso violenta, con el travestismo para efectuar una crítica social con nuevas características. La localización marginal dentro del ambiente teatral y los graves problemas económicos determinan que este nuevo teatro busque espacios nuevos (por un lado, el teatro en salas: boites, el Centro Parakultural, el Centro Cultural Ricardo Rojas, el Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, pequeños teatros y, por otro lado, el teatro de los espacios públicos: las calles, el subterráneo, las plazas, los colectivos). Esto conlleva distintos públicos, ya que el de espacios abiertos es un público heterogéneo, a veces involuntario. El público que asiste a salas es diferente del que asiste al teatro oficial o comercial: nos hallamos ante gente joven que se congrega sólo ante estos espectáculos “no convencionales”. Desde el punto de vista de los textos dramáticos, este teatro trabaja con guiones que son considerados ayuda-memoria y que tienen escasa vinculación con la puesta en escena.⁴

En 1988 el actor y director Ricardo Bartís montó *Postales argentinas: sainete de ciencia ficción en dos actos*. En este texto, el protagonista, el poeta fracasado Héctor Girardi, vive en un Buenos Aires devastado del año 2043. La intriga expone una típica situación tanguera: el antihéroe enfrentado a sus dos amores —su mujer y su madre— que ve con resignación “cómo la vida se va” y no puede conseguir sus ideales. El itinerario del protagonista en sus ocho estaciones confirma su destino tanguero: sin capacidad para cumplir el mandato familiar de escribir, se encamina a la casa de su madre a buscar ayuda, no la encuentra y se refugia primero en el café y luego en Pamela Watson, su musa inspiradora. Luego de una temporada de felicidad la mata, en medio del tedio. Al asesinarla se da cuenta de que se equivocó (y la evoca en cada objeto de la casa). Pamela resucita igual que antes su madre, y vuelve a morir. Girardi se suicida tirándose al Riachuelo.

4 El guión sobre el que realizamos este trabajo es la versión final de la puesta en escena que nace del trabajo colectivo de los actores con el director a partir de tareas de improvisación sobre el tema inicial “la percepción de la muerte en la Argentina” y el descubrimiento de rasgos de nuestra identidad pensados como constantes y que superaría “la guerra atómica” según Bartís.

En *Postales argentinas* nos interesa privilegiar el tratamiento del territorio imaginado de una Argentina que ha desaparecido y de la que se reconstruyen, a partir de fragmentos residuales, estampas que recuperan la oralidad tangüera aunque no su *pathos*. Desde una construcción paródica nos enfrentamos a la reconstrucción de un país sin nación, es decir, un paisaje. Pensar un territorio desde la perspectiva paisajística nos dispone en una modalidad contemplativa en la medida en que decir paisaje es decir estampa, pero elevada a la categoría de espectáculo. Es por ello que hablar de paisaje no es hablar de la configuración cartográfica del territorio sino del panorama, de aquello que se expone a la “vista”. En el caso de *Postales argentinas* la modalidad contemplativa tiene la particularidad de diseñar un modo de visualizar un paisaje demorado.

(Música de bandoneón. Héctor subido a una escalera. Al fondo, izquierda del espectador, un roperito viejo. A la derecha, mesa con dos sillas precarias. Adelante, a la izquierda, pilas de diarios. Delante de la mesa, una valija grande, tipo baúl).

Héctor— (Escribiendo con un metro amarillo de ferretería un pedazo de diario e intermitentemente mirando a su alrededor), 45 años hoy, atravieso un Buenos Aires que emite sus últimos estertores. En las esquinas, las fogatas de los sobrevivientes iluminan los esqueletos rancios de mis vecinos de antaño. Hay viento y hay cenizas en el viento. Todo parece recordar una ley de la sangre: debes escribir (Acto I, Escena II).

El personaje principal, Héctor Girardi, es un poeta que no puede escribir, trabajador de un correo del que nadie retira la correspondencia y habitante de un territorio agonizante, en vías de desaparición:

Héctor— Todos son despojos, desechos de la jactancia humana, hundidos en la fosforescente negrura de la noche. (Pausa) Y allí, entre restos de fábricas, viviendas y automóviles... (Acto I, Escena IV).

Es decir, se presenta como un protagonista estéril cuya modalidad de escritura tiene por objeto poner en escena “el sueño incumplido de tu padre”, un anhelo recibido como mandato y que deberá cumplirse, según su madre, porque si no “...todo se derrumbará y tú serás el único testigo sobreviviente...”.

