

En torno al teatro de David Viñas



Eduardo Rinesi

Universidad General Sarmiento

Sir, in my heart there was a kind of fighting...

Shakespeare, *Hamlet*, 5.2.4

A David Viñas le gustaba la palabra *heterodoxia*, y en un cierto sentido es posible sostener que toda su obra literaria (sus novelas y sus piezas de teatro) constituye una prolongada y conciente reflexión sobre esa categoría, esa figura, esa condición. Que resulta casi siempre, en los personajes que solía pintarnos Viñas, de una *tensión*: la tensión entre los privilegios de la propia situación (de la cuna, de la clase, de la posición económica, política o social) y la disconformidad, insatisfacción o rebeldía frente a las injusticias del orden social que sostiene y legitima esas mismas circunstancias personales. De ahí que la figura de la heterodoxia limita o se tutea con *otra* figura que a Viñas le interesaba como problema literario, político y moral: la de la *traición*. Que es siempre, para decirlo de un modo tal vez algo esquemático, traición “hacia atrás” o traición “hacia adelante”. Traición hacia atrás cuando se trata del perjurio a la propia rebeldía, encarnada en la persona del camarada que se atreve a llevarla al límite de lo tolerable y convertirla en enfrentamiento y lucha abierta. Traición hacia adelante cuando se trata, al contrario, de la deslealtad a la propia clase, a los propios orígenes y a los propios privilegios, a la propia institución, en nombre de un conjunto de valores que se conquistan, de opciones que se abrazan y que, a cierta altura de las cosas, se demuestran incompatibles con aquéllos.

Pues bien: si la primera suele ser la manera en que se resuelve la tensión entre la pertenencia individual y los ideales emancipatorios en algunas de las más importantes novelas de Viñas (en las que esa tensión que atraviesa al protagonista se recorta sobre un telón de fondo que le permite a Viñas trazar notables descripciones de las más insignes instituciones de la patria, como la Iglesia en *Un Dios cotidiano* o el ejército en *Hombres de a caballo*, o grandes cuadros de una época, como, característicamente, en *Dar la cara*)¹, la segunda suele ser la forma en que se resuelve esa misma tensión en los personajes (por lo general, personajes históricos “realmente existentes”, aunque por cierto haya que señalar aquí la excepción que representa el fácilmente odiable Gregorio Tejar, el general –víctima de sus propios hijos guerrilleros– de *Maniobras*) que Viñas elige como protagonistas de sus piezas de teatro. Es el caso de Dorrego “pasándose” del lado de la montonera y enfrentando en ese gesto el designio clasista del ejército al que pertenecía, o el de

1. Viñas, David, *Un Dios cotidiano* (1957, premio Gerchunoff), Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1987; *Hombres de a caballo* (1967, premio Casa de las Américas), Bruguera, Barcelona, 1981; *Dar la cara*, Jancana, Buenos Aires, 1962.

2. Viñas, David, *Teatro* (2 volúmenes), Buenos Aires, Galerna, 1985.

Tupac-Amarú dejando de servir a las fuerzas del imperio colonial para convertirse en el abogado de la causa de quienes hasta ayer nomás habían sido sus vasallos, o el del viejo Lisandro de la Torre convirtiéndose en el jefe de los enemigos de sus antiguos camaradas.²

Destino o lucha de clases

El rótulo de *resentidos*, en este orden de cosas, es una de las categorías condenatorias más frecuentadas por la élite y sus secuelas: como si una suerte de pus psicológico o de infección mental recorriera el pensamiento de esos disidentes. (...) Y si una persona proveniente del interior de ese grupo es la que se distancia para criticar, el epíteto puesto en circulación es el de *traidor*: condena que si con Lisandro de la Torre dibuja un paradigma hasta su suicidio en 1939, se crispa y se amplifica frente al Ernesto Che Guevara de La Habana, Punta del Este o Bolivia en los años sesenta...

