

3

**DESENCADENAR
EL ESPECTÁCULO... ***
(ACCESOS DE UN ESTUDIO EXPLORATORIO)

*“El texto deviene representación al perseguir una dirección potencial
que no estaba implícita de antemano, y por lo tanto oculta,
pero que ahora se actualiza de una manera que parece inevitable”*

R. Hornby

Script into Performance

**A Ricardo Ahumada
in memoriam**

* Las estrategias metodológicas seleccionadas y las prácticas de lectura que se proponen a continuación se corresponden con el formato y ordenamiento sugeridos para el “desarrollo” del *informe de avance* (cf. artículo 1, ítem 2. del diseño del esquema de contenido).

1. PRESUPUESTOS Y ESTRATEGIAS DE LECTURA

La perspectiva teórica que sustenta los recorridos fragmentarios de lectura que a continuación propongo, privilegia la consideración del fenómeno teatral como (1) práctica significativa específica, (2) interacción dinámica y diversificada de sistemas sýnicos, (3) conjunto interrelacionado de códigos y mensajes comunicativos, (4) como diseño y desarrollo, en síntesis, de un *proceso singular de producción de sentidos*. Las diferentes propuestas analíticas parten, en consecuencia, de una serie de abordajes globalizadores del objeto de estudio, cada uno de los cuales pretende dar cuenta de la doble naturaleza constitutiva e integradora de la práctica escénica, del entronque y articulación (en un todo) del *doble plano textual de lo dramático* (texto escrito) y *lo espectacular* (texto –virtual– de la representación).¹

Las estrategias metodológicas que habrán de implementarse operarán, por lo tanto, a manera de encuadres o focalizaciones selectivas de un conjunto de *alternativas analíticas e interpretativas* previamente consideradas y/o construidas. Dichos modos de apropiación de los significados a través de la lectura del corpus, aunque en principio ‘aplicados’ a un “texto (dramático) original” [*Un guapo del 900* de Samuel Eichelbaum, concebido entre los años ‘30 y ‘40], procurarán después transpolar sus evidencias discursivas hacia otras posibles implicaciones y funcionamientos textuales, sus diversas temporalidades y materialidades heterogéneas, según nuevos ordenamientos de la propuesta inicial en instancias sucesivas de una secuenciada *progresión espectacular* (puestas en escena ‘virtuales’, o bien ‘efectivas’ transposiciones filmicas): esto es, reconceptualizarlas en términos de *procesos de transducción semiótica*.

¹ Esta realidad dual, bifacética del texto dramático (es decir, que permite concebirlo a la vez como texto escrito, pero también como texto para-ser-representado) está en la base de diversas propuestas teórico-metodológicas, desde R. Ingarden [1971] hasta A. Ubersfeld [1989]. Ya Ingarden afirmaba que dicho texto se compone (a) de un texto principal, constituido por el dialogar de los personajes, y (b) por un texto secundario, didascálico (relacionado con todo aspecto informativo acerca de la *teatralidad* del texto) e indicaciones escénicas. En opinión de F. de Toro [1987: 61] “el texto dramático constituye por sí solo un objeto de estudio que no tiene por qué contraponerse al texto espectacular, el cual constituye *otro* objeto de estudio”, aunque aprecia como más útil y significativo vincular ambos abordajes a través de la investigación teatral.

Desde esta perspectiva analítica, la dinámica estructural del teatro podrá ser indagada a partir de ciertas operaciones y registros descriptivos que permitan, en esta *primera etapa heurística y hermenéutica*, (1) articular lo sintáctico (relaciones de los signos entre sí) con lo semántico (los signos con su significado) y lo pragmático (sus vinculaciones con los usuarios e intérpretes), para arribar a interpretaciones previas del sentido textual; (2) inventariar componentes escénicas y situaciones dramáticas, y distinguir materiales de la historia contada y su reordenamiento por el 'discurso narrante'; (3) advertir sus entramados con el conjunto de la acción teatral, así como sus cambios y transformaciones relacionadas con ciertas modificaciones de la configuración actancial; etc.

Para la orientación y búsqueda de unidades significativas de análisis y la determinación de su funcionamiento en el conjunto textual, se procederá partiendo de algunos signos de *segmentación exterior* (propuestos por el mismo autor), en tanto medios objetivos de puntuar la acción: su división en actos, cuadros y escenas, entradas y salidas de personajes, acotaciones escenográficas, didascalías de iluminación y sonido, etc.

En una segunda instancia se practicarán *segmentaciones longitudinales y transversales* del texto dramático, pensando en una puesta en escena que recupere las alternancias y cambios operados en el transcurso de la acción dramática, así como en su organización secuencial, o bien que enfatice y jerarquice determinados materiales escénicos de variable importancia en lo singular, conforme evolucione la construcción del conflicto.

Abordar en esta instancia una primera caracterización de los personajes permitirá recrear ciertos *efectos de realidad*, a la vez que iluminar las motivaciones que impulsan determinadas acciones de los mismos. Pero al confrontar estas advertencias con las articulaciones que propone el *código actancial* (desde sus categorías invariantes hasta las formalizaciones precisas de actores y roles) [Greimas, 1989; Ubersfeld, 1989], revelará la vinculación dialéctica entre los caracteres y la acción, la progresiva traslación de uno a otro plano del análisis, y sus aportes al esclarecimiento de situaciones dramáticas particulares y a los problemas de resolución de conflictos.

Finalmente, se articularán aquellas delimitaciones previas con una *segmentación indicial, performativa y déictica* [Pavis, 1983: 439] que, al reconsi-

derar la instancia de discurso y el contexto de enunciación teatral² [De Toro, 1987; Ubersfeld, 1989], permita reordenar el espectáculo de acuerdo con la red de relaciones establecidas a priori, tipologizar la dinámica actancial de los personajes, y vincular estos elementos escénicos con distintas situaciones espacio-temporales, favoreciendo así nuevas matrices de lectura ideológica, histórico-política, etc.

Por cierto: del modo como se resuelva la conexión de estos datos de la realidad y aquellos otros de la ficción escénica, en buena medida “dependerá el carácter y el significado de la obra, según se trate de una mera reconstrucción de hechos acontecidos en el pasado, puramente documental, o de la recreación de esos hechos” [Brizuela, 2003: 81] a través de una construcción espectacular.³ La realidad visible en la escena

“está construida por un conjunto de *convenciones y procedimientos estéticos*. El *referente del signo teatral* se da sólo como *simulacro*, como *ilusión necesaria* para el establecimiento de la ficción y de la escena como *lugar real de la acción*... Mientras no se conciba a la escena como un crisol donde todo se transforma en signo, se hará del teatro un lugar en el que *se manifiesta la realidad*, cuando de hecho lo que allí reinan son *el signo y el artificio*” [Pavis, 1983: 453, con mis subrayados].

La multiplicidad escénica que ya anticipa el texto dramático no sólo propicia lecturas e interpretaciones diversas, según determinadas perspectivas teóricas y analíticas, sino que permanentemente entrama e interrelaciona de diferentes modos la relación dinámica de los componentes sígnicos con las instancias de producción y de reconocimiento textual. Así, a las actividades básicas de / ex-

² Para la semiótica del espectáculo, la situación de enunciación da cuenta del lugar y de las circunstancias en que se produce el acto enunciativo, a través de las ‘*marcas o huellas*’ que éste deja en los enunciados de los personajes/actores, en las diversas realizaciones de la puesta en escena (dramaturgia, dirección, escenografía...), etc.

³ “Cuando el espectador interpreta al *objeto* percibido como que detenta una *función* en un *proyecto estético*, lo *semiotiza*. La escena es semiotizada cuando se transforma, siguiendo una convención lúdica, en el lugar de una acción simbólica, y cuando se distancia de este modo del mundo real del espectador. *La puesta en escena es una puesta en marco* [una puesta en situación de la acción representada] *y una puesta en signo de la realidad*” [Pavis, 447, con mis subrayados].

presión / significación / comunicación / interacción / e / interpretación sónica (que Boves Naves [1997] ha caracterizado atribuyendo funciones específicas a los distintos emisores y receptores participantes, conforme con un orden de sucesión que permite subsumir los anteriores), es posible agregar las operatorias propias de un *proceso semiótico de transducción*.

La nueva instancia receptora (transductora), en virtud de sus específicas competencias expresivas, comunicativas, interactivas, etc., *resignifica los interpretantes* establecidos en el texto original, los desplaza o modifica, los transforma o les asigna otros sentidos, descubriendo o proponiendo posibilidades de nuevas lecturas, y materializando a la vez *nuevos procesos de producción significativa*.

Los tres recorridos analíticos que a continuación practico fundan su pertinencia descriptiva e interpretativa en procedimientos iniciales de *segmentación*. Con ellos articulo, seguidamente, algunas propuestas 'poligonales' de lectura, reordenando el material analizado en función de recurrencias temáticas o formales, y avizorando (apenas) cuestiones de *matriz ideológica e histórico-política*. Un rápido señalamiento tópico de ciertas constantes significativas en las producciones fílmicas de Nilsson y Murúa, propician (creo) una aproximación introductoria al tratamiento de ciertos mecanismos de *transducción semiótica* de "Un guapo del 900", a partir de la lectura del texto dramático de Eichelbaum, los que habrán de profundizarse en la etapa siguiente de la investigación en curso.

