

La escuela del poder: *Apareció la Margarita* de Roberto Athayde¹

Silka Freire

(Universidad de la República, Uruguay)

1. Roberto Athayde: Un transgresor va a la escuela

La producción del autor brasileño Roberto Athayde (Rio de Janeiro, 1949 -) es una de las más importantes dentro del panorama del teatro latinoamericano y la obra que le ha otorgado mayor prestigio y repercusión en el mundo es *Apareceu a Margarida*, conocida como *Apareció la Margarita*² o, más comúnmente, *Señorita Margarita*. La pieza fue escrita en 1971; el estreno teatral se produce dos años después, el 5 de setiembre de 1973, en el teatro Ipanema de su ciudad natal, con la dirección del prestigioso teatrista Aderbal Freire y tuvo como protagonista a la actriz Marília Pera. Esta pieza ha sido representada en los escenarios más famosos del mundo, tiene traducciones a más de veinte idiomas, cuenta con más de treinta versiones en francés, pasa las cuarenta en alemán y ha sido llevada a las tablas por actores muy conocidos en el mundo como Estelle Parsons (USA), Annie Girardot (Francia), Anna Proclemer (Italia), Estela Medina (Uruguay), Michael Cacoyannis (Grecia) y Petra Martínez (España). Esta última ha retomado el personaje después de doce años, formando parte de la cartelera madrileña 2010-2011, bajo la dirección de Juan Margallo, mientras que en Francia se ha repuesto actualmente

¹ Este artículo es parte de un proyecto de investigación en proceso, sobre la relación, características y consecuencias del relacionamiento entre espacio escénico y personajes femeninos, quienes ubicados en determinados lugares se constituyen en fuentes de poder superando sus diferentes condiciones de subalternidad.

² La obra, al ser conocida fue considerada casi un plagio de la famosa creación de Eugene Ionesco: *La lección* (1950), poniéndose en duda la autoría de Athayde, la similitud, que de hecho existe, fue perdiendo el carácter de acusación, logrando superar por la fortaleza misma del texto del brasileño y su resonante éxito, las opiniones desfavorables, y en cambio, se hizo hincapié en que esta creación significaba un avance importante en la renovación de las estructuras dramáticas del teatro brasileño. También se la consideró como una demostración de un excelente uso del vocabulario y resaltaron las posibilidades contestatarias del texto, por lo tanto las preocupaciones por el parentesco con la pieza escrita en francés quedaron en el olvido y predominó la clara identificación de los espectadores con un personaje que les hablaba de una situación, con la cual se sentían plenamente identificados.

con la participación de Geneviève Tounet. Para todos estos artistas encarnar este papel ha significado un verdadero desafío en sus respectivas carreras.

Athayde tiene entre sus piezas más conocidas títulos como, por ejemplo, *Um visitante de Alta*, *Manual de supervivencia en la selva*, *Os desinibidos*, *Crimen e Impunidade*. Dentro de su repertorio también se encuentran varias obras que no han sido llevadas a escena, pero que incluyen nombres como *El reaccionario* (1971), *Los cuatro Pilares de la Decencia* (1991) o *El grand Tour* (2000).

Una de las características de su producción es la construcción de sus personajes en base a las variadas posibilidades del uso de la violencia, a través de la transgresión de códigos y el abuso del poder. Logra este objetivo determinante sin hacer alusiones directas a la situación política reinante, sino apelando a lo grotesco, al estereotipo y, por qué no, a la caricatura, para resaltar cuáles eran los valores y las motivaciones en los que se apoyaban los instrumentos de dominación en el Brasil de su época. *Apareció la Margarita* es un genuino representante de esta metaforización de la demagogia y una demostración de las diferentes vías de acción de quienes utilizan un lugar de poder, en este caso el escolar, para ejercer el abuso desde su posición de mando que llega a desarrollar, infringir y demostrar desbordes varios, partiendo de una situación aparentemente cotidiana; en este caso, se enmarca en el primer día de clase dentro de una institución, como la escuela primaria, que teóricamente tiene una tradición democratizadora.

En esta ocasión, el espacio elegido para la acción es un espacio público y plenamente conocido: *el aula de una escuela*; el personaje seleccionado no tiene en principio nada de particular, es simplemente *una maestra*. Esta elección, que en primera instancia podría llevar a la desmotivación de los potenciales receptores, o a la presunción de estar frente a un texto que no ofrece mayores atractivos, tuvo en cambio una exitosa repercusión. El título, Srta. Margarita, como en general se le ha traducido, fue originalmente *Do Que a terra Margarida*, para finalmente ser publicado como *Apareceu a Margarida*.³ Dicho título definitivo puede provocar en el receptor cierta inquietud, sorpresa y desasosiego; es como un enigma a descifrar. Después de esa aparición, existe la posibilidad de encontrarse con una clase

³ La traducción que utilizamos fue realizada especialmente para este proyecto por Florencia Santángelo. La versión original fue publicada en 1973 por editora Brasilia de Rio de Janeiro, las citas traducidas corresponderán a esa publicación que será identificada en adelante como (AM).

común, una tradicional señorita maestra o, en cambio, con una docente que estratégicamente, usa su lugar como trinchera de ataque y su posibilidad de mando como una absoluta muestra de dominación, tan peligrosa como efectiva, por el hecho de estar en un lugar donde los demás son simplemente subalternos. En ese ámbito la protagonista olvida su propia condición de subalternidad, para explotar al máximo las oportunidades que le otorgan su ubicación y el prestigio social inherente al cargo.