David Viñas, *Indios, ejército y frontera*

Convertirse, pasarse. Hay en eso algo del modo en que a Borges le gustaba contar la historia de una vida, o esos instantes que contienen y resumen la historia de una vida: no es difícil recordar al bárbaro Droctulf luchando en las puertas de Ravena y descubriendo de pronto que el destino que le estaba reservado era el de morir defendiendo la ciudad que había jurado devastar, o al sargento Cruz peleando en un pajonal contra un gaucho malo y comprendiendo de repente (también aquí es de noche, también aquí una oscuridad indescifrable es el fondo sobre el que se recorta la repentina iluminación) que “el otro era él”, y pasándose entonces al lado de ese otro. *Pasarse*. Pasar al otro lado. Sin embargo, es fácil ver que el paralelo no es más que aparente. Porque si en las historias de Borges lo que tenemos siempre es un momento de *comprensión repentina*, de *iluminación súbita*, sagrada, en el que a alguien le es dado conocer de pronto su verdadera identidad, oír su propio nombre y saber de una vez y para siempre quién es, en las de Viñas lo que encontramos es un momento en que la decisión *moral* de un sujeto lo lleva a adoptar una cierta ruta en lugar de otra. Lo que podría decirse también afirmando que donde en Borges hay *destino* en Viñas hay *lucha de clases*. Lucha de clases y modos específicos en los que ésta se presenta a la conciencia de sus protagonistas.³

Que son entonces conciencias torturadas, escindidas. Atravesadas por la contradicción entre sus propias nobles intenciones y la comprensión de los límites que esas mismas nobles intenciones encuentran en el mundo –y que, bien vistas las cosas, no dejan de expresar los de la propia ideología liberal que sostiene la autocomprensión de los sectores dirigentes argentinos y que se prolonga en los límites, melindres y dobleces de nuestras clases medias urbanas: dos de las preocupaciones recurrentes –por cierto– de toda la obra de Viñas.⁴ Conciencias desgarradas, entonces. Conciencias *desesperadas*, como puede leerse en el verso de Shakespeare que Viñas usa como epígrafe del *Lisandro*: “Mi desesperación da nacimiento a una vida mayor”. Frente a la vida *menor*, entonces, a la que da nacimiento el modo en que (como decíamos recién) algunos de los personajes de la novelística de Viñas resuelven la tensión que habita sus conciencias en el sentido de la impotencia, el repliegue y la integración, los héroes del teatro de Viñas son los que hacen de su desesperación la antesala de un “pasar a otra cosa” que los reivindica y que los salva.

Pasar a otra cosa. La expresión, característicamente viñesca, nos envía al corazón de un modo de comprender las cosas (las cosas: la historia social y política de los pueblos,

3. Borges, Jorge Luis, “Historia del guerrero y de la cautiva” y “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”, ambos en *El Aleph* (1949), múltiples ediciones (*Obras Completas*, Emecé, Buenos Aires, 1989 y reimpresiones, pp. 331 y ss.). La relación entre las obras de Borges y de Viñas ha sido estudiada, en la perspectiva de la comparación entre el “idealismo” de uno (que querría “disolver la realidad”) y el “materialismo” de otro (que se propondría “materializar lo espiritual”), por Juan Carlos Tealdi, *Borges y Viñas: Literatura e ideología*, Orígenes, Madrid, 1983.

4. Y de sus compañeros de ruta en el grupo *Contorno*, desde ya. Pienso aquí en algunos de los ensayos más significativos de Ramón Alcalde o de León Rozitchner, en las sutiles observaciones sobre las limitaciones y miserias de las clases medias que atraviesan las obras de Oscar Masotta y de Carlos Correas y en el clásico *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación* (Siglo veinte, Buenos Aires, 1964), de Juan José Sebreli.

la propia marcha de las conciencias de sus protagonistas) al que podemos dar el nombre clásico de *dialéctica*. Cuya alma tormentosa y optimista, hija de la inquieta comezón de la tragedia y de la confiada esperanza de las Luces, está habitada también por una tensión fundamental: la tensión entre el movimiento ascendente de las fuerzas que se desarrollan y progresan en la historia y la fuerza –contraria– de los poderes que contienen y limitan ese movimiento, y a los que ese mismo movimiento, en su pugna por dar a luz una nueva configuración de fuerzas, un nuevo *orden*, una nueva figura (la dialéctica es un pensamiento que piensa por figuras)⁵ hará, llegado el momento, estallar y volar por los aires. Como diría Viñas, “se sabe de memoria”: acumulación cuantitativa y salto cualitativo, aumento de las contradicciones y paso, en un instante luminoso y definitivo, “a otra cosa”. Es así como progresan la historia, las sociedades y las conciencias.

5. Puede consultarse el sugerente libro de González, Horacio, *La crisálida. Dialéctica y metamorfosis*, Colihue, Buenos Aires, 2002.

