

# *liliana* LOPEZ

*Departamento de Artes Dramáticas > IUNA*

## { REESCRITURAS TEATRALES : REPRESENTACIONES DE LA VIOLENCIA POLÍTICA EN ARGENTINA }

Doutora em Artes, Licenciada e Professora em Letras (Universidad de Buenos Aires). Titular regular de História do Teatro Universal Moderno e Contemporâneo e de História do Teatro Argentino no Departamento de Artes Dramáticas (IUNA – Buenos Aires), onde trabalha como Secretária de Investigação e Pós-Graduação. Diretora do Projeto IUNA-CYT “Nuevas reescrituras críticas en la escena contemporánea argentina” (2013-2014).

## REESCRITURAS TEATRALES: REPRESENTACIONES DE LA VIOLENCIA POLÍTICA EN ARGENTINA

Liliana B. LÓPEZ<sup>1</sup>  
Departamento de Artes Dramáticas > IUNA

*Aquí empieza su aflicción...*

(“La refalosa”, de Hilario Ascasubi)

*“Tupí or not tupí, that is the question”*

Manifiesto antropófago, Oswald de Andrade  
(1928)

La violencia política se ejerce, fundamentalmente, sobre los cuerpos y se construye en los discursos. Desde sus umbrales, en Argentina, la historia política registra en forma paralela representaciones de esa violencia. Estas representaciones se han originado en diversos campos discursivos: las artes, los medios, las religiones, el ensayo. Producidos por miembros de la cultura letrada, se apropian de la lengua, imágenes y elementos formales de la cultura popular. Sus mecanismos pueden oscilar entre posicionar favorablemente la propia mirada o desacreditar la opuesta. En casi todos los casos, construyen, más que un adversario, un enemigo político y, en consecuencia, cualquier forma de desacuerdo queda clausurada dentro de los límites que impone el espacio textual. Con algunas variaciones, la representación del otro político ficcionaliza una figura autoritaria.

Este trabajo propone analizar algunas formas de representación de la violencia política en Argentina en el teatro contemporáneo, en los que se realiza una vuelta de tuerca respecto de una tradición al exponer y subvertir ciertos procedimientos tales como la reescritura, la visión paródica y el anacronismo deliberado.

La tradición a la que me refiero se ha fundado en textos de diverso carácter, siendo algunos de ellos “inclasificables”. Tal es el caso de uno de los primeros en orden cronológico, el relato o pieza de costumbres, titulado *El matadero*, cuyo autor, Esteban Echeverría,

1 Doutora em Artes, Licenciada e Professora em Letras (Universidade de Buenos Aires). Titular regular de História do Teatro Universal Moderno e Contemporâneo e de História do Teatro Argentino no Departamento de Artes Dramáticas (IUNA – Buenos Aires), onde trabalha como Secretária de Investigação e Pós-Graduação. Diretora do Projeto IUNACYT “Nuevas reescrituras críticas en la escena contemporánea argentina” (2013–2014).

introdujo muy tempranamente la estética romántica en el Río de la Plata.

Sin embargo, este texto, lejos de esa poética, presenta un crudo verosímil en la descripción del matadero de ganado en la ciudad de Buenos Aires durante la época de Rosas<sup>2</sup>. El punto de vista del narrador, pretendidamente objetivo, va construyendo un cuadro de ambiente popular cuyos rasgos negativos (suciedad, fealdad, desorden) no dejan duda sobre su posición. En contraste, un joven unitario que llega al lugar por error, está investido de marcadores positivos (apostura, nobleza, elegancia, valentía). La carencia de las divisas federales lo ubica, mediante un golpe de vista, en la vereda política enfrentada, y esta conflictividad política se dirime a través de la humillación, la tortura y el castigo del cuerpo del joven. Se menciona “la resbalosa”, en alusión a una danza criolla, cuya connotación veremos más adelante. El ideograma que se funda en este texto es el resultado de la oposición entre unitarios y federales, lo culto y lo popular, formulado de manera más amplia en la dicotomía “civilización/ barbarie”, donde el primer término connota positivamente, en detrimento del segundo. Esta fórmula ha tenido un éxito asegurado en buena parte de la producción cultural de Argentina desde el siglo XIX, renovándose los contenidos de ambos términos según la coyuntura.

