



**La empresa perdona dos momentos de locura. Conciencia de clase y lecturas nacionales en dos versiones de una misma obra.**

**Fernando Gabriel Pagnoni Berns**  
**(Universidad de Buenos Aires)**

Actualmente, en Argentina, con más precisión en la ciudad de Buenos Aires, podemos encontrar en las carteleras teatrales nueve versiones de *Hamlet* de William Shakespeare,<sup>1</sup> incluyendo una versión en el teatro oficial. La abundancia de puestas de este texto en particular no es un fenómeno infrecuente, si bien las lecturas que busquen explicarla pueden ser múltiples. Pero dejando de lado esta obra en particular, no es tan sencillo encontrar en una misma ciudad dos versiones de una misma pieza, especialmente si la dramaturgia de la misma no pertenece a un autor clásico. Entonces resulta prácticamente de rigor para el crítico y el investigador intentar entender qué motiva esta circunstancia.

Aunque con resultados necesariamente provisorios, no dejará de ser un intento válido el esfuerzo por encontrar un hilo conductor entre las múltiples posibilidades que conducen a dos puestas en escena simultáneas de una misma. Esta es mi intención en el presente ensayo: producir una lectura que busque iluminar las versiones de Yamil Fontana (Teatro Porteño) y de Julián Caveró (Teatro del Viejo Mercado-Multiespacio de las Artes) de *La empresa perdona un momento de locura* de Rodolfo Santana.

La acción de la obra se desarrolla durante el tiempo que dura un interrogatorio al que es sometido Orlando Núñez (Pablo Di Renzo en Teatro Porteño, Edgardo Nieva en la puesta de Caveró), obrero de una fábrica quien, al presenciar cómo un aprendiz se lastima severamente la mano en una maniobra, entra en un estado de furia irracional que lo lleva a romper parte de las máquinas fabriles. El interrogatorio es llevado a cabo por una psicóloga experta contratada por la empresa (Graciana Saby / Marisa Viotti respectivamente).

---

<sup>1</sup> Datos provenientes del sitio <http://www.alternativateatral.com/buscar.asp?texto=hamlet&objetivo=Obras> revisado el 9 de septiembre del 2011.



En un comienzo, el opresivo interrogatorio parecería tener como objetivo encontrar las causas que llevaron a ese momento de *locura* en el obrero, para así poder desarticularlas. Pero las mismas tendrán su raíz en la estructura de la sociedad contemporánea, más que en razones psicológicas. La profesional ya parece saberlo y el objetivo último del interrogatorio es más bien neutralizar cualquier grado de resistencia a la idea capitalista de la realidad social falsamente naturalizada (entendiéndola como "fuera de toda discusión"<sup>2</sup>) para lograr una homogeneización de pensamiento.

Rodolfo Santana (1944) es venezolano y escribió esta obra en el año 1975. Estos datos básicos son los suficientes para interrogarnos acerca del porqué del traslado de teatro latinoamericano (el cual nunca contó con gran presencia en las salas porteñas) en pleno año 2011. ¿Qué dice de nuestro presente argentino? ¿Cómo se puede leer el traslado de esas ideas a nuestra realidad actual? Creo importante ubicar temporalmente al autor. En *Estudios sobre teatro venezolano* (2006), Leonardo Azparren Giménez describe su producción:

Entre 1968 y 1971 Rodolfo Santana se consolidó como la nueva alternativa, porque propuso una visión iconoclasta que negaba el realismo social sucedáneo de visiones ideológicas. Santana proponía someter al espectador a una experiencia dramática más importante que el consumo cultural de la representación. Por eso, fue quien mejor encarnó el desasosiego de 1968. Siempre sorpresivo y subversivo, transformó la marginalidad en imágenes transgresoras libradas del empirismo social y, por eso, referida a una crítica dramática nueva. Su producción muestra un recorrido desde un teatro de vanguardia y absurdo hasta otro que intenta retomar el realismo social; pero siempre, consecuente con una imaginería que subvierte la ideología y los patrones de recepción del público.<sup>3</sup>

*La empresa perdona un momento de locura* pertenece, según Azparren Giménez, a una etapa que comienza en el año 1975, etapa sustentada "en la denuncia ideológica y en la reivindicación de la fuerza subversiva de la marginalidad"<sup>4</sup>. En la obra se analizan los efectos de una sociedad concreta sobre el individuo y la

<sup>2</sup> Manuel Antonio Baeza, *Los caminos invisibles de la realidad social*; Providencia, RIL Editores, 2000; p.31.

