

La Trilogía Argentina Amateur de Binetti y Saba

Territorios dramáticos para alejarse del desierto de lo nacional en *La patria fría*, *Después del aire* y *Al servicio de la comunidad*



Paula Irupé Salmoiraghi

Universidad de Buenos Aires

paula.irupe@yahoo.es

Fecha de recepción: 21/03/2017. Fecha de aceptación: 28/04/2017.

Resumen

En esta trilogía autodefinida como “argentina” y “amateur”, fuertemente metareflexiva sobre lo nacional y la creación teatral en nuestro país, los imaginarios del circo, del radioteatro y de la comedia isabelina son funcionales a la construcción de un viaje utópico, apasionado e idealista hacia el origen de la argentinidad.

Si LA PATRIA está FRÍA, si ha muerto, si por este camino que llevamos no encontramos el calor de la vida, podemos pensar en un viaje que nos lleve a través del tiempo, hasta DESPUÉS DEL AIRE, hasta el pie del arco iris quizás, hasta la lejanía de lo histórico y de los ideales que no supimos sostener, para reconstruirnos como sociedad, como grupo identitario que todavía sueña con las formas de la integración en paz, sólo posible si logramos ponernos AL SERVICIO DE LA COMUNIDAD.

Abstract

This trilogy, self-defined as *Argentine* and *amateur*, involves a deep reflection on national and theatrical creation in our country. In the series, the imaginaries of the circus, the radio theater and the Elizabethan comedy are functional to the construction of a passionate, utopian and idealistic journey towards the origin of “Argentineness”.

If the HOMELAND is COLD [*La Patria Fría*], if it is dead, if we cannot find the heat of life going this way, we can think of a journey that takes us through time, AFTER THE AIR [*Después del aire*], to the end of the rainbow perhaps, to the remoteness of the historical and of those ideals that we could not hold, in order to rebuild ourselves as a society, as an identity group that still dreams of the forms of integration in peace, which is only possible if we succeed in putting ourselves IN THE SERVICE OF THE COMMUNITY [*Al servicio de la comunidad*]

Palabras clave

Binetti;
Saba;
argentinidad;
territorios dramáticos;
viaje utópico

Keywords

Binetti;
Saba;
Argentineness;
dramatic territories;
utopian journey

Jaques Lecoq llama “territorios dramáticos” a los espacios que, en su geodramática, se recortan con su propio imaginario, sus propias convenciones y posibilidades de lenguaje corporal y textual. Lecoq se pregunta: “¿Qué parte de la naturaleza humana se pone en juego en el melodrama, en la comedia del arte, en la tragedia...? ¿Qué elementos del comportamiento humano y qué cuerpo se ponen en movimiento? ¿Cuáles son los motores dramáticos de estos territorios?”(2004: 148).

Del mismo modo, nos parece relevante indagar qué territorios ponen a existir las tres obras de Andrés Binetti y Mariano Saba -*La patria fría* (2011), *Después del aire* (2012) y *Al servicio de la comunidad* (2013)- para hablar, en esta trilogía autodefinida como “argentina” y “amateur”, de lo nacional y de la creación teatral en nuestro país. Pretendemos analizar por qué los imaginarios del circo, del radioteatro y de la comedia isabelina son funcionales a la construcción de cada una de las tres obras en una perspectiva intranacional y supranacional. Por otro lado, el concepto de poesis teatral nos sirve para afirmar que las puestas en escena analizadas nos permiten llegar a un tipo de conocimiento específico:

La poesis, en tanto proceso de producción, se produce en el teatro a partir del trabajo territorial de un actor con su cuerpo presente, vivo, sin intermediación tecnológica, en el cronotopo cotidiano. El origen y el medio de la poesis teatral es la acción corporal invivo. No hay poesis teatral sin cuerpo presente. Como su nombre lo indica, actor es el que lleva adelante la acción, una acción con su cuerpo, que puede ser sólo física o físico-verbal. La poesis teatral es un acontecimiento porque sólo acontece mientras el actor produce la acción. Por su naturaleza corporal, la dimensión del trabajo en la poesis teatral es territorial. (Dubatti, 2014: 17)

Nos interesa rastrear cómo los territorios dramáticos han sido especialmente recordados dentro de la tradición nacional, recorrido que iniciamos a partir de la poética explícita de sus autores, planteada del siguiente modo en una entrevista realizada por Martín Dichiera:

El tema siempre era teatro y política en momentos de condensación histórica evidente... Son mundos que aluden a un núcleo de la argentinidad bastante homogéneo, pero desde metáforas y procedimientos muy diversos, siempre ligados a lo tragicómico, a lo épico e irresuelto de la vocación artística nacional. (2013: s/p)

Las tres obras se autodefinen genéricamente mediante un sustantivo y un adjetivo que, tradicionalmente, se rozan, pero no se tipifican unidos. Esta selección de territorios dramáticos para historias que no parecen estar argumentalmente encadenadas nos parece significativa a la hora de hacer una lectura abarcativa de la trilogía. En primer lugar, *La patria fría* es denominada “grotesco ambulante” y ubicada en el año 1948.

