

Cuerpo y poder. Una lectura de *Doña Ramona* de Víctor Manuel Leites.

Teresita María Victoria Fuentes

**(Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires-
Argentina)**

Corrían los años setenta. Diversos países de América del Sur vivían un tenso clima de represión, control y censura. Los golpes de estado que se sucedieron en la época con un vertiginoso y angustiante efecto dominó condicionaron de modo irreversible la cultura y el teatro de cada nación. En Uruguay, se efectivizó el autoritarismo en el gobierno en 1973 y subsistió hasta 1984, pero la situación política que caracterizó al período desborda estos marcos temporales tanto en lo político, como en lo socio-cultural y lo teatral.

En Uruguay, la persecución política ya había comenzado antes a través de la represión de huelgas y de movimientos estudiantiles y sindicales y la suspensión de las garantías individuales en general. Al estallar el golpe de estado de 1973, se declaró una huelga general que se extendió por diecisiete días. Inmediatamente, se dictaminó ilícita a la Central Nacional de Trabajadores y se ordenó la captura de sus dirigentes. Además, se estableció el cierre de la Universidad y de todas sus Facultades. Se confiscaron ediciones, se clausuraron periódicos y se ejerció un estrecho control de toda la información y los medios de comunicación. Asimismo, se clausuraron instituciones culturales, editoriales, librerías y galerías de arte.

A su vez, se declararon ilegales los partidos de la coalición de izquierda, Frente Amplio, marxistas y no marxistas. Los procedimientos militares, que ya existían, se multiplicaron; fueron frecuentísimas las requisas domiciliarias y las quemaduras de libros. La tortura se volvió sistemática, instaurándose el terror en el país y un silencio que duraría años. Como consecuencia de esta situación se produjo un éxodo sin precedentes. Alrededor de 40.000 uruguayos abandonaron el país. Otros, se los detuvo: más de 50.000 uruguayos, sobre una población de tres millones, pasaron por la cárcel en pocos años.

En cuanto al teatro, la dictadura se ocupó de cerrar salas y procribir elencos. Además prohibió obras de autores universales y nacionales e inhabilitó a directores, actores y técnicos. Muchos fueron encarcelados y torturados, o amenazados y obligados al exilio o al silencio. A pesar de todo esto, sin embargo, el teatro independiente, acompañado con altibajos por la Comedia Nacional, logró sostener todavía un nivel de calidad en sus puestas en escena.

Inmersos en este clima, la actividad teatral pareció acompañar el curso de los acontecimientos político-sociales. Roger Mirza¹ divide esta época de la vida de los escenarios uruguayos en dos fases distintas. Una, entre 1973 y 1978 -en la que se produjo una notable retracción de las actividades artísticas- y otra que se extendió desde 1978 hasta 1984, en la que se retornó visiblemente a una práctica actoral más combativa y contestataria.

Al inicio de 1973, aún, se prolongaron las características del teatro de años anteriores. Un fuerte compromiso político a pesar de las persecuciones y el golpe de estado se impuso pero por breve tiempo. Pues, posteriormente -entre 1973 y 1978- se produjo una retracción de público y de producciones, a medida que aumentaba la represión y se acentuaba la emigración. Al mismo tiempo creció en cantidad el teatro pasatista, las comedias livianas y los espectáculos musicales. Durante el mismo período, en 1975 se cerró la Escuela Municipal de Arte Dramático y en noviembre se encarceló a los dirigentes de El Galpón.

A partir de 1977 esta situación comenzó a revertirse de modo progresivo. Adquirieron gran importancia los espacios alternativos y paulatinamente se logró una masiva adhesión de público. Nacieron nuevos grupos con actores experimentados, provenientes de los conjuntos disueltos anteriormente.

Estos crecientes síntomas de recuperación se hicieron cada vez más evidentes hacia 1978 con la reapertura de salas y un concurso de obras teatrales - que convocó a más de cien textos inéditos-. En 1981, después del plebiscito de 1980 en el que dos tercios de los votantes dijo no a la tutela militar en plena dictadura y bajo un fuerte aparato represivo y propagandístico oficial, se profundizaron con mayor audacia en las diferentes formas de resistencia a través

¹ Roger Mirza, "1973-1984: Entre la represión y la resistencia" en Moisés Pérez Coterillo (dir.), *Escenarios de dos mundos*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988; p. 181-190;

del arte. Se concretó un vuelco hacia los textos nacionales y latinoamericanos y se dispuso de las salas teatrales como lugares comunitarios

El teatro se volvió un espacio (y un canal) de resistencia ideológica a través de su sistema textual y espectacular. Los temas recurrentes de los textos eran el poder, la represión, la libertad y la dignidad humana. A través de metáforas, símbolos, parábolas y alusiones apuntaban directamente o indirectamente a la situación contextual del receptor. En el sistema espectacular estos elementos se multiplicaron con las posibilidades gestuales, de entonación, de mímica. Paralelamente, el crecimiento y la participación del público fue cada vez más entusiasta porque descubría en el teatro una posibilidad de encuentro y resistencia y un espacio donde exteriorizar de alguna forma, en comunidad, su protesta y su necesidad de libertad.

