



Entre el realismo y el disenso: dos dramaturgias en diálogo. *Esa extraña forma de pasión* de Susana Torres Molina y *Chiquito* de Luis Cano.

Carmela Marrero Castro

(Universidad de Buenos Aires)

Introducción.

La violencia sistemática ejercida durante los gobiernos dictatoriales y sus consecuencias fueron algunas de las razones para que la relación entre teatro y política sufriera mutaciones y se desarticulara el acuerdo sobre el vínculo que el arte, y particularmente el teatro, debía mantener con lo social y lo político.

Tal disociación no implicó la ruptura entre ambas esferas. Lejos de ello, una cartografía del corpus teatral de la Argentina posdictatorial, permite entrever cómo esta dupla se ha resignificado en un nuevo contexto, a casi 40 años del golpe de Estado.

El presente trabajo recupera la lectura que diversos referentes de la teoría teatral han realizado sobre las dramaturgias posdictatoriales. Luego, propone un acotado marco teórico a través del cual lo político se hace presente en ese contexto, para finalmente poner en diálogo dos obras cuyas estéticas vehiculizan de manera diversa la relación entre el teatro y la política.

Vínculos entre teatro-política

Diferentes variables intervienen en la configuración del campo teatral argentino contemporáneo. Se trata de un escenario complejo en el que confluyen estéticas cercanas a la *dominante posmoderna*,¹ junto a un el teatro realista de

¹ Jameson caracteriza la posmodernidad como una dominante cultural, no porque toda producción cultural actual pueda ser calificada como posmoderna, sino porque "lo posmoderno es el campo en donde deben abrirse paso impulsos culturales muy diversos" en la era del "capitalismo tardío" –la opción por este concepto se debe a que expresa más la continuidad con lo que lo precedió, y no tanto la ruptura que deseaban subrayar conceptos como "Sociedad Posindustrial", Fredric Jameson. *Teoría de la posmodernidad*. Madrid, Trotta, 2000, p. 19



corte más tradicional. Entre estos dos extremos la diversidad teatral que coexiste dificulta el trazado de una cartografía abarcadora e inclusiva. Aun así, diferentes teóricos han asumido esta tarea y han generado herramientas que habilitan la lectura del hecho teatral.

Sin duda, un referente ineludible es el volumen V de la *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires*, dirigida por Osvaldo Pellettieri². En él se reúnen artículos que analizan diversos aspectos del teatro "emergente" de los ochenta y los noventa. Según el historiador, dos grandes tendencias delimitan la escena teatral porteña: una línea hegemónica, moderna realista –cuyo principal exponente es Teatro Abierto en sus diferentes ediciones- y un teatro emergente, que se caracteriza por el intertexto posmoderno. A su vez, esta última tendencia nuclea dos grupos, el teatro de resistencia –que busca redefinir la idea de teatro crítico-, y el teatro de la desintegración –que recupera elementos del absurdo, más nihilista y pesimista-.

Por su parte, el teórico Jorge Dubatti, en diferentes artículos como "Prólogo" a *Teatro Argentino*³ o "Introducción. Poéticas teatrales y producción de sentido político en la postdictadura"⁴, también busca explicar la situación del teatro porteño de las últimas décadas. En el primero de sus ensayos las características de la sociedad posmoderna son el marco que permite abordar el panorama teatral. Por ello afirma que el canon de la nueva dramaturgia argentina está compuesto por una absoluta diversidad de poéticas y, por tanto, es irreductible a lo uniforme; plasma el auge de lo microsociedad, el individualismo, la vuelta al uno mismo; no se compone de dogmas o discursos totalizadores; y mantiene una relación paradójica con la categoría estética e ideológica de lo nuevo.

En su segundo artículo, escrito seis años después, la reflexión se centra en cómo se vinculan teatro y política en el contexto actual. Desde el inicio, Dubatti asume una actitud revisionista a través de la que pretende desarticular un discurso que, en su opinión, se ha repetido acríticamente: "Suele oírse decir que los primeros años de la postdictadura (el período que se abre en 1983 con el reingreso

² Osvaldo Pellettieri, *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires, Vol. V*. Buenos Aires, Galerna, 2000.

³ Jorge Dubatti -et alt.- *Teatro argentino*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 2000.