Esta obra emblemática en la producción del dramaturgo brasileño refleja claramente la posición que asume Athayde dentro de un contexto extremadamente difícil, como lo fue la dictadura que vivió Brasil entre los años 1964 a 1985, período en el cual pasaron por el poder cinco presidentes militares:

El 31 de marzo de 1964 los militares tomaron el poder y declararon vacante el puesto de presidente de la República. Ellos tenían el apoyo de empresarios, sectores conservadores de las clases medias y del clero, quienes en el día 19 de aquel mismo mes organizaron la mayor manifestación contra el gobierno: la "Marcha de la Familia, con Dios y por la Libertad", que reunió en la ciudad de São Paulo, casi 400.000 personas, João Goulart recusó la propuesta del entonces gobernador de Río Grande del Sur, Leonel Brizola, de resistir el golpe de los militares y dejó el país. Asumió la presidencia el general Castello Branco, el primero de los cinco militares que tuvo Brasil de 1964 a 1985.⁴

Por lo expuesto anteriormente es fácil justificar el impacto que esta obra ha tenido y sigue teniendo, no sólo en el escenario brasileño y latinoamericano en general, sino también en el ámbito europeo.

2. Ideología/ Escuela /Ciudadanía

Si nos remitimos brevemente al caso uruguayo debemos observar que la influencia de la educación primaria estuvo presente desde el comienzo de la reforma valeriana de mediados del siglo XIX, relacionada fuertemente con un nuevo concepto de ciudadano y con las exigencias que demandaba el proyecto de la entrada en una etapa de modernización. Esto determinó que la escuela se

⁴ Evelina Dagnino (coord.). *Sociedad civil, esfera pública y democratización en América Latina: Brasil*. México, FCU, 2002; p. 41.

convirtiera en un eslabón clave para la democratización del país y un medio eficaz de igualar la sociedad y, expresamente, de “civilizarla”, ganándole terreno a la Iglesia Católica en esta materia. Por lo tanto, se enfatiza la figura del maestro de la escuela pública como ejemplo de ciudadano:

[...] se trataba no sólo de que los maestros adquirieran los conocimientos pedagógicos mínimos, sino también de que: “aprendieran obedeciendo” a mantener la subordinación y la regularidad entre sus discípulos.

Los “aprendices de maestros” debían así experimentar un “proceso de formación transformación” de modo que su vida privada se inmolara en pro de la delicada misión que le era confiada. [...] El disciplinador era, en consecuencia, previamente disciplinado.⁵

Prácticamente un siglo antes de la publicación de *Apareció la Margarita*, en Uruguay se hablaba y se relacionaba el papel del educador como formador y corregidor de los futuros ciudadanos para evitar cualquier *anomalía*, en el sentido foucaultiano, que pudiera detectarse en la niñez.

Al respecto debemos mencionar el pensamiento de José Pedro Varela (1845-1879), conocido como el reformador de la escuela uruguaya, quien esgrimió la consigna de una educación laica, gratuita y obligatoria. Su labor se llevó a cabo en el marco del período militarista comandado por Lorenzo Latorre (1844-1916). Varela expresaba en su libro “*La educación del pueblo*” (1874) lo siguiente, según lo documenta el historiador uruguayo, lamentablemente fallecido, José Pedro Barrán:

[...]“la educación disminuye los crímenes y los vicios, las pasiones del hombre educado son siempre mejor dirigidas que las del ignorante [...] el hombre educado encuentra siempre en su misma ilustración, una barrera para el desborde de sus malas pasiones que, en vano, ha pretendido buscarse para el ignorante [...] en la amenaza de terribles venganzas divinas”⁶

Esta concepción tenía sus raíces no sólo en las experiencias europeas y estadounidenses del reformador, sino especialmente en el ideario de Domingo

⁵ Esther Ruiz. *Escuela y Dictadura 1933-1938*. Montevideo: FHUCE, 1997, p 140

⁶ José Pedro Barrán. *El disciplinamiento (1920-1960)*. Tomo 2. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, FHUCE, 1990, p 91.