La Real Academia Española da a la palabra “grotesco” tres acepciones: (Del it. grotesco, der. de grotta, gruta). 1. Ridículo y extravagante. 2. Irregular, grosero y de mal gusto. 3. Perteneciente o relativo a la gruta artificial. A partir de la reunión de estos tres aspectos, Wolfgang Kayser se refiere a lo grotesco en el arte y la literatura como el terreno de lo extrañado, lo absurdo, la deformación y las alteraciones del orden:

Lo grotesco es la ley estructural en cuya virtud un mundo se presenta como desenchajado. Las formas que nos son familiares se deforman, las proporciones naturales se alteran, el orden a que estamos acostumbrados se trastrueca espacial y temporalmente (...) Algo inquietante parece haber caído sobre las cosas y los hombres. Pero lo decisivo es que este distanciamiento nos desorienta y no nos permite ninguna interpretación congruente. (...) El sentimiento que lo grotesco nos inspira no es el miedo a la muerte, sino el temor a la vida, y la creación artística es aquí como un intento de conjurar y exorcizar lo demoníaco-abismal. (1976: 500-501)

En la obra, el foco mismo de la escena está trastocado: no vemos una pista de circo y a sus integrantes en plena actuación, sino que nos sentamos en semicírculo, como dentro de la carpa circense, pero tenemos ante nosotros la trastienda decadente de los artistas en camiseta, tristes, fracasados, llorando la muerte de la amada irremplazable, peleándose por una misma mujer, menospreciándose unos a otros. En el colmo del patetismo, el enano ya no es enano, sino que ha crecido y no hay espectadores ante quienes realizar la función, ya que todos se han ido a ver el tren que llega al pueblo trayendo a Eva Perón. La competencia entre circo y “circo político” (“...ese circo de afuera va a durar cien años...” (Binetti-Saba, 2013: 31), entre espectáculo olvidado por el pueblo y nuevo *espectáculo* para las masas, nos permite hipotetizar que el compromiso ideológico de la pieza lee este momento de la argentinidad como núcleo de la caída de las utopías posibles, de las ilusiones nacionales, de lo que hubiéramos podido ser. La patria está “fría”; el león está muerto y nadie se quiere hacer cargo del hijo de Nadia con la que todos se han acostado, en la que todos usaron el cuerpo comunitario, que no los distingue como padres. Todos menos el ex enano son responsables del embarazo, pero sólo el ex enano se hará cargo del bebé. Esta idea de lo nuevo que nace de lo muerto también está, según Bajtín, en la idea de lo grotesco:

Rebajar consiste en aproximar a la tierra, entrar en comunión con la tierra concebida como un principio de absorción y al mismo tiempo de nacimiento: al degradar, se amortaja y se siembra a la vez, se mata y se da a luz algo superior. Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales. La degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo nacimiento. De allí que no tenga exclusivamente un valor negativo sino también positivo y regenerador: es ambivalente, es a la vez negación y afirmación. No es sólo disolución en la nada y en la destrucción absoluta sino también inmersión en lo inferior productivo, donde se efectúa precisamente la concepción y el renacimiento, donde todo crece profusamente. Lo «inferior» para el realismo grotesco es la tierra que da vida y el seno carnal; lo inferior es siempre un comienzo. (1987: 143)

El cuerpo de Nadia, la paraguaya, (la única mujer, el único cuerpo caliente y fecundo de la obra, no es argentino, sino limítrofe, vecino, habitante de los umbrales entre el nosotros y el más allá de la Patria, que ya no quiere someterse al lanzamiento de cuchillos del Barón borracho, que tiene un brazo vendado, escupe en el suelo y se quiere ir del circo a toda costa) es un cuerpo grotesco si consideramos que, en términos de Bajtín, “El rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la degradación, o sea la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto” (1987: 145). Nadia y su bebé son el principio positivo a partir del cual la trilogía completa iniciará su recorrido, su *ambulatorio* movimiento por la tradición y la historia argentina. Así, el grotesco ambulante transforma la frialdad cadavérica de la patria en un punto de partida, aspecto remarcado también en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*:

En el realismo grotesco (es decir en el sistema de imágenes de la cultura cómica popular) el principio material y corporal aparece bajo la forma universal de fiesta utópica. Lo cósmico, lo social y lo corporal están ligados indisolublemente en una totalidad viviente, e indivisible. Es un conjunto alegre y bienhechor. En el realismo grotesco, el elemento espontáneo material y corporal es un principio profundamente positivo que, por otra parte, no aparece bajo una forma egoísta ni separado de los demás aspectos vitales. El principio material y corporal es percibido como universal y popular, y como tal, se opone a toda separación de las raíces materiales y corporales del mundo, a todo aislamiento y confinamiento

en sí mismo, a todo carácter ideal abstracto o intento de expresión separado e independiente de la tierra y el cuerpo. El cuerpo y la vida corporal adquieren a la vez un carácter cósmico y universal... (Bajtín, 1987: 156)

Creemos que hay en la *Trilogía* un sentido de viaje hacia el origen de la argentinidad, viaje utópico por su doble faceta de apasionado por la búsqueda de algo mejor y de desilusión ante lo que, de antemano se sabe imposible: por lejano, por platónico, por ideal. Los tres títulos parecen querer construir un mensaje utópico pero esperanzador. Autopoiéticamente, podríamos decir que: Si LA PATRIA está FRÍA, si ha muerto, si por este camino que llevamos no encontramos el calor de la vida, podemos pensar en un viaje que nos lleve a través del tiempo, hasta DESPUÉS DEL AIRE, hasta el pie del arco iris quizás, hasta la lejanía de lo histórico y de los ideales que no supimos sostener, para reconstruirnos como sociedad, como grupo identitario que todavía sueña con las formas de la integración en paz, sólo posible si logramos ponernos AL SERVICIO DE LA COMUNIDAD.

Esta idea de viaje, de recorrido que une las tres obras se refuerza en el hecho convival. Durante 2013 se podía participar en Buenos Aires de la trilogía completa en la misma sala y durante el mismo día. La póiesis espectacular se construía exactamente como un viaje único y no tres. Si, en cambio, se había asistido a cada función por separado, la propuesta también funcionaba como recorrido, ya que cada obra se fue estrenando en el orden propuesto y se podía esperar el estreno de la siguiente, como quien espera otro tren o la siguiente estación o etapa.

Es verdad que el término *ambulante* puede referirse a la carpa del circo que se traslada de un pueblo a otro, pero algún sentido debe tener el hecho de que la pieza no se encuadre bajo el género (existente o inventado) de *espectáculo circense* o *circo ambulante*. Si el adjetivo *ambulante* se selecciona por encima del circo y se lo combina con lo *grotesco* es porque la póiesis necesita de sus implicancias de deriva e inestabilidad, de circulación por el territorio con funciones más o menos repetidas en combinación, no con la alegría, la festividad o inclusive con el patetismo del circo, sino con sus aspectos deformantes y críticos alojados en lo grotesco.

La patria fría, como inicio de la Trilogía, presentaría ya la necesidad de la combinación de estilos como herramientas para emprender el viaje, la centralidad del compromiso individual y grupal para el renacimiento, en el público, en los artistas, en los argentinos en general, de la identidad nacional sobre la base de lo amateur y de la supervivencia popular. Tenemos, entonces, música en vivo, captación de la atención para el resto de las obras, agrupación en *núcleos familiares* o comunidades.

Si los autores mismos han afirmado que el circo es una metáfora de la Argentina, el desafío es que cada espectador llegue a preguntarse quiénes son los fracasados nacionales, los borrachos, los suicidas, los patéticos, los promiscuos, los que *tiran afuera*, los que se hacen cargo de su paternidad o de la ajena, los embarazados del pueblo, los que cogen grupalmente, los que *comen* del mismo lugar del que no se responsabilizan, los que mueren por estar cebados o por haber sido envenenados en un complot, los que reciben limosnas, porque es lo único que hay, los que se creen la voz y la necesidad del pueblo, los que discriminan entre *negros* y *criaturas rubias*.