2. SEIS RESEÑAS DE UN ANÁLISIS DE CORPUS

2.2. RECORRIDOS DE LECTURA (ABORDAJES DISCURSIVOS DE LA SEGMENTACIÓN TEXTUAL)

2.2.1. DE LA ESTRUCTURACIÓN EN CUADROS A LA NATURALEZA DE LA ACCIÓN

Los contenidos argumentales del texto dramático se distribuyen en seis subunidades o bloques temáticos, que se formalizan y segmentan en tres actos de dos cuadros cada uno.⁴

Una primera observación, al respecto: lo habitual (lo predominante, al menos, en teatro) suele ser la estructuración en actos y escenas, ya que la misma pareciera perfilar mejor los encadenamientos dramáticos, es decir resoluciones espectaculares en las que se priorizan cuestiones de acción y de movimiento. La segmentación en cuadros, como en este caso por ejemplo, pareciera posicionar al espectador frente a un universo temático que le propone fragmentos espaciales de una temporalidad discontinua, que a su vez se ofrece como marco necesario para la interpretación de un “friso psicosocial” de diferentes situaciones.

Esto es: lo primero que se advierte es un criterio organizativo en el que prima el principio de visualidad, la presentación del cuadro de costumbres, la fijación casi fotográfica de lo escénico, el planteamiento de fragmentaciones típicas pero (como se verá) incompletas, aunque no insuficientes. Estas notas características del texto dramático “*Un Guapo del 900*” parecieran favorecer o demandar una puesta en escena “intensiva”, que jerarquice el “accionar interior” de los personajes y proponga el ejercicio de una perspectiva crítica y reestructuradora del espectador frente al contenido⁵, a diferencia de lo que a menudo podría concebirse como un convencional criterio de expectación dinámica.

⁴ Para una rápida visualización de la estructura dramática del texto de Eichelbaum, remito al *Diagrama I* de este Informe - *Estructura del texto dramático* (ver artículo 4, en pág. 46) en el cual se sintetizan y articulan los núcleos básicos de la acción escénica, su distribución argumental y localización espacial, a su vez organizados por actos y cuadros que se presentan siguiendo una numeración progresiva.

⁵ Corresponde mencionar al respecto la adhesión de las principales obras de S. Eichelbaum (que se definía a sí mismo como un “*maniático de la introspección*”) a cierta tendencia del teatro universal contemporáneo que

Aplicado al análisis de este caso, dicho principio constructivo ordenador del entramado pre-textual del espectáculo no sólo referencia (a) una concepción orgánica y sincrética del conjunto escénico (dado a través de diversas componentes que concurren a un similar propósito), sino que a la vez da cuenta de (b) una armoniosa síntesis de dinamismo y estaticidad, de movilidad y concentración dramática en el tratamiento de las respectivas situaciones actanciales, y de (c) una focalización predominantemente centralizadora del conflicto que a menudo se desglosa en diferentes puntos de vista.

Expresado en otros términos: lo que el texto "tutor" propone, respecto de sus futuras transposiciones, es una conceptualización a la vez sintética y sincrética de lo espectacular, que opera sin desmedro de una adecuada jerarquización e individualización del conflicto dramático, aunque por momentos pareciera diluirse en dispersiones multiplicadoras.

Procuraré dar cuenta, a continuación, de algunas manifestaciones de esta primera aproximación al tratamiento de la acción dramática en el texto de Eichelbaum:

1 > Las indicaciones escenográficas de los seis cuadros que componen el texto, en todos los casos entendidos como localizaciones ambientales características de la realidad representada en la obra (almacén de ramos generales, habitación / reservado de hotel, despacho de comité, esquina de barrio, mansión del Caudillo y casa del Guapo), enfatizan la dimensión conceptual o temática más

practicaba el denominado "*realismo psicológico*": una dramaturgia que enfatizaba la indagación profunda de las motivaciones y luchas interiores del hombre en su búsqueda por lograr una personalidad auténtica. Por lo tanto, en sus principales dramas es posible reconocer la influencia del teatro de Ibsen y Strindberg, o de Chéjov y Lenormand; pero se trata, en realidad, de una *influencia reconceptualizada* por el testimonio histórico y la crítica social, el cuestionamiento moral y los prejuicios convencionales, la cuidadosa caracterización de espacios, medios y ambientes de nuestro país.

"Bajo los más diversos pretextos anecdóticos, en el drama eichelbaumiano [afirmaba Canal Feijoo, ya en 1952] lo que acontece es una historia de seres que, de pronto, en un momento dado, se descubren, se encuentran a sí mismos [...]; casi siempre imprevisiblemente sobreviene un hecho [que] proyecta al personaje sobre sí, lo revierte a su fondo de más secreta intimidad, lo reconcentra y comprime, hasta alcanzarle una última y definitiva evidencia, que atañe a su ser, más que al hecho mismo".

que actancial de tales cuadros, y su explícita referenciación connotativa a lo pictórico refuerza la naturaleza plástica, óptica, mostrativa más que indagatoria, enunciativa más que problemática, del conflicto dramático que se discursiviza en *"Un Guapo del 900"*.

2 > La superposición de fragmentos anecdóticos, de esbozos de acción encuadrados en dichos marcos ambientales, constituye así (como ya se dijo) un "friso psicosocial" de particulares tonalidades y esquemas cromáticos; una suerte de inventario documental por el que circulan acciones e interioridades de un orbe cultural polifacético, que en una visión totalizadora o de conjunto se descompondría en, por lo menos, dos entidades genéricas: el mundo marginal y la miseria social del suburbio (el almacén, el comité, la esquina, el rancho de los López) y la sensualidad del poder (el reservado de un hotel) y el autoritarismo del mundo dominante y la corrupción política (la mansión de los Garay).

3 > Esta configuración simétrica, equilibrada, indudablemente estructurada con sentido analítico, y que en principio podría caracterizarse como de índole documentalista, naturalista e impresionista, remite a la vez a una construcción escénica de ritmo secuencial contrastante, inestable, en el que se alternan y articulan componentes argumentales de diversa textura dramática: individualizadoras o colectivas, progresivas (por la acumulación de tensiones) o retardatarias, eufóricas o disfóricas, de emergencia épica o intimista, etc.

A continuación, algunos ejemplos, particularmente centrados en el manejo de las transiciones de (entre) los cuadros:

El animado juego de acciones paralelas con las que se abre el Cuadro 1 ro (referidas a existencias, problemas e inquietudes sociales diversificadas) generan un ámbito colectivo y testimonial de fuerzas actuantes, que se altera primero con la llegada de Natividad y después con el ingreso de Ecuménico. Pero las diferentes microescenas que lo componen no sólo aportan a la dinámica performativa del conjunto, sino que contribuyen a la representación de un universo en el cual se recortarán mejor las figuras prototípicas.

Al desencadenarse el conflicto (la discusión entre Ecuménico y Palmero, siempre en el primer acto), la acción dramática focaliza la dimensión axiológica de la guapeza

en la que madre e hijo sustentan el principio de autoridad y difuminan la pintura del ambiente. La perturbación del sentimiento de lealtad (que a su vez acelera los mecanismos de introspección psicológica) se irá dosificando, a través de diferentes intervenciones del Guapo en los cuadros siguientes, con la intercalación de numerosas escenas “retardatarias” que habrán de aminorar las instancias de tensión dramática (respecto de la sucesión conflicto/clímax/desenlace) y a la vez permitirán recuperar las situaciones en las que predomina la caracterización del medio y los personajes.⁶

Así, por ejemplo: (a) la transición entre la tensa situación creada entre Natividad y Ecuménico (final Cuadro 1ro) y la presentación convencional y estereotipada de la relación sentimental de los amantes (inicio Cuadro 2do); (b) de la muerte de Ordóñez (final Cuadro 2do) a las diversificadas situaciones jugadas en el comité en vísperas de elecciones (inicio Cuadro 3ro); (c) de la rípida discusión entre el Guapo y el Caudillo (final Cuadro 3ro) a las animadas conversaciones suscitadas en una esquina de suburbio (inicio Cuadro 4to) hasta (d) la llegada de Natividad y la reinstalación del conflicto (final Cuadro 4to), etc.

4 > En cualquier caso, lo que anticipa el texto dramático es una isotopía de naturaleza sintáctica y semántica, una constante constructiva del relato teatral que ya direcciona formalizaciones “alternantes” del contenido y la expresión de la futura puesta espectacular: *univocidad/concentración* (de la acción dramática), por un lado, vs. *parcelamiento/fragmentación* (de la misma), por el otro.

⁶ En lógica concordancia con el “teatro de introspección”, los personajes de Eichelbaum (sobre todo los actantes femeninos) están trabajados en profundidad, denotan personalidades de notable vigor interior y resultan especialmente espontáneos en su accionar. No obstante, quizás debido a las frecuentes escenas retardatarias de las obras y a la morosidad de sus diálogos, se le solía objetar cierto “resentimiento” de la acción teatral que por momentos se tornaba estática, a través de largas situaciones jugadas por seres que se escrutan o razonan incansablemente. Aunque sin apartarse del todo de este lineamiento, su “*Guapo*” (así como *Un tal Servando Gómez*, de 1942) habría de implicar una perspectiva distinta, tal vez debida al minucioso retrato de ambientes o a la gravitación de determinados rituales y otras formas de lo sociocultural, particularmente localizadas en el arrabal porteño, que están trabajados con mayor riqueza de recursos que lo rural o la pequeña burguesía ciudadana en otras de sus obras: *Soledad es tu nombre* (1932), *Pájaro de barro* (1940), *Vergüenza de querer* (1941), *Dos brasas* (1955), *Subsuelo* (1967), etc.