Faustino Sarmiento, escritor y político argentino conocido por dividir a la ciudadanía en *civilizados* y *bárbaros* y con quien Varela mantuvo una notoria amistad.

Esta idea de asociar lo educativo con lo correccional no es privativo del proceso histórico uruguayo, sino que es un supuesto común en las políticas educativas muchos países latinoamericanos, especialmente durante los regímenes de facto. La escuela es considerada el primer gran paso para evitar *desvíos* de conducta a largo plazo, con lo cual se le otorga al maestro, no solamente un rol protagónico en la sociedad, sino conjuntamente la titularidad de un poder, sustentado y elaborado por el sentimiento de respaldo y aprobación comunitaria, poderío que es claramente plausible de caer en excesos. No olvidemos que los maestros tenían la posibilidad de agredir físicamente a sus discípulos, además de psicológicamente, baste como ejemplo, los reglazos en los dedos, la utilización de motes como *perejiles* para dirigirse a los educandos o la famosa penitencia con el sombrero de burro, ilustración que supo acompañar algunos de los libros de lectura escolares de la primera mitad del siglo pasado.

De esta manera, el espacio de aprendizaje por sí solo genera reacciones diversas y connotaciones diferentes que distorsionan con amplitud el objetivo asignado tradicionalmente a la escuela, como lugar privilegiado para la promoción de valores igualitarios y la formación de conciencias nobles de acuerdo a lo que cada Estado consideraba como conducta ideal, en sintonía con un conjunto de naciones que, sin mayores titubeos, apuntaban a entrar en la modernización a nivel no solo económico y político, sino también en el plano educativo.

Teniendo en cuenta las precisiones que hicimos anteriormente sobre la función social de la escuela y sus docentes, a esta altura es necesario que nos detengamos en la incidencia del sistema educativo en la sociedad, teniendo en cuenta la opinión de Louis Althusser. Para el filósofo francés, la escuela es fundamentalmente un transmisor de la ideología imperante y así lo demuestra a través del estudio de la formación de un discurso socializante, como vehículo esencial para transmitir, afirmar y conservar la posición dominante, a través de determinadas instituciones canonizadoras del pensamiento. Dentro de estas instituciones se incluyen los centros de enseñanza, que se convierten en uno de los más influyentes *Aparatos Ideológicos de Estado (AIE)*, entendiendo por estos las

organizaciones que repiten estructuras de dominación y restan importancia al desarrollo de un pensamiento independiente y creativo.

Estos sistemas de control, según su punto de vista, son ubicados dentro de la teoría del Estado, como una forma de expresar su carácter represivo sin estar explícitamente vinculado a él, por lo tanto dentro de los denominados AIE, Althusser identifica las organizaciones, religiosas, escolares, familiares, jurídicas, el sistema político, la organización sindical, los medios de comunicación y el área de la cultura. Estos transmisores de creencias, conductas y actitudes se caracterizan en primera instancia, por la pluralidad de sus concretizaciones actuando socialmente tanto en forma horizontal como vertical, dentro de un universo de operatividad tanto público, como privado. Este autor hace una clara distinción entre los mecanismos de funcionamiento de los AIE y el denominado aparato represor del Estado que tiene una expresión singularizada, unificada y de carácter público, la diferencia es señalada de esta manera:

Hay una diferencia fundamental entre los AIE y el aparato (represivo) de Estado: el aparato represivo de Estado "funciona esencialmente en forma de violencia", mientras que los AIE funcionan mediante la ideología.⁷

Esta diferenciación se ajusta aún más estableciendo que la forma represiva del aparato estatal se expresa de manera *predominantemente* coercitiva, llegando incluso a la represión física, mientras que el factor ideológico opera de manera velada, para asegurar su efectividad y funcionamiento a través del asentamiento de los *valores* que son transmitidos sistemáticamente a la comunidad. La estrategia de acción a nivel estatal se rige por un mecanismo diferente a los AIE, desde el Estado el énfasis va a estar puesto en la sustentación de determinada ideología, mediante prácticas represivas de acuerdo con las directivas políticas de turno. Es necesario destacar que, en la práctica, no existen aparatos, ni estatales ni ideológicos puros, por lo cual se señala la continua interconexión, entre las diferentes organizaciones, lo que permite desarrollar un amplio espectro combinatorio, a modo de ejercer las diferentes formas de dominación abarcando desde las expresiones más sutiles

⁷ Louis Althusser. "Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado", en Slavoj Žižek (comp). *Ideología. Un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: FCE, 2003; p. 127.

hasta las más rebuscadas y organizadas con consecuencias claramente condenatorias.