⁴ Jorge Dubatti –coord- *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura. Mircopoéticas III*. Buenos Aires: Ediciones CCC, 2006.



a la democracia, y que se extiende hasta el presente) se caracterizaron por un teatro 'desideologizado' y que centró sus indagaciones en el lenguaje, dando la espalda a los intereses sociales con una actitud evasiva y solipsista. Tal afirmación es falsa y merece una urgente revisión".⁵

A pesar de la vaguedad de la afirmación inicial –"suele oírse decir"–, las intenciones son claras: repensar cómo se articula el vínculo entre teatro y política en la dominante posmoderna. Una tarea compleja y necesaria en el contexto actual, a dos décadas de finalizada la dictadura y luego de un momento histórico en el que la expresión teatro político refería a una forma de hacer, a una praxis. En ese contexto (los 60 y 70), la estética era una ética y la práctica teatral era una práctica revolucionaria. La violencia sistemática ejercida durante los gobiernos dictatoriales y sus consecuencias, fueron algunas de las razones para que esta relación sufriera mutaciones y se desarticulara el acuerdo sobre el vínculo que lo artístico debía mantener con lo social y lo político. A ello se le suma el debate sobre el significado y el alcance ideológico de lo posmoderno, que llevó a una productiva reflexión teórica con matices específicos en América Latina.

Finalmente, en su libro *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*, Jorge Dubatti⁶ no sólo profundiza su mirada revisionista sobre la dupla teatro-posmodernidad, sino que además, propone otro eje para pensar la multiplicidad del canon teatral argentino contemporáneo: la posdictadura. En ese sentido, afirma que "hablamos de posdictadura porque entre 1983 y 2012, en los procesos de la democracia, la dictadura se presenta como continuidad y como trauma. El prefijo 'post' expresa a la vez la idea de un período *posterior* a la dictadura y *consecuencia* de la dictadura"⁷. Pareciera que a pesar de la coexistencia de micropoéticas y micropolíticas, la heterogeneidad de espacios poéticos, la proliferación de mundos teatrales, y todas las características que según Dubatti hacen "imposible" la configuración de un canon, un subtexto articula la escena teatral contemporánea: la dictadura como pasado inmediato inevitable.

⁵ Ob. cit. p. 7

⁶ Jorge Dubatti, *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*, Buenos Aires, Biblos, Fundación OSDE, 2012.

⁷ Ob. cit. p. 204



Desde esta perspectiva, tanto lo político como la memoria tienen un lugar central, pero la diferencia con otros contextos históricos anteriores es que el debate modernidad-posmodernidad ha desarticulado y reconfigurado ambas categorías. En ese sentido, lo político sigue siendo fundamental en la lectura del arte contemporáneo, aunque haya cambiado la forma en la que se representa –respecto del pasado inmediato–, y se encuentre diseminado en los intersticios de las múltiples dramaturgias.

Tal vez, las reflexiones que Ana Amado realiza a propósito del vínculo entre cine y política puedan servir para pensar de manera paralela la situación del teatro:

Del ciclo histórico en el que el cine y la política (...) unificaban criterios, puntos de vista y hasta operatorias de acción, al momento actual, los criterios estéticos de esa relación se han transformado. Pero sus principios éticos permanecen diseminados en imágenes y narrativas de categoría todavía imprecisa para nombrar (...) una politicidad que, de modo directo o indirecto alude a esa realidad, con formas de intervención que componen y descomponen la realidad por medio de una invención poética.⁸

En la misma línea, Beatriz Trastoy, en su artículo “Un siglo (más) de teatro argentino en Buenos Aires”⁹ analiza cómo se ha construido la dupla política-teatro en diferentes contextos históricos. Su periodización comienza en los años treinta, con el Movimiento de Teatro Independiente y abarca, someramente diferentes períodos para finalmente, focalizar en la actualidad. El recorrido que inaugura la restauración democrática se caracteriza por la emergencia de diversos grupos teatrales y de espectáculos performáticos. El hecho de que el cuerpo ocupara un lugar central en la escena teatral contrasta, según Trastoy, con los acontecimientos ocurridos en la década anterior. Las desapariciones y las torturas físicas, sumadas a los testimonios de los sobrevivientes, generaron una tensión entre el cuerpo y la palabra que encontró un correlato en la escena teatral. En este contexto:

⁸ Ana Amado, *La imagen justa. Cine Argentino y Político (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue, 2009; p. 10

⁹ Beatriz Trastoy, “Un siglo (más) de teatro político en Buenos Aires.” En *Telón de Fondo. Revista de teoría y crítica teatral*. Nº 11 – Julio 2010, p. 9. Consultada en www.telondefondo.org (Fecha de consulta: 20/08/2013)



aunque tanto las denominadas performances en sentido estricto, como el resto de los espectáculos más centrados en el lenguaje verbal, eludieron todo tipo de referencia explícita y precisa a aspectos coyunturales de la historia argentina de años anteriores, el imaginario de los espectadores tendía a asociar, oblicuamente, tales procedimientos escénicos del orden corporal a los horrores de los sucesos ignominiosos de la dictadura militar, que los cuerpos de los desaparecidos emblematizan dolorosamente.¹⁰

Como señalamos *ut supra* un razonamiento similar realizará Jorge Dubatti al caracterizar el teatro porteño actual a partir de la posdictadura como período histórico y como referencia explícita o implícita.