Lo que se considera a continuación procurará caracterizar (por lo menos) dos modalidades diferentes de resolver dicha “encrucijada” constructiva. Pero lo cierto es que, en general, el mencionado mecanismo sintáctico-semántico se constituye, textualmente, en torno de un entramado argumental (eje del conflicto) siempre vinculado con los avatares del Guapo: o bien (a) intermediando en la sucesión temporal del antes/durante/después del asesinato cometido por Ecuménico López; o bien (b) en la progresión temática de los núcleos actanciales básicos de su recorrido: la confirmación de sus sospechas acerca de la infidelidad de Edelmira/provocación, duelo y muerte del amante/prisión de Ecuménico/libertad, reflexión y retorno a la cárcel.

2.1.2. DE LA SÍNTESIS A LA SÍNCRESIS: CUADROS-SECUENCIA Y CONFIGURACIONES PROTOTÍPICAS

Los cuadros 2do y 5to, estratégicamente localizados respecto de la equilibrada simetría del conjunto⁷, se constituyen en los dos únicos tramos del texto en los que se sostiene con relativa convencionalidad el criterio tradicional de “unidad de acción” dramática. Sin embargo, ambos *cuadros-secuencia* pueden ser a su vez divididos en dos subunidades, cada una de ellas con sus núcleos de acción, catálisis performativas, indicios informacionales, etc.

1 > En el primero de los bloques mencionados, las dos subsecuencias que lo componen (el diálogo apasionado de Edelmira Carranza de Garay con su joven amante, el doctor Clemente Ordóñez, y la irrupción de Ecuménico López en el reservado del hotel, la mutua provocación y muerte de Ordóñez) contribuyen a la explicitación escénica del entramado central del conflicto: (a) la infidelidad y la deshonra proferidas por la mujer y el amigo del Caudillo, por un lado, y (b) la decisión (por primera vez) personal del Guapo y la definitiva asunción de su destino, por el otro:

⁷ Merece considerarse su privilegiada localización respecto de la economía constructiva del dispositivo estructural en su conjunto, sea continuando o precediendo el comienzo y el final de la obra, sea enmarcando el núcleo central del planteamiento argumental.

“Soy hombre de don Alejo... y como le cuido la espalda, tengo que ver las traiciones que se le hacen y castigarlas a mi modo. No voy nada en el asunto... nada más que la lealtá”, se justifica respondiendo al ruego y desesperada reacción de la mujer que le grita “¡asesino! ¡asesino!”; por lo mismo que, al quedarse solo, autoconfiesa el reconocimiento de su nueva condición: “De esta hecha te has quedado güérfano, Ecuménico” [I, 2].

2 > Respecto de las dos subunidades que también componen el 5to cuadro, por el contrario, remiten ambas a una relativa estaticidad del accionar externo de los personajes y a cierta temporaria disolución de los aspectos costumbristas, para permitir que prevalezcan en cambio las evidencias del conflicto latente en las relaciones humanas.

En consecuencia, la unidad de acción dramática se canaliza en este segundo caso (en el que Natividad visita la casa de don Alejo Garay, a fin de requerirle que interceda para que su hijo Ecuménico recobre la libertad), a través de las dos conversaciones que sostiene la madre: (a) su emocionado alegato previo ante Edelmira, quien sólo insinúa su cobardía ante lo que presenta como irreversible y concluso respecto de la situación planteada, de modo de privilegiar la defensa de su posición social; y (b) el impaciente (por momentos agitado y tumultuoso) enfrentamiento con el Caudillo, a propósito del intercambio de ideas y actitudes relativas a los principios de lealtad, guapeza, mutua protección, y acerca de las características de la política y la vida de comité.

“Mal me conoce, Don Alejo. No me puedo ir sin obligarlo a que me le consiga la libertá. Lo menos que puedo hacer por mi hijo es lo que él ha hecho siempre por usted: exponer el peyejo”, lo increpa; y concluye: “... mi pobre Ecuménico ha venido a perder su amistá cuando más segura debió tenerla” [III,5].

3 > Asimismo, tanto en el segundo como en el quinto cuadro se plantean núcleos esenciales de significación dramática que permiten definir con perfiles de configuración prototípica, casi emblemática, determinadas características, singularidades y contradicciones de estos cinco personajes principales.

En el primer caso, se difiere la instalación del conflicto y la confrontación de los dos mundos sociales, a través de un diálogo escandido de los amantes,

en el que campea la ironía y la sátira de costumbres. La cursilería, con toda la evidencia de sus marcas intencionales, en la interacción conversacional de la mujer "medio pelo" y el "bon vivant" (el joven político de "buena familia", cuya sensualidad respecto del poder se homologa con la amatoria)

[el manejo forzado y reiterativo del "tú" con propósito distintivo, aristocratizante, por ejemplo; o ciertas expresiones de inusual retoricismo como "*manos cincopétalas, de marfil y de rosa*", "*ojos sonámbulos de muerte*", "*melancolía de heliotropo*"... (1, 2)]

se suman al estereotipo de diversas actitudes sobreactuadas, para contribuir en conjunto a la representación de los efectos paródicos de un vernáculo drama de alcoba que resignifica los modelos del folletín y la comedia burguesa neorromántica. Más allá de cualquier principio ético y de la sinceridad de los sentimientos, Edelmira terminará acallando su sufrimiento por el amante asesinado en tanto pueda conservar su posición social, dificultosamente conseguida.

En cuanto al quinto cuadro, los diálogos sostenidos por Natividad refuerzan o proveen al texto de nuevos núcleos de significación: (a) la explicitación de las motivaciones de Edelmira respecto de su matrimonio (respuestas monocordes y reiterativas, énfasis en la creencia del marido, en tanto formas de autoconvencimiento o justificación); (b) el dolor auténtico de la madre por la situación del hijo; (c) las reticencias del Caudillo (sus ambivalencias y temores por la conservación y el sostenimiento de la seguridad personal y la reputación social). En síntesis, la puesta en escena del "dorso de la política", en simultáneo con la caracterización de tres clases sociales bien diferenciadas: Natividad / el suburbio, Alejo/la aristocracia, Edelmira/la clase media, el "medio pelo"...

4 > En este mundo de conductas solapadas, inciertas o ambivalentes se perfilan con nitidez los rasgos característicos de una personalidad prototípica: Natividad López. Actitudes desafiantes y frontales, fortaleza interior y autodominio de los sentimientos, firmeza de carácter y capacidad de decisión en permanente puesta a prueba

[*"la desgracia me ha golpeado muchas veces pero siempre he preferido enfrentarla a cara e perro"; "tendrás que cuidarte porque la desgracia de ser poco hombre se te*

puede doblar cuando te convanzas además de que yo soy poco mujer”; “mis hijos han sido siempre lo que yo he querido que fuesen”... les enrostra a los amigos de Ecuménico (II, 4)].

Se reconoce “dura y soberbia” con el dolor, y altanera hasta la temeridad con quienes detentan el poder: así desafía, amenaza y juzga severamente a don Alejo Garay (III,5) por transgredir el código de lealtad (“*ando en busca de su hombría*”, “*tengo coraje pa juzgar a cualquier felón que traiciona a su más fiel servidor*”), pero también es capaz de dulcificarse en ruegos cuando desconoce o no alcanza a comprender los cambios operados en Ecuménico (III,6), la increíble revelación que (sólo en principio) los diferencia y distancia: “*Yo misma me parezco otra*” / “*Vos parecés otro también*”...

5 > Esta final puesta en duda acerca del valor “lineal” de las conductas, que en el caso de Natividad se fueron anticipando a través de actitudes imperativas, amenazantes o recelosas, condice también con ciertos titubeos, oscilaciones y melindres de sospecha que se fueron registrando en el comportamiento de Ecuménico.

Lealtad incondicional, adhesión y confianza absolutas (en la amistad y con el Caudillo), valentía y coraje en los desafíos, fortaleza y temeridad ante el peligro, entre otros rasgos y valores de la guapeza que ostenta, colisionan de pronto con la desilusión y la desesperanza que lo embarga al defender su última acción de lealtad y compromiso: “*A mí nadie me manda matar... voy nada más que la lealtá*”, le dice a Edelmira junto al cadáver del amante. Habitualmente remiso en la exteriorización del sentimiento y los afectos, parco y contundente en sus intervenciones, el cambio de actitud del Guapo arrastra consigo la migración del “friso” ambiental y costumbrista a la performatividad introspectiva de la dramatización del conflicto.