<sup>3</sup> Leonardo Azparren Giménez, *Estudios sobre teatro venezolano*; Caracas, Fondo Editorial de Humanidades y Educación, 2006; p. 223.

<sup>4</sup> Ídem.



interrelación entre ambos, al tiempo que el contexto social es puesto bajo escrutinio a través del análisis de una conducta individual, por lo que esta obra entraría en la categoría que se denomina, por las razones antes explicadas, "teatro de crisis y paradoja".<sup>5</sup>

### **Teatro latinoamericano de los 70**

En la mayor parte de Latinoamérica surge, durante la década de 1970, un teatro altamente politizado que buscaba, en muchos casos, una revisión histórica del pasado para encontrar en él las respuestas al presente, al tiempo que se trabajaba sobre la denuncia de la situación social opresiva que se vivía en ese momento. Estas décadas fueron las de cuestionamiento político expresado explícitamente en los textos dramáticos. Las dictaduras militares, a las cuales Alain Rouquié llamaría militarismo catastrófico<sup>6</sup>, se instauraron en Bolivia en 1971, en Chile y Uruguay a partir de 1973, en Argentina desde 1976, entre otros ejemplos. Un elemento en común que todas ellas tuvieron entre sí fue su servilismo y dependencia para con respecto al gobierno en los Estados Unidos de América, a cuyos intereses servían. De hecho, gran parte de su sustento básico en la búsqueda de hegemonizar poder fue agitar el miedo comunista que desató la Guerra Fría posterior a la Segunda Guerra Mundial.

Si bien es importante recordar que encuadrar a Latinoamérica como una "unidad indiferenciada"<sup>7</sup> puede conllevar complicaciones al simplificar, paradójicamente, las problemáticas regionales propias, es posible establecer vasos comunicantes concretizados en poéticas y temas en común dentro de la enorme diversidad teatral latina de esa década, en la cual las agrupaciones de izquierda tenían gran injerencia en su lucha por librar a las naciones de la opresión militar e imperialista, luchas enmarcadas en un proyecto socialista.

---

<sup>5</sup> Jesús Bottaro, "Causas probables de un deicidio dramático", en *Hybrido: arte y literatura*, Año 7, Número 7, (2005); p. 56.

<sup>6</sup> En contraposición al "militarismo recurrente" ejemplificado por Brasil y Argentina a partir de 1930, países en los cuales se daba una alternancia entre gobiernos militares y democráticamente elegidos de manera reiterada. Véase Alain Rouquié, *El estado militar en América Latina*; México, Siglo XX, 1984.

<sup>7</sup> Franklin Rodríguez, "Apuntes para una poética del teatro latinoamericano", en Fernando de Toro (ed.), *Semiótica y teatro latinoamericano*, Buenos Aires, Galerna, 1990; p. 199.



Ahora bien, la intención del presente ensayo no es detenerse en un estudio sobre la dramaturgia latinoamericana en la década de 1970, sino encontrar posibles comunicaciones para que una obra de esa época encuentre no una sino *dos* versiones a un tiempo en un espacio relativamente pequeño como es la ciudad de Buenos Aires. Para ello se debe entender el fenómeno teatral como un hecho supranacional<sup>8</sup> que desterritorializa las problemáticas puntuales de su geografía para ser retomado en otro espacio y tiempo cronológico. Si esta pieza de Santana interesa hoy es por

la existencia de un lenguaje dramático maduro y convincente; permite afirmar que las situaciones y los personajes por ellos creados y enraizados en la vida venezolana, son suficientemente verosímiles-es decir, artísticos-como para despertar la imaginación y los sentimientos de otros públicos [de otras naciones].<sup>9</sup>

Unido esto último a una preocupación "más intelectual, discursiva y globalizadora de los conflictos dramáticos, con tendencia a no personalizarlos demasiado"<sup>10</sup> por parte de Santana, encontramos que el sistema intelectual y teatral del dramaturgo venezolano presenta aristas que permiten su traslado a otras geografías, en conjunción con las estrategias discursivas del teatro político de la década de 1970.

Es este último punto el que presentaría dificultades. ¿Por qué, en plena postmodernidad, una obra política de 1975 de origen venezolano podría tener repercusión en nuestro país hoy? Lo interesante, creo, es que la respuesta está en que la obra puede ser leída de dos maneras diferentes y antagónicas, independientemente de las razones personales que llevaron a sus directores al montaje de la misma.

