

La argentinidad: una aventura teatral y caníbal



Mariano Saba (2019).
La letra caníbal. Textos dramáticos reunidos.
 Buenos Aires: Eudeba

 Eleonora Soledad García

Mariano Saba, investigador en teatro y dramaturgo, ha publicado recientemente su segundo libro, *La letra caníbal* (2019). Se trata de seis textos dramáticos, reunidos en la Colección Biblioteca Proteatro, los cuales ponen a andar el universo ficcional del autor organizado en torno a una columna vertebral indiscutible: la Argentina. La diseminación de una Historia común compartida se hace carne en múltiples microhistorias concretas que configuran el estatuto de cada uno de los personajes protagonistas de este libro. El cuerpo de la letra deviene caníbal en tanto enuncia un tejido social desgarrado y sangrante, que se repite una y otra vez. Son los colgajos míticos de una argentinidad, los que se impregnan de un humor cómplice y dan lugar a una cadencia de imágenes reconocibles a modo de marco referencial. Las categorías témporo-espaciales estallan en la letra del dramaturgo y dejan a la vista una carne turgente en exceso para la que parece no haber más forma posible que la de la aventura.

Madrijo (toda la tristeza del mundo) inaugura la recopilación de textos anudando sobre sí un espesor de significaciones complejas. La indivisión en el plano de lo simbólico entre el cuerpo de la madre y su hijo -fusión visible ya en los semas que componen el título- da lugar a un nuevo cuerpo. De Marta y Walter, los protagonistas, resulta ese madrijo, que se inserta a su vez en un cuerpo social de signo contrario. La denominada “crisis del 2001” en la Argentina se pone de manifiesto en el espacio dramático elegido. La casilla oxidada de una fábrica de cemento que viene de ser comprada y vaciada en Pipinas, pequeña localidad del sur bonaerense, funciona como ícono de las consecuencias de la Argentina neoliberal. Los obreros de *Madrijo*, presentes únicamente en el espacio virtual, ya ni encarnan la lucha de resistencia ni sueñan una solución cooperativa, por el contrario, se traicionan, se dividen, se violentan y se van.

La adjetivación elegida por Saba pincela la desazón del presente y la pérdida de una vida en común robada por la mano de un amo ideológico, cruel e invisible. Quedarse solo y sin nada porque el paso del tiempo ha corroído cualquier sueño posible, hace que los personajes, que llevan en sí mismos *toda la tristeza del mundo*, sean conscientes en extremo. Tal grado de consciencia, incluso culpa, sólo resulta soportable a condición de la existencia de un cuerpo fantasmático. Walter y Marta encuentran en la representación imaginaria de Alfonsina Storni y de una muñeca llamada Mimí, herencia paterna de ventriloquismo, la posibilidad de devenir otro eyectado hacia afuera, entonces, capaz de hablar. Voces desfiguradas en sus ritmos y tonos arman un *in crescendo* dramático hasta la exasperación. Ser feliz en la vida los desespera y ahoga y si la poesía no alcanza, habrá que gritar y ladrar porque, como les hace decir el autor, la revolución nace ciega.

El vuelo de la mosca (telúrico drama burgués) trae nuevamente el espacio geográfico de la provincia de Buenos Aires. Una habitación de estancia rural alberga el recuerdo de lo que fuera el esplendor dorado de la oligarquía terrateniente, desmantelado por completo sobre la segunda mitad del Siglo XX. El campo argentino ha perdido su identidad de tierra fértil agropecuaria y se ha transformado en una desesperada siembra sojera, en manos de una burguesía sin más promesa que una vida sórdida. El drama burgués que anuncia el paréntesis, tan caro a la escritura de Mariano Saba, utiliza la apelación al género en términos literarios, como clave de lectura de la condición social de los personajes. Si, como señala Peter Szondi (2016), el drama burgués se acomoda en un espacio intermedio entre la tragedia y la comedia lacrimógena, es entonces en esa zona de pliegue en la que se instauran las relaciones de poder entre los protagonistas del drama.

Tres hermanas, organizadas sobre rasgos arquetípicos de la familia monoparental de la oligarquía del Siglo XIX, incluida la figura del loco destinado al encierro y la vergüenza, se disputan la herencia del padre: un poema. Caudillo alguna vez rico, poeta ahora muerto, no ha dejado, sin embargo, más herencia que la fuerza de la ley del Padre en los cuerpos de las hijas y un tatuaje sobre la piel de un peón apodado el Mudo. La figura del poema, símbolo de lo que queda del oro, encarna esa mugre dulce alrededor de la cual vuelan las moscas hambrientas y encerradas. Las diferencias de clase y aún al interior de la clase, se ponen de manifiesto tanto en una erótica sádica que circula por toda la pieza como en un cuantioso caudal metafórico. La imagen del sexo como propiedad privada, en paralelo con la estancia y el poema, da lugar a múltiples juegos de lenguaje, superficie sobre la que, en definitiva, se hace cuerpo la violencia.