Finalmente, luego de redefinir el alcance del Teatro Independiente en la actualidad y de caracterizar dos movimientos explícitamente políticos –Teatro Abierto y Teatro por la Identidad (TxI)-, Trastoy estudia cómo se articula lo político en otras dramaturgias. Para ello, parte del estatuto que la realidad tiene en cada momento, así para el teatro político más militante o para el Teatro Abierto y TxI, la realidad es algo representable, externo al escenario y modificable a partir de la concientización de los receptores. Paralelamente existe otro tratamiento escénico “de la corporalidad, [que] en la medida en que tiende a mediatizar lo social hasta volverse simulacro, plantea, en cambio, una nueva perspectiva de politicidad, un gozne, un punto de fuga ética y estéticamente productivo entre teatro y sociedad.”¹¹ En este sentido, la corporalidad, la autorreferencialidad, la dimensión metateatral, el simulacro, entre otros, son recursos que al cuestionar verdades establecidas –inclusive la idea de realidad objetiva- posicionan al espectador en una zona ambigua en la que las certezas no tienen tanto espacio como las ambigüedades y las incertidumbres.

Por lo dicho, para Trastoy lo político no reside en el abordaje explícito de ciertos temas asumidos socialmente como políticos, ni en la intención de los creadores, tampoco en una determinada coyuntura o elección estética. Su posición es más amplia e inclusiva:

Prefiero, en cambio, considerar político cualquier hecho o circunstancia que provoque un enfrentamiento real o virtual, que ponga en juego los

¹⁰ Idem; p. 9.

¹¹ Idem; p. 11



sistemas de normas y valores que hacen a la convivencia de una comunidad determinada. El enfrentamiento, a cuya agudización se llega por diversas situaciones, resultaría, entonces, la característica determinante de la politicidad.¹²

En este punto una conexión pareciera inevitable. El filósofo Jacques Rancière en su obra *El Desacuerdo* afirma que la política surge en espacios de tensión y polémica, no a través de acuerdos o consensos. Contrario al discurso dominante y al imaginario social, la política no sería la concreción de la unidad a través de espacios fuertemente institucionalizados, de hecho, eso llevaría a la configuración de espacios cerrados e incuestionables. Para Rancière:

hay política porque quienes no tienen derecho a ser contados como seres parlantes se hacen contar entre éstos e instituyen una comunidad por el hecho de poner en común la distorsión, que no es otra cosa que el enfrentamiento mismo, la contradicción de dos mundos alojados en uno solo: el mundo en que son y aquel en que no son, el mundo donde hay algo "entre" ellos y quienes no lo conocen como seres parlantes y contabilizables y el mundo donde no hay nada.¹³

En consonancia con el planteo de Trastoy, para el filósofo francés, el desacuerdo está en la base de lo político. Y además, incluye otra dimensión: la identidad, ya que en los espacios de discusión y enfrentamiento lo que se pone en juego es el reconocimiento de voces no siempre escuchadas, es decir, identidades invisibilizadas que buscan un espacio en la comunidad. Tanto el espacio de confrontación como la configuración de las identidades se articulan a partir de la enunciación, en su posibilidad de decirse. En su artículo "La división de lo sensible. Estética y política", Rancière afirma que "el hombre es un animal político porque es un animal literario, que se deja apartar de su destino 'natural' por el poder de las palabras."¹⁴ Los enunciados son los que permiten introducir líneas de fractura y desincorporación en los imaginarios colectivos. Así se modifica "la percepción sensible de lo común, de la relación entre lo común de la lengua y la distribución

¹² Idem; p. 23

¹³ Jacques Rancière. *El Desacuerdo*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1996, p. 41-42

¹⁴ Jacques Rancière, "La división de lo sensible. Estética y política", Centro de Estudios Visuales de Chile, 2009, p. 18. En: <http://www.centroestudiosvisuales.cl> -última consulta 20/08/2013-.



sensible de espacios y ocupaciones (...) esos sujetos políticos (...) vuelven a poner en tela de juicio la división predeterminada de lo sensible.”¹⁵

Dos dramaturgias, dos articulaciones de lo político. Análisis comparativo: *Chiquito*¹⁶ y *Esa extraña forma de pasión*¹⁷

Existe una multiplicidad de obras que podrían ser tomadas como ejemplos paradigmáticos del contexto caracterizado. De ese amplio y diverso *corpus* dos son las obras seleccionadas: *Chiquito* de Luis Cano y *Esa extraña forma de pasión* de Susana Torres Molina. Si bien podemos pensar que se trata de un recorte arbitrario –y en cierta medida lo es-, basta con hacer dialogar ambas textualidades para evidenciar la productividad de esta selección.

Lo interesante es que ambas dramaturgias, a pesar de poseer más de un punto en común, se posicionan en dos estéticas diferentes y, por eso mismo, mantienen distintos vínculos con lo político.