En 2009 se estrenó la ópera *El matadero. Un comentario*, de Emilio García Wehbi y Marcelo Delgado<sup>3</sup>. Para esta reescritura crítica, el texto de Echeverría fue intervenido con diversos materiales contemporáneos. La propuesta concretaba, en una original síntesis, un ideograma fundacional de nuestra cultura con un formato operístico. El carácter marcadamente político de los materiales trabajados se potenciaba mediante los lenguajes de la escena: el espectador resultaba estimulado sensorialmente desde el ingreso a la sala, por medio del oloroso humo que despedía un asador, iniciando así la serie de los significantes que remitían a la *carne* y al *cuerpo*.

Cuerpo animal, cuerpo social, cuerpo político, resultaban entrelazados por la violencia generada sobre ellos. Por su desplazamiento, al arrojarlos al exilio, del que provienen la mayoría de los materiales textuales utilizados e intervenidos: de Esteban

2 Puede leerse on line en [bibliotecadigital.educ.ar/uploads/.../EstebanEcheverria-Elmatadero0.pdf](http://bibliotecadigital.educ.ar/uploads/.../EstebanEcheverria-Elmatadero0.pdf)

3 *Elenco: Federico Figueroa (Mazorquero), Pablo Travaglino (Cajetilla), Alejandra Ceriani (Toro/vaca). Coro: Martín Díaz (tenor), Adrián Barbieri (tenor), Juan Francisco Ramírez (barítono), Alejandro Spies (barítono), David Neto (bajo), Pol González (bajo). Asistencia de Dirección Artística: Julieta Potenze. Asistencia de Dirección Musical: Juan Michelli. Asistencia de Escenografía: María Emilia Pérez Quinteros. Vestuario: Mariana Paz. Coreografía y Movimiento: Maricel Álvarez. Iluminación: Alejandro Le Roux. Escenografía: Norberto Laino. Libreto y Régie: Emilio García Wehbi. Composición y Dirección Musical: Marcelo Delgado.*

Echeverría, *El matadero*, y de Hilario Ascasubi, *La refalosa*, publicado como carta de amenaza de un gaucho mazorquero a los unitarios.

El brutal Matasiete del relato de Echeverría, se caracterizaba más por su capacidad de acción que por la sutileza discursiva. El “come carne”, el facón, será protagonista de un riesgoso juego con un cuerpo cuyo sexo resulta ambiguo: el Toro-Vaca, o la vaca que resulta toro. Las dicotomías culturales se expresaban mediante todos los lenguajes: el vestuario, los colores, los objetos, las voces, la jaula instalada en el centro, como metáfora del país.

De un lado, el blanco, lo prolijo, la cultura aristocrática, el torneado caballo, la música culta. Del otro, el rojo, el barro, la sangre, la amenaza, la composición popular. El coro observaba y comentaba, sufría y participaba. Sin embargo, el maniqueísmo se diluía desde el comienzo: cuando el unitario proclama “Que viva el cáncer!”<sup>4</sup>, el anacronismo – que no se detenía a mediados del siglo XX – disparaba así la serie hacia delante, hasta un presente sin término. El cruce vigoroso entre danza, ópera, literatura, instalación y teatro performático, resultó un valioso aporte crítico para seguir reflexionando sobre nuestro pasado y sus futuras reformulaciones.