Althusser hace hincapié en la dependencia que los hombres tienen con respecto a las *estructuras objetivas* que los preceden, tanto en lo concerniente a las relaciones productivas como a las políticas, convirtiéndose las mismas en referentes de la realidad, porque afirma que los seres humanos además de ser *animales*, económicos y políticos lo son también ideológicos y, por lo tanto, necesitan de determinados mecanismos de representación del mundo que los rodea. Este es el papel que cumple la ideología que se comporta como un elemento de control y unión en el relacionamiento humano y en las diferencias que genera la división del trabajo, con las ventajas y desventajas que esto implica, de manera que todos por igual están forzados a convivir en y con lo ideológico, que no está regido por un principio de total pertenencia a la superestructura:

Pero al mismo tiempo, para comprender su forma de presencia más general hay que considerar que la ideología se introduce en todas las partes del edificio y que constituye ese cemento de naturaleza particular que asegura el ajuste y la cohesión de los hombres en sus roles, sus funciones y sus relaciones sociales.⁸

Los variados recursos que aseguran la persistencia e influencia de determinados esquemas ideológicos en los diferentes niveles del entramado social, operan en forma coercitiva acentuando las anomias sociales y estableciendo mecanismos de reproducción de creencias y conductas, que son repetidas por determinados agentes, quienes inclusive, en algunos casos, no tienen plena conciencia de su colaboración con el afianzamiento de determinados valores políticos, morales o religiosos.

El poder expresivo de la ideología se refleja notoriamente para Althusser, en los sistemas educativos y religiosos, pero también señala claramente su posición con respecto a las consecuencias e influencia del campo ideológico en el quehacer de las artes y, particularmente en el caso que nos compete: *la literatura*, deteniéndose en la función del autor como portador y trasmisor de sus ideas en el

⁸ Louis Althusser. "La Ideología". Montevideo: UDELAR, 1972; p. 7.

campo creativo y las dificultades que esto le puede acarrear, llegando inclusive a cambiar la funcionalidad y posicionamiento del creador con respecto a su obra, por la incidencia de los denominados: *Aparatos Ideológicos de Estado*.

3. Apareció la Margarita: el espacio de la obediencia

Desde el punto de vista espacial, la propuesta de Athayde es, en apariencia, muy simple: la escenografía representa, sin mayores pretensiones, un aula modesta con los accesorios imprescindibles. La didascalia es muy escueta y se ajusta a lo estrictamente necesario: "*Escenario. Una mesa de profesor, una silla de profesor. Un pizarrón negro-verde*" (AM, 19). No hay más indicaciones sobre las características físicas de la sala de clase. No se señala la existencia de aberturas; se omiten intencionalmente la presencia de las mismas; es prácticamente un recinto cerrado, sin puertas que sugieran posibles entradas o salidas y sin ventanas que posibiliten una iluminación natural.

De manera que el esquema se establece de forma que toda la atención está centrada en la figura del personaje central, la protagonista, definida lacónicamente como "*Doña Margarita - una mujer, profesión: maestra*". La reiteración e insistencia en el género del personaje no es casual; en primera instancia, remarca su nombre; luego, sin necesidad desde el punto de vista gramatical, especifica "una mujer" y, luego, su profesión: maestra. Este es el personaje que va a desarrollar un discurso monológico que se caracteriza por ser tragicómico y sustentado por una mujer impetuosa, que irrumpió en el espacio adueñándose del mismo y estableciendo claramente los parámetros de su diagramación: *es ella frente a su clase*, con lo cual rompe desde el comienzo la demarcación teatral que supone el lugar del juego escénico y el espacio de los espectadores. Se destruye espacialmente la dicotomía escenario/sala, porque los receptores del monólogo se convertirán en sustitutos de los estudiantes por la omnipresencia de la maestra y la deliberada y ambigua *ausencia/presencia* del colectivo alumnos. Esta instauración dramática se realiza de forma tan sorprendente como agresiva; por eso, la diagramación está basada en la frontalidad escénica, con lo cual todo el discurso se dirige a la audiencia, estableciendo una inmediata

eliminación de los límites habituales y destruyendo totalmente la denominada cuarta pared.

El valor de la protagonista como centro de la acción va a activar un mecanismo de poder que surge de su actitud, la que, automáticamente, le quita a la audiencia su inherente y natural condición receptora. De forma *impetuosa* coloca a los espectadores en la situación de educandos, haciéndoles sentir su posibilidad de dominio y su capacidad para lograr simultáneamente la conjunción de dos fuerzas opuestas –una centrípeta y otra centrífuga– que examinaremos a continuación. Nos detendremos en la proyección teatral de estos dos elementos para establecer la funcionalidad de los mismos.