Reencuentros, esperanzas, proyectos caracterizaron a la Temporada 1981 en la que se concretó el II Encuentro de Teatro Joven y el Primer Encuentro de Teatro Barrial, ambos como corolario de la amplia actividad teatral que se venía desarrollando en el país. Al año siguiente, con la reapertura del teatro Los Pocitos - luego de La Candela- y la aparición de la Revista "Escenario" del Teatro Circular se evidenció la importancia de la producción dramática. Dicha revista alcanzó seis números y editó además obras nacionales, tales como: *El herrero y la muerte* de Mercedes Rein y Jorge Curi y *Doña Ramona* de Víctor Manuel Leites. Además se multiplican los órganos de expresión escrita y oral.

En el mismo año, reaparecieron los premios "Florencio" que anualmente entregaba la Asociación de Críticos. Su entrega fue una fiesta, un acto contra la represión y la censura en tanto seguía su marcha el progresivo descongelamiento político y en junio el gobierno militar reglamentaba el funcionamiento de los partidos políticos -proceso, sin embargo, oscilante con censuras y detenciones-. Progresivamente, las reuniones y mítines políticos que aumentaban cuantitativa y cualitativamente, culminaron en noviembre con las elecciones internas de los partidos políticos.

También durante 1982 llegaron a escena varios espectáculos de calidad, entre otros la obra que nos ocupa: *Doña Ramona* de Víctor Manuel Leites, dirigida por Jorge Curi, con el Teatro Circular.

Un texto, un personaje, un tema: *Doña Ramona*

El texto dramático *Doña Ramona*, que está inspirado en una novela de José Pedro Bellán, recrea la historia uruguaya de principios del siglo XX a través del retrato animado de una familia acomodada, integrada por cuatro hermanos: Alfonso, Amparo, Concepción y Dolores. El primero, es quien está al frente de la barraca -propiedad familiar- heredada; mientras las tres mujeres en la casa se ocupan de algunos quehaceres domésticos, tales como labores manuales y la educación religiosa. En el principio propiamente dicho de la obra se presentan cada uno de los miembros de la familia y Magdalena, una criada que sirve a la familia desde mucho tiempo atrás.

El enlace se presenta con la llegada a la casa de un ama de llaves enviada por una tía que habita en la zona rural. Doña Ramona, el ama de llaves, contrariamente a lo esperado es una mujer veinteañera y atractiva. La confusión inicial que desata su jovial apariencia paulatinamente se disipa pues al contrario de lo esperado sus rígidas concepciones acerca del comportamiento social y religioso encasillan aún más la vida conventual de las hermanas.

Sin embargo, ella verá desmoronarse toda su franca seriedad y su disciplinada beatería -productos de una educación de preceptos estrictos, pero exteriores-. La fuerza de su propia pasión por Alfonso, sumada a la enérgica correspondencia del mismo, hará trastabillar y caer todas sus convicciones. Pero, el remate decisivo estará dado por la actitud demagógica, tramposa y desprovista de escrúpulos de Amparo, la hermana mayor -en primer término- y de Concepción y Dolores, que desde la complicidad y el silencio respectivamente, asegurarán su supremacía en esa casa puertas adentro, humillando y destruyendo a Doña Ramona.

Aquí es pertinente ahondar en el motor del derrumbe. La pasión entre Alfonso y Doña Ramona comienza con un juego de miradas y seducción. Sin estar en contacto, mediado por una puerta, todas las noches Alfonso observa el ritual del cambio de ropa de Doña Ramona. El cuerpo de ella, objeto vedado primero, luego es para él objeto de sorpresa, de admiración, de seducción. Pero, finalmente es para la mujer, objeto de vejación, dolor y desamparo cuando en la última escena punzado por Amparo, Alfonso abusa de ella.