Contradicción, desgarramiento y pasaje “al otro lado”

TUPAC: Han sido demasiado humillados...

MICAELA: Pero odian, saben odiar.

TUPAC: Yo no. Me cuesta. Tengo privilegios.

David Viñas, *Tupac-Amarú*

Tomarse de una punta de la propia piel y desgarrarse con violencia para desbordarse de una vez. Él veía así: tenía el privilegio de la desesperación, los otros no eran capaces de nada. ¿No estará jugando a la ferocidad? Nada de contenerse. –*Hacer tiras mi seriedad, esa cosa acartonada que uno se encaja encima*. Se había soltado...

David Viñas, *Un dios cotidiano*

De estas últimas, de las *conciencias* (de su “desesperación”, entonces, de su tormento: de la lucha que libran en ellas y por ellas las fuerzas opuestas de la historia, y de la *resolución* de esa lucha en el momento en que el sujeto se decide a dar el salto y pasar del otro lado), se ocupa Viñas en su teatro. En efecto: de lo que se trata, en el teatro de Viñas, es de seguir el itinerario de esas conciencias desgarradas hasta el punto en que esas contradicciones que las habitan ya no pueden soportarse más, y la heterodoxia se precipita, inexorablemente, en traición. Como ocurre en *Tupac-Amarú*, donde el propio protagonista, convertido en una especie de comentarista especialmente autoconsciente de la evolución de su propio espíritu sufriente y desgarrado, reclama que lo ayuden a vencer la “cobardía” (pienso de nuevo –y cómo no– en *Hamlet*: “*Am I a coward?*”, 2.2.523), que le impide odiar a los suyos: “¡Háganme odiar! ¡Necesito odiar más! ¡Cuéntenme cómo mutilan a esta gente!” Y después: “¡Más, más: necesito odiar para perder el equilibrio de una buena vez!”. Perder el equilibrio, decidirse. “¡Esto no se aguanta más!”. Indignarse, desequilibrarse, caerse “para este lado”: “Ya no vacilo”⁶. Y declarar, entonces, la guerra:

–Monseñor, ¿usted está del lado del bien?

–Sí.

–Yo estoy del lado del mal, entonces.⁷

6. Viñas, David, “Tupac-Amarú”, en *Dorrego/Tupac-Amarú (Teatro en 2 volúmenes)*, cit. *supra*, pp. 87-167), pp. 99, 100 y 104-6.

7. *Ibid.*, p. 115.

Subrayo el *entonces*: No hay, en Viñas, Bien y Mal objetivos y absolutos, sino que el Mal se define en relación con –y por contraposición a– el Bien *del otro*. El “entonces” señala así ese momento de descubrimiento (que no es pues –resumo–, como en Borges, hijo de una iluminación repentina, sino de una lucha, a menudo dolorosa, contra

8. Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós, 1992.

9. Contra ese "subjetivismo", así como contra el de Eisenstein, desarrollaría Dziga Vertov el proyecto "materialista radical" de un documental perfectamente objetivista.

uno mismo: de la conquista de una comprensión plena de la situación y de una decisión moral ajustada a las exigencias de esa comprensión de ese modo conquistada) del propio lugar, ese momento de *salto* "al otro lado", de pasaje "a otra cosa" y de transformación subjetiva fundamental. Si quisiéramos aprovechar en este punto las enseñanzas de Gilles Deleuze, en sus notables *Estudios sobre cine*, sobre el modo en que los grandes maestros del cine soviético consiguieron trasladar a la pantalla su concepción dialéctica sobre la marcha de la historia⁸, podríamos llamar "instante patético" a este momento (que Pudovkin subrayaba, en sus *films*, con el uso del primer plano del rostro del protagonista⁹, y que Viñas también subraya con ostentación: "ya", "entonces") en el que la conciencia del personaje da un brinco, un salto formal, y adopta una nueva configuración que le permite resolver la tensión inaguantable de la que se encuentra presa.

El coro: la ley evanescente

El héroe de la tragedia debía padecer; éste es, todavía hoy, el contenido esencial de una tragedia. (...) Y el coro acompañaba al héroe con sus sentimientos de simpatía, procuraba disuadirlo, alertarlo, moderarlo, y cuando él, por su osada empresa, había hallado el castigo que se juzgaba merecido, lo lamentaba.