Mariano Saba elige acompañar a los personajes de *Lógica del naufragio* en un gesto de autorreflexión académica, a partir del cual revisa el rol y compromiso de los intelectuales en la construcción de una mirada de mundo. La figura de un expedicionario y aventurero del Renacimiento español, Esteban Gómez, cuya producción se reduce en la ficción dramática, a una sola obra, ha dado lugar a un Congreso internacional de Literatura. Brenda, moderadora en la Conferencia plenaria final y doctora especializada en el objeto de estudio casi ignoto que es Gómez, intenta por todos los medios la reproducción de los mecanismos de funcionamiento de la lógica formal académica. La acompañan dos investigadores presentes encargados, junto con los dispositivos técnicos de comunicación, de generar una interrupción constante. Las didascalias contribuyen en este sentido, en la construcción de una atmósfera enrarecida y nerviosa capaz de crispas a los personajes. Las palabras, encabalgadas a recuerdos y emociones, adquieren la forma de lo intempestivo que, a borbotones, echa por tierra la medida del discurso del logos.

Desde la perspectiva de Saba, es la intelectualidad la responsable de construir una mirada desde el espacio académico, no solamente respecto del colectivo social aunado en un “nosotros”, sino sobre sí misma. El ejercicio metarreflexivo lleva a los personajes de la *Lógica del naufragio* a dar con la metáfora del intelectual aislado, como nave a la deriva en medio del mar desde el que es incapaz de interpretar la experiencia histórica. Nuevamente la Historia abre sus filas y encabalgas los tiempos de un modo cíclico: un dos de abril, cose la partida del Titanic con el desembarco en Malvinas, la potencia revolucionaria de un libro, con la impotencia de devenir un testigo triste del miedo

frente al horror de los totalitarismos. Es en este marco en el que Esteban Gómez funciona como la figura metonímica capaz de condensar una genealogía infame desde la patria española de Conquista hasta el presente: la del desertor. Un marino que deserta y se vuelve escritor de un motín y un naufragio, el propio. Así, el naufragio se propone metafóricamente como la consecuencia insoslayable de una lógica de mezquindad, olvido y beneficio personal, en detrimento de otra historia posible de ser narrada, por la voz de una poesía *outsider*.

La deslimitación del territorio nacional de la Argentina alcanza su forma más acabada en *Esto también pasará*, cuyo núcleo dramático se sirve del registro de la ciencia ficción, para dar con una nueva política de expansión colonial. El interior herrumbrado de una nave espacial –“con el color de la desgracia y el desgaste” (Saba, 2019: 121), anuncia la didascalía de apertura- encuentra a cuatro personajes, varados en Marte. El planeta Tierra ya no existe: se ha ido con el fin de la productividad, la apertura masiva de la importación extranjera, la falta de inversión en tecnología y, más lejos aún, con la exaltación exponencial de una fiesta institucional corrupta. La localización temporal en el futuro permite, en un gesto espiralado y sin sutura, el paso por la memoria del pasado, clave de lectura, a su vez, del presente mismo de la escritura. *Esto también pasará* se convierte, de la mano de Saba, en una suerte de ángel de la historia en términos benjaminianos. Sea la mirada hacia el pasado, sea hacia el futuro, lo visible concreto, son las ruinas (Benjamin, 2007).

Tres tripulantes y un capitán protagonizan una misión condenada de antemano al fracaso mientras el discurso triunfalista de la gloria, la medalla y el aplauso los sostiene en el aire. La pregunta por el destino de la patria retorna, ¿cuál será la acción que pueda liberar el suelo argentino de la condena a la repetición? Las respuestas que intenta el texto dramático retoman la preocupación recurrente en Saba por el uso de la lengua. La cita erudita y los juegos de palabras a partir de expresiones provenientes del latín, permiten al autor trabajar el problema de la historia y la memoria de un pueblo. La prohibición de la lengua madre para comunicarse, el borramiento de las emociones –de aquí el interdicto del tango, iconografía por antonomasia de la desazón argentina– y la progresiva involución hasta el silencio de una lengua hija, delinean el imperioso camino hacia la muerte. La identidad nacional quebrada queda expuesta en la imposibilidad de representación colectiva. Los personajes, embarcados en esa *stultifera navis*, son tomados por la aparición de viejos recuerdos y deseos. Un presente de meras apariencias de heroicidad, los devuelve a la patria de la infancia,

allí donde Saba anuda en un *postscriptum* la poesía de Rilke y González Tuñón, para dar con la imagen de la patria que muere.

El problema de la identidad argentina, en términos de la tensión entre olvido y memoria, vuelve a aparecer en *Remar (un destino impropio)* que se engarza, a su vez, sobre la lucha histórica entre mito y logos. Un viaje de descenso por el Mar Argentino permite las relaciones de intertextualidad con el poema homérico *La Odisea*. La parodia, por su parte, abre el espacio de discordia en el uso del lenguaje de color local. Esta decisión estética permite poner en jaque la construcción mítica de la argentinidad que, de múltiples modos, retorna y se venga en la imposibilidad de un destino propio. Esteban Rawson y Boris Gornuchoff, dos remeros en el Gallo Fiambre Boating Club, a imagen y semejanza de Ulises y uno de sus remeros, pierden en medio de una sudestada pronosticada, una carrera clandestina, cuya consecuencia será remar a la deriva.