2.1.3. DEL ENCADENAMIENTO MICROSECUENCIAL A LA ATOMIZACIÓN TIPOLOGICA

El articulado sintético y sincrético de los bloques dramáticos 2do y 5to, cuasi metafóricos en su constitución, por la particular manera en que se concretizan como entramados secuencial-actanciales, se distingue sustancialmente de la

concepción escénica que predomina en los restantes cuadros de la obra. Sobre todo en la primera parte de cada uno, en que la distribución temática y argumental de sus contenidos se aglomera y atomiza, a la vez que se explana en configuraciones de series diversas de conjuntos microsecuenciales discontinuos.

Concordante entonces con este otro principio constructivo (entre *sinécdoqui-*co y *metonímico*, podría decirse), lo que se advierte es una dispersión sumatoria de registros anecdóticos, de fragmentarios brochazos de personalidades apenas esbozadas, en vez de capitalizarse en nuevas adquisiciones de entidades actorales prototípicas. En síntesis: a diferencia de los cuadro-secuencias anteriores, lo que se perfila en las restantes subunidades es una "galería" de individualidades típicas o características del medio, que contribuyen a reforzar la índole interpretativo-costumbrista del "friso psicosocial" (al que se hacía referencia en el primer recorrido analítico).

1 > Así considerados en relación con el conjunto, en el marco de una diversa sucesividad de escenas cotidianas y ambientales, los respectivos coprotagonistas se van construyendo mediante estratos anecdóticos que, en singular acumulación, no hacen más que obturar cualquier posibilidad "evolutiva" de sus rasgos actorales. El devenir particular de los roles (temáticos, cognitivos, actanciales, meramente pragmáticos, etc.) que caracterizan a cada personaje se parcela en innumerables series de acciones inconclusas: en todo caso culminantes respecto de una microsituación determinada; pero en general carentes de enlace medular, explícito o significativo respecto de la construcción del conflicto dramático y organizadas a la manera de instantáneas discontinuas de un álbum de recuerdos.⁸

2 > Diferentes microsecuencias se atomizan, entrecruzan y superponen (por ejemplo) en la primera parte del cuadro inicial, confiriéndole al comienzo de la obra un ritmo vivaz y generando un particular dinamismo que incide en su textualidad sintáctica y semántica: grupos de existencias diferentes, en buena

⁸ Los permanentes cambios de enfoque y de registro de esta (presunta) "cámara fotográfica" se suceden vertiginosamente. Al comienzo de la obra, por ejemplo, apenas superado el planteamiento de los códigos del regateo y la compraventa, se deriva la atención hacia un diálogo ocasional e intrascendente que, al momento de bordear la mediocridad, da inmediato paso a la discusión política... y así sucesivamente, con los demás personajes y situaciones.

medida marginales; distintas inquietudes personales sustentadas en problemas diversos, confluyen en el mismo ámbito (un almacén de ramos generales, sustituto de la pulpería de la dramática gauchesca) para constituir un “fresco” costumbrista representativo de motivaciones y conductas diferenciales, individuales o grupales, sociales y políticas.

Más allá de las situaciones que encarnan o posibilitan, los diálogos de los personajes se definen a través de un lenguaje de expresivo pintoresquismo, que incorpora diversos registros (léxicos, tonales, fonéticos, sintácticos) característicos del lunfardo e imágenes sugeridoras de la vivacidad conversacional de los habitantes del suburbio.

3 > Los regateos comerciales con la clientela, propios del dueño del almacén⁹, alternan primero con una conversación oportuna pero intrascendente de dos muchachas del barrio¹⁰, y algo después con la charla sentimental de la hija del patrón con un recién llegado¹¹. Sin solución de continuidad ni pretensión de ordenamiento homogéneo, estos desplazamientos escénicos previos empalman a continuación con una discusión política de ribetes morales divergentes (a propósito de las próximas elecciones) que sostienen dos parroquianos¹² mientras

⁹ Pedro Lalanne tal vez constituya una variante del mismo gringo del drama gauchesco (del Sardetti de “Juan Moreira” de Gutiérrez, por ejemplo, o del “Cobarde” de Pérez Petit), aunque se lo compruebe cada vez más asentado e identificado con la marginalidad del medio suburbano.

¹⁰ Los objetivos vitales de Maruja y de Luciana, la hija del almacenero, apenas si exceden el comentario entusiasta referido a la actualidad de los bailes, el organito callejero o la calidad artística de ciertos retratos.

¹¹ A diferencia de Ecuménico y Ladislao que constituyen el orgullo de la Madre y la confirmación de sus ambiciones, Pancho (el menor de los López) es el hijo “fracasado” de Natividad: “medio cobardón”, “ni cuchillo sabe usar”, “a ocasiones me da miedo”, “parece de otra entraña”... de él dice la madre. Aislado e ignorado por los hermanos mayores, objeto de burla de sus amigos por la diferencia de estilo e intereses, Pancho constituye la antítesis, la contracara del ideal materno, que delinea el envés paródico del prototipo de la guapeza, en todo caso más próximo a la configuración del compadrito.

¹² En la confrontación de sus opiniones críticas acerca de la venalidad electoral o la dignidad abstencionista, Puentes Vila objetiva una perspectiva cínica frente a la cuestión: el puro y exclusivo interés del que, sabiéndose marginal sin esperanzas ni alternativas, aspira sólo a comprometerse con aquello que lo beneficie o le reditúe ganancia; Gualberto, en cambio, traducirá el idealismo del que espera con sincera ilusión las transformaciones de una auténtica moralidad cívica.

aguardan ser atendidos, al mismo tiempo que la totalidad del constructivismo escénico se solapa entre las voces en off de los vendedores ambulantes de sandía y ricota.

Un encadenamiento discontinuo de escenas y situaciones, en síntesis, que a la vez que confieren un particular dinamismo a las acciones iniciales de la obra, ofician de preferente marco referencial (con precisas notaciones de época y circunstancia histórico-política, inclusive) en el que habrán de recortarse las figuras prototípicas de Ecuménico López y su madre.

4 > Las escenas posteriores a la llegada de Natividad, por ejemplo (siempre en el primer cuadro), si bien centralizan momentáneamente el foco de la expectación (sea por las fuerzas singulares que su sola presencia entorna, o por el empuje atractivo y seductor de su perfil prototípico), lo cierto es que altera en parte las discontinuidades anecdóticas que fueron proliferando, configurando una secuencia entrecortada de diálogos, enlaces y recuperaciones permanentemente referidas a microsituaciones anteriores.

Las continuas referencias al ámbito de los guapos y orilleros, a la consistencia de sus códigos y virtudes, a sus inextricables conexiones con el mundo de la política¹³, alcanzan a movilizarla sin embargo como necesaria secuencia transicional, anticipatoria de la problemática de Ecuménico.

5 > Pero el conflicto recién se desencadena y abroquela, en términos de culminación de la secuencialidad escénica seriada, hacia finales del primer cuadro, cuando aparece Ecuménico (acompañado por su hermano Ladislao)¹⁴ y su diálogo inicial con Palmero desemboca en enfrentamiento.

¹³ El acompañamiento durante la espera (de Ecuménico) y los sucesivos intercambios de Natividad con Palmero y El Quebrao, casi siempre circunscriptos por la actitud obsecuente e interesada de estos últimos, permiten recortar o abocetar a estos otros dos sobrevivientes de la frustración social, apenas caracterizados por la inutilidad de sus intentos de sobreponerse al desarraigo.

¹⁴ Ladislao López no sólo encarna la firmeza de la fidelidad satelital hacia su hermano Ecuménico, del que se constituye en aliado incondicional, sino que con él integra y repone (en el ámbito suburbano) otras series gemelas del coraje constituidas en la épica y la dramática gauchesca: Fierro-Cruz de J. Hernández, Moreira-Andrade de E. Gutiérrez, Zoilo-Aniceto de F. Sánchez, etc.

La puesta en tensión de los códigos de la guapeza, sumada al cuestionamiento de los pilares de la lealtad y la valentía, y en paralelo con la perturbación del principio de autoridad, condicionan el inicio del “proceso evolutivo” del Guapo¹⁵ hacia la construcción de una subjetividad auténtica: la búsqueda de su esencial, efectiva identidad personal.

6 > Esto es: las progresivas fluencias y derivaciones “típicas” de encadenados discontinuos se solidifican y consolidan en instancias determinadas del texto dramático, siempre vinculadas con situaciones de tensión y desenvolvimientos del conflicto, anticipando (o recuperando) así el modelo estructurante “privilegiado” del cuadro-secuencia.

Esta constante (que se describe con mayor detalle a propósito del primer cuadro) se reedita en los sucesivos enfrentamientos suscitados en los bloques siguientes, incluidas las situaciones particulares de clímax y desenlace de las unidades 3ra y 6ta.

A través de cada uno de los cuadros se irán dosificando las densidades del transcurrir temático y argumental, e insertando nuevas discontinuidades secuenciales con específicas escenas retardatarias, que por un lado favorecen la distensión de los momentos culminantes y, por otro, permiten ampliar (reiterando el esquema narrativo inicial) los registros de caracterización genérica del medio y la particular representatividad figurativa de algunos de sus agentes:

a > Antes de la llegada del Caudillo al comité, escenario en el cual habrá de dirimir fuerzas con Ecuménico hasta el límite de la provocación y el conflicto relacional con el Guapo, el cuadro 3ro se atomiza en sucesivas fragmentaciones críticas e incluso humorísticas o paródicas, en pintorescas vicisitudes propias de una sede partidaria en vísperas de elecciones.