Mariano Saba, en entrevista de Verónica Escalante, deposita la confianza de la lectura en la recepción:

El tríptico era interesante porque si *La patria fría* se sitúa un poco en la cuestión de la dicotomía Peronismo – antiperonismo, *Después del Aire* pareciera abarcar algo un poco más macro que es democracia – antidemocracia, y ya *Al servicio de*

la comunidad es como una especie de apoteosis de lo dicotómico en Argentina, la posibilidad de decir quiénes somos, cuál es la identidad nacional. La identidad nacional pareciera estar tomada por esa especie de polaridad constante. La idea de una identidad ligada al espíritu antinómico. Juzgar eso de manera política le corresponde al espectador. Ninguna de las obras se enuncia con respecto a eso pero sí es claro que se refleja en todas la pregunta: ¿Cómo es posible que una identidad esté constituida, sobre todo, a partir de la polaridad? Eso es lo que engloba un poco a las tres obras.(...) Hemos recibido como devolución de algunas personas lo significativo que termina resultando que la *Trilogía* vaya para atrás. En el sentido de que pareciera que esa especie de origen nacional no es accesible. A medida que uno se va acercando a eso, el origen retrocede. O sea, una especie de voluntad explicativa imposible. Eso es lo que lo hace tan teatral porque si fuera explicable no sería teatral. (2013: s/p)

La segunda de las obras de la *Trilogía*, *Después del aire*, se subtitula “sainete oral”. Si volvemos al diccionario, vemos que *sainete* aparece con dos significados que develan su carácter de intermedio entre dos piezas (como en esta trilogía) pero también su carácter popular, cómico pero también serio (inestabilidad que vamos rastreando en las tres obras analizadas). Dice la RAE: 1. Pieza dramática jocosa en un acto, de carácter popular, que se representaba como intermedio de una función o al final. 2. Obra teatral frecuentemente cómica, aunque puede tener carácter serio, de ambiente y personajes populares, en uno o más actos, que se representa como función independiente. Además de estas dos acepciones, encontramos cinco más que se relacionan con lo sabroso, lo que agrega algo agradable: 3. Salsa que se pone a ciertos manjares para hacerlos más apetitosos. 4. Bocado delicado y gustoso al paladar. 5. Sabor suave y delicado de un manjar. 6. Cosa que aviva y realza el mérito de algo, de suyo agradable. 7. Adorno especial en los vestidos u otras cosas. Finalmente, como coloquialismos argentino, cubano y uruguayo aparece un significado que saca la palabra de la jerga teatral y la amplía a todo acontecimiento vital: 8. Situación o acontecimiento grotesco o ridículo y a veces tragicómico.

Si a estas definiciones sumamos el carácter *oral* con el que se presenta la pieza y la situación narrada en el argumento mismo, podemos decir que la estructura genérica quiere que pensemos que se trata de un agregado, un intermedio, un adorno efímero, difícil de estabilizar en su riqueza de voces y musicalidad (es particularmente hermosa la voz de La Opa y las canciones que intercala, distraída, fuera de ese contexto agobiante y decadente que la rodea).

En la obra *La comparsa se despide* (1932), de Alberto Vacarezza, el personaje de “Serpentina” explicar a un turista norteamericano qué es un sainete:

Poca cosa:
un patio de conventiyo,
un italiano encargado,
un yoyega retobado,
una percanta, un vivillo.
Dos malevos de cuchillo,
un chamuyo, una pasión,
choques, celos, discusión,
desafío, puñalada,
aspamento, disparada
auxilio, cana y telón.

Y debajo de todo eso,
tan sencillo al parecer,

debe el sainete tener
rellenando su armazón
la humanidad, la emoción,
la alegría, los donaires
y el color de Buenos Aires
metido en el corazón. (2009: 127)

El género parece menor y desde ese lugar de minusvalía es desde donde sus ingredientes son propicios para la definición del ser nacional y la crítica social y política. Asimismo y no en contradicción con lo anterior sino sumando argumentos a nuestra hipótesis central sobre la carga ideológica sobre lo nacional, su pasado y su futuro que presenta la *Trilogía*, vemos que esta segunda pieza es la que se hace cargo de muchos de los tópicos más extendidos en la discusión sobre lo nacional: la aparición de la gauchesca como género, la relación entre autóctono y extranjero, el lugar del gaucho y del indio en nuestra historia, el machismo argentino en el gaucho cornudo y asesino, el cuerpo de las cautivas como figuras fundantes del relato nacional.