---

<sup>8</sup> Dubatti entiende el concepto de supranacional a una serie de categorías teatrales a las que no se puede atribuir una identidad de origen nacional porque, entre otras razones, son patrimonio compartido de un conjunto acotado de varias naciones, como puede ser la región cultural y geográficamente establecida como Latinoamérica. Ver Jorge Dubatti, *Cartografía Teatral. Introducción al Teatro Comparado*; Buenos Aires, Atuel, 2008.

<sup>9</sup> Leonardo Azparren Giménez, "El teatro venezolano en una encrucijada", en *Latin American Theatre Review*, 20/1, Fall 1986; p. 80.

<sup>10</sup> Ídem; p. 81.



## Hegemonía y malestar social

La(s) obra(s) comienza(n) con el inicio de un interrogatorio (disfrazado de análisis de conductas por parte de la psicóloga) y termina con el fin del mismo. La psicóloga no presenta nombre. Es solo eso, una profesión médica, autónoma (con respecto a los hechos sociales), científicamente irreprochable. Su identidad es la ciencia pura y funciona como alegoría<sup>11</sup> de la racionalidad instrumental que respondería a la modernización con su "calculabilidad y el control de los procesos sociales y naturales".<sup>12</sup> Su vestuario responde a la idea generalizada de la psicóloga profesional. Traje de dos piezas de chaqueta y pollera lisa en blanco y negro para Marisa Viotti o negro y rojo para Graciana Saby. En las dos versiones es rubia. Él, morocho, en ropa de fajina de empleado metalúrgico para ambas representaciones. Ella, sentada con un escritorio enfrente y una serie de elementos -libreta, lapicera- para la anotación de datos. El obrero, sentado a cierta distancia del escritorio de la psicóloga, escénicamente en una posición que se corresponde aproximadamente con la mitad del escenario, lo que lo deja expuesto no solo a la mirada inquisidora de la profesional, sino también a la del público, el cual pasa a ser testigo de ese mismo proceso interrogativo.

La pregunta inicial es acerca de las condiciones sociales de su interrogado: las características de su hogar, los componentes de su familia. Aquí se da el primer cortocircuito comunicativo. Cuando la psicóloga pide que describa su casa, Orlando no entiende la pregunta. "Que la dibuje con palabras" (en la versión de Fontana) le replica ella. De esta manera sencilla, queda planteada la diferencia de idiolecto entre una parte y otra, que no manejan los mismos códigos. Ella tampoco comprende que quiere decir "me le fui al humo" (versión Cavero) cuando Orlando relata su intento de propasarse con una mujer en un baile. Así se establece la disparidad de contextos sociales a los cuales ambos pertenecen a pesar de que todo el interrogatorio está basado, supuestamente, en la idea de *ayudar* a entender las

---

<sup>11</sup> La utilización de la alegoría es otro de los recursos estéticos y expresivos más utilizados en el teatro político de la década de 1970 en Latinoamérica, en la mayoría de los casos, como instrumento que funcionaba como "abertura entre un presente y un pasado" (Craig Owens, "El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad", en Brian Wallis (ed.) *Arte después de la modernidad*; Madrid, Akal, 2002; p. 204) en el teatro de revisionismo histórico.

<sup>12</sup> Norbert Lechner, ¿Son compatibles modernidad y modernización? El desafío de la democracia latinoamericana", en *Documentos de Trabajo FLACSO-CHILE*, N° 440, marzo de 1990, p.1.



razones psicológicas que llevaron al obrero a su momento "histórico paranoide" como lo define la psicóloga. Orlando ni tan siquiera puede pronunciar la frase. Su propia condición queda incomprendida para el mismo interesado, al menos en la versión científica/racional/profesional.

Al no poder dar cuenta de su propia situación, ni en términos psicológicos así como tampoco lingüísticos, Orlando no parece ni comprender ni recordar mucho de lo acontecido; el obrero queda así disminuido ante la mirada científica estructurante de identidad de la profesional. No hay posibilidades de intercambio verbal cuando, por el código lingüístico no es compartido, ni tan siquiera se comprende exactamente de qué se está hablando.



*La empresa perdona un momento de locura – Foto: Patricia Bonanno*  
Adaptación y Dirección de Julián Cavero. En imagen: Marisa Viotti y Edgardo Nieva.