Desde manifiestas ostentaciones de un poder caudillista hasta dádivas provisionales de la venalidad y la corrupción política, o el envés de la miseria y

¹⁵ El recurso a la estrategia de explicitación de determinadas situaciones dramáticas, como sería (en este caso) amplificar y enriquecer los implícitos de la sospecha previa de Ecuménico acerca de la infidelidad de la esposa del Caudillo (aún antes del cuadro-secuencia que refiere el encuentro de los amantes) será uno de los procedimientos fundantes de la lectura y transducción fílmica propuesta por Torre Nilsson, según se anticipa más adelante.

las necesidades del sustento condicionando unas u otras actitudes, se dan cita en un nuevo “friso” discontinuo de movidas situaciones protagonizadas por una específica galería de roles tributarios¹⁶: de matones a sueldo o aprendices de guapo, a simples pedigüños o rutinarios jugadores de naipes, desfila toda una tipología del clientelismo político arrastrado por el caudillo de turno.

b > La sorpresiva llegada de Natividad interrumpe la animada reunión callejera del 4to cuadro, así como el festejo de los amigos por la liberación de Ecuménico, en el 6to, derivando en cada caso los matices costumbristas de las respectivas acciones anteriores, de tono predominantemente humorístico y festivo, hacia diversos modos de reinstalar el conflicto dramático central.

Las relaciones de conjunto vuelven a facetarse en escenas cotidianas y ambientales, y el devenir de los roles actorales se parcela en series performativas inconclusas, remitiendo nuevamente al registro discontinuo de instantáneas de un álbum de recuerdos:

b.1 > Las disputas y regocijos que alternan y comparten los compadritos que se dan cita en la esquina del arrabal (cuadro 4to) enriquecen ahora, con nuevos aspectos y temáticas (la carrera de caballos, el paseo por San Fernando, el baile del tango y la música del organito), las configuraciones típicas de una estampa barrial en la que participa un conjunto de personajes habituados a los eventos de la calle, bordeando siempre las vecindades de la delincuencia.

b.2 > El menudeo de las bromas entre amigos que ya han venido bebiendo en abundancia permiten la resolución gradual del desenlace planteado en el cuadro 6to. Absorto inicialmente en sus cavilaciones, a la espera del encuentro

¹⁶ Dentro de esta animada ronda preelectoral, girando al principio en torno del relativo poder gratificante que ejerce Lauro, el encargado del comité, circulan o se anticipan y contienen pedidos de entrevista con el jefe, la necesidad de acelerar algún trámite, comedidos agradecimientos y hasta alguna magra propina por cierta preferencia dispensada. Las intervenciones esporádicas de Testa, Bataraz, Bravatto, Ventarrón, El Yiyo y Casimiro constituyen leves acordes o matices de un motivo persistente: la clientela política en tiempos de fraude electoral (el sufragio de personas inexistentes, la obtención de votos a cambio de favores, la habilidad de los caudillos parroquiales en el tejido de alianzas políticas, etc.)

a solas con su madre, Ecuménico procura ir saliendo de su ensimismamiento para participar en la conversación de los amigos, en las burlas e ironías que se juegan en diferentes comentarios.

Semblanzas todas de un mundo de extramuros, en definitiva, cuyo material anecdótico, secuencialmente circunstanciado, circula a manera de inventario mostrativo, documental, por las diversas fases o estaciones de un conflicto personal, introspectivo que, aunque en lo escénico se resuelva conforme con los planteos clásicos de la progresión dramática (exposición / núcleo o clímax / desenlace), opera sucesivos parcelamientos que se organizan y sintetizan en torno de un avatar específico, pero cuya (efectiva) comprensión demanda nuevas lecturas de (necesaria) convergencia disciplinar.

2.2. LECTURAS POLIGONALES (RECURRENCIAS SEMÁNTICAS Y REGISTROS INTERPRETATIVOS)

2.2.1. REAGRUPAMIENTOS TÓPICOS, MOTIVOS CLAVES Y PROBLEMÁTICA IDENTITARIA

Los anteriores recorridos de lectura han permitido individualizar y caracterizar (a) la *parcelación anecdótica* y (b) la *atomización tipológica*, como dos procedimientos estructurantes básicos (de ninguna manera exclusivos ni excluyentes) de la sintaxis secuencial y de la configuración actancial del texto dramático analizado.

Sin perjuicio de esta provisoria conclusión, sin embargo, el texto-objeto de estudio admite la posibilidad de jerarquizar otros reordenamientos temáticos, estableciendo distintas asociaciones entre tópicos que antes han sido desplegados, procurando contrastar así su *esencialidad paradigmática*. Nuevos ordenamientos que posibiliten nuevas lecturas, en definitiva; en las que confluyan otros intereses y se diversifiquen los ángulos interpretativos de mira.

En primer lugar podría establecerse, por ejemplo, una reagrupación de los núcleos semánticos redundantes, que se iteraron a lo largo de la trama discursiva, argumental del texto. En tal sentido, la dispersión sintagmática de los temas desarrollados podría reordenarse, orgánicamente, en torno de tres motivos claves:

a > *el culto malevo del coraje y la lealtad* (centrado en epítomes significativos de una "amistad / hermandad heroica"¹⁷, Ecuménico y Ladislao, su incondicional alter ego, a partir de quienes se establecen las relaciones diferenciales con los restantes personajes principales: Natividad, Edelmira, Alejo, Ordóñez...);

b > *distintos avatares y circunstancias de la política criolla* (alrededor de la figura nucleante de Lauro, el encargado del comité, que ritualiza el ceremonial de la clientela política de Alejo Garay y agiliza el intercambio de votos por recomendaciones o servicios); y

c > la caracterización de *identidades marginales del suburbio* (concentradas en situaciones y personajes localizados en el almacén de ramos generales, en una esquina de las orillas o en el rancho de extramuros de los López, a través de los cuales se contraponen diferentes escenarios alternativos, ambientales y cotidianos del mundo marginal¹⁸, con las representaciones propias o características del "otro mundo").

La atomización en el registro tipológico de los personajes dificulta y complejiza, en segundo lugar, la realización de un rastreo detenido acerca de cómo se configuran y articulan las entidades actanciales (sujeto de la acción, objeto perseguido, ayudantes y oponentes, etc.) que entraman el desarrollo performativo de cada secuencia. El parcelamiento temático y su distribución argumental en diferentes cuadros, con sus estampas y semblanzas anecdóticas, imposibilita por ejemplo la entronización de un *hiperactante*, un sujeto heroico de características definidas, relevantes o excepcionales.

¹⁷ A través de los matices de una entonación entre épica y elegíaca, el texto dramático de Eichelbaum no sólo nos sitúa en espacios linderos de la ciudad y la llanura, del caserío y los potreros; también pareciera recuperar, con nostalgia insondable, el largo historial gauchesco, su tradición de coraje ennoblecido, su posterior desplazamiento hacia el suburbio porteño y su inexorable declinación, con la transmutación de sus valores (originales) en disvalores (actuales).

¹⁸ La instalación en el ámbito orillero, a mitad de camino entre lo urbano y lo rural, se ejemplifica también con numerosas referencias transicionales, tanto en lo costumbrista como en el registro lingüístico. Por un lado, desde las diversiones características de la dramática gauchesca (cinchadas, juego de tabas, truco) hasta la escena del organito (la música del tango, el ritual masculino del baile); por otro, a través de un lenguaje que testimonia su transición al incipiente lunfardo, que aún mantiene ciertos usos del habla gaucha.

La fuerza significativa de Ecuménico, si bien opera como protagónico núcleo centralizador de la problemática del drama, más que como individualidad “personalizada” se manifiesta a través de distintas prácticas portadoras y transformadoras de una evidencia relativamente “abstracta”, que canaliza el conjunto de valores de una ideología: las *identidades axiológicas* del *código de la guapeza*.

Los guapos “*no le hacen asco ni a la muerte*”, dice Natividad; “*es de ver cómo baila el cuchillo en las manos de Ecuménico*” [I, 1]. Mis hijos “*han sido siempre lo que yo he querido que fuesen*” [II,2], y porque “*no hay más que dos clases de hombres, correligionarios y alversarios (como se lo hemos enseñado usted y yo)*”, increpa al caudillo político, “*mi Ecuménico es de los buenos, y usted lo sabe*” [III,1].

Las palabras de esa madre-mujer hecha para todo, altanera hasta la temeridad con los que mandan, refieren el valor congénito de la guapeza heredera del criollismo: humildad y blandura ante los débiles, quijotería y endiablado con lo perverso, valentía y lealtad, temeridad y autoconfianza hasta el suicidio...

“El problema moral está particularmente expuesto por Eichelbaum en *Un guapo del 900* [sostuvo la crítica, en su momento]. El protagonista es un carácter que actúa de acuerdo con un credo de honor que le inculcó su madre, y por el cual tiene actitudes que los demás no entienden, ni el mismo caudillo por quien se juega y de quien se aleja. Ecuménico, arquetipo de hombre leal y recio, no entiende la traición. A su lado, Natividad, la madre, es un valor esencial, una figura de alto relieve moral y de fuerza creadora. Ella orientó la vida de su hijo y la enraizó en postulados morales inmovibles, dentro de particulares circunstancias del ambiente político y social” [Pagella, 1965: 119-120].