Postales argentinas expone paródicamente la imposibilidad de narrar la historia. Si en el sainete y en el grotesco, la historia aparecía como una emergencia conflictiva, tanto por su recuerdo como por su olvido, en el texto de Bartís nos enfrentamos a lo que podríamos considerar una condición paisajística de lo social, pues en ella se reimpone la eventualidad de los hechos frente al sucederse histórico.

Es así que el tango y un ecléctico paisaje de referencias literarias, es decir, un canon apócrifo, configuran la única prueba de “verdad” que, como en una estampa, cierran cada imagen en su propio desarrollo:

Héctor– (Va hacia delante y se dirige al público) ¡Comprendí que mi madre citaba! Nada hubiera podido hacerme tanto daño... ¿Qué era lo cierto y qué lo falso en su discurso de madre? ¿Soy yo, en realidad, el que me habito o soy el resultado de las lecturas trasnochadas de mi madre? (Mira su propia mano, imitando a Hamlet). ¿Quién soy? ¿A dónde voy? ¿Dónde estoy? ¡Estoy huérfano de historia! ¡Debo leer! ¡Debo informarme! (La madre toma el reloj y sigue con su letanía de citas mezcladas). Comencé a leer. A los seis meses de lectura descubrí que las evocaciones de mi infancia habían sido robadas de “La gallina degollada y otros cuentos” de Horacio Quiroga, y los relatos sobre la memoria de mi abuelo de “Funes, el memorioso” de Jorge Luis Borges... Durante diecisiete años la literatura fue mi único alimento, leí Shakespeare, Góngora, Discépolo, Beckett, Ortega y Gasset, Neruda, Sarmiento, Voltaire, Canaro, Mecánica popular, Chichita Derquiaga, diarios, revistas... Ocho años y nueve meses leyendo, descubriendo... ¡No podía más!

Un canon de esta naturaleza se presenta como la antístrofa⁵ de la ortodoxia canónica: una lista o elenco de obras consideradas valiosas y dignas por ello de ser estudiadas y comentadas. Esta caracterización conlleva sobre-entendidos y consecuencias. Entre aquellos, que no todas las obras son lo bastante buenas para ser recordadas, es decir, unas son mejores, más dignas de memoria que otras, y sólo las que muestran la necesaria calidad, estética o de otro tipo, deben ser conservadas, mientras que el resto cae en el olvido.

Además del olvido, entre las consecuencias se cuentan, por un lado, que el elenco de obras y autores sirve de espejo cultural e ideológico de la identidad nacional, fundada en primer lugar en la lengua, y, por el otro, que esa lista es el resultado de un proceso de selección en el que no han intervenido individuos aislados sino instituciones públicas y minorías dirigentes, culturales y políticas; por ello se suele postular una estrecha conexión entre el canon y el poder.

Como antístrofa, el canon de *Postales argentinas* explicita un canon apócrifo, constituido por residuos, por todo aquello que se debe dejar de lado en una época determinada. Si el canon ortodoxo fue diseñado por el Iluminismo con

5 Este término traduce el vocablo griego *antístrophos*, que en el teatro antiguo designa el movimiento de réplica, idéntico pero inverso al de la estrofa, con el cual se desplazaba el coro en las representaciones teatrales. La metáfora alude, entonces, a los conceptos de identidad y oposición sobre los que se ordena el movimiento canon/canon apócrifo al que nos referiremos en este apartado (Aristóteles 1996).

la selección de lo considerado digno de ser transmitido, en *Postales argentinas* este canon es apócrifo y está constituido por materiales de la cultura popular evaluados como desecho. Más específicamente, un canon conformado por el desecho del desecho; *eso* que debe ser acallado y sin embargo circula. Entonces, si históricamente “escondido” fue la primera acepción de apócrifo, luego la de “espurio”, y finalmente “no canónico”, podríamos decir que Girardi muestra la monstruosidad de un canon escondido/espurio/no canónico al que instaura y deroga en un mismo gesto paródico.