El personaje actúa como un punto móvil con un doble movimiento; en sentido centrípeta porque concentra toda la atención en ella, eliminando a través de esa omnipresencia, el resto de los posibles componentes institucionales e individuales y, al mismo tiempo, a la institución en sí. De esta forma, los espacios latentes, extraescénicos o coextensivos no integran el campo semántico creado por la Señorita Margarita. Solamente surge el ámbito escolar en las pocas menciones al director de la escuela o en los recuerdos de la protagonista como alumna. El espacio institucional corresponderá al nivel de lo imaginario, sin un acceso materialmente determinado. Su *presencia* dependerá del complejo mecanismo psicológico de la maestra quien, a su vez, rememora una negativa experiencia como alumna, pasando de ser una discípula sometida a una maestra dominadora, utilizando la misma estrategia de poder que padeció de niña.

En el otro sentido, si partimos del concepto de *vector*, entendido como una fuerza que, desde un centro de energía, se lanza, como una flecha, en una dirección concreta⁹, observamos que mediante su contundente verborragia va a generar un discurso que actuará como una fuerza centrífuga disparada hacia la *audiencia/estudiantes* y que transportará toda su energía, a través de variadas estrategias lingüísticas que van desde las pretendidas expresiones de cariño, hasta los insultos sin mayor prurito. Los cambios de ritmos se unirán a la variedad

⁹ R. Arnheim. *El poder del centro*. Madrid, Akal, 2011, 12.

temática y a los momentos de total histeria, donde predominan los gritos, en una muestra de absoluto descontrol de su rol como docente.

Al eliminar las posibles interferencias e interrelaciones con espacios latentes, toda la atención se centra en el personaje hacia sus discípulos y ese vector es el que va a delinear la configuración espacial de la obra. La maestra es un foco de atención del cual se desprende simultáneamente un pretendido saber y un poder de una violencia inusitada, especialmente en su expresión verbal.

Recordemos que únicamente hace la distinción de un estudiante frente al resto de la clase para introducirlo en su espacio, pero lo hace para (de)mostrarle a los demás que ese alumno es la parte de un todo y, por lo tanto, va a tener una función como metonimia de la subalternidad. De este modo, el grupo de *estudiantes* va a oficiar como la metáfora de la categoría dominados.

De esta forma, el recinto se crea con similitud a un espacio teatral en T, el plano horizontal estará dominado por la maestra con un accionar tan desquiciado como burlesco, tan patético como grotesco, para cumplir con el presupuesto del autor de crear un personaje estereotipado, a través del cual se pueden identificar no solamente las preceptivas de las organizaciones educativas, sino también las de orden familiar y gubernamental.

[...] Ela está sempre dizendo sim ou não. Sim é a sedução, e o não é a agressão. A estrutura da língua sai dos três poderes que enfrentamos na vida. Primeiro a mãe, depois a professora, depois o governante (ditador, no caso do Brasil de 71). O nível explícito é o da professora, mas ela fala intermitentemente como uma mãe e como uma tirana. Mas essa análise, com certeza, é *a posteriori*, pois a peça foi escrita num ímpeto, sem nenhum planejamento.¹⁰

El espacio aula estará sobrecargado de acción en su eje *horizontal*, contrastando claramente con el *vertical* que contiene al obligado receptor de lo que sucede frente a ellos, con y para ellos. Por lo tanto, la expectación va a ser la actitud sobrentendida de este grupo, a quien ella incorpora violenta y deliberadamente a su condición de educandos. Dentro de estos parámetros, el personaje adquiere,

¹⁰ Entrevista de Florencia Santángelo a Roberto Athayde San Pablo, 2007.

por el solo hecho de estar en el aula y ser la Señorita Margarita, la posibilidad de explotar el sema *maestra* que la distingue, la define y, a la vez, la ridiculiza.

No estamos frente a un personaje que tenga las posibilidades de un armado diacrónico y polisémico, o sea, que se construya a través del suceder de la historia y mediante características que van señalando otros personajes. En este caso, estamos frente a una monologuista, sin entrar a discutir la existencia del monólogo como categoría en forma pura, sino haciendo hincapié en que la esencialidad estructural del mismo lo inclina hacia una conformación monolítica y monofónica del personaje, que implica –ontológicamente– la capacidad de autogenerarse y de brindar la información que, en este caso, la emisora cree conveniente, para subrayar aún más su proyección como centro de poder.

En el caso que nos compete, el personaje explícitamente le habla a un receptor determinado, no sólo para informarle de las reglas a seguir en una situación de aprendizaje, sino, esencialmente, para conminarle a que responda con una conducta sumisa y obediente, en la cual no hay la más mínima oportunidad para expresar una alternativa al comportamiento establecido, ni que difiera al expuesto en forma reiterada por la controvertida figura de la Señorita Margarita. Su discurso es inapelable, violento y sin posibilidad de réplica, porque, de no ser así, el personaje perdería su carácter metafórico e, implícitamente, se debilitaría el objetivo de su creador que apunta a denunciar los diferentes sistemas de dominación, o lo que Althusser denomina *AIE* y que incluía la institución escolar.