Si *El matadero* de Echeverría inició la serie de textos en los que aparece esta dicotomía, fue el *Facundo* de Sarmiento el ejemplo quizás más notable del siglo XIX. A mediados del siglo XX, de circulación clandestina y firmado bajo el seudónimo de Honorio Bustos Domec, encontramos otro hito perteneciente a la misma serie en el cuento *La fiesta del monstruo*, cuya autoría corresponde a Jorge Luis Borges y a Adolfo Bioy Casares. Escrito en 1947, se publicó por primera vez en *Marcha* de Montevideo, una vez depuesto el presidente Juan D. Perón. Consiste en una versión del 17 de octubre de 1945, una jornada histórica en que una multitud acudió a la Plaza de Mayo a pedir por la libertad de su líder, entonces encarcelado. El narrador, en primera persona, se dirige a su novia, Nelly. Tiene forma de monólogo – o mejor, falso diálogo – en el que narra las vicisitudes de un joven que asiste a un acto político en el que el único orador será “el Monstruo”.

La alusión a la figura de Juan D. Perón es transparente, mucho más que el registro lingüístico del narrador, cuya densa opacidad

4 Esta frase apareció en pintadas callejeras cuando se conoció que Eva Perón padecía esta enfermedad.

revela el artificio que supone reproducir con una clara intención paródica el discurso del “otro”, para revelar, tal como lo propone Mijail Bachtin, su falsedad ideológica. El narrador se desvaloriza a sí mismo, a partir de la atribución de su carácter violento (duerme con el Colt bajo la almohada, participa en la distribución de armas, o “bufosos”); de los rasgos de animalización (“pescuezo corto y la panza hipopótama”, “respirar como ballenato”, “el Monstruo me había nombrado su mascota”, “asomó el hocico”, “mi segundo estómago de camello”, “sudábamos propio como sardinas”, “ensayé medio berrido”), y de la cosificación (“volví hecho un queso”, “cuando pasen a recolectarme los del camión”. El acto popular (“performance del feriado”, “magno desfile”) aparece desvalorizado por el mismo procedimiento: se lo caracteriza como forzoso, tanto de la asistencia al mismo como por la imposibilidad de decir el discurso del Monstruo: “hasta el más abúlico oye las emisiones en cadena”. O “la imposición de deponer en cada paredón el nombre del Monstruo”, que ocupa todos sus pensamientos (“no pensaba más que en el Monstruo... como gran laburante que es”).

Si hasta un punto del relato éste resulta exasperante, el desenlace alcanza un clímax en el que impera el horror: el choque con unos jóvenes que no rinden homenaje a las banderas de los fanáticos culmina con el asesinato por pedradas y golpes a uno de ellos, un “rusovita”, “un sinagoga” (por judío). La alteridad se construye por la identidad étnica, política y social “un miserable de cuatro ojos” que lleva libros bajo el brazo. El sacrificio del joven los enardece y animaliza más, si eso fuera posible “Bramábamos como el pabellón de los osos”. Lo apedrean, lo cortan, le prenden fuego y lo despojan. Este asesinato queda minimizado por la inminente palabra del Monstruo “que se transmite en cadena” (“quedó relegado al olvido este episodio callejero”). El enlace intertextual con la serie cuyo eje es la violencia política aparece en el epígrafe, que pertenece a uno de los versos de *La refalosa* (“Aquí empieza su aficción...”, de Hilario Ascasubi, también aludida en *El matadero*).

Unas décadas más tarde, comienza a producirse un giro en la serie, a partir del cuento *El niño proletario*, de Osvaldo Lamborghini. La dicotomía deviene clasista, entre un grupo de niños de clase media-alta y un niño proletario, su víctima. La voz que tiene a su cargo el relato se proyecta como un adulto torturador que recuerda el feroz episodio, y su discurso oscila entre un positivismo-naturalista de manual (“Desde que empieza a dar sus primeros pasos en la vida, el niño proletario sufre las consecuencias de pertenecer a la clase explotada”) y la

estética del modernismo literario (“Se ocultaba el sol, le negaba sus rayos a todo un hemisferio y la tarde moría.”), produciendo un extraño contraste.