Orlando parece comprender esta situación y trata, en lo posible, de negarse a hablar o, al menos, intenta escatimar información como un recurso de defensa de su propia subjetividad. Sin embargo, sus defensas no pueden contra un hecho concreto: su participación en la destrucción de varias máquinas pertenecientes a la fábrica en la cual él ha trabajado durante más de veinte años. Anta la posibilidad de perder el empleo o, peor aún, de una intervención policial, Orlando no encuentra demasiado en qué apoyarse para justificar sus deseos de no colaborar. La psicóloga



misma comenta que la no intervención policial se debe a un gesto de la empresa, recalcando el hecho de que si así se desea, esto último se podría revertir. Entonces Orlando se encuentra en una posición en la cual debe estar agradecido por el gesto que sus jefes han tenido para con él.

Esta deuda no es mutua. Cuando el obrero menciona los veinte años ininterrumpidos trabajando sin faltar un solo día, además de las horas extras por las cuales nunca cobró, la psicóloga inmediatamente desarma el argumento. ¿Acaso la empresa debe estar agradecida de que él haya cumplido con su trabajo? ¿Le debe algo especial? ¿Quiere ahora que la empresa le pague esas horas extras? Por supuesto, la respuesta de Orlando, ante una situación en la cual debe conformar a la junta directiva, es negativa. Las horas extras solo fueron mencionadas para dejar en claro la fidelidad del obrero para con su patrón. Las horas extras impagas es solo un gesto de apreciación para quienes lo han mantenido económicamente hasta el momento.

La opresión del interrogatorio llega hasta un punto en que Orlando debe confesar un secreto que lo atormenta. Dos décadas atrás, llevado por el hambre, tuvo que recurrir al robo para conseguir dinero para alimentar su numerosa familia compuesta por una mujer y siete hijos. En la versión de Fontana, en oposición a la versión de Cavero, Orlando está más predispuesto a contar esta historia que le perturba desde hace años, en sintonía con la actuación ligeramente más inocente que del obrero da Di Renzo.

En la versión de Yamil Fontana, la ocasión del robo es recreada en escena durante un acto de psicodrama en el cual la psicóloga personifica a la persona asaltada por Orlando. Así, durante la recreación, el obrero puede dejar su lugar oprimido para pasar a ser sujeto de la acción. Toma a la psicóloga por detrás y la palpa buscando el supuesto dinero, al tiempo que esta acción se tiñe de una atmósfera sexual abiertamente agresiva. Él la desviste y manosea, le quita las joyas y zapatos y la coloca, en síntesis, en una posición de inferioridad, por lo menos en lo que dure la dramatización. Por lo tanto, solo es sujeto -y no objeto observado- durante un instante ficticio en el cual solo la brutalidad y el crimen pueden trastocar los niveles. Tan ficticia es esta desintegración de lo rígidamente establecido que el mismo Orlando admite que el léxico que utilizó para asaltar al



hombre años atrás lo tomó de los asaltantes de las villas para sonar más *profesional* y seguro de sí mismo. Al menos en la versión de Fontana, en donde se insiste en que Núñez vive en una villa precaria. En la versión de Cavero, el lugar geográfico en el cual vive el obrero es establecido como "humilde", pero no necesariamente una villa, sino más bien un vecindario pobre. Se puede entender entonces que la ficción dramatizada de Orlando ladrón es tan ficticia ahora como lo fue entonces, más allá de los resultados concretos que le permitieron "comer tres meses" con aquel dinero. Orlando ni tan siquiera puede articular con corrección el orden de edades de sus hijos, lo cual lo acerca al ideograma negativo del ladrón *villero* que reproduce, en las propias prácticas discursivas, la idea de la abundancia de hijos como síntoma de desinterés hacia el propio estado individual y desidia para con una planificación a futuro, por lo cual la función *civilizadora* de la psicóloga obtendría una base real, al menos, para el pensamiento neo-liberal contemporáneo que discurre el pensar la sociedad en categorías cerradas e inamovibles.



*La empresa perdona un momento de locura* – Foto: Norberto Amendola  
Dirección de Yamil Fontana. En imagen: Pablo Di Renzo y Graciana Saby.