Así en esta obra, la tematización del cuerpo de Doña Ramona permite proyectar una acción doméstica a la vida del país. Lo individual adquiere una dimensión universal. El cuestionamiento acerca de la libertad individual, del lugar de los afectos y los sentimientos en la vida de las personas, de las relaciones de poder que se entretajan entre los integrantes de la casa habla de tópicos inherentes a ciertas verdades humanas esenciales, transgredidas en la época que vivía Uruguay al momento del estreno de la obra y también en el que esta se contextualiza. De hecho, Roger Mirza, afirma que en el inicio de los 80, el teatro se había ido convirtiendo en forma cada vez más intensa en instrumento de lucha ideológica y que ir al teatro era un acto de militancia y un modo de manifestar su protesta.²

El cuerpo tematizado

Los cuerpos son territorios que (re)significan a partir de sus propios discursos. En ellos, sexo y género se ordenan y configuran la producción de poder. Por eso, se puede pensar a la relación cuerpo y género como una construcción cultural. La misma se edifica con el conjunto de disposiciones que una sociedad impone por medio de la instauración de valores, modelos e ideales tendientes a la imposición de determinadas formas de subjetivación. Así, la relación del cuerpo con el sexo, el género y el poder es una práctica significativa, un texto, una producción simbólica.

Entonces, el interés por indagar el cuerpo, los cuerpos es en rigor, la búsqueda de un pasadizo que permita observar metonímicamente el funcionamiento de las relaciones de poder y más aún, como propone Foucault la investigación del sujeto atrapado en dicha complejidad³. Doña Ramona, desde este punto de vista puede ser vista como metáfora de la subalternidad; símbolo de lo parcialmente diferente, de la trasgresión acotada en un mundo delineado con insistencia desde las premisas de una sociedad controlada, de una familia patriarcal.

² Mirza, Roger, "1973-1984: Entre la represión y la resistencia" y "El Galpón: cuatro décadas de ejemplar trayectoria" en Moisés Pérez Cotterillo (dir.), *Escenarios de dos mundos*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988; 181-190 y 208-211.

³ Michel Foucault, *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta, 1979.

Considerando entonces al cuerpo como espacio privilegiado de la expresión, una lectura temática del mismo permitirá hallar las correspondencias entre el cuerpo mismo, el poder y el contexto autoritario en que Leites escribió su obra. Así, el presente análisis se propone describir en primera instancia la comunidad patriarcal y autoritaria en la que vivía el grupo familiar y luego releer en este marco al cuerpo de Doña Ramona como metáfora del Uruguay de la dictadura.

Una familia patriarcal: una cultura autoritaria

En la sociedad patriarcal retratada en la obra *Doña Ramona* de Víctor Manuel Leites la mujer encuentra la imposición de una determinada "ilusión genérica" que le establece cierta red de creencias, rasgos de personalidad, actitudes, sentimientos, valores, conductas y actividades que diferencian a mujeres de varones. El cuerpo femenino es objeto de control y/o sanción y el masculino, debe ser el sujeto que ejecute estas sanciones. El poder, en estos grupos, se encuentra así en íntima relación con el control.

El mismo es establecido por el padre, o en este caso por Alfonso, el hermano varón -de modo explícito-, pero implícitamente además las mismas mujeres se vuelven celosas verificadoras del orden patriarcal establecido. Cada una sabe que la única posibilidad certera de desplazarse de esta tutela hubiera sido la engañosa posición de esposa pues de todos modos el control marital les hubiera devuelto su lugar de sometidas en otra casa.

Desde esta perspectiva sobre la mujer recae todo tipo de sospechas. Su cuerpo es un cuerpo socialmente vigilado. Este estereotipo femenino hace de ella una esclava de su espejo, de su corsé, de sus zapatos, de su familia y de su marido, de los errores, de las preocupaciones. Sus movimientos se cuentan, sus pasos se miden, un ápice fuera de la línea prescripta ya no es mujer; es un ser mixto sin nombre, un monstruo, un fenómeno. Debe la mujer adecuarse a una visión desmaterializada y convencional del cuerpo, marcados por la pasividad y encierro.

Este contexto entroniza la "doble moral" como una necesidad y un derecho inobjetable. La salida final y el sucio juego de Amparo con Doña Ramona corroboran su lugar de sometedora-sometida. Ansía tanto retener esa ínfima y

engañoso cuota de poder que no duda en oprimir al ama de llaves y entreteje la historia para hallar aliadas en sus hermanas. La víctimaria tiene un mandato del cuerpo social como signo de vigilancia y castigo a partir de una práctica cultural que oficializa el discurso patriarcal, enarbolado como el “verdadero”.

Un elemento para sumar a esta construcción patriarcal es el papel sustancial que desarrolla la Iglesia Católica -la religión como institución- en el control de las personas. El poder disciplinador y de imposición de modelos pensados para negar a la mujer como sujeto deseante aparecen retratados desde el comienzo de la obra. La determinación del encierro femenino en la casa con la salvedad de las salidas a la Catedral para oír misa habla del recorte que se opera sobre la libertad de las damas. El frecuente apelativo de “monjas” o “monjitas” usado por Alfonso para sus hermanas corrobora la idea de que el modelo para ellas es el conventual y que por tanto su cuerpo debe comportarse en este sentido.