Tanto *El niño proletario* como *La fiesta del monstruo* son relatos corales, en los que la voz que asume el relato es la de un “otro” del sujeto de la enunciación, lo que produce una distancia paródica. Al mismo tiempo, el carácter coral de todos los relatos que hemos mencionado les imprime un principio de teatralidad, donde el conflicto queda plasmado en una escena latente. Esta es probablemente una de las razones por las que su pasaje a la escena ha resultado tentador y posible.

En el volumen de textos dramáticos *La carnicería argentina*, el texto de Carolina Balbi, *La tabla refalosa o la refalosa en tabla* tiene la forma de una payada, un “duelo” o competición verbal, donde cada uno de los dos contendientes debe continuar donde el anterior se ha interrumpido, acompañándose con la guitarra.

Si bien se emparenta intertextualmente con el poema *La refalosa*, de Hilario Ascasubi, presenta numerosas alusiones al pasado reciente: la masacre de Trelew, la Triple A, el Mundial de fútbol de 1978, la dictadura militar. Acontecimientos del período más negro de la historia argentina, entre 1976 y 1983, más que incrustaciones del presente que generan anacronismos, invitan a pensar en la violencia política que se desplaza territorial y cronológicamente. Los antagonismos se traducen en epítetos descalificatorios, desde el punto de vista de cada enunciador escénico – tales como “montonero”, “pro-chino”, “hippie”, “gremio de gorilas”, “zurdito”, entrelazándose con nuevos anacronismos (“Gardel es unitario”, “anarquista escuchando a Clash”, “Perón es sandinista”).

La mención a *La fiesta del monstruo* no deja duda sobre la voluntad de inscribirse en la serie textual de referencia. La ambivalencia entre los cielitos – composiciones gauchescas de carácter patriótico – y el cielo del 78 – en alusión al Mundial de fútbol – resulta siniestra en su yuxtaposición al enlazar las luchas del siglo XIX por la independencia con un evento deportivo del que la dictadura sacó réditos políticos al pretender generar un sentimiento patriótico interno y una imagen positiva en el exterior, en el momento de mayor recrudescimiento de la represión. La imagen final (“caen y caen papelitos como en el mundial”) refuerza el símil de la fiesta popular y la generada desde el poder despótico.

Desde el punto de vista político, siguiendo la distinción formulada por Chantal Mouffe (2007) entre lo político (en sentido ontológico) y la política (en sentido óntico), todos ellos se ocupan del segundo, escenificando prácticas violentas en el territorio de lo empírico. Pero, a su vez, dejan trascender aquel

sentido ontológico en el que se dirimen opuestos en tanto enemigos – que no adversarios – a los que, desde el punto de vista elegido por estos textos, hay que eliminar. Desde el punto de vista de la filosofía política, se retrotraen al estado de naturaleza previo o desfiguración no deseada del pacto o contrato social. Donde esta situación aparece más expuesta, y donde las relaciones con el otro alcanzan un punto extremo, es en *La tablita*, de Julio Molina<sup>5</sup>.

En una parrilla al paso, llamada “La tablita”, un viajero se detiene a almorzar a la vera de una ruta. Pero en esta situación aparentemente trivial, nada es como parece. El diálogo entre el parrillero y el viajero, poco a poco comienza a enrarecerse, plagado de ambigüedades y malos entendidos.

La poca información que se va desprendiendo de los diálogos indica que se trata de una pequeña comunidad de origen francés, que intenta sostener su *status quo* a través del tiempo. Sus integrantes anhelan perpetuarse en un momento fundacional, pero del diálogo se desprende que el tiempo va haciendo transformaciones indeseadas. Éstas se dan, principalmente, en el plano del habla. Si la abuela era analfabeta, hablaba exclusivamente en francés, mientras que sus descendientes apenas conocen algunas palabras de esa lengua “madre”. En el orden de la designación, siguen la tradición de que los nombres de pila, y obviamente, los apellidos, son franceses. Apellidos que se repiten con demasiada frecuencia, lo que lleva al “viajante” – que no es tal, sino que su tarea es la de investigar los extraños sucesos que ocurren en esa pequeña comunidad – a la conclusión de que se trata de un grupo endogámico.