Uno de los hijos de Orlando se destaca especialmente: Antonio, quien fue a la facultad de Economía y llegó hasta segundo año, orgullo de sus padres, muerto por la policía en un confuso episodio en el cual, supuestamente, el muchacho intentó asaltar un banco. Orlando niega esta *versión oficial* con pasión, mientras la psicóloga establece que, más allá de lo que el padre pueda pensar, cabe una certeza: Antonio cometió un crimen y eso es indiscutible. El obrero, con su terquedad en el hablar y su negación a definir concretamente y en pocas palabras todo acontecimiento, intenta resistir la voluntad taxonómica y lineal de la psicóloga. Antonio resulta ser, en parte, detonante del momento "histórico-paranoide" de su padre. Es el muchacho quien intenta que éste despierte a una identidad de clases que explicita su condición de explotado en el sistema capitalista mundial, que se perciba a sí mismo como un ser engañado y victimizado. Dice Juan Villegas:

A partir de la mayor presencia de la interpretación marxista de la historia, importantes sectores en los sistemas de producción cultural enfatizaron conceptualmente una identidad de clase y, en consecuencia, modos de representación social y una identidad transnacional condicionadas por las condiciones económicas y su ubicación en los procesos de producción. De este modo, las identificaciones como "obrero", "capitalista", "campesino", "empresario", etc. pasaron a ser factores claves de la representación de la "identidad".<sup>13</sup>

El Antonio de Santana intenta despertar a una consciencia obrera en su padre, así como *La empresa perdona un momento de locura* intenta hacer lo mismo con su público espectador en una manera didáctica, ya que se supone que esta identidad ha sido invisibilizada por las clases hegemónicas capitalistas con la intención de naturalizar la estratificación social como inamovible a un nivel mundial.

Es en este momento cuando el verdadero motivo de la psicóloga se explicita. Su intención última no es solo encontrar las raíces que pudiesen dar cuenta de la conducta de Orlando, sino más bien neutralizar cualquier pensamiento potencialmente subversivo en él como representación de toda la sociedad obrera/trabajadora.

---

<sup>13</sup> Juan Villegas, *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*; Buenos Aires, Galerna, 2005; p. 185.



Ese instante de locura que llevó al obrero a tomar una herramienta y comenzar a romper las máquinas estuvo acompañado por un grito de liberación de su condición, grito dirigido hacia sus compañeros. Orlando se refugia en la amnesia y niega haber tenido nunca un interés sindical. Ha sido un obrero modelo que solo tiene gratitud para con la bondad de sus patrones. Pero la psicóloga puede ver más allá. Ella sabe que las palabras del difunto Antonio, cuyo padre clama no haber comprendido nunca, han calado en el obrero más hondo de lo que el mismo Orlando pudiera pensar, implantando una semilla de duda que, de crecer, podría llevar a la insurrección. Es esta misma identidad de clase aún por nacer la que debe ser abortada, neutralizada. El método elegido por la psicóloga -en representación de la empresa y, a su vez, en representación del capitalismo todo- será el de la *sublimación*. El deseo de lo que no se posee ni se poseerá, entonces, despierta un "malestar en la cultura" -según terminología de Freud- que

brings the individual into some conflict with social order and the law, for you either want something for yourself or desire what you can't have. Sublimation is a crucial means to resolve such conflicts.<sup>14</sup>

Para ello, se traerá a escena un sencillo muñeco de tamaño y forma antropomórficos y se lo investirá con la identidad del señor Mendoza (versión Cavero) o González (en la puesta de Fontana), dueño de la fábrica en la cual Orlando trabaja. Pero, a su vez, el director de la fábrica, personificado en el muñeco, representará a toda la junta directiva, a la cual Orlando teme y, en el fondo, odia. Si la cultura se basa "en la insatisfacción"<sup>15</sup>, cuando esta ya no encuentra los carriles normativizados como correctos para la sociedad -como puede ser el trabajo o el arte- y se llega a un episodio neurótico que esconde una concientización de la identidad subjetiva, entonces se hace necesario otros mecanismos de sublimación más eficaces al ser estos más directos.

---

<sup>14</sup> Antony Easthope, *What a Man's Gotta Do. The Masculine Myth in Popular Culture*; London, Routledge, 1992; p. 15.

<sup>15</sup> Néstor Braunstein, "Nada que sea más siniestro (unheimlich) que el hombre", en Néstor Braunstein (ed.) *A medio siglo de El malestar en la cultura de Sigmund Freud*; Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2001; p. 225.