El humor parece como elemento común a las tres piezas y a todos los territorios teatrales escogidos. Dice Saba respecto de *Después del aire*:

De ahí que esta pieza, en todo caso, y más allá de su compromiso temático, resulta intensa e hilarante por su propio ritmo: un ritmo sincopado, entre el radioteatro y la vida, entre el campo y la ciudad, entre la angustia nerviosa y el desparpajo cómico. El humor tajeando la cara de la tristeza es, sin duda, el emblema agónico de la comicidad argentina. Una comicidad rítmica. Porque el ritmo, ese condenado y fantasmático ritmo, meloso, compulsivo, brillante, ese ritmo argentino de radio a todo volumen, ese ritmo *teatroso* es en definitiva lo que terminará quizá por salvarnos. O quizá no. (2012: s/p)

Silvia Frieria, en referencia a otra trilogía, la de tres novelas de Carlos Gamerro, aporta reflexiones que pueden ayudarnos a pensar la relación entre política, historia reciente y humor:

La risa es un material de alto poder explosivo. El espíritu se libera de la gravedad cuando se ríe de viejos conceptos, de las máscaras y los simulacros. La comicidad pulveriza certezas cristalizadas, desplaza sentidos que se transforman. (2012: s/P)

Porque de lo que se trata es de reírse del destino fatal en que vivimos los argentinos y la argentinidad, del callejón sin salida en que parecemos habernos metido. La Trilogía se hace cargo, desde su lugar *amateur* de un replanteo completo del ser nacional. Fermín Rodríguez, en su libro *Un desierto para la nación*, realiza todo un recorrido de nuestra historia a partir de la idea de que la línea que hemos sostenido hasta hoy se levanta sobre la idea de vacío, la necesidad misma de vaciar para construir, de hacer desaparecer, de desertificar para erigir el estado nacional, y se pregunta: “¿Qué queda de ese potencial soñado, en este cementerio de enunciados pulidos y emparejados por la repetición donde yacen, semienterrados, sueños de trabajo no alienado, de sustracción, de comunidades sin gobierno fundadas en la solidaridad y en la cooperación?” (2010: 19) Para concluir que: “Hay que volver al desierto para despertar de estas imágenes, superándolas. Hay que ayudarle a la historia a mantener sus promesas”. (2010:19)

Creemos que nuestra trilogía intenta despertar y superar las imágenes que la historia marginó y los cuerpos que la política olvidó o despreció. La figura de los que se quieren ir, por ejemplo, se repetirá en las tres obras (la paraguaya, el enano, la actriz de *Después del aire*, la opa, Pocodiente): cuerpos fugitivos cuyo borramiento,

en términos de Fermín Rodríguez, fue la forma de “escribir el desierto”(2010:197), es decir, la forma de escribir la historia y la literatura nacionales.

La *Trilogía* hace de los géneros *menores* un uso no “paleontogizado” ni “esencializado” por una “mirada museificante” (Rodríguez, 2010: 123), sino que el lenguaje, la corporeidad, los guiños a la actualidad, les dan vida desarmando el supuesto de que la argentinidad se construye sobre cosas que hemos ido matando solamente para poder llorarlas (el indio, el gaucho, Evita, el león, Irigoyen, la amada de Durán muerta por negligencia en el cuidado de las cuerdas, Ofelia). El relato nacional implicaría que se *respete* el símbolo, el muerto, la leyenda, pero no se vive en comunión con esos ideales.

Fermín Rodríguez utiliza términos teatrales para referirse a la fundación del paisaje nacional en el capítulo que se dedica a los viajes de Francisco P. Moreno:

La patria es un espectáculo representado por el paisaje sólo para el naturalista nacional. Nadie antes que él, ni el indio que “poco admira las obras de la naturaleza” ni el poco resistente naturalista extranjero, habían contemplado el “manto patrio” que el azul del cielo y el blanco de las cimas nevadas extienden sobre el horizonte. Según esta escenografía espontánea, los territorios explorados son naturalmente argentinos. La nación es un dato evidente del paisaje, de modo que la bandera que Moreno planta en el punto más lejano alcanzado por la expedición despliega colores que “copian ahora la alfombra blanca de nieve recién caída y el celeste del hielo eterno. (2010: 131)

En la teatralidad misma de nuestra esencia nacional estaría la posibilidad de salvación que uno de los autores de la *Trilogía* planteaba más arriba. Esto parece orientarnos hacia lo que Rodríguez llama una “contramodernidad”:

Hay entonces una contramodernidad latente acechando la autoridad de los viajeros, que encuentran entre los gauchos y los indios rastros de una comunidad orgánica no destruida por la implantación del capitalismo agrario y mercantil. Son momentos de reversibilidad a los que está expuesto el progreso del relato tanto como el relato del progreso. De acuerdo con esta historia, el paso de una sociedad precapitalista a un orden universal es el resultado de una ley histórica irreversible, naturalizada por un tipo de narrativa nostálgica que representa al enemigo político como atrasado, condenado a desaparecer por la ley histórica del progreso. Pero la ley de la historia, que ordena los hechos según un antes y un después, no es una ley histórica, sino un modo de presentar como una mera sucesión temporal lo que es un antagonismo entre dos fuerzas en conflicto que luchan por el sentido de una nación por venir.” (2010: 171)

Desde los espacios de marginación es desde donde nos viene la esperanza: es lo que podemos leer en la profecía de la gitana que aparece en *Al servicio de la comunidad*, la última de las tres obras que nos ocupan. Es lo que María Moreno, en suplemento *Soy*, respecto de *Terror anal* de Beatriz Preciado, señala, de nuevo, respecto del ser nacional:

Como el yo freudiano, el ser argentino es producto de la repulsa y exclusión de toda diferencia (bárbaros, mujeres, homosexuales, inmigrantes, disidentes políticos). Ser argentino es no ser puto, ni torta, ni trans, ni inter, ni extranjero, ni pobre, ni loco, ni mujer. Y el acto de excretar y aquello a excretar pueden encontrar su metáfora en el ano castrado y reducido a su función coaccionada por las instituciones. El ano de la Patria fundacional son las cárceles, los conventillos, el loquero-bajo la ecuación inmigrante-loco-criminal-. (2013: s/p)

El momento épico, finalmente, el de refundación, se ubicará en 1910, año del primer centenario y se recurrirá a la “epopeya isabelina” como nuevo género nacido, igual que los dos anteriores, de la sumatoria de elementos tradicionales con nuevas funciones.

Sabemos que la epopeya es parte del género épico y tiene relación directa con lo heroico individual y masculino y con la fundación de la nacionalidad sobre una figura de altos valores guerreros y patrióticos reconocidos en un solo varón intachable que se destaca sobre el resto. En *Al servicio de la comunidad*, lo heroico, en cambio, estará en un grupo de los bajos fondos urbanos (mendigos y prostitutas, cuerpos mutilados como Pocodiente y travestidos como la Ofelia tuberculosa) y la patria se jugará sobre la inestabilidad de la sumisión a una figura de la nobleza colonial (la Infanta que llega para los festejos del “país en exhibición”) y la autoconstrucción del espectáculo para el grupo mismo o para los de afuera a quienes hay que agasajar o agradar.

La crítica ha destacado la utilidad de *shakespearizar* el espacio de la ciudad de Buenos Aires para componer un Hamlet criollo al borde de todas las dudas nacionales que provocan los dos siglos de repetición de conductas erróneas:

La degradación de los cuerpos por enfermedad y pobreza que afecta a varios personajes remeda el oscuro revés del proyecto liberal en ciernes, los últimos coletazos de la generación del 80 se apagan dejando un tendal de exclusión bajo la proclama de haber hecho avanzar el país, de haber trabajado al servicio de la comunidad para dejar un espacio ordenado en el que varios quedaban fuera. (*El crítico enmascarado*, 2013: s/p)

La obra es explícita al retomar lo cómico y lo trágico de Shakespeare:

Un Hamlet criollo, un tipejo que duda ante el hambre, que duda y llora y habla, y que lo único que le toca de la vaquita es el hueso pelado... Qué belleza poética, puro folklor, y todo por azar, amigo, es el símbolo autóctono del desesperado patrio: un Hamlet baboso, que lamenta la carne masacrada sobre el cráneo mudo de la vaca ajena. Podría vengarse, pero prefiere la queja, ustedes, mendigos, pobretones sin destino, sucios y harapientos, ustedes son la verdadera poesía de la patria sublevada... (Binetti-Saba, 2013: 108)

Otra característica del teatro isabelino que se retoma es la condición de *teatro abierto* en el sentido más literal y espacial, pero también respecto de la auto-ironía típica de los autores del período y los modos en que los dramaturgos isabelinos incluían guiños a su público para construir, en la obra misma, espacios de comunidad y comunicación cómplice.