El mismo Eichelbaum ha declarado que lo que quería era

“buscar el resorte íntimo por el cual actúa el guapo... hacer una proeza en la que la pintura de ambiente no surgiera en forma exclusiva de las individualidades, como en la casi totalidad de mis obras. Me propuse también vencer mis vicios fundamentales,

extirpando despiadadamente las autoexplicaciones y la introspección, auxiliado por las características de la época y de sus hombres".¹⁹

La isotopía fundamental del texto (ha sostenido Ricardo Ahumada)²⁰ rastrea la declinación inexorable de la *epopeya gaucha*, del mito de "los criollos que han venido a parar al suburbio porteño, arrastrando consigo una tradición de coraje y de patriadas", pero con quienes los "valores devinieron disvalor: la hombría de bien ha sido utilizada por el Caudillo como técnica de vasallaje y la valentía trocada en delincuencia".

Esta toma de conciencia de la otredad, de un visceral darse cuenta del extrañamiento axiológico y del proponerse un acto de renuncia que permitiera construir *otra identidad*, se testimonia en el largo y quejumbroso lamento del diálogo final:

“ECUMÉNICO: —*Pero, isi yo he matao, vieja! No quiero una libertá que me esté quemando los pies dondequiera que ande. [...] Usted no comprende. ¿No ve que me achica la vida? Encerrao, aunque fuera pa siempre, no hay hombre que se me iguale, en coraje, en lialtá, en honradez. Detrás de las rejas, la osamenta de Ordóñez se levantaría pa darme la mano.*

NATIVIDAD: —*Pero me moriría yo sin dártela. Me iría de este mundo pensando que en algún otro pecho de mujer has hayao esas cosas que te apartan de mí como de una vaca abichada. [...] ¿Me oís, Ecuménico?*

ECUMÉNICO: —*Si, vieja, la oigo, y me parece otra.*

NATIVIDAD: —*Yo misma me parezco otra. Y vos parecés otro también. Como un caballo brioso, pero cansao. Te miro las crines y el pescuezo y las orejas y el hocico, y me parece que es la primera vez que te veo. Necesito verte parao pa reconocerte, mirarte la estampa pa saber que sos mi hijo. De a pedazos, sos como de otra leche.” [III,3]*

¹⁹ Las declaraciones de Eichelbaum fueron publicadas en el diario “La Nación” del 28 may 1940, pocos días después del estreno de *El guapo...* en el Teatro “Marconi” de Buenos Aires, con dirección de Armando Discépolo y la actuación protagónica de Milagros de la Vega (Natividad) y de Francisco Petrone (Ecuménico).

²⁰ Ahumada, R. (1975-6) *Seminario de teatro argentino* (mimeo). Apuntes de Cátedra: Facultad de Letras de la Universidad Católica de Santa Fe. pp. 119-20.

Dicha problemática identitaria se recorta en un marco de referencias histórico-políticas que explicitan la corrupción del momento y los manejos de la elite dirigente (los mecanismos de control del roquismo, la oposición de Pellegrini, los antagonismos diferenciales de Alem e Yrigoyen, etc.)²¹, el apasionamiento y el fervor de las disputas cívicas, los comités como centros de actividad proselitista, el fraude como tónica eleccionaria dominante, el poder de las alianzas tejidas por los Caudillos de parroquia, la necesidad de protegerlos en su vida y en su gestión...

En ese contexto, el ascetismo de Ecuménico López se reviste de dimensión heroica, al punto de *privarse de su libertad personal para obtener la libertad de conciencia*.

2.2.2. HACIA UNA HERMENÉUTICA DE LOS CONTEXTOS DE PRODUCCIÓN Y RECEPCIÓN

"A los hombres de una sola pieza no se los reduce"; "he matao pa que no matara él"; "Ud. sabe que no soy una taba que puede caer de un lao o de otro", el hijo se confiesa con Natividad al comienzo de la escena final [III, 6].

La guapeza implica para Ecuménico y su madre un código ético, la unicidad entitativa del gesto y el comportamiento propio de lo criollo y, por lo tanto, el compromiso con actitudes definidas, sin dobleces, que se asumen con la seguridad característica de una identidad fortalecida. Pero al asumir la personalidad del Otro, las conductas del Guapo se prestan a la ambigüedad y la hibridez de lo impreciso e inseguro: en la restauración del honor mancillado (del Otro), equivoca al destinatario de la afrenta y comete un asesinato equívoco.

²¹ A la manera brechtiana Eichelbaum denuncia la contradicción (mundo burgués vs. suburbio, corrupción vs. ignorancia política), pero no pretende resolverla. Documenta la situación sin panfletarismo, en diferentes enunciados testimoniales de sus personajes: *"Ahora no votan nada más que los candidatos, los amigos de los candidatos y los amigos de los amigos"* [I, 1]; *"A ustedes, como a los caballos de tiro, les han puesto anteojeras, pa que no vean lo que ocurre a los costaos"* [I, 1]; etc.

El reconocimiento de la culpa y el propósito de reintegrarse a la cárcel, no sólo patentizan la carencia efectiva de un “objeto” (real, material), que hubiera movilizado una performance responsable, resuelta o demandada por un acto decisorio pleno y consciente, que lo involucrara de manera directa; también implica la asunción del sentimiento trágico de *alienación de la propia identidad*.

Conciencia de una otredad que Ecuménico y Natividad comparten e intercambian en diálogos de mutuo reconocimiento, al cerrarse la escena final [III,6]: “*Sí, vieja, la oigo, y me parece otra*”; “*Yo misma me parezco otra. Y vos parecés otro también*”.

Al asumir la identidad del Otro (al incorporar la honra de Alejo y hacerse cargo de la traición a él destinada), el Guapo traslada su dubitativa inseguridad personal a la madre, que ahora sólo ansía la sobrevivencia del hijo: la altanería independiente de sus criterios y acciones, su soberbia y temeridad habituales, se trastruecan en temor a la soledad, en la ansiosa imploración de la última Natividad. A la condición de marginados, se irá sumando (primero) el presagio y (luego) la definitiva conciencia de dicha marginación. De por sí condenados a una existencia miserable, colmada de frustraciones y carencias, la adjudicación de valores ajenos opera en ellos como saturación de aquel sentimiento de alienación real.

Pero al concederse la prórroga de la vacilación, del instante de la duda que resulta de un momento de suprema lucidez introspectiva, permite avizorar posibles emergentes de un futuro atreverse al reconocimiento definitivo, de una final “toma de conciencia”. Toda la obra ejemplifica y testimonia ese desenvolvimiento, el permanente estado transicional a la *auto-conciencia de la alienación*: titubeos, oscilaciones, muestras o sospechas de que algo no funciona de la manera debida²².

²² En este abordaje poligonal de los problemas del sentido y los significados textuales es posible recuperar algunos resultados de los recorridos analíticos practicados en el primer tramo del desarrollo del informe, a través de la instrumentación previa de diversos procedimientos de segmentación

²³ Las posiciones ideológicas en pugna se plantean (como ya se dijo) en el comienzo mismo de la obra, a través del diálogo sostenido por Gualberto y Puentes Vila (I, 1) “*Ahora no votan nada más que los candidatos, los amigos de los candidatos y los amigos de los amigos*”, afirma Gualberto. “*¿Y pa qué más?*”, le reporta Puentes con manifiesto cinismo. “*¡El pueblo, mi amigo, el pueblo!*”, replica el primero: “*A ustedes, como a los cabayos de tiro, les han puesto anteojeras pa que no vean lo que ocurre a los costaos*”.

Hasta que, finalmente, del estado de suspensión (nivel de *competencias* adquiridas por un sujeto degradado, disgregado por permanentes y vacilantes perturbaciones), el texto dramático culmina con (la *performance transformadora* de) el gesto supremo de la (re)conquista del “sí mismo”: más que una conclusión o resultado de una sanción del relato, volver a la cárcel quizás signifique *iniciar el camino de la búsqueda...*

Tal vez una nueva búsqueda identitaria, de perfiles existenciales y metafísicos, de contornos psíquicos y sociales. Problemática que (una vez más) el texto sólo deja planteada o apenas esbozada, y cuyo abordaje demandaría otros objetivos e instrumentales hermenéuticos en los que (también por el momento) esta lectura no se detiene.

Pienso, en cambio, que una aproximación a los contextos ideológicos que circunscriben y atraviesan el texto dramático de Eichelbaum, permitiría acercar o cotejar e interpretar posiciones (sólo en principio, más o menos contradictorias o contrapuestas) entre las circunstancias de representación y de producción discursiva de “*Un guapo del 900*”.

Esto es: comparar los cruces y solapamientos existentes entre un singular momento de conflictiva exultación histórico-política del país, como la que se registra en la realidad referenciada por la obra (a principios del 900), y la instancia de melancólica declinación que trasunta su materialidad significativa, producida entre fines de los '30 y principios del '40.