Para esta colonia, todo extraño es un enemigo. Y no en sentido potencial, sino explícito, declarado. El lenguaje se torna espeso, teñido de una opacidad casi inescrutable para el otro, el extranjero ocasional. Ofrece un “rojo” (por vino tinto), y en referencia a la porción de carne asada, se habla de “cuerpos”. Cuerpos siempre sangrantes, nunca totalmente cocidos. La carne y la sangre, por extensión, remite al campo semántico religioso, al ritual de la misa, que aquí deviene literal.

Ante las indiscretas preguntas del viajero, Jean y su hijo Delon (por el actor Alain Delon) se ponen a la defensiva, responden

5 Estrenada en 2003 en el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas con el siguiente elenco: Gabriel Fernández, Sebastián Wasersztrom y Cristian Martínez (Intérpretes); escenografía y vestuario, María Sol Suárez; asistencia de dirección, Ana Laura Urso y puesta en escena de Julio Molina.

con evasivas o desvíos del sentido. El paso del tiempo afecta a las nuevas generaciones, a tal punto que Delon se autodefine como *punk*, escucha su música y hace “pogo” con el visitante, una forma contemporánea de contacto violento entre los cuerpos. Mira televisión por cable, pero solamente canales franceses: luego de ver el film sobre la Revolución Francesa degolló más de un centenar de gallinas. La violencia viste nuevos ropajes, pero se mantiene en los descendientes.

Los rituales colectivos se caracterizan por asados multitudinarios, a los que concurre la colonia entera. Se describen “cuerpos enormes asándose”, pero se deja entrever que esas reses no son de vacunos. La reificación del cuerpo-objeto deriva en el canibalismo, una verdad que se va desplegando poco a poco, a medida que avanza el diálogo, a través de pequeños detalles, como la observación sobre Juan Carlos: “Jean – Nada, parece un buen hombre, un tanto duro, pero un buen hombre”.

Aquí, el adjetivo “duro” resulta ambivalente, dado que puede ser dicho en referencia a un rasgo de su carácter o de su carne. Por su parte, Delon lo mira fijamente, con la boca entreabierta, mientras solicita sal. Poco después, al ritmo de la música *punk*, lo muerde. Cuando el investigador pretende irse, será demasiado tarde. Estos “caníbales de Argentina, desdentados de mierda”, dispuestos a todo, no cederán ni ante las promesas, las súplicas o las amenazas del visitante. Al mencionar a las fuerzas del orden, Jean replicará que están ocupadas en reprimir las luchas obreras.

Este emplazamiento “parrilla”, denominado La tablita, resulta un desplazamiento del matadero. En la serie textual, se constituye como una metáfora de Argentina, donde los cuerpos son trozados, desmembrados y despachados. Grafica la serie de representaciones (federales, militares, fuerzas de seguridad), mientras que Juan Carlos, el investigador, toma el lugar del unitario de *El matadero* de Echeverría.

Pero en esta reescritura, los términos civilizado/bárbaro aparecen, no ya invertidos, sino entremezclados. Los colonos franceses (origen civilizado), al ser transplantados al campo argentino, devienen bárbaros. Cerrados a todo influjo externo, recrean sus propias tradiciones.

El sacrificio de la carne, el canibalismo ejercido sobre los extraños/extranjeros/otros, se resignifica en un ritual de supervivencia. La aniquilación más completa y brutal del enemigo, cual chivo expiatorio, consiste en comérselo. Jean cierra el texto con esta sentencia: “Ustedes allá, nosotros acá, hay muchos países que se dicen Argentina”.