Cuerpo: locus de la opresión - locus de la expresión

En latín locus significa lugar y también ocasión, oportunidad y principios de donde se sacan las pruebas. Se puede considerar entonces al cuerpo como el espacio concreto e históricamente situado a través del cual y en el cual se construye el género. Así será necesario ampliar la mirada y en vez de recortar la lectura al cuerpo oprimido observar la expresión de los cuerpos: al cuerpo expresivo. Para ello, a continuación se analizará particularmente el cuerpo de Doña Ramona.

Un primer elemento a considerar es la **ubicación** de estos cuerpos. La herencia de la tradición occidental desde Grecia en adelante ha reservado el “endon”, el adentro de la casa para la figura femenina. La mujer es la que espera al varón que va al afuera: en el caso de Alfonso a la barraca, su trabajo. Dice Amparo:

Amparo- Pero nuestro hermano es un hombre y los hombres están fuera de la casa⁴

⁴ Víctor Manuel Lentés, *Doña Ramona* en *Teatro Uruguayo Contemporáneo. Antología*. [contiene además, *El herrero y la muerte* de Mercedes Reim y Jorge Curi y *...y nuestros caballos serán blancos* de Mauricio Rosencof] Buenos Aires, Colihue, 1993; 63. Todas las citas corresponden a esta edición. Víctor Manuel Lentés, ob. cit., 1993; 63.

Amparo- Estás agotado...
Alfonso- Calor y preocupaciones, querida...
Concepción- ¡Ja! Te cambio este encierro por tus "preocupaciones"⁵

Por otro lado, en el varón descansa la responsabilidad económica de la casa y a su vez él se arroga -y las hermanas le reconocen- el poder de decidir acerca de sus vidas. En la escena V, tan sólo con su llegada las mujeres adaptan su conducta:

(Dos aldabonazos interrumpen la algarabía que se ah formado en torno, precisamente, de la atribulada Amparo. Quedan tíasas mientras una voz estentórea se oye desde algún lugar: "Hola, hola, hola...!" Las tres mujeres, como obedeciendo a un conjuro, recuperan mágicamente tíasas y estiradas composturas finiseculares.)

Alfonso (totalmente ajeno, bastón y sombrero en mano).- Muy buenos días mis monjitas traviesas! Me pareció oír cánticos celestiales, voces argentinas... En fin, ¿cuándo se come en esta casa? (Lo besan por turno)⁶

La posición conventual del cuerpo de las mujeres se refuerza en el caso de Doña Ramona. Ella se autoimpone el adentro y replica esta actitud para las hermanas. Quienes, se habían esperanzado con los posibles paseos que realizarían con el ama de llaves, paulatinamente pierden hasta la mínima esperanza de salida de la casa que era concurrir a la misa de la catedral pues ella propone la celebración semanal de la misa en la casa. Hecho, éste último, comunicado por Alfonso como si fuera su iniciativa. Antes de la llegada de Ramona, las hermanas comentaban:

Dolores.- No dijiste que opinabas sobre el ama de llaves. Alfonso la estuvo esperando en la plaza pero todavía no llegó.

Concepción.- Una vieja beata que nos ayudará a asfixiarnos. Ahora seremos cinco mujeres. Lindo futuro!

Dolores.- Tal vez con ella podamos salir más a menudo.

Concepción.- Claro que sí. A la Iglesia y al Cementerio, para arreglar el panteón de la familia. Ah, y tal vez a algún chocolate en casa de alguna vieja ñoña, con hijas pavotas y fallutas que se la pasan

⁵ Víctor Manuel Lentés, ob. cit. 1993; 98.

⁶ Víctor Manuel Lentés, ob. cit. 1993; 66.

hablando del primo. A quien, dicho sea de paso, nunca te presentaron...

Dolores.- (...) Verás! La trataremos con especial amabilidad. Después, de apoco, le vamos imponiendo paseos a la tardecita. Como costumbre ¿sabes?⁷

Pero luego de un tiempo Alfonso con sus órdenes, producto de las sugerencias de Doña Ramona, modifica sus deseos:

Alfonso.- (...) He tomado decisiones trascendentales...

Amparo (alarmada).- ¿Vos decisiones...?

Alfonso.- ¡Sí Amparo, yo! (Ramona le alcanza el saco y se lo ayuda a poner) He decidido restaurar una vieja costumbre de esta casa. Sin dudas grata a nuestros mayores que desde el cielo nos contemplan. ¡Se habilitará de nuevo el antiguo oratorio! ¡De aquí en adelante, una vez por semana, un sacerdote dirá misa en nuestra propia casa! (Ramona le alcanza el bastón)

Concepción.- ¡Pero, Alfonso! ¿Y nuestras salidas a la Catedral?