Al servicio de la comunidad se construye en su totalidad sobre la necesidad de recuperar el nosotros, lo comunitario, lo solidario que reponga los años perdidos en progreso desertificador y proyectos políticos individualistas o clasistas. Al igual que en *El coloquio de los perros* de Cervantes, novela ejemplar que también cierra la colección de siete novelas que pueden leer separadas o unidas por la alegoría, en *Al servicio de la comunidad* se anuncia el resurgir de los humildes. Dice la bruja Camacha, según Cipión, en *El coloquio*:

Volverán a su forma verdadera
cuando vieren con presta diligencia
derribar los soberbios levantados,
y alzar a los humildes abatidos
por mano poderosa para hacerlo. (2000: 187)

Por su parte, en *Al servicio de la comunidad*, la gitanita (personaje también clásico cervantino, si se quiere) dice la fortuna a varios de los personajes presentes y, luego, enuncia el destino de la patria “largo y en verso” según los personajes mismos, en el que se traza, desde 1910, un recorrido que llega hasta las dictaduras militares, los desaparecidos, el menemismo y los mismos autores de esta trilogía: “tres piezas con mal destino/ pero de espíritu honesto”:

Vendrá la sangre en las caie
vendrán lo´ grito´ obrero´
y la luna iorará
por todos sus hijo´ muerto´.
Después vendrá el milicaje
montado en caballos negros
a devorarse la patria
con fraude y muerte primero.
Año´ y año´ será así.
¡Oh país de los lamentos!
¿Quién te vio y no te recuerda?
Tierra de pan y veneno,
de sole´ y de tormenta´
de olvido y de recuerdo.
Y aunque afuera caiga nieve
abrirán puerta´ al progreso
lo´ necio´ que se confunden
lo que é´ malo y lo que é´ bueno,
la fortuna y lo´ invento´
y así andará por tu pueblo
viento arrasando a los pobre´
con señorito de cuello,
con vaquita´ y con bastone´,
con el hambre sin resuello...

Sueño de historia argentina,
llegarán tiempo´ mejore´:
la mujer embanderada
en camisa de jirone´
y un hombre que habla a la masa´.
Y cierra tus ojo´ entonces´
y tiemble tu alma de ciego
porque tu´ campo´ y tu nombre
no servirán ni en el circo
mal que te pese a montone´
y aunque se corta mi aliento
sé como sigue la historia:
Luego vendrá el mismo infierno,
má´ bota´ en charco de sangre,
y en el triste mar meciendo
lo´ grito´, pena desnuda;
los cadávere´, el silencio.
Volverá luego la lucha
de las madres y los rezos.
¡Oh, país de los lamentos!
de sole´ y de la tormenta´
de olvido y de recuerdo.
Siempre tu madre es la vaca,

revolcándose en deseo
 con tíos dueño de tierra,
 y el padre que se te ha muerto,
 fantasma que ronda en pena,
 es el futuro que vemos.
 Estos vago son tus hijo,
 los que dudan sin refreno,
 que aunque habían de vengarse
 arruinando los festejo,
 piden teatro y no lucha,
 revolución desde lejo.
 Año y año será así,
 tierra de pan y veneno.
 Luego correrá la farsa
 y la pobreza sin freno,
 cuando un hombre con patillas
 venga a rifar el terreno.
 Después ya no puedo ver:
 sólo el torpe nacimiento
 de dos poetas malditos
 que escriben sobre todo esto
 tres piezas con mal destino
 mas con espíritu honesto... (2013: 128-129)

Las múltiples funciones analizadas de los géneros dramáticos nos llevan a una idea de lo teatral como un poder subversivo y reconstitutivo de la historia y la felicidad comunitaria. Al respecto, Eugenio Barba, teórico y fundador del Odin Teatret, en *Teatro. Soledad, oficio y revuelta*, propone una filosofía del teatro basada en los conceptos de *islas flotantes* (“Terreno incierto que puede perderse bajo los pies, pero que puede también permitir el encuentro, la superación de las limitaciones personales”) y *barcos de piedra* (“Piedras fijas sobre sus pedestales que intentan *representar* el movimiento”) (1997: 16):

Los teatros son barcos de piedra que pueden hacernos viajar y soñar. (...) ...el teatro constituye una vía para establecer relaciones, para realizar una vida independiente de la impuesta por las circunstancias, para conservar la sed de un futuro que parece imposible, para crear un oasis de vida “normal” en el curso feroz de la historia, para llevar aroma de libertad a las cárceles, para nutrir de manera no destructiva la propia rebelión.(...) El teatro no es sólo sus espectáculos, ni su forma artística, sino una forma de ser y de reaccionar. Es tradición e invención de tradición.

