

# Trastorno

## La *matria* travestida



Jorge Sala

El teatro que se recuerda, que sobrevive al paso del tiempo, es aquel que puede ser entendido como teatro social, aunque él mismo lo niegue. Ese teatro que dice sin decir es el que perdura, mucho más aún que aquel que dice explícitamente las cosas sobre nuestro país. El grotesco nunca se vio a sí mismo como social, y sin embargo es uno de los máximos representantes de esa corriente.

Osvaldo Pellettieri

En momentos de desasosiego (político, económico, social), el teatro argentino suele volver sobre su propio acervo para intentar encontrar respuestas o, si se me permite el desvío telúrico, para hallar el agujero del mate. Nuestra rica tradición escénica, particularmente aquella situada a principios del siglo pasado, funciona como un *supuesto saber* al que siempre se puede acudir. Las instancias formativas de la escena local parecerían erigirse, por tanto, en espejos distanciados de nuestro presente o bien en cajas de resonancia que habilitarían la dilucidación de asuntos espinosos. No se trata, en modo alguno, de celebrar acríticamente un momento anterior bajo la forma del revival o del homenaje; en sus mejores exponentes actuales —Bartís, Kartun, Binetti, Boris, Saba o el propio Audivert— los temas y los recursos escénicos centrales de nuestra teatralidad vernácula sirven como un reaseguro, como un reservorio a partir de la cual es factible proponer hipótesis sobre dos preguntas que retornan incesantemente durante los períodos críticos: ¿cómo somos? y ¿qué hicimos para llegar a esto?

Pompeyo Audivert y Andrés Mangone reescriben en *Trastorno* una pieza breve y de las menos transitadas de Florencio Sánchez: *El pasado* (1906). En el atribulado contexto de incertidumbre pre-electoral del 2019, los directores recuperan un ejercicio que elaboraron varios años atrás para llevar a escena (a la arena política de los teatristas, en otras palabras) un pensamiento sobre lo nacional, esa materia lábil y de traducción compleja. Sin literalidad y sin aspavientos, la puesta no puede dejar de pensarse, sin embargo, como una mirada, entre crítica y burlona, en torno de los dilemas sobre la identidad o sobre las consecuencias que los comportamientos de determinados sectores tuvieron sobre el momento actual. Esto no implica, por supuesto, inclinarse hacia eso que Borges llamaba el *plebeyo placer* de embelesarnos con la idea de que todas las épocas son iguales o de que son distintas. Mangone y Audivert recurren a ese pasado (nuestro pasado escénico) como un mecanismo en el que la reflexión se da la mano en partes iguales con la efectiva espectacularidad que las formas populares de antaño proveen. Y, como ya sabemos, en la Argentina de todas las épocas no

hay mejor sustento que el grotesco para hacernos reír y llorar al mismo tiempo por aquello que somos o que quisimos ser y no pudimos.

Como en tantos otros contextos, la crisis familiar se recorta como un terreno fértil para el establecimiento de alegorías sobre un cuerpo mayor. En *Trastorno*, la materia de base se teje sobre el fondo de un típico melodrama finisecular en el que se conjugan los dilemas de los sectores pudientes, los amores imposibles y las relaciones interclasistas. Con ese manojito de datos, Mangone y Audivert fabrican una puesta que trasciende la crítica ramplona a una clase a partir del desvelamiento de sus ficciones, de la caída de sus máscaras (no menos grotescas que las de cualquier clase). A partir del juego de falsedades y elucidaciones, de ocultamientos e instancias de revelación se construye una puesta en escena que se sirve de estos temas para activar aquello que los directores han denominado en diversas ocasiones como “la maquinaria teatral”. Una poética basada en la exacerbación del gesto, en la desembozada falsedad de lo que se muestra y que, no por ello, carece de una verdad o la transforma en un puro juego. Una práctica articulada en torno a la desmesura actoral, en su intensidad más que en su realismo y que en el trabajo de los integrantes del elenco tendrá su principal motor.