Esa extraña forma de pasión: una lectura

La obra escrita y dirigida por Susana Torres Molina se estrenó en el año 2010 en el Camarín de las Musas, estuvo en cartel durante ese año y el siguiente y se presentó en diversos eventos como TxI, La memoria puesta en Escena y El Teatro y las Transformaciones Sociales.

Sin duda, uno de los componentes más atractivos de la obra es su estructura, que, al conectarse con la trama, abre las posibilidades interpretativas. Se trata de una pieza coral, en tanto conviven diferentes historias que se desarrollan de manera paralela con el mismo nivel de importancia. En este tipo de estructuras, puede producirse o no, el encuentro entre los diferentes hilos narrativos. En el caso de *Esa extraña forma...* las historias tienen elementos en

¹⁵ Ob. Cit. p. 19

¹⁶ Luis Cano, *Imágenes de una novela. Textos dramáticos de Luis Cano*. Buenos Aires, Artes del Sur, 2011.

¹⁷ Susana Torres Molina, *Esa extraña forma de pasión*. CELCIT, Dramática Latinoamericana. 369 Disponible en: www.celcit.org.ar



común, pero no hay un cruce explícito que permita aunarlas. En todo caso, será el receptor quien decida si las vincula y cómo lo hace.

El eje que organiza las diferentes historias es la dictadura cívico-militar ocurrida durante la década del setenta en Argentina. La escena se divide en tres espacios: Sunset, Los Tilos y Loyola. El primero, ubicado en el medio del escenario, es un centro clandestino de detención –año 1977- en el que conviven tres personajes: Laura, Carlos y Miguel. El eje de esta historia se organiza en torno al vínculo entre Laura, una detenida y Carlos, un represor que ha decidido rescatarla, transformarla en su pareja y “recuperarla”. La presencia de Miguel, también militar, triangula esta relación, utilizando para ello herramientas de sometimiento y poder.

Paralelamente, en el lateral izquierdo del escenario, se ubica Los Tilos –año 1978-, un hotel alojamiento en el que Paco y Celia, dos militantes, se esconden intentando no ser capturados por los militares. El diálogo concentra la multiplicidad de emociones y sentimientos derivados del encierro, el miedo, la soledad y la vulnerabilidad de esta situación.

Finalmente, en el lateral derecho del escenario se desarrolla la situación de Loyola (2009): un periodista –Manuel- entrevista a una escritora, Beatriz –ex -militante, detenida y luego exiliada-. El diálogo entre los personajes oscila entre la palabra y el silencio: la necesidad de Manuel de saber más sobre su padre desaparecido a quien no conoció, enfrenta a la escritora a revisar su historia haciéndola explicitar aquello que no puede nombrar.

Las diferentes historias se desarrollan alternadamente, en una suerte de montaje que las superpone y articula. Los actores se deslizan por el escenario invadiendo el espacio correspondiente a las escenas paralelas. Más aún, cuando finaliza la obra, las fronteras se rompen y los personajes se instalan en el espacio contiguo para observarse mutuamente, en una especie de fotografía congelada. Aunque cada una mantiene su autonomía –excepto por algunos cruces espaciales que se acentúan al final de la obra-, el diálogo entre las diferentes situaciones es inevitable, pero no explícito. Por eso, como ya se ha mencionado, el ensamble será tarea del receptor.



Chiquito¹⁸: una lectura

Por su parte, la obra de Luis Cano desarrolla un conflicto familiar e identitario: Cascarita, quien de niño fue *adoptado* por Chiquito y la Enfermera, indaga sobre su pasado y su origen. Una pregunta articula la obra: "¿Vos no sabés quién es tu papá?" y la búsqueda de una respuesta desencadena este diálogo-interrogatorio que recupera el pasado y rearticula el presente.

Los protagonistas son tres: Chiquito –el *papá*, un militar retirado-, Enfermera –la *mamá* que trabajaba junto a Chiquito - y Cascarita, quien de niño fue dejado en la puerta de la casa de Chiquito y la Enfermera para que lo adoptaran y cuidaran –al menos eso dice el relato-. El texto no explicita ninguna referencia histórica concreta, es decir, no hay fechas ni marcas temporales que permitan establecer claramente con qué momento histórico está dialogando –si es que de hecho lo hace-.

La acción transcurre en un espacio íntimo permitiéndole al espectador ingresar en el universo privado. Los detalles del espacio y de los personajes no se presentan a modo de acotaciones escénicas, sino que están incluidos en los parlamentos, principalmente en los de Cascarita quien, además de cumplir las funciones de su personaje, también asume la voz de un narrador que dialoga directamente con los receptores.

Pero la complejidad del texto dramático no se agota en la ruptura de la cuarta pared. Un primer encuentro con la obra, en tanto texto literario, evidencia que se trata de una textualidad fronteriza ubicada entre la poesía y la prosa, lo cual constituye una marca estilística del dramaturgo -basta con recorrer los textos de su última publicación, *Escuela de Marionetas*, para comprobarlo-. Además, el estilo crea la ambigüedad presente en toda la obra y, al hacerlo, la transforma en un espacio abierto que multiplica las significaciones y amplía las posibilidades interpretativas.