La puesta en práctica de esta dinámica del poder implica una clara subordinación del sistema educativo al político y se adecua a la propuesta del dramaturgo brasileño que ha expresado su intención de enfatizar el relacionamiento por asociación, entre el ámbito educativo y el contexto político dictatorial. Al considerar la educación como instrumento ideológico de repetición, se le adjudica un rol fundamental que trasciende el hecho de enseñar saberes concretos, como los estipulados por Doña Margarita, para convertir al maestro en un servidor de la ideología estatal y, por lo tanto, un formador de ciudadanos de acuerdo con las directivas del régimen imperante, o sea, ciudadanos obedientes. No olvidemos que el verbo *obedecer* forma parte del estribillo que el personaje hábilmente repite,

para que se incorpore a la mente de los estudiantes en una especie de ejercicio de precalentamiento ideológico.

La posición que asume la maestra desde el comienzo revela la necesidad de delimitar el campo de acción, estableciendo que solamente ella es la dueña de ese lugar, porque ha encontrado en el aula el espacio de dominio que difícilmente hubiera logrado fuera de la misma. La acción de la obra se reduce a un día de clase, pero es justamente el *primer día* momento en el cual se produce ese especial encuentro entre la maestra y los alumnos, con las expectativas genuinas de estos últimos, que, en este caso, se enfrentan a una *bienvenida* muy particular, en la cual ni la actitud ni el lenguaje utilizado corresponde al esperado de una maestra tradicional. Basten estos dos ejemplos: en un pizarrón escribe *culo* y la primera información sobre geografía surge del dibujo de un pene que representará al Cabo de Buena Esperanza.

Este recibimiento tan peculiar como provocativo se va orientando a establecer las características del espacio escénico, comparando la escuela con la casa, pero marcando que el aula será utilizada prácticamente como cárcel: "Ustedes tienen que conformarse con que acá dentro de estas paredes ustedes no mandan en nada. Es como si ustedes no existieran" (AM, 20). Es, por lo tanto, un espacio destructivo no formativo; los alumnos están allí para internalizar su condición de inexistentes y como tales serán tratados en un espacio-prisión: "Ustedes no fueron obligados a entrar y ahora tampoco pueden salir" (AM, 20).

Desde el comienzo de la obra, el área de juego queda plenamente demarcada y señalada, como si el encierro fuera parte de su destino educativo, porque ella explica a los educandos, que de la misma forma que no vinieron al mundo por voluntad propia, tampoco llegaron a la escuela libremente y, como no pueden escapar de la vida, tampoco podrán salir del aula. Con esta particular *estrategia pedagógica* los recibe en la clase y establece que ese lugar va a funcionar como sustituto del espacio doméstico: *la escuela es su segundo hogar* (AM, 20). De esta forma, la transferencia espacial le duplica su capacidad de poder, porque la institución le otorga el mando en el aula y ella se adjudica una fuente de autoridad externa que corresponde a la figura materna, de manera de reforzar simbólica -y prácticamente- el ejercicio de su mandato, logrando, a la vez, que los

niños se sientan convencidos de su condición de dominados y de su carácter de sometidos, frente a alguien que realmente los amenaza porque su deseo “es conocer a cada uno de ustedes como si fuera mi propio hijo” (AM,21). El contexto de la frase no permite ni remotamente ser considerado como una expresión de afecto, sino como una ratificación de su total dominio y la confirmación de las intenciones de posesión. Son *sus* estudiantes, *sus* hijos y, fundamentalmente, *su* espacio de poder, donde la desobediencia y fracaso escolar son expuestos como los peores errores que pueden cometer y los caminos más fáciles para llevarse los peores castigos, que van a traspasar el espacio escolar para extenderse al social, en el cual serán señalados como fracasados.

De esta forma, la presión proveniente de la doble espacialidad *casa-escuela* se convierte en una terrible amenaza que compromete el futuro social de los pequeños, quienes, si no obedecen en ambos sitios, en los dos tendrán castigos ejemplarizantes, porque el objetivo es convertirlos en seres obedientes, ciudadanos sumisos. La lección ejemplar surge del centro educativo y de boca de una maestra con directivas más que claras, sobre cómo debe proceder un docente cuando se comporta como un agente ideológico del Estado.

La distorsión de la obra abarca todos los niveles. El personaje de la maestra es estereotipado al máximo y el concepto de clase también; por lo tanto, la relación educador-educando se tergiversa totalmente, distanciándose de la imagen de una maestra comprensiva y protectora, para acentuar, hasta lo grotesco, tanto los rasgos asimétricos que esta relación implica, como el eje de verticalidad que supone el poder del saber. El amparo del espacio institucional sirve para consolidar y potenciar esa necesidad de dominio, a tal punto que el personaje es concebido y reconocido por el autor como una metáfora de la figura dictatorial. No olvidemos que el autor es también un sujeto cultural¹¹ y, como tal, la exageración de esas desigualdades tienen carácter de denuncia política.