Lejos de pretender el establecimiento de fáciles paralelismos deterministas, una propuesta de lectura que focalice sus anclajes en lo sociohistórico y político no puede dejar de comprobar la significación transtextual de determinados “sacudimientos” que, abordados desde su singular correspondencia con nuevos arsenales de motivos intelectuales y tonalidades emotivas, permiten comprender (y tal vez explicar) ciertas modificaciones operadas en el instrumental expresivo de los acontecimientos de la creación artística.

Las acciones representadas en “*Un guapo del 900*” se enmarcan en una temporalidad situada en días previos a la realización de un acto comicial, lo cual denota (y connota, con eficacia) la venalidad y fraudulencia de los manejos ejercidos por la elite dirigente, así como las críticas e ideales manifiestos por la

oposición abstencionista²³ a dichas prácticas. De igual manera, la naturalización del fraude electoral, incluidos el voto cantado y el sufragio de personas fallecidas, se explicita a través de la ironía humorística de numerosas situaciones²⁴.

Las referencias delimitan, por un lado, acontecimientos sintomáticos de una etapa histórica previa a la promulgación del voto secreto y obligatorio (conseguir electores a cualquier precio, negociar e intercambiar favores, garantizar ciertas prácticas valiéndose del ascendiente y habilidad de los guapos, compadritos y orilleros, etc.)²⁵; y por el otro, planteos proselitistas correspondientes a una época en la que el conservadorismo está en la plenitud de su poder y es duramente combatido por la incipiente intransigencia radical²⁶.

En las elecciones presidenciales de 1904, por ejemplo (que podemos referenciar como acontecimiento contextual más próximo a la delimitación temporal del texto), los caudillos oficialistas Roca y Pellegrini apoyan a diferentes candidatos, y el radicalismo denuncia el falseamiento institucional, proclama la abstención a dichos comicios viciados de fraude y exige la restitución de los derechos cívicos.

El contexto de producción²⁷, en cambio, se señala en las postrimerías de la denominada “década infame”, con la crisis del conservadorismo evidenciada a través del ejercicio de sus peores prácticas electoralistas y el desenfreno de

²⁴ Cf., por ejemplo, las situaciones y diálogos sostenidos por Palmero y Ecuménico [I, 1], o por Bravatto y don Alejo [II, 3]. “Voy a dir a ver a Ecuménico pa recordarle que soy de los suyos” (dice Palmero) “y así votamos cuatro”: “éste, y yo, y mis dos primos finaos: cuatro iscritti”. “¡E voto sempre! (asegura Bravatto) ¡Li entrego la boleta a dun Aleco e ya está!”. Las palabras del caudillo, finalmente, dan cuenta de la habitualidad del procedimiento de canje de votos por recomendaciones o servicios: “Es necesario que se busque varios testigos para inscribir a los tres muchachos. Son tres votos y vale la pena”.

²⁵ “Es el momento de pedir” le dice Ecuménico a Palmero [I, 1], y su decir anticipa la explicación de acciones posteriores (II,3): “El comité debe estar en estos momentos yeno de pechadores”.

²⁶ Los antagonismos producidos al filo del 900 entre diferentes grupos del roquismo dominante (incluida la oposición de Pellegrini y la formación del Partido Autonomista), apenas si configuran contradicciones secundarias frente al cambio radical preconizado por Alem, y sostenido con tenacidad por H. Yrigoyen frente a la escisión del grupo comandado por B. Yrigoyen.

²⁷ En 1940 (el año de “Un guapo...”) el presidente Ortiz, elegido en los comicios fraudulentos del '37, abandona su cargo; el año anterior se había iniciado una nueva contienda europea, encadenada al '36 por la guerra civil española; tres años después, la revolución de junio abortará la pretendida reinstauración de una olvidada panacea universal (la Ley Sáenz Peña) y empieza a gestarse un nuevo movimiento de masas obreras que engarzará con el peronismo.

los intereses oligárquicos y proimperialistas. La culminación de la corrupción político-administrativa del régimen se explicita en un momento clave de la vida nacional, particularmente circunstanciado desde el exterior por la reabierto polémica entre sistemas democráticos y totalitarios, las sucesivas victorias franquistas, la imbatibilidad alemana en distintos frentes, etc.²⁸

La densidad introspectiva, el visceral pesimismo y la amargura meditativa, de la que da cuenta buena parte de la producción ensayística y literaria de la época, más allá de la disparidad de sus andamiajes ideológicos (Arlt, Scalabrini²⁹, Mallea, Martínez Estrada, los poetas del '40), prolifera también y se expande en el clima atmosférico de nostalgia y ocaso que discursiviza el texto de Eichelbaum.

Ciertamente, *la obra indaga en cuestiones del pasado pero con una mirada exploratoria focalizada en el presente*: el escenario histórico-político se encarna y vitaliza en el drama, pero sólo como caracterización de una instancia de tiempo, no como postura testimonial o crítica.

En vez de definirlo al problema, se lo esclarece; en lugar de corregir sus imperfecciones, se las ahonda y reflexiona. Ni propuesta, ni tesis, ni utopía: mostración al desnudo, registro despiadado (por momentos, irónico o sarcástico); en todo caso, metarreflexión que bordea las confluencias...

²⁸ El período de entreguerras ocluyó la fragilidad de la imagen ideal de un mundo optimista, basado en un capitalismo expansionista que el humanismo liberal había construido desde mediados del XIX. Aunque situado en las márgenes del área de dominio de las grandes potencias, y a pesar del indudable beneficio económico del aumento de las exportaciones y la contracción de las importaciones, el nuevo contexto mundial arrastró también a la Argentina (entre otros efectos devastadores, con el auge defensivo de cierto nacionalismo replegado y tradicionalista, y el creciente empobrecimiento de las masas populares).

²⁹ Tal vez sea la misma crisis del conservadorismo la que se explana en la crisis de fe que experimenta Ecuménico respecto de su caudillo político: "*no quiero andar más en política*", "*toy relajao de tanto andar en macanas*", le dice a don Alejo Garay [II,3]. También: "*De esta hecha te has quedado güérfano, Ecuménico*", como se dice frente al cadáver de Ordóñez [I,2], sin otra alternativa que hermanarse espiritualmente con "el hombre (de Scalabrini) que está solo y espera"... igualmente recatado, pudoroso, reservado: el "último epígono del optimismo novecentista", en palabras de A. Prieto. Quizás hasta una "nueva (re)encarnación"...

2.3. OTRAS MODALIDADES DE LECTURA

2.3.1. ACERCAMIENTO A LAS VERSIONES FÍLMICAS DE TORRE NILSSON Y MURÚA

En un artículo publicado a pocos días del estreno de su primer largometraje (*El crimen de Oribe* –1950– basado en el relato “El perjurio de la nieve” de A. Bioy Casares), y después de un largo período de iniciación como ayudante de dirección cinematográfica de su padre y de otros directores, **Leopoldo Torre Nilsson** [1924-1978] caracterizó con estos términos las particulares relaciones existentes entre literatura, teatro y cine:

“... la palabra viva y la presencia física del actor son las armas fundamentales del teatro... y el relato por imágenes y sonido, como corroboración ambiental, como subrayado, no como fin, son las armas fundamentales del cinematógrafo. ¿Por qué, pese a esa apariencia puramente formalista es, sin embargo, cada vez más necesaria la presencia de escritores en el cine? Porque todo escritor es un creador de argumentos, un fabricante de realidades para que el director seleccione, desintegre, lo que ha de ser la creación cinematográfica; y porque tengo la convicción de que los grandes directores vendrán de la literatura, pero no a contar las cosas con los mismos elementos que utilizaron allí, sino a contarlas con las fuerzas específicas del cine”.³⁰

Una década después sostuvo que, habiendo alcanzado ya su “plena madurez de oficio y de razón”³¹, podrían quizás establecerse ciertas relaciones entre sus dos películas estrenadas durante el año 1960 (*Fin de fiesta* –el 23 de junio– y *Un guapo del 900* –el 17 de agosto), a pesar de sus marcadas diferencias de tratamiento y estilo. Ambas coincidirían en el enfoque de temáticas propias de la realidad argentina, aunque no ya en su fase crítica (como en sus anteriores filmes *La casa del ángel*, *La caída* o *El secuestrador*), sino mediante “la construcción de un friso social que arrastra un inevitable trasfondo psicológico”, con lo cual

³⁰ Torre Nilsson, L. (1950) “Los creadores de argumentos”. *Heraldo del cine*, 26 jul 1950 [cf. T. Nilsson, 1985: 14)].

³¹ Los entrecomillados pertenecen a algunos enunciados textuales extraídos de declaraciones formuladas por L. Torre Nilsson en la *Revista Contracampo*, La Plata, en enero de 1961 [cf. Torre Nilsson, 1985: 157-62]

habrían de reaparecer sus preocupaciones permanentes: la incomunicación, la soledad, el desencuentro generacional, etc.

A pesar de las distinciones existentes entre una y otra etapa de su producción, tanto en lo temático como en lo argumental, se pregunta: “¿será que el creador nada siempre en las mismas aguas? ¿será que no puede eludir los mismos paisajes, los mismos vecindarios?”.

Respecto de su versión de *Un guapo...* desechó una inicial adaptación de U. Petit de Murat, para un film inconcluso de 1952³², dirigido por L. Demare y protagonizado por P. Maratea, M. de la Vega y G. Battaglia (por demasiado “farragosa, y un tanto epidérmica, aunque podía dar lugar a una interesante reconstrucción de ambiente”), y se puso a trabajar en un nuevo libro cinematográfico.