Alfonso.- Mundanidades sin sentido ni razón! Ahí tenemos un regio oratorio desperdiciado y sin uso. ¡Pero hay más!... ¡Magdalena, venga aquí! No será el único cambio, habrá otros. ¡Y aquí está el siguiente! (Aparece Magdalena desganada, trayendo una reluciente balanza que Alfonso señala con su bastón) ¡Vamos, mujer, levántela para que luzca y la vean las señoritas!⁸

Los cuerpos son oprimidos cada vez más y se secciona su posibilidad expresiva. Al encierro se suma el **control** que Doña Ramona asume como parte de su trabajo. La idea de tener un inventario, de pesar todas las provisiones que entran a la casa sorprende y molesta a Magdalena que callará cuando note que es el propio Alfonso quien las comunica.

Ramona (orgullosa).- (...) Estoy haciendo un inventario.

Magdalena.- ¿Un qué?

Ramona.- Una lista con las cosas de valor que hay en la casa: cubiertos de plata, adornos y todo eso.⁹

Ramona (helada).- Desde hoy habrá una balanza en la cocina.

Magdalena.- ¿Una balanza? ¿Y quien pidió una balanza?

Ramona.- Yo. Se pesará todo lo que traigan los proveedores.

Magdalena.- ¿Y por orden de quien?

Ramona.- Por orden mía.¹⁰

⁷ Víctor Manuel Lentes, ob. cit. 1993; 70.

⁸ Víctor Manuel Lentes, ob. cit. 1993; 86.

⁹ Víctor Manuel Lentes, ob. cit. 1993; 78.

Estas actitudes controladoras son subrayadas frecuentemente por frases aleccionadoras del tipo: *"Los magistrados no están para infundir temor al que hace el bien, sino al malo ¿quieres no temer a la autoridad? Haz lo bueno y tendrás alabanza de ella"* o *"Gran ganancia es la piedad acompañada de contentamiento"*. A través de la heterogeneidad del discurso, el personaje recurre al aval que le ofrenda la cita de autoridad, de la Iglesia y de las enseñanzas morales.

Así, el deseo aparece siempre cercenado por los dictados de la obligación, de los preceptos sociales, en general, y religiosos, en particular. Entonces, el cuerpo también debe ser controlado, quizá porque sobre todo es expresión, expresión de deseos. Es frecuente el sufrimiento en Doña Ramona. Sufre, el no poder controlar su cuerpo. De hecho, sus desmayos y sus frecuentes indisposiciones son el resultado de la imposibilidad de dominar su deseo. En la escena VIII del segundo acto cuando Doña Ramona ve entrar a Alfonso dice:

Ramona.-...iMiserable de mí! ¡Quién me libraré de este cuerpo de muerte? ¡Yo misma con la mente sirvo a la ley de Dios, mas con la carne a la ley del pecado! (Se lleva las manos a la garganta)
 ¡Aaaah!... ¡Me ahogo!... ¡Me ahogo!... (Cae desvanecida. Todos corren a auxiliarla)
 Dolores.- ¡Se ha desmayado!
 Amparo.- ¡El ataque! ¡Le ha dado el ataque!
 Alfonso.- ¡Se muere, Dios mío, se muere!
 (...)
 Ramona.- ¡Señor...! ¡Oh, Señor!
 Alfonso.- ¡Recen! ¡Recen! ¡Está nombrando a nuestro Señor!
 Ramona (cada vez más fuerte, sobre todo cuando Alfonso ayuda a sostenerle la cabeza).- ¡Oh, Señor! ¡Señor! ¡Oh, Señor... Alfonso!
 ¡Alfonso!
 (Las tres hermanas que hasta el momento han rodeado a doña Ramona (...) se yerguen casi bruscamente descubriendo a Doña Ramona atendida ahora sólo por Alfonso que no puede evitar una mirada culpable...)¹¹

En realidad, en el contexto en que se ubica la obra, la mujer y su cuerpo no son "deseantes" sino tan sólo objetos deseados –por otros-. Históricamente esto ha sido así. La posición activa en cuanto al deseo es una construcción relativamente reciente en la cultura occidental. El deseo femenino es mal juzgado. Por eso no es

¹⁰ Víctor Manuel Lentés, ob. cit. 1993; 80.