En el espacio aula, conviven las peligrosidades expuestas anteriormente, pero, dentro de él, debemos señalar la supuesta existencia de una espacialidad no tangible, creada por la atmósfera de convivencia entre el docente y sus alumnos y

¹¹ Para este concepto ver Edmond Cros. *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*. Buenos Aires, Corregidor, 1997.

que denominaremos *espacio afectivo*, el cual se establece de forma natural por el lazo respetuoso y confiable que el docente debe instaurar con sus discípulos. Esa categoría espacial es, precisamente, la gran carencia en la obra de Athayde. Esta ausencia totalmente deliberada es sustituida por el *espacio de la obediencia*:

Oigan bien: si hay una cosa que la maestra de ustedes, la Maestra Margarita no tolera, es la desobediencia... No quiero ni un único problema de disciplina en todo el semestre. Sin disciplina no puede haber rendimiento... (AM, 21).

Esta es la base de construcción de un pretendido *espacio afectivo*, que irónicamente carece de sustento real. El personaje construye discursivamente un espacio que no tiene ninguna relación con una posible carga afectiva; inclusive, usa la palabra *cariño*, pero el discurso está lleno de amenazas y constantes insultos, demostrando la total ajenidad de ese sema como componente del personaje Señorita Margarita, quien, al comienzo de la clase, describe el salón como un lugar de comprensión y no de dominación, pero esta posibilidad se desmorona fácil e inmediatamente. La lectura que ella hace del espacio educativo a sus educando es la siguiente:

Para la Maestra Margarita la mejor clase es aquella en la que hay atmósfera de comprensión, de estima de amor entre los alumnos y la maestra. Esa misma atmósfera de cariño y solidaridad que cada uno de ustedes encuentra en casa, en el seno de la familia. (AM, 21)

Si no se concreta ese lugar utópico planteado por la protagonista será, desde su punto de vista, sólo por responsabilidad de los estudiantes, porque el motivo principal que lo sustenta es la práctica de una obediencia ciega a sus mandatos. Además, vuelve a superponer los espacios *casa/escuela*, por lo tanto los conceptos *madre/maestra*, para establecer claramente su área de dominio, respaldada por la autoridad familiar, yuxtaponiendo los dos lugares en los cuales el disciplinamiento es una regla común. A su vez, el rol de formadora, de docente, se ve claramente reforzado y respaldado por un espacio externo como el familiar. El personaje expresa constantemente muestras de total desprecio por sus alumnos, que son considerados una *nada*, mientras que ella por ser el poder es el *todo*:

[...] ¿Ustedes no significan nada para mí! ¿Me cago en lo que ustedes piensan! ¿Ustedes son todos unos maricones! ¡Hay sólo maricones en la sala! ¡El mundo entero poblado de maricas! ¡Ustedes son unos muñecos! ¿Oyeron bien? (AM, 28)

Frente a esta pregunta, el silencio es la mejor respuesta; lo no dicho pasa a ser tan elocuente como lo dicho. De esa manera, la contraposición entre el espacio del dominador y el del dominado se refleja claramente mediante este sistema construido a través de la impropiedad de un lado y falta de respuesta del otro. Ambos están ubicados físicamente en un mismo sitio -*el aula*-, pero su proyección metafórica deja en claro la función ideológica del mismo. No es un espacio de *convivencia*, sino de *conveniencia* para los intereses de una parte, que es también la representación de un todo: *el poder político*, la dictadura que sufre Brasil y de la cual no se puede hablar, ni denunciar, pero sí teatralizar mediante recursos como estos, desfigurando un agente ideológico y mostrándolo como un esperpento frente a espectadores atónitos, que tendrán que realizar un adecuado ejercicio de decodificación.

De esta forma, el predominio absoluto de la figura de la docente queda por demás consolidada, ocupando un *lugar* que la ampara y reafirma en su papel de dueña de la situación, que la convierte en impune e irrefutable. La maestra está rodeada de una mínima escenografía, que es complementada por la presencia de la platea, incorporada a través de su discurso, para reafirmar su potencialidad como personaje. Si recurrimos al vocabulario de las artes plásticas, le corresponde el calificativo de *composición céntrica*, en oposición a la *composición excéntrica* que es la que se produce por la acción de otros centros *al actuar sobre ellos y al ser afectado por ellos*. En el caso de este personaje, estamos frente a un ejemplo de *centricidad* según lo establecido por Arnheim:

Cuando un sistema puede expandir libremente su energía por el espacio, lanza equitativamente sus vectores hacia todas partes, como rayos que emanan de una fuente de luz. La aureola simétrica resultante es el prototipo de la *composición céntrica*.¹² [Énfasis del autor]

¹² Arnheim, ob. cit.; p. 12 t 13.