Sigmund Freud, *Tótem y tabú*

Coro y patota. La risa del coro es una carcajada.
Para reírse a carcajadas hay que
abrir mucho la boca. (...) Cómo se ríe
Buenos Aires. ¿De qué se ríe nuestra ciudad?
"Barra", barra señorial y pogrom.

David Viñas, *Prontuario*

Esa tensión de la que se encuentran presos los personajes del teatro de Viñas, esa tensión que en cierto momento ("patético", dijimos) se resuelve en el sentido de una definición que los hace saltar hacia delante y pasar de una vez por todas "a otra cosa", encuentra en las piezas que estamos comentando una representación formal sumamente poderosa: la que configuran la pluralidad de voces que forman el *coro* que acompaña y comenta el desarrollo de la acción. En efecto, el coro es una presencia constante en el teatro de Viñas, si bien la forma que adopta en sus diferentes piezas es cada vez más estilizada, y su peso, al mismo tiempo, cada vez más leve. Porque si en *Tupac-Amarú* el coro está integrado por un conjunto homogéneo de indios atrozmente sojuzgados, cuyo reclamo termina por torcer la vacilante voluntad del héroe a su favor y en contra de las jerarquías imperiales, en *Dorrego* el coro es sustituido por las voces de dos payadores (Correa y Rolón: uno unitario, uno federal) que representan el fondo de los conflictos políticos sobre el que se recorta el drama íntimo del personaje¹⁰, y si en *Maniobras* el coro es nuevamente reemplazado, ahora por el pertinaz timbre de un teléfono a través del cual el protagonista recibe anónimas amenazas de sus enemigos, en *Walsh y Gardel* (donde este recurso, por cierto, se repite)¹¹ el monólogo del condenado a muerte se desarrolla, en absoluta soledad, ante la sola presencia de un canario (para más datos, mudo: *silencio absoluto*, desamparo total), cerrando de este modo un recorrido en el que no es difícil leer una reflexión sobre el progresivo deterioro del momento simbólico de la Ley (que es lo que el coro representaba en el antiguo teatro griego) organizando la conducta de los actores sociales, hasta llevar a la situación de completa anomia de un país ganado por el puro terror.

10. Para una crítica implacable del modo en que en el *Dorrego* de Viñas se realiza ese recurso al coro, se presenta ese drama íntimo del personaje y se piensa ese conjunto de conflictos que es la historia del país, puede verse la reseña de Alberto Ure, "Dorrego: en la Comedia Nacional son más crueles que en Navarro", publicada en 1986 en la revista *Unidos* y recogida luego en Ure, Alberto, *Sacate la careta. Ensayos sobre teatro, política y cultura*, Norma, Buenos Aires, 2003, pp. 37-55.

11. No sólo ahí: en *Cuerpo a cuerpo*, novela de Viñas de 1979, el protagonista, Yantorno, encuentra su cuarto violado, destrozado, y recibe una amenaza telefónica: "Apoyo el tubo en la oreja. -¿Sí? -¿Vio cómo le quedó todo? -Veo (...) -¿Está bien claro?" (Viñas, David, *Cuerpo a cuerpo*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1979)

Lisandro

¿Y en *Lisandro*? Tal vez convenga detenernos un poco más en esta pieza, posiblemente la más importante y conocida de la producción teatral de Viñas, que acá se dirige a un protagonista fundamental de las luchas políticas argentinas de la primera mitad del siglo XX, el parlamentario demócrata-progresista Lisandro de la Torre, del que Viñas se ocupó también –y desde muy temprano– en su abundante producción ensayística e histórica. Pues bien: en *Lisandro*, entonces, como expresando o metaforizando el conflicto interno del héroe, *el coro mismo se encuentra fragmentado*, dividido, partido en las varias voces que expresan o encarnan, no *la Ley*, sino *las distintas leyes, enfrentadas entre sí*, entre las que el héroe tiene que tomar una decisión. Así, el pintoresco y polifónico coro de *Lisandro*¹² deja oír, alternativa o conjuntamente, las voces admonitorias de los viejos amigos del tribuno que lo acusan –con razón– de haberlos traicionado, las del *poppolo minuto* que le reclama mayor compromiso en su combate, las de una simpática manga de borrachos que (sin que al propio Lisandro la cosa lo convenza enteramente) no dejan de vivarlo, las de unos “tipos con las solapas levantadas” que lo amenazan, y hasta los mugidos de las vacas de su campo de la localidad de Pinas (fuente principal de sus ingresos y lugar privilegiado, durante décadas, de sus varios retiros de la vida pública), que lo invitan dejar la lucha y a volver a la placidez de la vida rural. A volver ¡*Al campo!*, como proponía desde su título –que es casi una consigna, una voz de orden de la clase a la que pertenecía De la Torre– la obra teatral escrita en 1900 por un dramaturgo de la élite, Nicolás de Granada, y que Viñas solía citar en sus ensayos como emblema de la “inversión de la dicotomía sarmientina” de la civilización y la barbarie operada en el pasaje del siglo de la organización nacional al siglo de la política de masas.¹³