¹¹ Víctor Manuel Lentés, ob. cit. 1993; 102-103.

sorprendente que el espacio en que la mujer se permita la seducción –modo de exponer su deseo- sea el interior del cuarto. Solo en el interior –de la habitación- del interior –de la casa- a través del ritual del desvestirse, Doña Ramona de algún modo se convierte en sujeto deseante. Y más allá de su autocensura posterior, las frecuentes visitas al oratorio y los desmayos, serán una evidencia de la trasgresión.

Este cuerpo, encerrado dos veces no sólo encontrará la culpa por sí mismo sino también y más aún por la **mirada** del otro. Alfonso observa a Doña Ramona por la cerradura de la puerta de su habitación. En la conversación con Amparo, detalla su ritual nocturno, diciendo:

Alfonso.-...Va y viene por su cuarto como una madona. Acomoda la ropa, destiende su cama...y después, comienza a desvestirse.

Amparo.- ¡Recuerda que soy tu hermana, Alfonso!... Bueno... ¡y después?

(...)

Alfonso (entusiasta ahora).- ¿Te das cuenta? Ella en su cama, a medio vestir y yo ahí... ¡a unos pasos apenas... ¡qué impotente! ¡Qué impotente! ¡Me clavo las uñas para no decir nada; apenas pestañeo para no perderme detalle!

(...)

Alfonso.- ¡...y ella sabe! ¡Sí, ella sabe que estoy allí! ¡Eso es lo más excitante! ¡Lo sabe! Y por eso convierte cada uno de sus movimientos en un rito sagrado... pautado... ¡fascinante (Pausa)

(...)

Alfonso.- (...) Bueno.... eso es todo lo que veo por el ojo de la cerradura.

Amparo.- ¡¿Qué la ves... por...por...?!

Alfonso (sencillamente).- ¡Por la cerradura!. Cuando ella se desviste en el cuarto de al lado...¹²

La mirada de Alfonso resignifica al cuerpo encerrado de Doña Ramona, potenciando la prohibición y convirtiendo al ojo alerta en símbolo de amenaza. El gesto trasgresor descontextualiza las relaciones de poder esperables y por ello aparece la culpa en Ramona y Alfonso y más tarde llegará la represión de la mano de Amparo.

Por último, el **discurso** se suma a la ubicación, el control y la mirada del cuerpo y desde él Doña Ramona construye un espacio sofocante donde los signos de la vigilancia y el castigo envuelven casa, condicionando sus cuerpos y sus

¹² Víctor Manuel Lentés, ob. cit. 1993; 108.

palabras como función constitutiva de la subjetividad e identidad del personaje. La queja de Concepción:

Concepción.- ¡Ufa! ¡Doña Ramona nos ha convertido en estacas!
Andamos todos estirados como damas antiguas¹³

es producto de la incesante presión que ejerce Doña Ramona con su discurso, pleno de alusiones religiosas:

Ramona (grave).- Señorita Dolores... es usted muy vanidosa. Se lo digo por su bien. Ya lo dijeron los santos Padre: el Purgatorio es un lugar horrible¹⁴

Concepción.- Entonces... ¿siempre se peca?

Ramona (levantándose).- Siempre que se ofenda a Dios. Al Purgatorio también fue un niño de siete años por hablar en misa...

Concepción.- Pero... si se reza... si rezamos

Ramona (...).- Si ruegan por el Santo Padre, tendrán una indulgencia plenaria cada mes; con las meditaciones, siete años y siete cuarentenas de perdón, si a esto le sumamos...¹⁵

Ramona (cómplice).- (...) A veces temo haber pecado por ambición. Ambiciones espirituales, se entiende... No sé, no sé. (...) "Escucha, oh, Señor, mi oración. Y está atento a la voz de mis ruegos. En el día de mi angustia te llamaré..."¹⁶

Las obsesiones religiosas y moralistas, contrapuestas al juego que le ofrece su organismo cuestionan la fragmentación en cuerpo y alma tan cara a la Iglesia y en vez de diluir esta unidad expresiva, corroboran su eficiencia como sistema para denunciar el desatinado ejercicio del poder. Las enigmáticas reacciones que atraviesan el cuerpo de Doña Ramona aparecen como una explosión, como un grito de rebeldía en un artificioso marco que no lo puede contener. Su sistema discursivo, aunque aparatoso se torna ineficaz, es rebalsado por su sintomatología enfermiza. Sin embargo, otro discurso saldrá a su paso: el de Amparo. Con sus palabras manifiesta su postura individualista y represora, al tiempo que manipula a sus hermanas y desacredita la opción idealista de Dolores:

¹³ Víctor Manuel Lentes, ob. cit. 1993; 96.

¹⁴ Víctor Manuel Lentes, ob. cit. 1993; 83.

¹⁵ Víctor Manuel Lentes, ob. cit. 1993; 84.