¹⁸ La presente versión se presentó en el marco de un Proyecto espectacular de la Licenciatura en Dirección Escénica, Departamento de Artes Dramáticas del IUNA -2008-, fue dirigida por Analía Fedra García y desarrolló funciones en el teatro La Carbonera entre 2008 y 2010. Pero la primera versión fue escrita en 1996 y estrenada al año siguiente en el teatro El Doble llevaba por título *Ruleta Rusa*.



La dimensión política en *Esa extraña forma de pasión* y *Chiquito*.

Indeterminaciones temporales: diálogos con la Historia.

Ambas obras mantienen un vínculo con el pasado histórico, pero la forma en que dicha relación se articula es diferente en cada caso y eso modifica tanto la recepción del texto espectacular como el diálogo con el discurso Histórico.

En el caso de *Chiquito*, el texto dramático no aporta referencias históricas concretas. A pesar de ello, tanto la puesta en escena dirigida por Analía Fedra García como el pasado reciente compartido por los receptores argentinos –y por qué no latinoamericanos- remiten, inevitablemente, a la última dictadura cívico militar. En este punto cobra sentido el planteo de Dubatti mencionado anteriormente, según el cual la dictadura se presenta como continuidad y como trauma, y el pasado inmediato compartido es una clave de lectura que agrupa la multiplicidad de textos que componen el *canon de la diversidad*.

Pero, si bien es válida la lectura que ubica la acción dramática en la Argentina de la década del setenta, esto no inhabilita otras opciones interpretativas que dependerán del universo de recepción de cada espectador. De esta forma, se pone en juego un recurso presente en toda la obra: la trama se construye desde la incertidumbre y la ambigüedad; entonces, el receptor es quien debe tomar decisiones de lectura –algo que sucede habitualmente, pero que en este caso se encuentra potenciado por la ausencia de especificaciones-. Más que la recuperación del pasado en un texto presente, encontramos un presente que puede dialogar con el pasado. Lo principal no es la pretensión de verdad, sino cómo la memoria se hace presente –o no- en la recepción de cada espectador.

En el caso de *Esa extraña forma...* el diálogo con el pasado histórico es explícito. Al comienzo de cada situación –Sunset, Los Tilos y Loyola- se especifican las fechas y los lugares en los que transcurre la acción: 1977, 1978 y 2009. Pasado y presente conviven en el escenario. Mientras el periodista interroga a la escritora, buscando en el relato sobre su pasado a un padre que nunca conoció, en el lateral derecho del escenario, una pareja de jóvenes militantes ocultan su cuerpo y su identidad de quienes tienen el poder en ese momento.



Hacer explícito el diálogo con un momento histórico establece un tipo de recepción al tiempo que recupera las múltiples discursividades que construyen la Historia. Saber que la dictadura cívico militar es el eje que ensambla las diferentes situaciones posiciona al espectador en un lugar de lectura que depende de sus vínculos con ese pasado o con los discursos e imaginarios que lo rodean. Además, la obra se sitúa en una tradición teatral que se ha hecho cargo de un doloroso capítulo de nuestra historia. Se ubica así en un terreno que en principio no dudaríamos en catalogar como político, aunque siguiendo a Trastoy, lo político no reside, exclusivamente, en el abordaje explícito de ciertos temas asumidos socialmente como políticos.

La opción estética en diálogo con la política.

Afirmar que las elecciones estéticas de un artista establecen un vínculo específico con lo político implica asumir un debate de larga data que excede las intenciones de este trabajo. Obviando los entremeses de dicha discusión, nos centraremos directamente en la posición teórica de Rancière quien en su artículo "La división de lo sensible. Estética y política" afirma que:

las 'prácticas estéticas' (...) las formas de visibilidad de las prácticas del arte, del lugar que ocupan y de lo que 'hacen' con respecto a lo común (...) son maneras de hacer que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y las formas de su visibilidad.¹⁹

Por eso, las diferentes formas de representación características de los diversos períodos artísticos, pueden ser leídas en función de la distribución social determinada por las formas políticas. En ese sentido, también es posible leer de qué manera las opciones estéticas de Susana Torre Molina y de Luis Cano dialogan no sólo con diferentes imaginarios simbólicos sino también con distintas praxis políticas.

¹⁹ Ob. cit, p. 3



La estética realista en *Esa extraña forma de pasión*.