Por eso decía: los límites. Que son los límites de la clase a la que Lisandro pertenecía, los límites de la ideología liberal que Lisandro profesaba, e incluso los límites de un cierto *señoritisimo* aristocrático y antipopular que lo acercaba sugestivamente –o que por lo menos nos permite pensarlo en un nada caprichoso contrapunto– con ese otro notorio suicida argentino (cuya muerte, por cierto, es casi contemporánea de la de nuestro hombre, pero también de las de Alfonsina Storni y Horacio Quiroga, otros de los integrantes de lo que alguna vez Norberto Galasso llamó “la generación frustrada”) que fue Leopoldo Lugones.¹⁴ Dos palabras rápidas, entonces, en relación con este “límite”, apenas para despejar un cierto mito que ayuda poco, me parece, a entender el personaje de Lisandro de la Torre. Hablo ahora del personaje *histórico* de Lisandro, no del Lisandro de Viñas –o mejor: hablo del personaje *histórico* de Lisandro para sugerir que el Lisandro de Viñas, de indudable interés literario, no deja de ser uno de los ladrillos con los que se construyó ese mito. Entendámonos: De la Torre fue radical *exactamente mientras el radicalismo fue un partido liberal y minoritario*, y se fue del radicalismo –indignado y a los gritos, como hacía todo– cuando el mismo se empezaba a tornar un partido popular, democrático y de masas¹⁵, se batió a duelo con Hipólito Yrigoyen en un combate, que perdió (y nadie dirá que carece de simbolología esta derrota), que es una magnífica metáfora de la contraposición entre los valores del liberalismo de la vieja generación del 80, de la que es una suerte de hijo tardío o de último adalid, y los del populismo del siglo XX, y no estuvo nunca, hasta su muerte, del lado de las mayorías argentinas.¹⁶

Por supuesto: esto no vuelve al personaje histórico de Lisandro de la Torre, a sus actitudes, a su oposición a la dictadura del General Justo y, de manera general, al conjunto de su actuación política y parlamentaria, menos interesante que lo que el mito construido alrededor de su figura (entre otros, por Viñas) nos ha hecho suponer, *sino, por el contrario, más*. Pero señala también, como veníamos diciendo, un límite a su rebeldía y a su oposición. Como lo hace también *ese otro* componente de la ideología lisandrista, inseparable del anterior, que es su defensa y su celebración de

12. Villanueva Cosse, director de una versión de *Lisandro* estrenada en el teatro Regio de Buenos Aires en mayo de 2006, resolvió eficazmente esa cuestión de la polifonía del coro que propone el texto de Viñas haciendo al coro, literalmente, cantar a varias voces. El *Lisandro* de Villanueva Cosse es un *Lisandro* coreográfico, con momentos cantados y bailados (esto último es el propio texto de Viñas el que lo propone) que contribuyen a profundizar su lectura de la pieza como una pieza situada “entre lo trágico y lo grotesco”, como se titula la entrevista que le hizo Alberto Catena y que puede encontrarse en *Teatro* N° 84, Buenos Aires, 2006 (luego reproducida en Viñas, David, *Lisandro*, Complejo Teatral de Buenos Aires y Losada, Buenos Aires, 2006, pp. 109-15).

13. Véase, sobre todo, Viñas, David, *Literatura argentina y política*, Tomo 1: “De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista”, Sudamericana, Buenos Aires, 1995, y muy especialmente Viñas, David, *La crisis de la ciudad liberal*, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1973, cap. II: “Del apogeo de la oligarquía a la crisis de la ciudad liberal”.