Curiosidades de la normativa de la lengua española: el DRA no reconoce el término “reescritura”, pero hace tiempo que su uso se ha extendido en el campo de los estudios literarios, en el ámbito académico y fuera de él. Como en otros tantos casos, la normativa se mantiene, indiferente al habla, a la puesta en funcionamiento del lenguaje, donde evidentemente resulta eficiente para el intercambio, no solo en el ámbito latinoamericano.

La operación de la reescritura no es nueva, especialmente en el teatro: desde las reelaboraciones de los mitos por parte de los trágicos griegos, siguiendo con la “contaminatio” de la comedia en Roma (la fusión de dos o tres comedias nuevas griegas en una latina), el teatro del Renacimiento, y así sucesivamente), la historia teatral podría interpretarse como una reescritura incesante. Desde el siglo XX, la institucionalización de los derechos de autor introdujo un punto de vista diferente sobre la cuestión – en términos de la legalidad y del mercado – más técnico, si se quiere, pero no es éste el aspecto que nos interesa.

A los ya conocidos términos “versión”, “adaptación”, entre otros, el de reescritura presenta un matiz ligado a la práctica artística y a la experimentación sobre o a partir de la tradición cultural. Jorge Luis Borges trató este tema con ironía magistral en su cuento *Pierre Menard, autor del Quijote*, donde deslinda la posibilidad de las “actualizaciones” epidérmicas, y plantea, en cambio, la posibilidad del palimpsesto. La cuestión del contexto de la producción de la escritura resulta la clave para entender el acertijo del cuento.

De manera sintética, cualquier relación intertextual plantea diversos grados de relación con el texto “original”, desde una identidad total (copia) a una menos evidente (reescritura).

Los ejemplos analizados constituyen casos de reescrituras teatrales con una fuerte visión crítica de las prácticas políticas en Argentina ejercidas a través de la violencia. Mediante la ficción, construyen una visión paródica de las mismas. El anacronismo deliberado reconstituye la serie histórica, mostrando las semejanzas entre los hechos distantes en el tiempo. Parafraseando la lectura de Walter Benjamin sobre el cuadro de Paul Klee, el *Angelus Novus*, miran con un ojo hacia atrás, y con otro, hacia adelante. El panorama descripto es desolador, pero abre la puerta hacia la construcción de una mirada crítica.

#### **BIBLIOGRAFÍA:**

A.A.V.V. *El matadero. Un comentario y otros textos*. Buenos Aires, Libros del Rojas,

2010

A.A.V.V. *La carnicería argentina*. Coordinación Luis Cano. Buenos Aires, Inteatro, 2007.

LAMBORGHINI, Osvaldo. “El niño proletario”. *Sebregondi retrocede*. Buenos Aires, Ediciones Noé, 1973.

MOLINA, Julio. *Dramaturgia roja*. Buenos Aires, Libros del Rojas, 2005. (Contiene *La tablita* y otros textos)

MOUFFÈ, Chantal. *En torno a lo político*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.

PIGLIA, Ricardo. *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires, La Urraca, 1993.

**RESUMO** O artigo analisa diversos procedimentos que utilizam as reescrituras teatrais dos textos clássicos que representam algum tipo de conflito político, na Argentina. A dicotomia “civilização/barbárie” e “erudito/popular” são postas em questão mediante a paródia, o anacronismo deliberado e as diferentes formas de intertextualidade, revisando, de maneira crítica, a história política argentina do passado para refletir sobre o presente.

**PALAVRAS-CHAVE** reescritura de clássicos; teatro-política; Argentina.

**ABSTRACT** This paper analyzes several plays that use rewriting of classical playwriting with some kind of political conflict, in Argentina. The dichotomy civilization/barbarism and erudite/popular are presented by parody, deliberated anachronism and different forms of intertextuality, reviewing in a critical way Argentinean political history, in order to think about the present.

**KEYWORDS** Classics rewriting; theater; Argentinian politics.