El concepto de “tradición” es ambiguo: aparentemente se refiere al pasado, en realidad siempre es una creación retrospectiva: está constituida por los hombres y por la historia que dejamos atrás, en los cuales nos reconocemos, de los cuales nos apartamos, aceptando y transformando su herencia. (1997: 18)

Para Barba y, creemos, para los creadores y receptores de la *Trilogía Argentina Amateur*:

La rebelión es continuar soñando activa y racionalmente evitando que el sueño se vuelva monumento o añoranza. (...) No importa que el teatro sea el despojo arcaico de otra época. Lo que importa es en qué se transforma. Puede ser un barco de piedra para ser admirado junto a otros monumentos. O bien, puede volverse la residencia privilegiada que nutre y protege nuestra sed de libertad.

Cambiar es la única manera de descubrir qué es lo que permanece constante, cuál es la herencia irrenunciable que los nosotros de ayer transmiten a los nosotros

de hoy. Sin embargo, decir “hoy” es una abstracción. En realidad, o hablamos de nuestro pasado o bien de nuestro futuro: de lo que éramos o de lo que queremos ser. (1997: 23)

La experiencia convivial de las tres puestas refuerza la idea de que todo está por hacerse, de que el pasado no es inmóvil e inmodificable, de que el teatro tiene un poder corporal, comunitario, movilizador tan grande que puede reescribir y revivir todo aquello que una lectura rígida de nuestra tradición y nuestra historia quiere hacernos creer que está muerto, perdido, pasado de moda, o es inútil e irrevocable.

Bibliografía

- » Bajtín, M. (1987) *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- » Barba, Eugenio. (1997) *Teatro. Soledad, Oficio y revuelta*. Buenos Aires: Catálogos.
- » Binetti A. y Saba M. (2013) *La patria fría*. En *Trilogía Argentina Amateur (1948-1933-1910)*. Córdoba: Papeles teatrales.
- » Cervantes, M. (2000) *El coloquio de los perros*. En *Novelas Ejemplares II*. Madrid: Cátedra.
- » Dichiera M. (2013) “Entrevista: Trilogía argentina amateur”. En *Geoteatral*. [en línea]. Consultado el 20 de marzo de 2017. En <http://www.geoteatral.com.ar/nota/entrevista:trilogiaargentinaamateur>
- » Dubatti, J. (2014) *Cartografía teatral: Introducción al teatro comparado*. [en línea]. Consultado el 20 de marzo de 2017. En <http://www.koss.com.ar/HTU/Cartografia%20Teatral.pdf>
- » El crítico enmascarado. (2013) “Dos siglos igual”. En *actualidad artística*. [en línea]. Consultado el 20 de marzo de 2017. En <http://www.actualidadartistica.com.ar/2013/11/teatro-al-servicio-de-la-comunidad-por.html>
- » Escalante, V. (2013) “Entrevista a Andrés Binetti y Mariano Saba”. En *Leedor*. [en línea]. Consultado el 20 de marzo de 2017. En <http://www.leedor.com/contenidos/teatro/entrevista-a-andres-binetti-y-mariano-saba>
- » Frieria, S. (2012) “En literatura, tragedia y humor no están reñidos. Entrevista a Carlos Gamerro”. En *página 12*. [en línea]. Consultado el 20 de marzo de 2017. En <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-26601-2012-10-01.html>
- » Kayser, W. (1976) *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos.
- » Lecoq J. (2004) *El cuerpo poético*. Barcelona: Alba editorial.
- » Moreno, M. (2013) “Resonancias de allá abajo”. 2013. En *página 12*. [en línea]. Consultado el 20 de marzo de 2017. En <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/subnotas/3245-352-2013-12-28.html>
- » Rodríguez, F. (2010) *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- » Saba, M. (2012) “Después del aire. Notas sobre el proceso de escritura”. En *saquen una pluma*. [en línea]. Consultado el 20 de marzo de 2017. En <http://saquenunapluma.wordpress.com/2012/05/14/mariano-saba-el-desafio-mas-interesante-fue-construir-el-lenguaje-de-la-obra-respetando-una-mezcla-indeciente-entre-la-verdad-historica-y-el-verosimil-caprichoso-de-nuestros-oido-despues-del/>
- » Vacarezza, A. (2009) *La comparsa se despide*. En *Juancito de la Ribera y otros textos. Teatro I*. Buenos Aires: Colihue.