El centro neurálgico del drama es Rosario, encarnada magistralmente por el propio Audivert. Una *mater* dolorosa y manipuladora como tantas que ha dado el teatro argentino. En su cuerpo y en sus acciones el personaje adquiere una extraña fisonomía, mezcla de Victoria Ocampo y de Leonor Rinaldi (si el oxímoron fuese posible, aunque este país las parió a las dos por igual). La decisión no es casual. El travestismo agrieta toda posible identificación emocional y le otorga densidad simbólica. La Rosario de Pompeyo es mucho más que una madre cuidadora del statu quo. Aquí es donde brota otro punto fundamental para entender el modo en que la pieza ofrece, sin alardes, un pensamiento sobre lo identitario. Reflexionando sobre las ficciones fundacionales de la nación, Doris Sommer propone que en ellas “los ideales nacionales están ostensiblemente arraigados en un amor heterosexual ‘natural’” (2004: 22). En relatos de este tipo, el reparto de roles cumple en líneas generales con una tipificación que sitúa al hombre en el lugar del padre de la patria, adjudicando a las mujeres un papel raramente cuestionado: el de la maternidad como fin último para el sostén de las tradiciones. Por ende, en las ficciones fundacionales la *matria* naciente se edifica casi siempre a imagen y semejanza de una hembra reproductora. En la conformación del papel principal, Pompeyo Audivert juega con esos tópicos para subvertirlos, para “trastornarlos” a partir de un estrujamiento burlón de sus cimientos. Su Rosario (es decir, nuestra Argentina) rompe en todo sentido con la prerrogativa de conformación de una estampita de revista infantil. Lejos de ser ejemplificadora o abnegada, su personaje es una creación gigante, sexualizada, caprichosa y cuidadora de sus privilegios. Toda la acción gira en torno suyo. Todos la odian, pero tampoco pueden dejar de amarla. ¿Cómo a Argentina, quizás?

Podría pensarse la versión de *Trastorno* del 2019 como el resultado de una cierta elucubración K. No obstante, su apuesta es mucho más radical y trasciende dicha adscripción. La pieza no solo es el desarme crítico y burlón de la aristocracia local; en sus raíces y en su devenir su objeto es más amplio, debido al mayor alcance que tienen sus dardos. La trama desnuda el horror de todos los sectores: el de los ricos en primer lugar, pero también el de esa clase media patética y lambiscona que aparece de la mano de Tití, la enfermera; asimismo, en su desarrollo no se olvida de fustigar a aquellos militantes que optaron por el desclasamiento (el hijo mayor) y que terminan por entregar sus armas frente a esa “matronal” encarnada en la figura omnipresente de Rosario; y, finalmente, *Trastorno* también habla de los pobres, condenados a la extraescena, a ser no representados sino solo aludidos (porque esa masa irreductible, Audivert y Mangone lo saben, en el teatro no es más que una ficción diseñada por las

imaginerías bienpensantes). Esos pobres que terminan rindiendo tributo al sector dominante, escénicamente dominante, en uno de los finales más tristes que dio el teatro argentino de los últimos años.

La cachetada, por ende, es generalizada y opera de un modo intransigente. Esto es Argentina y esta es su condena o más bien su realidad. Somos los monitos (¡esos simios!) engendrados por la unión de un oligarca esclarecido con la criada que lava los platos y que no importa que sea santiagueña o italiana, lo mismo da. En el cruce entre la defensa de nuestros privilegios y su pérdida inexorable se expresa aquello que somos —y que la obra se encarga de exhibir continuamente bajo el amparo de la risa—. Si el grotesco, como señaló Viñas, es el muestrario de un fracaso, nada mejor que sus artilugios retóricos para exponer que, una vez más (o siempre), nos hallamos en el mismo lugar.

En tanto actor, Pompeyo Audivert construye la mejor madre que ha dado el teatro nacional en muchos años. Lejos de las impostaciones geniales de La Nona y Mamá Cora (o de la muy menor Mamá Dora de Los macocos), la Rosario de Pompeyo es el producto de un detallismo infinito del gesto. A veces groseros, gruesos (grotescos, como ya se dijo), pero también ínfimos y delicados. Una composición que hace olvidar y recuerda al mismo tiempo (a cada rato) que el personaje no es una mujer, sino él: un pelado con peluca. En el particular juego de verdad y simulacro, de distancia y afección se entretajan todos los mecanismos de una puesta que, al igual que las mencionadas, toma a la familia como núcleo y a sus mujeres como síntoma de las crisis políticas y económicas que vivimos.

Se habla mucho de la “partitura del actor”. Si fuese posible traducir el trabajo de Pompeyo Audivert al lenguaje musical, el resultado sería el de una composición de Beethoven: Una mezcla de disciplina reiterativa y de puntales de exceso, de instantes de fulguración acompañados de su caída estrepitosa. Creo, no hay una mejor definición de nuestro país.

## Bibliografía

---

- » Sommer, D. (2004). *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.