Es por ello que este gesto tiene consecuencias ya que *Postales argentinas* se presenta como el relato de una imposibilidad: la imposibilidad que tiene en el 2043 Héctor Girardi de sentirse habitando una escena de nación. Si, como dice Benedict Anderson (1983), la nación se constituye como una comunidad imaginada, imaginada por todos aquellos que, aunque nunca se conocerán, mantienen una representación comunitaria de su participación territorial, en el caso de Girardi no hay memoria representacional que lo sostenga y el panorama que diseña es el de una sinécdoque particularizadora: Argentina se le presenta por desplazamiento como Buenos Aires y Buenos Aires se contempla como Río de la Plata.

Como único testigo viviente, destino del que no puede escribir (la historia), Girardi encarna una de las marcas más fuertes de la extraterritorialidad, en la medida en que, precisamente, la historia no puede escribirse cuando se la siente ajena. Sin país, sin habitantes, sin historia, la Argentina panorámica de Girardi se reduce a un Buenos Aires de postal, no de escritura, y se condensa en la imagen de la última de las postales:

Héctor— (con su amada muerta en brazos) ¡Qué hermosa está Buenos Aires! ¡Negra! ¡Negra y brillante como un presagio de la muerte! (Deja a Pamela en el piso). Aquí estamos, viejo Puente de La Noria, como ayer, descubro ahora a punto de morir, todo. Adiós Pamela, mi pequeña muchacha, mi ilusión, no haberme dado cuenta antes [de] que te amaba... Adiós, madre, donde quiera que esté tu espíritu imbatible... Adiós, Buenos Aires, la reina del Plata... Buenos Aires, mi tierra querida... Adiós muchachos compañeros de mi vida... Adiós, cosas muertas... Parto hacia ti, anaranjado mar de Buenos Aires (hace un bollo con sus papeles, lo arroja, mima con su cuerpo la caída) (Acto II, Escena VIII).

Sin exilio ni inmigrancia, Girardi es un *inxiliado*⁶: suspendido entre un pasado perdido y un presente alienado, desarraigado y enajenado de una sociedad que no recuerda como propia. De esta suerte, el *inxilio* de Girardi muestra las marcas de una memoria reconstructiva, una memoria *alter-ada*,

6 Debemos esta categoría a Abril Trigo.

una memoria montada a contrapelo del sentido común; sus marcas residuales retoman la posnacionalidad anunciada en *Gris de ausencia*, y la tornan posible en *Postales argentinas: sainete de ciencia ficción en dos actos*. Así, de la cartografía urbana del sainete vamos hacia su disolución en la ciencia ficción; de la habitación en la que circulaban los estereotipos del tango y del sainete (Discépolo-Cossa) hacia la disolución del territorio del que sólo sobrevive el “anaranjado mar de Buenos Aires”.

Referencias bibliográficas

- AA.VV. *Espacio de Crítica Investigación Teatral*. 4. 8. Buenos Aires, 1990.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities, Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1983.
- Aristóteles. *Retórica*. Madrid: Gredos, 1996.
- Assmann, Jan. “El lugar de Egipto en la Historia de la Memoria de Occidente”. Schröder, Gerhart y Breuninger, Helga. Comps. *Teoría de la Cultura. Un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Bartís, Ricardo. “Postales argentinas: sainete de ciencia ficción en dos actos”. *Teatro*. Buenos Aires: Atuel, 2003.
- Cossa, Roberto. “Gris de ausencia”. *Teatro 3*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1990.
- Discépolo, Armando. *Obras escogidas*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1969.
- Dragún, Osvaldo. “Nuevos rumbos del teatro latinoamericano”. *Latin American Theatre Review*. 13/2. Supplement Summer, 1980.
- Dubatti, Jorge. Ed. *Comparatística. Estudios de Literatura y Teatro*. Buenos Aires: Biblos, 1992.
- King, Geoff. *Mapping Reality. An Exploration of Cultural Cartograph*. Macmillan Press Ltd, 1996.
- Onega, Gladys. *La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)*. Buenos Aires: CEDAL, 1982.
- Trastoy, Beatriz. “Nuevas tendencias en la escena argentina, el neogrotesco”. *Teatro del pueblo*. 1987. 25 de febrero de 2006 <www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/trastoy002.htm>.
- Trigo, Abril. *Memorias migrantes. Testimonios y ensayos sobre la diáspora uruguaya*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.
- Viñas, David. “Armando Discépolo: grotesco, inmigración y fracaso”. *Historia Social de la Literatura, Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Tomo VII. Buenos Aires: Contrapunto, 1989.

Fecha de recepción: 16/05/06 / Fecha de aprobación: 13/11/06