Argumentar la dimensión política de *Esa extraña forma...* pareciera una obviedad, no sólo porque la temática se enmarca en un momento histórico específico, sino también porque ha participado en eventos teatrales con un claro perfil político y comprometido. Pero, lo interesante es analizar de qué manera la dramaturgia propuesta por Susana Torres Molina pone en escena una temática que se ha venido trabajando desde comienzos de la década del ochenta y cómo dialoga con el universo discursivo que la precede y que le es contemporáneo. Más aún, si como propone Trastoy, la politicidad de una obra no radica en la materialización de determinadas temáticas, sino en la posibilidad de generar un enfrentamiento con el sistema de valores y normas socialmente aceptados, entonces sería productivo un análisis que se centre en las posibles rupturas estéticas que la obra propone.

En primer lugar, la estructura coral presenta una particularidad: las historias paralelas se desarrollan en diferentes tiempos, una se ubica en un presente más cercano a la recepción y las otras dos pertenecen al pasado que está siendo aludido en las tres situaciones. El presente evoca un pasado que no sólo irrumpe en escena, sino que también se materializa y transcurre de manera paralela. En este sentido, la obra reproduce la aporía de la representación mencionada por Ricoeur en "La escritura y la historia en la representación del pasado": "es ante todo el enigma de una imagen que se da a la vez como presente en la mente e [...] imagen de algo ausente [...] [La representación] es a la vez inscripción actual y signo de su otro."²⁰ La coexistencia de escenas y la multiplicidad de temporalidades desafían así la contradicción que encierra toda representación, el pasado se presentiza al tiempo que es evocado, así, lo ausente se hace presente en el discurso de la memoria.

Esta estructura, a pesar de plantear una ruptura con el formato narrativo que respeta la linealidad de la trama, y de romper con el eje temporal haciendo convivir tres tiempos y tres espacios en el escenario, igualmente mantiene ciertos parámetros fundamentales del teatro realista. En ese sentido, y nuevamente

²⁰ Ricoeur, Paul. *Historia y memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado*, p. 2
Consultado en: <http://es.scribd.com/doc/57309206/Historia-y-memoria> (Fecha de consulta: 30/08/2013)



recuperando a Trastoy, la ficción se construye como un universo autónomo que no invade la realidad de los espectadores; de hecho, la realidad mantiene su estatuto y el arte puede incidir en ella modificando y concientizando a los espectadores. En tanto drama moderno, la obra de Torres Molina se articula en función de una tesis que provoca la reflexión de los receptores.

Las tres situaciones que conviven en el escenario confrontan personajes o situaciones que, si bien tienen elementos en común, son antitéticos. En "Los Tilos" están Paco y Celia. Ambos pertenecen alguna organización revolucionaria –no es explícito cuál-. A pesar de este elemento en común, el diálogo que mantienen durante toda la obra los posiciona en dos universos diferentes. Paco no cuestiona las decisiones de los dirigentes tanto como Celia, él acata los principios de la organización. Su posición pareciera no tener fisuras y, desde ese lugar de enunciación, se opone a los pensamientos *burgueses* que sí deja entrever Celia: "Nada más peligroso que un pequeño burgués en crisis. Peligroso y traicionero". La dialéctica que articula la conversación los enfrenta, pero también los acerca. Paco se quiebra, hace evidente sus miedos a pesar de que "no quiero hablar de mis cosas. Me debilita. Me quita fuerzas. ¿Entendés?" Por su parte, Celia duda, sufre, tiene miedo y cuestiona a los dirigentes que ya no están y que envían órdenes desde el exterior desconociendo la realidad que viven los militantes de base en el país: "¿Y la conducción política se fue del país?" y más adelante, desafiando su destino afirma: "¡Muy bien, mi decisión política es...que no quiero morir!". La vida o la muerte, dicotomía que recorre y articula toda la obra.

En *Sunset*, Carlos y Miguel son militares, y Laura, ex militante comprometida, mantiene una relación con Carlos. Comparten elementos en común: están en un centro clandestino de detención, trabajan leyendo los libros de los revolucionarios y deben sobrevivir en ese contexto. El vínculo entre Laura y Carlos es siempre dudoso. No es claro hasta qué punto se trata de un amor o si es la única salida de Laura para evitar la muerte. La duda que sentimos los espectadores está instalada en el personaje:

Laura: Me amás... (CARLOS ASIENTE) Más que a tu propia vida... ¿Eso me dijiste, no?

Carlos: Sí, sí te lo dije... pero... ¿qué es esto?



Laura: Entonces... déjame ir.

Carlos: ¿Cómo...?

Laura: Quiero elegirte, pero no puedo así, con tanto miedo encima.

A lo largo de las escenas, entre la violencia, el abuso de poder y el amor, se produce un enfrentamiento primero entre Laura y Miguel –el militar amigo que la presiona y la amenaza-, luego, entre Laura y Carlos, a quien no puede elegir libremente, porque el vínculo tiene su origen en una situación de sometimiento que enturbia los sentimientos. Al final de la situación no aún no sabemos qué es lo que pasó entre ellos; Carlos está en el centro de detención, Laura se marchó y aun no le ha enviado noticias. Por lo tanto, será el espectador quien construya el final de la historia, y por qué no, quien resignifique la historia entre los personajes.