*La empresa perdona un momento de locura – Foto: Patricia Bonanno  
Adaptación y Dirección de Julián Cavero. En imagen: Edgardo Nieva.*

Orlando se enfrenta al muñeco. La psicóloga le insta a que golpee al mismo con un palo, al tiempo que lo insulte, que le grite en la cara el odio que siente por todo lo que representa. Pero Orlando se niega, aduciendo que no tiene esos sentimientos reprimidos. La psicóloga insistirá hasta que el obrero, primero con timidez, luego con más pasión, descargue toda su furia, su malestar reprimido en la figura del muñeco. Una y otra vez será golpeado con la intención de vaciar todo lo acumulado durante esos años, no solo rencor hacia la empresa, sino hacia una sociedad injusta que permite que una familia pase hambre mientras que unos pocos cuentan con medios de vida calculados en millones.

Pero Orlando presenta un último intento de resistencia. Ante el pedido de la psicóloga acerca de que grite "soy feliz con lo que tengo", el obrero se niega. No es feliz con lo que tiene. No importa cuanto insista la profesional médica, el obrero no está dispuesto a ir hasta ese grado de autoengaño. Sin embargo, la empresa tiene un último recurso, que se guardó hasta ese momento. Orlando decide terminar el



interrogatorio, dispuesto a soportar lo que la empresa decida hacer con él, aunque esto sea probablemente, el despido. Pero, sorprendentemente -o no tanto- no es esto lo que el comité ejecutivo tiene en mente. Como la psicóloga le comenta, la empresa no solo lo perdona, sino que además le proveerá un aumento de sueldo. Ante la confusión de Orlando, la psicóloga devela otras sorpresas. La junta directiva le tiene mucho aprecio a él y a toda su familia, por lo cual le darán un premio especial por su lealtad a la empresa. ¡Pero hay más! Vestidos nuevos para su mujer y además, una medalla, todo cortesía de los directivos empresariales para con su empleado más fiel. Como la empresa cumple años en los próximos días, se hará un acto en el cual se le entregará la medalla a Orlando, quien a su vez deberá mostrar su agradecimiento dando un discurso ante sus compañeros y la junta directiva en pleno. Orlando intenta una negativa aduciendo timidez, pero el alivio ante su nueva situación, más la promesa de una mejora económica, unido a la ayuda que la psicóloga le ofrece en la eventual elaboración del discurso, hace que finalmente acepte. La obra no podría terminar de manera más significativa. Ensayando para el discurso, Orlando se dirige al público presente mientras la psicóloga, desde atrás, desde donde no se ve, le dicta qué decir. Así, el obrero termina repitiendo los discursos naturalizados y pre-fabricados de la empresa, la cual a su vez, tal como acusaba Antonio, responde a los intereses imperialistas de Estados Unidos, país que "es dueño de todo el mundo". La identidad de clase de Orlando ha quedado finalmente aplastada bajo una capa de agradecimiento que le impide, nuevamente, ver su condición de explotado.

### **Argentina hoy y dos lecturas.**

Este análisis de la obra permite entender los mecanismos por los cuales Rodolfo Santana denuncia al capitalismo, el cual encumbra a los dueños de los modos de producción, quienes responden a políticas de Estado supeditadas a su vez a los intereses foráneos de países del llamado Primer Mundo, por lo cual las necesidades concretas de la mayor parte de la población no son escuchadas.

¿Cómo se relaciona esta temática con la Argentina de hoy en día? En primer lugar se debe establecer una vez más que, obviamente, desde el mismo momento



en que se tomó el mismo texto dramático para dos puestas independientes, se encontró en esta obra elementos que permiten hablar de la Argentina de hoy. ¿Cuáles serían estos elementos?

Aquí es cuando se puede realizar dos lecturas opuestas. Actualmente, tanto en Argentina como en otros países de Latinoamérica (Venezuela o Cuba, por ejemplo) se realizan críticas acerca del rol del Estado en torno a su relación con la libertad de prensa, a la cual se intentaría supeditar a los intereses hegemónicos ya no de una empresa, sino del mismo Estado, bajo la idea de que los medios responderían a intereses económicos que no verían con buenos ojos los avances progresistas que se realizan en el país. Sin embargo, esto último puede ser señalado como mera excusa para lograr un consenso en el pensamiento, borrando así, cualquier idea disidente, mientras los medios contraatacan estableciendo su derecho a informar el estado real de la situación.