“Hágala como la siento”, le propuso entonces Eichelbaum, a lo que Nilsson contestó: “creo que la siento como la sintió usted; [por eso] voy a reproducir casi íntegramente la obra de teatro”.

La estructura dramática original satisfacía su intención de hacer (lo que después llamó) “una película realista”: un conjunto de personajes caracterizados con brochazos fuertes y certeros, y un adecuado marco referencial (representaciones del suburbio, explicitación del momento político y los manejos corruptos de la elite dirigente) que permitía recortar la problemática del Guapo e interpretar su personalidad y evolución en la trama. Torre Nilsson no quería modificar la eficacia de esa estructura, cayendo en ciertos estereotipos de adaptación: “desplazar las escenas en el espacio, que ellas ocurrieran en exteriores, que los personajes se expresaran por situaciones, en lugar de hablar...”

En vez de transformar esa estructura, su estrategia consistió en enriquecerla con una serie de recursos conceptuales y formales, propios del hacer fílmico. Por ejemplo, a través de la explicitación argumental de determinados antecedentes (implícitos) de algunas situaciones: referir la sospecha de Ecuménico en su primera aparición, aún antes del encuentro de los amantes, etc.

³² Dirigido por Lucas Demare y protagonizado por Pedro Maratea, Milagros de la Vega, Guillermo Battaglia, Nélida Bilbao y Santiago Gómez Cou.

A la vez, propuso transpolar su característico ‘estilo expresionista’³³ de filmación al tratamiento de una diferente temática: aproximar la cámara a los personajes, dedicarse con exhaustividad a sus gestos, actitudes, movimientos; producir tomas largas, no fraccionadas, pero evitando la excesiva ‘teatralización de situaciones’; no “cargar las tintas sobre el pintoresquismo de las situaciones, que dejan así de lado el problema psicológico de los individuos”.

Concluye Torre Nilsson: “pienso que [*Un guapo del 900*] es una pieza en la cual, si bien el friso naturalista es importante y está bien dado, el planteo psicológico lo es aún mucho más”.

La matriz ideológica de la filmografía de **Lautaro Murúa** [1926-1995] comienza a plasmarse ya en *Shunko* (1960, basada en la novela de J. W. Abalos) y en *Alias Gardelito* (1961, sobre la novela de B. Kordon): esto es, la pregnancia social de sus personajes, la precariedad de la condición humana en permanente lucha contra las dificultades y hostigaciones del medio.

Los suyos son “personajes-síntoma” (dirá A. Mahieu) cuyas reacciones se ligan, de manera inescindible, con los estímulos del ambiente que interactúa o ‘determina’ las conductas humanas, las cuales se localizan generalmente en situaciones de miseria (pobreza, ignorancia o delincuencia) radicadas en zonas rurales o suburbanas. En este sentido podría decirse que el cine de Murúa recupera, con unos pocos realizadores de la denominada “generación del 60” (Martínez Suárez y Leonardo Favio, especialmente) una rica tradición de cine nacional instaurada por Mario Soffici (*Prisioneros de la tierra*, 1939) y Hugo del Carril (*Las aguas bajan turbias*, 1951).

³³ La poética teatral expresionista “trabaja con la objetivación escénica de los contenidos de la conciencia (ánimicos, emocionales, imaginarios, memorialistas, oníricos, psicológicos, patológicos, etc.) y, por extensión, con la objetivación escénica de la visión subjetiva... El expresionismo coloca en el centro de su poética la función expresiva del sujeto, ya sea como construcción de un mundo de experiencia propio (diverso del común mundo compartido) o como respuesta interior (y exteriorizada) a los estímulos de la realidad... La visión subjetiva del expresionismo suele caracterizarse por su intensidad desbordante, que contrasta con la regularidad y medianía controlada de la vida cotidiana, y por su desequilibrio, su inadaptación, su rechazo de la variable objetivista. La visión subjetiva no busca una justificación en órdenes externos al sujeto (como la ciencia); el sujeto –su visión, sus creencias, su verdad– es su propia autoridad de referencia” [Dubatti, 126-7].

“Creo que las conformaciones de los tipos humanos están dadas por los estímulos del ambiente”³⁴, ha dicho Lautaro Murúa, a propósito de su cine habitualmente caracterizado por la crítica especializada como ‘testimonial’, ‘sociológico’ y (hasta) ‘conductista’, debido a este manifiesto interés puesto en el tratamiento de la estimulación del medio sociocultural y las reacciones que provoca.

Aunque esta constante volverá a hacerse particularmente evidente en *La Raulito* (1974) y en *Cuarteles de invierno* (1984), su concepción del personaje de Ecuménico López reintegra esta nueva versión de *El guapo del 900* a su isotopía fílmica fundamental: “En lo ideológico [E. López] es una *mente vacía*, simboliza una *síntesis-producto* del caudillismo”.

Frente a la constante relacional temática hombre-medio y la consideración del personaje como síntesis-producto de una formación sociocultural específica, el cine de Murúa procura *historizar el conflicto y distanciarse de su objeto*³⁵ (de los espacios, los gestos, las relaciones “sintomáticas”), a través de una cámara orientada por el afán del estudio, la búsqueda, el registro, la mostración, el testimonio, la denuncia: documentar el medio y la sociedad de principios de siglo (el fraude electoral, la violencia, la rigidez en las costumbres) para poder explicar lo humano, ya que de lo primero derivará el sentido de lo segundo.

Su versión de *Un guapo...*, en consecuencia, habrá de multiplicarse en descripción de espacios, verdaderos lugares emblemáticos de la sociedad del Centenario, con el propósito de (de)mostrar a sus personajes escindidos entre dos ambientes: el mundo de la elite (la casa señorial de los políticos conservadores, el club social, la sala de esgrima, el teatro Colón, los bosques de Palermo...)

³⁴ Mogni, F. (1963) “Conversación con Lautaro Murúa”. *Tiempo de cine*, año IV, nro 16.

³⁵ Mediante la “historización”, y a través de su recurso esencial, el “distanciamiento” (Brecht, 1972-80), los acontecimientos o personajes teatrales son mostrados en su aspecto histórico (efímero) y en su posición social (relativa, típica, transformable). Historizar, en términos del realismo crítico brechtiano, equivale a sustituir la mostración del hombre en sus aspectos anecdóticos, para revelar la infraestructura sociohistórica que se transparenta en los conflictos individuales. A través de la historización (según la cual todo teatro es social, histórico y político) se ponen en juego dos tipos de historicidad: la de la obra en relación con su propio contexto de producción, y la del espectador, de acuerdo con las circunstancias en que asiste al espectáculo: “La historización conduce a considerar un sistema social dado desde el punto de vista de otro sistema social. La evolución de la sociedad proporciona los puntos de vista” [Brecht, 1980: 109].

y el mundo del suburbio (el almacén de ramos generales, el rancho humilde de los López, la celda en la que el guapo cumple su condena...)

El comité es el único espacio de encuentro de los protagonistas, pero también constituye el lugar en el cual el Guapo debe dar cuenta de su lealtad absoluta al Político. Es el señalamiento de esta confrontación entre el caudillo don Alejo Garay (beneficiario, en última instancia, de la situación motivada por el medio) y Ecuménico López (de victimario transformado en víctima, de entonado o protegido a hombre precario y sin salida) lo que fundamentalmente interesa destacar en la transposición fílmica de Murúa, en vez de la preocupación por los conflictos dramáticos subyacentes a la obra de Eichelbaum que sí se advierte en la versión de Torre Nilsson.

A diferencia de dicha adaptación, la de Lautaro Murúa se acerca más a la de otra película de Nilsson, a *Fin de fiesta* (1960), en la que como actor interpretó a uno de sus personajes preferidos: Guastavino, el puntero político del caudillo Mariano Braseras (también actuado por García Buhr); como en ésta, más que profundizar en el destino de un personaje, *El guapo...* de Murúa focaliza la conflictiva relación de distintos personajes con la estructura político-social.

Asimismo, la reconstrucción histórica del Buenos Aires de principios de siglo satura su significación en una suerte de recorrido fragmentario, casi 'turístico', por más de veinte lugares característicos, a través de frecuentes artificios cinematográficos: cortes, congelamientos, inserciones a menudo inmotivadas. Tales procedimientos debilitan la fuerza de las relaciones sociales, acentúan los rasgos fantasmales de los personajes y despoja a la obra original de su valor documental, no sólo en sus aspectos referenciales (el caso de Irigoyen, que apenas es nombrado en la versión fílmica) sino también en sus registros lingüísticos, de entonación sociocostumbrista.

Más que fundarse en un pretendido "realismo crítico", las principales fortalezas de la película de Murúa (de toda su filmografía, en realidad) están en la captación indicial de las impregnaciones del medio social, en la brutal aparición casi siempre precaria, aunque reveladora, de lo insospechado.

CAUDANA, CARLOS ALBERTO

"Desencadenar el espectáculo... (accesos de un estudio exploratorio)", en: **DE SIGNOS Y SENTIDOS / 11**. Santa Fe, Argentina: ediciones UNL. Año 2010, pp. 34-66.