14. Viñas se ocupó muy abundantemente de Lugones todo a lo largo de su obra. En una perspectiva sin duda deudora de estos desarrollos, pero que los prolonga en muy novedosas y productivas direcciones (sobre todo en punto a la caracterización de las “estaciones finales” del recorrido vital e ideológico lugoniano desde su anarquismo juvenil hasta el ordenancismo de sus años de madurez), lo ha hecho también María Pia López en su excelente *Lugones: entre la aventura y la cruzada*, Colihue, Buenos Aires, 2004.

15. Sobre esta transformación del radicalismo de partido liberal a partido democrático-populista, puede verse el excelente trabajo de Gerardo Aboy Carlés, *Las dos fronteras de la democracia argentina. La reformulación de las identidades políticas de Alfonsín a Menem*, Homo Sapiens, Rosario, 2001, pp. 82 a 109.

16. Me permito remitir a mi *El último tribuno. Variaciones sobre Lisandro de la Torre*, Colihue, Buenos Aires, 1996, donde desarrollo con más amplitud estas ideas sobre el Lisandro de la Torre *real*, histórico, con el cual, desde luego, no tiene ninguna obligación de coincidir (y no coincide: eso sugiero) el personaje teatral construido por Viñas.

la figura del gran hombre solitario y sobre todo *superior*. Del gran hombre, solitario y superior, incomprendido e intransigente, que era, claro, *él mismo*. “Estoy solo”, se cansó de decir y de escribir. De reivindicar. Lo que sí por un lado lo acercaba al tipo de aristocratismo moral que atraviesa la obra de José Ingenieros desde “Los reptiles burgueses” (su columna en el juvenil periódico socialista revolucionario *La Montaña*, que hacia fines del siglo XIX editaba con Lugones) hasta *El hombre mediocre*, escrito en los años “espiritualistas” de su madurez intelectual, por el otro lo hermana con la celebración lugoniana –de la que tanto nos ha hablado Viñas– de la *grandeur* de poetas, guerreros y héroes. Por supuesto: no es la misma la inspiración que Lisandro recoge de Emerson, de Thoreau o de Ibsen (Lisandro cita expresamente *Un enemigo del pueblo* –y se compara con su protagonista, el Dr. Stockman– en un discurso parlamentario de 1925) que la que el autor de *La grande Argentina* encuentra en Nietzsche o en Marinetti. Pero sí es la misma la sensación de distancia, de incomodidad y de zozobra frente al mundo, sí es la misma la sensación de *ineficacia* y de fracaso, y sí es la misma, finalmente, la necesidad de evadirse, de retirarse, de desaparecer.

Suicidio y excepcionalidad: entre Lugones y Zola

LISANDRO: ¡Yo soy el fiscal de la patria!

CORO: Pero no grites tanto... tomalo con soda (...) no te crispes, Lisandro...

David Viñas, *Lisandro*

Quiero decir: que el suicidio de Lisandro, como el de Lugones, puede leerse como la culminación más o menos inevitable, como el remate casi anunciado desde el comienzo mismo de sus itinerarios, de ese movimiento de renegación y conjuro del mundo, de *distancia* frente al mundo, de subrayado –frente a ese mundo vulgar pero sobre todo corrupto– de la propia estatura, de la propia excepcionalidad. Movimiento que si en Lugones asumía la forma de un deslizamiento claramente reaccionario, como de repliegue, de vuelta atrás en busca de los orígenes, de recuperación poética del Gaucho, de elogio romántico de la Guerra y de apelación a los cielos de una Cultura clásica que lo distanciaba decididamente de las preocupaciones y angustias cotidianas del pueblo “real”, en Lisandro se confunde con un modo de representación de su propio yo en la que parece posible identificar dos motivos filosóficos, políticos y literarios bien reconocibles. Uno es el de la figura de lo que el viejo maestro Hegel llamaba “el alma bella”, es decir, la conciencia que busca en la pura identidad consigo una defensa o un refugio frente al horror del mundo exterior, la conciencia que se celebra a sí misma afirmando su escrupulosidad y sus buenas intenciones y deleitándose con la esplendidez de su pureza. Se trata de un tópico repetido en los escritos y la oratoria lisandrística¹⁷, que Viñas, en su pieza, no pierde tampoco la ocasión de destacar. El tono en que lo hace es, desde luego, de admiración y encomio, aunque no le falte, por cierto, para bien de la fuerza dramática de la obra y de la verosimilitud histórica de su personaje, una pizca de pimienta:

Lisandro: (...) Yo entiendo que es mi deber lo que hago... que trato por todos los medios de estar en paz con mi conciencia y es a mi conciencia a la única entidad a la que le tolero exigencias...