Antonio Gramsci caracterizó los procesos hegemónicos en tanto basados no en la fuerza de las armas como sometimiento, ya que esto solo sería dominación e implicaría resistencia, sino como procesos culturales en los que se invita a la población a pensar de manera homogénea, evitando las ideas disidentes. Cine, televisión, como cualquier otra utilización de imágenes simbólicas pueden servir para estos fines, saturando la posibilidad de reflexión de parte de la sociedad que aceptaría, de ese modo, lo que quizá no la beneficie. Lo que se busca es una forma de dominio basada en el consenso más que en la fuerza, operando no solo sobre los factores económicos, sino sobre los modos de pensar. El aparato ideológico sostenido por el Estado determinaría una reforma de las conciencias individuales que Gramsci llama "dirección intelectual y moral" que, en su aspecto político, se refiere a "la capacidad que tiene una clase dominante de articular a sus intereses los de otros grupos, convirtiéndose así en elemento director de una voluntad colectiva",<sup>16</sup> o sea que, entonces, un sector hegemónico se define por su capacidad de articular, de acuerdo con sus intereses, la mayoría de los elementos simbólicos e ideológicos de una sociedad dada.

---

<sup>16</sup> Chantal Mouffe, "Hegemonía, política e ideología", en Julio Labastida Martín del Campo (ed.) *Hegemonía y alternativas políticas en América Latina*; Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1998, p. 130.



La idea democrática de diálogo entre órdenes opuestos es entonces clausurada con miras a negar cualquier principio de crítica hacia el Estado, el cual se opone a la libertad de expresión, si esta es entendida como confrontante. Ambas posiciones "reaccionan mutuamente ante la imposibilidad de concreción de la democracia como estado de integración total de las partes. De allí que se incurra en polaridades y exclusiones".<sup>17</sup> Tanto la presidencia de Hugo Chávez en Venezuela como la de Cristina Fernández de Kirchner en Argentina o la de Rafael Correa en Ecuador, por citar algunos ejemplos, son fuertemente criticadas por su voluntad hegemónica. Por ello, cualquier elemento de la sociedad que se resista a su hegemonización debe ser re-absorbido en la búsqueda de un consenso total. Al igual que la empresa que la obra denuncia, las medidas populares/populistas presentarían solo panaceas que en nada mitigarían los problemas de fondo. De allí que se produzca una tensión entre Estado y sectores opositores, especialmente los de la prensa en países como Argentina, Brasil, Bolivia, Ecuador y Venezuela<sup>18</sup>. La polémica Ley de Medios<sup>19</sup> que el gobierno argentino intenta implementar tendría como fin institucionalizar la persecución de los medios opositores con el fin de acallarlos, y, para ello, se valdría de todos los medios represivos-dentro de un encuadre democrático- con los cuales el Estado cuenta.<sup>20</sup> Pero esta es solo una lectura que se da en algunos sectores. En muchos otros, esa misma ley tiene como objetivo impedir, precisamente, el pensamiento hegemónico de grupos dueños de medios que controlan gran parte de la opinión pública en detrimento de la verdad, con el fin de satisfacer intereses foráneos.<sup>21</sup>

---

<sup>17</sup> Nicolás Canedo y otros, "No hay que matar al mensajero: Los medios solo reflejan la realidad. Creencias y conflictos sobre la relación gobierno / medios de comunicación", en *Margen. Revista de trabajo social y ciencias sociales*; N° 53, 2009; p. 8.

<sup>18</sup> Para más detalles sobre esta tensión en los países mencionados, ver Philip Kitzberger, "Las relaciones gobierno-prensa y el giro político en América Latina" en Posdata. Revista de reflexión y Análisis Político, número 14, 2009, y la ponencia de Lucía Vincent "La comunicación directa como estrategia presidencial. Los casos de Argentina y Uruguay" que puede consultarse en <http://www.cumbre2010.com.ar/Ponencias%20nacionales/Lucia%20Vincent.pdf>

<sup>19</sup> Los puntos de la ley se pueden consultar en <http://www.leydemedios.com.ar/>

<sup>20</sup> Para esta posición, ver la portada del diario *El País*, "Callar las voces críticas" en [http://www.elpais.com/articulo/opinion/Callar/voces/criticas/elpepiopi/20100827elpepiopi\\_3/Tes](http://www.elpais.com/articulo/opinion/Callar/voces/criticas/elpepiopi/20100827elpepiopi_3/Tes) o una mirada más general del conflicto Gobierno / medios periodísticos en <http://www.pagina12.com.ar/diario/laventana/26-144736-2010-04-28.html>