Finalmente, en Loyola también se enfrentan dos personajes: Manuel interroga a Beatriz, necesita saber la historia de su padre y parecería que, recuperando la memoria de la escritora, podrá conocer algo de su padre desaparecido. Las preguntas son directas y los pequeños desvíos son como respiros que permiten enfrentar nuevamente ese pasado que Beatriz no quiere hacer presente.

Manuel: De él sólo me quedaron algunas libretas y papeles sueltos que mamá pudo guardar. Muy poco, en realidad. Es una herencia que me hubiera gustado tener. Usted que parece una persona comprensiva... hace rato que le quiero preguntar algo... ¿Por qué las elecciones eran Patria o Muerte? ¿Socialismo o Muerte? ¿Revolución o Muerte?... Muerte... muerte... muerte...

Beatriz: No éramos una banda de suicidas, si eso es lo que pensás. Al contrario, estábamos tan llenos de energía, de entusiasmo... de ganas de cambiar todo, que nos sentíamos... invencibles.

Otra vez la dicotomía: vida-muerte. La opción entre uno u otro término es lo incomprendible para Manuel. Los argumentos de ambos personajes son parte de un discurso que los contiene y les da sentido. Así, no sólo es válida una posición. Nuevamente la dialéctica articula el diálogo: tesis y antítesis, que en principio no tienen síntesis posible, o en todo caso, será el espectador quien deba realizarla.



Por lo dicho, la obra de Susana Torres Molina, que recupera una estética realista cuyo principio es la representación mimética y la articulación en torno a una tesis que mueve al espectador a reflexión, no plantea una ruptura tal como la concibe Rancière. Según el teórico francés, en la ruptura estética la intención del artista se desprende de un modo de recepción por parte de un público determinado. Es decir, este tipo de arte no se adecua a un horizonte de recepción, sino que se construyen desde el disenso poniendo en conflicto diversos regímenes sensoriales. Contrario a ello, la dramaturgia de Torres Molina, si bien plantea una reflexión explícita, que une al arte con el contenido político, no propone una reconfiguración que rompa con el orden natural y cultural.

El disenso en *Chiquito*.

En el caso de *Chiquito*, la indeterminación histórica de la trama –mencionada *ut supra*– genera una ambigüedad que se encuentra potenciada por la dimensión metateatral presente en la obra. La existencia de un narrador que mantiene un diálogo con el público y, al mismo tiempo, ocupa su rol de personaje, instaura una dimensión metaficcional que complejiza los vínculos entre ficción y realidad. Se rompe la cuarta pared y el espectador es apelado directamente como interlocutor. Así pasa a ocupar un lugar en la construcción ficcional, es un interlocutor explícito y además será el receptor de lo que sucede en escena.

El juego especular se impone. Inevitablemente las referencias al interior de la escena dialogan con el público-personaje que es aludido e interpelado. Por ejemplo, cuando Chiquito cuenta cómo encontró a Cascarita en la puerta de su casa dice:

Alguno me está cargando Y la sigo
Actuar la broma, ¿no? Para el barrio
Te levanto en brazos
(...) Al barrio le gustan las bromas
(...) Bueno, ya estuvo bien A ver que salga el de la broma.

El paralelismo es inevitable: la misma pasividad del barrio frente a las palabras de Chiquito es la que tienen los espectadores que, aunque sean apelados



directamente, solo observarán el transcurrir de los hechos desde su butaca. Además, expresiones como “actuar la broma”, al explicitar la actuación en escena, refuerzan la dimensión metateatral y llevan a redefinir el estatuto de realidad, más cercana al simulacro.

Siguiendo el planteo de Trastoy mencionado anteriormente, se cuestionan las verdades establecidas y el espectador queda situado en una zona ambigua en la que las certezas no tienen tanto lugar como las incertidumbres. Se produce un conflicto que mueve al espectador, se lo hace dudar inclusive de la idea de realidad objetiva y, además, debe tomar sus propias decisiones en cuanto a qué camino elegir para la lectura e interpretación de la obra.

De esta manera se amplían los límites de los relatos institucionalizados, ya sea el de la Historia oficial, el del imaginario social o el de las instituciones de derechos humanos como Madres y Abuelas. La obra de Cano, relato ficcional y artístico, cuestiona lo instituido y, al hacerlo, contribuye con la re-articulación de la memoria desde un lugar más amplio y, si pensamos en Rancière, más político.