Ministro: ¡Hable menos de su conciencia, señor senador!¹⁸

El otro motivo notorio que resuena en la prosa, en la oratoria, en la misma construcción del personaje público de Lisandro de la Torre –y que también está muy subrayado en la pieza teatral de Viñas– es el que llega de los sonoros párrafos del *Yo acuso* de Émile Zola. Ya en 1922, defendiendo la constitución santafecina del año anterior, podemos oír en Lisandro ese tono, que le valdría años más tarde el apodo de “fiscal de la patria”:

17. Pueden consultarse las *Obras de Lisandro de la Torre*, editadas en seis tomos con prólogo y notas de Raúl Larra (Hemisferio, Buenos Aires, 1952), donde podrá advertirse la recurrencia de esta entonación en los escritos y piezas oratorias del político santafesino. Puede consultarse también, con la misma intención, la vasta bibliografía existente sobre De la Torre, parte importante de la cual (empezando por el clásico *Lisandro de la Torre. El solitario de Pinas*, del propio Larra, Anfora, Buenos Aires, 1942 y reediciones) tiene un tono marcadamente apologético, exaltatorio y acrítico.

18. Viñas, David, “Lisandro”, en *Lisandro/Maniobras (Teatro en 2 volúmenes, cit. supra, pp. 7-106)*, p. 94.

Mis palabras son ante todo una acusación. Acuso al gobernador de Santa Fe del vicio de hipocresía (...), lo acuso de haber invadido la esfera de acción de los otros poderes de la provincia (...), lo acuso de haber oprimido al pueblo (...), lo acuso de haberse convertido en juez de un conflicto que escapaba a su jurisdicción; lo acuso de haber faltado a la verdad cínicamente (...); lo acuso de haber alterado la forma republicana representativa de gobierno (...) y lo acuso, por último, de haber violado los fueros de la Honorable Cámara...¹⁹

Claro que este componente de la personalidad de Lisandro es inseparable del que acabábamos de ver: como el de Zola, en efecto, el “yo” de Lisandro es desafiante porque primero es virtuoso; puede levantar contra los otros su dedo acusador porque primero se ha declarado desinteresado y fuente absoluta de verdad y de justicia. Lo mismo, después, en 1934, en la más célebre de sus intervenciones parlamentarias, frente al pacto Roca-Runciman y a los escándalos de corrupción en torno al negocio de la exportación de carnes: “Sin otro móvil en mi espíritu que la defensa del interés público, yo acuso al ministro de Agricultura...”.

Lisandro de la Torre corre los límites de la conciencia de su clase hasta donde muy pocos miembros de su clase estaban dispuestos a acompañarlo, y –por supuesto– fracasa. Su suicidio es al mismo tiempo la constatación de ese fracaso y la verificación de su integridad y su estatura moral. No es un buen final, cierto, el de Lisandro (como tampoco lo son, desde ya, el de Dorrego, el de Tupac-Amarú, el de Alem, el de Guevara, el de Walsh: los otros héroes del teatro de Viñas), y es de esto de lo que se trata en *Lisandro* (y en *Dorrego* y en todas las demás), porque lo que hace el trágico final de los personajes históricos que Viñas elige como héroes de sus piezas es ilustrar una idea que el autor de *Literatura argentina y realidad política* se cansó de repetir bajo la forma de una consigna tan sintética como eficaz: la que dice que cuanto mayor es la fuerza crítica de una vida y de una obra, mayor es el riesgo que se corre de sufrir las sanciones que el poder reserva a quienes osan desafiarlo. “A mayor criticismo” –cuántas veces le hemos escuchado esto a Viñas– “mayor riesgo de sanción”. En ese sentido es posible afirmar que todo el teatro de Viñas es un teatro “de tesis”, que esa tesis es una tesis al mismo tiempo teórica y política, y que esa tesis teórica y política conserva intacta, varias décadas después de que Viñas empezara a tejer con ella la trama (palabra suya) de su dramaturgia, toda su actualidad y todo su interés.

19. De la Torre, Lisandro, en el curso del debate sobre violación de los privilegios del Congreso, Cámara de Diputados de la Nación, 22 de septiembre de 1922, en *Obras*, cit. *supra*, Tomo I: Controversias políticas, pp. 44-5.