¹⁶ Víctor Manuel Lentes, ob. cit. 1993; 94.

Amparo.- (...) ¿Quién sería la dueña de la casa, de la quinta, de la barraca, de todo...? ¿Sería yo quien al fin y al cabo soy tu hermana, Concepción, acaso? ¿Vos con el poder de tus "ideas"? ¡No m'hijita! La dueña sería ella. La que ahora es nuestra empleada pasaría a ser patrona. ¡Ja! ¿Qué les parece el cambio? ¿Y nuestra nueva situación en la casa.¹⁷

Ella se constituye así como celadora del poder patriarcal establecido. Y el patrimonio económico de la familia es el rehén que elige para convencer a Concepción y Dolores.

Amparo.- (...) Si Doña Ramona se llega a casar con nuestro hermano, también lo hace con el titular de nuestra firma que lleva nuestro apellido! Y eso no sucederá mientras yo pueda evitarlo. No sé lo que manda la moral o la religión en estos casos, pero me tiene sin cuidado. A ninguna de las dos se les ha ocurrido pensar cuál sería nuestro lugar de ahí en adelante. (...) Te hablo de aquí a unos meses, o años. Vendrán hijos, sobrinos encantadores, sin duda. Todo muy bonito, muy conmovedor... pero ¿qué nos espera a nosotras? ¡Porque allí no contamos para nada ni nadie! (...) En una palabra, pasaríamos a depender de ella como Magdalena depende de nosotros. ¡Mucho peor! Porque Magdalena, al fin y al cabo puede irse. Nosotros no podemos, no nos animaríamos nunca.¹⁸

Su desarrollo lógico logra la adhesión inmediata de Concepción, y al final, en el momento de la acción también conseguirá el avergonzado y culpable silencio de Dolores. A su vez realiza un ensayo discursivo similar con Alfonso cuando él le confiesa su particular relación con Doña Ramona. El hecho de que todo se limite a la observación a través de la cerradura de la puerta la tranquiliza y a la vez la anima a hablar:

Amparo- ¡Están las otras familias, che! ¡Nuestros conocidos! Las familias de otros hombres de negocios, representantes de firmas extranjeras a los que necesitás inspirarles confianza. ¿Los obligarías a aceptar en sus reuniones, en el club, a alguien que hasta hace poco tiempo fue tu empleada?

Alfonso (interrumpe acorralado).- ¡Un momento,,,! Me abrumas...¹⁹

Pero, ante la dubitativa actitud de su hermano se siente la heredera de la justicia hegemónica, central y autoritaria de su familia y envuelve con sus palabras a una Doña Ramona ingenua, puesto que ha debilitado sus barreras de control dejándose llevar por su pasión, por su deseo, por su cuerpo. Pone en marcha

¹⁷ Víctor Manuel Lentés, ob. cit. 1993; 105.

¹⁸ Víctor Manuel Lentés, ob. cit. 1993; 105.

¹⁹ Víctor Manuel Lentés, ob. cit. 1993; 108.

ayudada por Concepción un juego dual en su discurso, correlato inmediato de la doble moral que lo subyace. Con artilugios buscan congraciarse con el ama de llaves para luego, someterla.

Concepción.- Para Alfonso cualquier cosa es una sorpresa, siempre está en la luna.

Ramona.- Lo que está es siempre muy ocupado. ¡Con lo que trabaja ese hombre...!

Concepción (sonriendo).- ¡Como lo defiende, eh! A capa y espada. Hasta diría que demasiado...

Ramona.- Por favor, señorita, no me interprete mal.

Concepción.- ¿Mal? Al contrario me parece muy bien que usted y Alfonso... quiero decir, que ustedes dos... ¡bueno, usted me entiende...!

Ramona (aún desconfiada).- ¿Lo dice de verdad? ¿Le parece bien que yo le aprecie digamos... especialmente...? Oh, usted está jugando conmigo.

Concepción.- ¿Jugando? ¡Le digo la verdad! Con usted mi hermano no puede estar en mejores manos.

Ramona.- No sabe el peso que me saca de encima!...²⁰

Las redes de poder se entretajan de modo tal que cuando Doña Ramona distiende su propia vigilancia, cuando ésta se debilita aparece la de los otros. El renovado control instalado en Amparo y Concepción busca sostener el poder estatuido como resguardo de su propia individualidad. Construyen con el discurso la "tela de araña" y cuando ésta comienza a funcionar, silencian las palabras y solo la expresión controladora del batir de palmas y la presencia de sus cuerpos cercando la escena darán el golpe final. Las dos extensas didascalias de la escena final dan cuenta acabada de ello.