La potencialidad de la *centricidad* la entenderemos como foco de energía, no necesariamente como *un lugar situado en el medio*¹³ y ese foco, en este caso, está representado únicamente por el personaje central que funciona como un centro móvil de frente al *público/clase*. El discurso didascálico, como ya observamos, es de una ajustada economía, porque lo que se privilegia es lo que Margarita dice y esto es preponderante sobre lo que hace, cuando lo importante realmente es dónde lo hace, porque lo espacial es el activador de su conducta.

El personaje femenino funciona como signo ostensivo por excelencia, dotado de una energía contundente y poseedor de un magnetismo que lo hace, a la vez, relevante y ridículo. Su capacidad de atracción está explotada al máximo y su mimetismo con el espacio es total. A través de su monólogo, realiza la doble tarea de confirmar el lugar que ocupa (*escuela/aula*), al que se le yuxtapone una segunda unidad espacial (*aula/correccional de menores*), el cual, a su vez, implica la relación metafórica *aula/nación* y, por lo tanto, presupone, de acuerdo con el contexto dictatorial brasileño, la puesta en funcionamiento, de la dinámica *dominador/dominados*.

Este espacio claramente polisémico está poblado no sólo por los movimientos continuos de la maestra, sino también por sus gritos, que llegan hasta los momentos culminantes de violencia verbal y gestual, reflejando una furia desenfadada, con expresiones claramente histéricas que la llevan a expresar, con indudables connotaciones políticas, sobre la tortura y las desapariciones: « ¡Soy una putona loca ! ¡Los voy a capturar uno por uno ! ¡Les arranco todo y lo tiro al mar ! » (AM, 29. Énfasis nuestro). A este caos escénico, se le suma el momento donde la muerte, tan anunciada para sus alumnos, parece llegarle a ella y hacerle pedir desesperadamente auxilio. Paradójicamente, es auxiliada por el mismo alumno maltratado del principio, quien la ayuda a recuperarse del mal trance.

La alusión al espacio político se hace presente en momentos de alta tensión, para recordarle a los receptores el mensaje a decodificar¹⁴, contenido en este caso

¹³ Para las diferentes acepciones del término *centro* ver el Capítulo II del libro de R. Arnheim.

¹⁴ Es necesario hacer notar que la crítica al sistema escolar es un tema no menor, especialmente si tenemos en cuenta que Athayde, en su etapa como alumno tuvo serios inconvenientes con la institución primaria que derivaron en varias expulsiones, por lo tanto no es solamente el entonces joven ciudadano que revela una situación a nivel macropolítico, sino también un estudiante no muy lejano en el tiempo que recuerda y denuncia situaciones de abuso de poder.

en un cuerpo de mujer y en una profesión, la de maestra, una *dictadora* que es, por extensión semántica, la *dictadura*. Las alusiones políticas están más que implícitas mediante la presencia de la violencia extrema. De esta forma, el texto hace representable una situación sobre la que no se pueden abrir juicios públicamente sin correr riesgos, pero que, dentro de un espacio popular como el teatro, se hace visualizable y, por lo tanto, habilita otra espacialidad: la de la *denuncia solapada*, que va a suplantar al espacio mayor de la *censura impuesta* por el régimen de facto, yuxtaponiendo el espacio público, exterior al teatro, con el momentáneamente privado de la representación.

Los diferentes mecanismos de la violencia, presentes desde el comienzo de esa clase inaugural, también lo estarán en el final de la misma, cuando la maestra haya salido de escena y el alumno encuentre en su cartera, además de tentadores dulces, un *revólver*. Los objetos cobran otra vez, como en el caso del esqueleto que desarma con voracidad, un claro significado destructivo. Esta vez, la gratificación y la perversidad se unen dentro de un objeto biográfico como la cartera, para imponer -desde su ausencia- el mismo terror que impuso su estereotipada presencia, porque la disdascalia nos anuncia que un « *alumno petrificado*, encuentra diferentes golosinas, pero también, desde el fondo *de la bolsa*, *Retira un poderoso y gran revólver* » objeto no menos biográfico que su gran cartera negra fuera de moda y claramente representativo de la función metafórica del personaje.

silka@adinet.com.uy

Abstract:

This article aims to examine the particular connection between the female character and the dramatic space, with the purpose of analyzing the fact that, according to the place where the characters are situated, they may become true and dangerous centers of power. In this case, the domination mechanisms are displayed in a peculiar classroom where there is a grotesque female teacher willing to impose a master/slave relation with her students and who also uses her immunity accordingly, sheltered by the institutional school system

Palabras Clave: *Espacio Escénico, Subalternidad, Poder, Sistema escolar, Ideología, Apareció la Margarita, Athayde*

Key Words: *Dramatic Space, Subalternity, Power, School system, Ideology, Apareció la Margarita, Athayde*