<sup>21</sup> Para una mirada sobre esta postura, consultar el diario oficialista *El Argentino* en <http://www.elargentino.com/nota-103985-Papel-Prensa-el-Gobierno-denunciara-a-Clarín-y-La-Nación.html>



La *empresa* del título de la obra ya no representaría a la voluntad hegemónica del Estado nacional, sino a posiciones personalistas de empresas que se apresuran a rechazar cualquier intento gubernamental que pueda denominarse progresista y que, por ende, coloque en riesgo sus ganancias. Los medio entonces son refuncionalizados como empresas cuyo objetivo es el mantenimiento del *status quo* como principio fundante de su lugar de privilegio. La opinión pública es dirigida por los intereses de estas corporaciones monopólicas.

El trabajo capitalista es otra forma alienante que enmascara su estructura básica primaria que es necesariamente la explotación del obrero para la riqueza de los dueños de los medios de producción, como puede verse claramente en la obra analizada.

De acuerdo con Gramsci, el americanismo y el fordismo se caracterizaban por el esfuerzo de transformación del trabajador en el *gorilla amaestrato* de Taylor. Esto nunca se logró completamente pero lo que caracteriza a los trabajadores es que se convirtieron en simple extensiones de las máquinas y de la producción de líneas de las fábricas.<sup>22</sup>

Esto último es importante, ya que los nuevos gobiernos latinoamericanos que se autodefinen como izquierdistas tienden a identificarse con el trabajador, otorgándoles un primer plano en sus proyectos sociales en oposición a la concepción del mismo como instrumento que dan de él los gobiernos neo-liberales. Esto es lo que sucede actualmente en Argentina, en donde la figura del obrero es continuamente *rescatada* del olvido a la cual fue sometida durante los años previos al Kirchnerismo. La obra, entonces, complementarían esta nueva percepción que del estrato obrero se intenta dar al tiempo que reivindicaría la búsqueda de profundizar modelos latinoamericanos que se opongan estructuralmente a las influencias de los países primer-mundistas.

---

<sup>22</sup> Alastair Davidson, "Gramsci, hegemonía y globalización", en Dora Kanoussi (ed.) *Poder y hegemonía hoy*; México, Plaza y Valdéz, 2004; p. 207.



Esta lectura sería análoga a los principios del gobierno nacional, no antagónica a los mismos como en la lectura anterior, en la cual *La empresa perdona un momento de locura* contendría un llamado social/didáctico a defenderse de la voluntad hegemónica de los nuevos Estados latinos que lindarían con prácticas represivas.

Ambas lecturas nos acerca temporalmente al teatro venezolano de la década de 1970. Con fervores renovados en cuestiones políticas, la obra retomaría ciertas críticas al neo-liberalismo más ortodoxo, en apoyo a nuevas prácticas gubernamentales de procedencia izquierdista. Al mismo tiempo, una segunda línea de lectura denunciaría como ciertos gobiernos toman ideas y lemas de luchas de clases y las utilizan para lograr un consenso hegemónico en la población, que no lograrían sin la utilización de este mismo aparato simbólico/discursivo, al tiempo que se intentaría anular toda crítica mediante recursos represivos y demagógicos que distraerían de los problemas estructurales del país.

Por supuesto, un reportaje a los responsables de ambas puestas podría dilucidar los presupuestos ideológicos que llevaron a decidir a poner en escena esta pieza particular en la Argentina del año 2011. Sin embargo, creo que lo más rico del teatro actual en este momento político tan convulsionado por oposiciones férreas se halla en las significados polisémicos que los textos y las puestas en escena pueden provocar en el público. Cualquier lectura que *La empresa perdona un momento de locura* provoque, será siempre bienvenida para discutir nuestro presente.

[citeron05@yahoo.com](mailto:citeron05@yahoo.com)

#### **Abstract**

Currently, in the city of Buenos Aires, it is possible to see two versions of *La empresa perdona un momento de locura*, from Venezuelan playwright Rodolfo Santana. The following paper will analyze both performances and then, questioning the reasons for the play effectiveness. The intention is not to reach a conclusion but to account for the different readings which from the stagings can be given in today Argentina.

**Palabras clave:** *La empresa perdona un momento de locura*, Santana, Gramsci, teatro político, lucha de clases, hegemonía, medios de comunicación.

**Keywords:** *La empresa perdona un momento de locura*, Santana, Gramsci, political theater, class struggle, media, hegemony.