Amparo (observa el momento propicio y agarrando a Doña Ramona la empuja hacia el centro del baile, interrumpiendo el giro de Concepción con Alfonso).- Santa Teresa es muy buena, pero a mí no me ha curado...

(La canción se torna un murmullo mientras las palmas arrecian. Alfonso agarra a Doña Ramona. Ha cesado la música. Sólo se oyen las palmas. Hieráticas, bajo la luz sin sombras, Amparo y concepción, serias, como en un ritual, golpean sus manos. Alfonso abraza a Ramona que comienza a asustarse. Alfonso le rasga la parte superior del vestido. Las palmas parecen subir de volumen hasta abarcar un

²⁰ Víctor Manuel Lentés, ob. cit. 1993; 110.

obsesionante primer plano sonoro (...) Alfonso levanta a Ramona casi en vilo y se la lleva para el interior de la casa.)²¹

El ritual que destruye al ama de llaves se inicia con una canción popular que evoca la figura de una santa –que no puede resolver los males del corazón justamente-. La presencia de marcas religiosas en el discurso de los personajes que ha funcionado durante toda la obra como control, aquí por el contrario se instala como motor de liberación. Pero paradójicamente es una liberación engañosa, impregnada de un doble discurso moral.

Tramposamente cada palabra, cada acción en este sistema cerrado es nociva para quien intenta trasgredirlo. La figura de Doña Ramona al final se constituye como víctima del sacrificio ritual, el de ella es el cuerpo sacrificado. El acto sexual es presentado desde el deseo del otro. Anulada la intención deseante que se había despertado en ella en el momento en que comienza a seducir a Alfonso, pasa a ser objeto del otro. Se la anula, se la ignora.

El cuerpo de Doña Ramona, el cuerpo de Uruguay durante la dictadura

El cuerpo es el lugar donde se recrean los discursos del poder, pero también donde se producen. Así, retomando el concepto de expresividad de cada organismo es posible leer al poder como una estructura simétrica en la cual al modificarse uno de los polos, el otro necesariamente también varía. Expresividad y represión se juegan paralelamente sus puestos en busca de mayor espacio en el mismo cuerpo.

En *Doña Ramona* de Víctor Manuel Leites, el cuerpo de la mujer se presenta como "locus pasivo" –reprimido-, el espacio simbólico receptor, donde el poder patriarcal y autoritario se despliega y actúa –en particular en el personaje del ama de llaves, pero también en los de las hermanas y las mujeres, en general. Sin embargo, al mismo tiempo se observa la contracara: un "locus activo" –represor– asumido por Amparo, principalmente que opera como agente del dogmatismo.

En una familia, en una sociedad autoritaria, unos presionan, otros soportan. Cualquier trasgresión a los dictados establecidos, es sancionada con rigor. El deseo abortado del sujeto en el marco de la familia autoritaria es reprimido. Notable es

²¹ Víctor Manuel Leites, ob. cit. 1993; 118.

que la única expresión que se sostiene, recrea y/o renueva en la obra es la opresión. El deseo no logra tal meta. Por ejemplo, a Doña Ramona desde la niñez le fue prohibido desear y cuando lo hace sufre; luego se la oprime.

Así las relaciones de poder entre los miembros de la casa son una metáfora epistemológica de la realidad uruguaya durante la represión.²² A través de su visión de mundo, cada uno reproduce las figuras de represores y reprimidos, ya por la persecución fáctica, ya por la ideológica. Se ponen en evidencia los problemas que transitó un país latinoamericano que como tantos otros de la región, durante las décadas de los setenta y ochenta cuando tuvieron que luchar por la recuperación de su libertad física e ideológica.

Metonímicamente, el cuerpo de Doña Ramona es el de la sociedad uruguaya, su cuerpo degradado es metáfora del cuerpo de la patria. Las marcas que sobre él quedaron, desde su educación en la infancia hasta la violación del desenlace son las cicatrices desde dónde Uruguay tuvo que comenzar a reconstruirse y recrearse. Con esta obra, Leites cuestiona la dictadura y se resiste a ella desde el teatro con un lenguaje metafórico y pleno de símbolos.

victoriayalfredo12@hotmail.com

victoriayalfredo12@ciudad.com.ar

Abstract

In the present work the body is analyzed, fundamental object in the construction of the theatricality, like the place where the speeches of the power take place and recreate. In *Doña Ramona* de Victor Manuel Leites, the bodies are symbolic spaces, that allow diverse readings. The power relationships between the members of the house are observed like an epistemologic metaphor of the Uruguayan reality during the repression.

Palabras clave: Teatro uruguayo – Victor Manuel Leites – cuerpo-women

Key words: Uruguayan theater - Victor Manuel Leites - body -woman

²²Umberto Eco, *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1985.