La figura de la deriva, eje de la estructura dramática, aparece como la condena por la falta de conciencia y memoria histórica, por el olvido permanente de los muertos y la búsqueda constante de la promesa de convertirse, a cualquier precio, en héroe. Los innumerables ardides de la bien conocida “viveza criolla”, así como una cierta añoranza romántica por un pasado glorioso pero perdido –visible en el procedimiento de cita de los íconos populares de la Argentina–, guían el universo mítico que se impone sobre el logos. La traza del destino impropio encuentra, en el peso de la odisea, ese universo caído y carente de acción transformadora presente. De aquí, el castigo de “tener que remarla en dulce de leche” como metaforización del esfuerzo tantas veces inconducente. Desde la costa del Tigre hasta los hielos del sur, *Remar (un destino impropio)* interpela con la imagen del pantano que hace encallar la nave y callar a los hombres frente a las vicisitudes de no importa qué presente nacional.

Cierra la compilación de textos el monólogo *Veneno* en boca de un guardián del orden. Una amenaza postnuclear exige máxima prevención a futuro: se trata de una plaga tipo seis –insectos con antenas que se lo comen todo–. Ese es el camino del veneno que describe una nueva situación distópica. Saba extrema la visión apocalíptica por medio de la construcción de una amenaza silenciosa que desdibuja los límites, esta vez, entre lo animal y lo humano. Un campo referencial huyente coloca lo ominoso en primer plano. Sin embargo, es la diseminación de deícticos por entre las lagunas del texto, la que incita a completar tales omisiones. El uso de la primera persona permite al personaje de *Veneno* interpelar directamente al lector-espectador, al mismo

tiempo que configura dos posiciones discursivas bien diferenciadas – “ellas o nosotros”-. Tales pronombres son los que sostienen, a su vez, la división binaria del espacio. Arriba, “nosotros”; abajo, en las alcantarillas, “ellas”. La indicación de un coche modelo Valiant es la clave espacio-temporal: Argentina, década del sesenta, en la voz de una clase media acomodada.

Veneno toma la figura de la plaga de insectos como la peste que invadirá la Tierra y traerá la muerte a los hombres, excepto a aquellos, que “lleven en sus frentes el sello de los Justos” (Saba, 2019: 211). El intertexto bíblico, que apela a la inocencia de unos pocos en contraposición a la desidia de muchos, señala la corrosión de un mandato divino. Mandato que se reclama en términos de discurso fundante del orden nacional. Si la traza de Dios salvará a unos un día santo como el sábado, condenará a otros que, como dice el personaje, “se han dejado estar” (Saba, 2019: 207). Porque los insectos –nombrados en femenino– alcanzan un tamaño casi humano y, fieles al estilo de Saba, hablan. “Y si hablan, te convencen” (207). Pero para que eso no suceda, habrá que cazarlos y darles muerte, tarea de los guardianes del orden. La metáfora de los pecadores e inocentes, en la clave de las Sagradas Escrituras, da lugar a la toma de posición del dramaturgo, que busca la responsabilidad del lector-espectador para leer en términos histórico-políticos la situación de plaga. *Veneno* invita así a repensar las sucesivas prohibiciones y persecuciones ideológicas llevadas adelante en la Argentina, por las contrariamente denominadas democracias formales de la década.

La irrupción de una fuerza poética y política, que pone en comunicación abierta sujeto e historia a partir del universo ficcional, hace de *La letra caníbal* una posibilidad otra de armar relaciones paradigmáticas alrededor de la argentinidad. Los textos dramáticos de Mariano Saba descarnan, de cara al tejido social, la relación de los cuerpos en el teatro y dan lugar a una posibilidad otra de mirar. El recurso a una lente de aumento paródico, el tono de comicidad emergente de los guiños a lo popular argentino, como así también la reapropiación de los denominados clásicos de la literatura universal, funcionan para el dramaturgo como los principios constructivos de un lazo autorreferencial complejo.

Un “nosotros” argentino, que incluye en su sí mismo la propia extranjería, encuentra en la deriva por el lenguaje poético teatral la *stultifera navis* que mira la línea del horizonte. Pero el horizonte hacia adelante indefectiblemente requiere de ese otro que queda atrás es donde la letra de Saba se hace caníbal, muerde su

propia cola y libera en los múltiples juegos de lenguaje, el signifiante. La puesta en crisis de nominalismos designantes de verdades busca en el lector-espectador la titánica responsabilidad de dar lugar a nuevas representaciones en la construcción del destino nacional. La aventura que pone a andar la presente compilación de textos despliega, así, el enigma de la identidad como proceso inconcluso de memoria y abierto a las olas del devenir, para lo que las formas del viajero se prestan incansables, una y otra vez, como en los ritos.

Bibliografía

- » Benjamin, W. (2007). “Sobre el concepto de historia” en *Conceptos de filosofía de la Historia*. La Plata, Terramar.
- » Szondi, P. (2016). *La teoría del drama burgués del siglo XVIII*. Buenos Aires, Prometeo.