La ambigüedad también abarca a otros elementos del relato. Según Chiquito, y claro, la Enfermera, el niño fue abandonado en la puerta de su casa: “Digámosle que no fue nuestro / que lo encontramos / fue así”, dice Chiquito intentando reconstruir la historia. Pero, Cascarita quiere ir más allá, busca algo que le permita configurar su identidad, entender su verdadero origen. A lo largo de la obra hay posibles versiones y explicaciones, pertenecientes al orden de la memoria y de la construcción subjetiva de cada memoria. Pero más allá de la verdad, si de algo sirve el intercambio discursivo entre los personajes es para encontrarse. Finalmente Cascarita acepta que:

“Estoy a mitad de mi vida y ando
Dele quete dele en pos de *Chiquito*
Que me hizo lo que soy
Chiquito feo y arrugado

Se parece ahora a aquel bebé viejo que un día encontró en la puerta” (90).
Y más adelante Chiquito le dice a Cascarita: “Aprendiste de mí / Me lo debés / Te saqué derecho / Sos mi calco.”



Las identidades se confunden. El militar y el niño *adoptado* comparten características; uno se parece al otro; ambos tienen un pasado en común que no pueden negar a pesar de la Historia. De hecho, al final de la obra *Cascarita quiere* apropiarse de la enfermera: "Voy a abrir ese culo cada mañana / De ahora en más / Me voy a meter en esa piel ajada" (93). También, casi como una anagnórisis confiesa: "¿Sabés para qué vine? Vine / A rescatar lo que quedaba de *Chiquito* / En mí (...) Me voy metiendo adentro / Hasta desaparecer adentro de él." Así, esta identificación que genera una unidad entre *Chiquito* y *Cascarita*, es, al mismo tiempo, un desacuerdo con las discursividades que indagan en la posmemoria de los hijos apropiados durante la dictadura. Dicho desacuerdo se instala al hacer evidente la inevitable conexión entre el apropiador y el apropiado, al asociar la palabra amor con el padre militar (la obra culmina con *Chiquito* diciéndole a *Cascarita* "Te quise"), y al reconocer que en la configuración identitaria la presencia de ese padre es tan importante como la ausencia del padre natural desaparecido. Más aún, se plantea un desacuerdo, porque la obra no toma partido, en todo caso, será el receptor quien decida -de poder hacerlo- cómo pensar los hechos y cómo hacer el link con la Historia.

Una posible cartografía a modo de conclusión.

Finalmente, y a pesar de las distancias que separan ambas dramaturgias, no cabe duda que ya sea desde una estética realista sustentada en la dialéctica como forma de comprender e interpretar la realidad, o en términos de disidencia que busca una ruptura con el orden sensible del receptor, lo cierto es que ambas obras recuperan una memoria a la vez individual y social.

En ese sentido, se trata de dramaturgias que plantean una alternativa a los conflictos propios del proyecto cultural posmoderno, tal y como lo propone el filósofo Fredric Jameson, para quien es imperiosa la necesidad de una política cultural eficaz. Dada la "prodigiosa expansión de la cultura por el ámbito social"²¹ es necesario restablecer la relación entre cultura y pedagogía, relación que ha sido desacreditada y malinterpretada. De acuerdo a la concepción de lo espacial y de lo

²¹ Ob. cit. p. 66.



sublime, resulta necesario un modelo de política cultural que tienda a la reubicación del sujeto en el espacio “una estética de la cartografía cognitiva.”²² Dicha cartografía se fundamenta en la concepción histórica del sujeto que necesita de su memoria y su pasado para poder adquirir su poder de representación. No debemos identificar esta representación con la mimesis realista, sino con la ideología en la concepción althusseriana. La función de la ideología es la de articular los datos existenciales (de la experiencia) con la abstracción del espacio y el conocimiento científico.

Así, la cartografía es un intento por comprender y actuar en las condiciones actuales del espacio mundial del capital multinacional, es decir una praxis. Esta praxis no será posible a menos que el sujeto se pueda representar mediante la producción de políticas culturales, de culturas políticas. En este marco, tanto la obra de Susana Torres Molina, como la de Luis Cano, son dos propuestas artísticas que entablan un diálogo con el pasado histórico y recuperan, de manera diferente, la memoria. A pesar de que cada estética propone un vínculo diferente con lo político, igualmente, ambas dramaturgias reestablecen la relación entre política y pedagogía, tal y como lo propone Jameson. Por ello, son textualidades que reubican al sujeto y contribuyen así a la creación de una cartografía cognitiva.

carmela.marrero@gmail.com

Abstract:

Esa extraña forma de pasión and *Chiquito* are two contemporary plays that convey in different ways the relationship between theatre and politics through their aesthetics. The following article aims to establish a dialogue between both dramaturgies in order to analyze how dramatic strategies approach past times and politics. Moreover, it seeks to recognize, following different theorists, how the political nature of a work lies not in certain topics assumed as such, but in provocation and dissent regarding a community's system of norms and values.

Palabras claves: Torres Molina, Cano, *Esa extraña forma de pasión*, *Chiquito*, dramaturgias, política, realismo, disenso.

Key words: Torres Molina, Cano, *Esa extraña forma de pasión*, *Chiquito*, Dramaturgy, Politics, Realism, Dissent.

²² Idem; p. 69