



Polifonía y mujer: *Madre de lobo entrerriano* de Julio Molina-Ana Katz. Cara y contracara de *Yerma*

**María Eugenia Ursi
(Universidad de Buenos Aires)**

En *Madre de lobo entrerriano*¹ de Julio Molina, la directora de la puesta en escena realizada en el Centro Cultural Rojas, Ana Katz, introduce un intertexto musical con la canción *Los cuatro muleros* de Federico García Lorca. Al producirse el distanciamiento en el devenir del relato se genera -al modo brechtiano- un diálogo y un cruce cronotópico que despierta una relación comparativa entre la obra del argentino Molina y la *Yerma* de García Lorca. Ambas obras promueven la reflexión sobre la mujer en la cultura popular. Polifonía de textos escritos con setenta años de distancia temporal, espacial y cultural. Diferentes cronotopos para hablar del mismo tema: la mujer frente al deseo.

A Julio Molina se lo conoce por su tarea como actor, director, dramaturgo y docente teatral. En esta obra rescata la leyenda del lobizón, ambientándola en la Mesopotamia argentina.

A diferencia de otras versiones -como la del nacimiento de hijos varones en una pareja humana donde se dice que el séptimo, en las noches de luna llena, se convierte en lobo- en esta pieza el hombre-lobo es el fruto de la pasión amorosa de una mujer por un lobo. Mujer consciente y orgullosa de su amor y de su deseo transgresor. Amor bestial y apasionado que la aleja para siempre del amor carnal hacia el hombre: "*Quien ame de esta manera no puede luego jamás llegar a sentir más que desprecio ante el macho hombre*", dice. Madre consciente de la gestación de un hijo lobo y de la estirpe de hombres-lobo que generó con su acto.

La obra utiliza un lenguaje poético y una estructura que transita en muchos tramos el soliloquio de los personajes y que carece de didascalias en la versión escrita

¹ Esta obra de Julio Molina formó parte del material seleccionado en el concurso VERSIONES 2005 del Centro Cultural Rojas de la Universidad de Buenos Aires. Los jurados fueron Luis Cano, Mariana Obersztern y Susana Pampín. También obtuvo una mención en el 6º Concurso de Dramaturgia Nacional del Instituto Nacional de Teatro. Los jurados: Griselda Gambaro, Patricia Zangaro y Alejandro Finzi. Se estrenó en octubre de 2005 en el Centro Cultural Rojas y, reestrenada en 2006 en la Sala Cancha, se puso en escena durante marzo y abril. Las citas consignadas en este trabajo corresponden al libreto de *Madre de lobo*



del texto dramático. Pocas o casi ninguna acción se desprende de los enunciados. Es un texto de belleza auditiva por su estructura y por las metáforas que lo componen, que invitan a variadas imágenes. El paisaje es aquí una construcción compartida desde la palabra y con el espectador. Texto de difícil montaje escénico justamente por esto mismo.

Ana Katz, actriz y cineasta, guionista de sus propios films, dirige un texto que no es de su autoría, realizando un interesante trabajo de puesta en escena para dinamizar la pieza y crearle acciones, a las casi inexistentes en el texto dramático. Rescata en sus actores la actitud lúdica: en el comienzo de la obra, para presentar a los personajes, juegan con un cantito casi de hinchada infantil.

Parte del mérito del espectáculo consiste en los climas oníricos creados por la puesta de luces de Alejandro Le Roux y la incorporación de música en vivo, mediante cantos y juegos rítmico musicales a cargo de los actores, junto a la guitarra y efectos sonoros de Pedro Donnerstag, incorporado a la escena y a la historia que nos cuentan.

El trabajo de los actores responde a la propuesta dramática de tipos sociales, que el autor propone para los personajes, según el modo brechtiano de enunciación de los mismos, como: Hombre, Madre, Muchacha, Padre de la muchacha y Viejo curandero. Estos personajes, carentes de nombre propio, se hallan sentados a ambos lados de la escena durante todo el espectáculo participando desde la neutralidad o incorporándose al mismo con algún pequeño efecto que aporta o crea climas en la situación dramática.

Tanto desde la dirección de actores –que denota un sentido bien definido en el trabajo de elaboración de la corporeidad de los personajes-, como desde el vestuario - que no intenta recrear un período histórico concreto, sino que juega con el sincretismo temporal- y desde el maquillaje propuestos, se percibe la intención de dibujar a los personajes con trazo grueso, bien definidos en su rol social. Y, aunque la obra no pone el acento en el juego psicológico de los personajes, éstos logran transmitir en algunos momentos una honda emoción al espectador. Por su misma condición poética, el texto es de difícil enunciación; no obstante, los actores logran hacer fluir los diálogos acercándolos a la cotidianeidad del público.

enterriano (hasta ahora inédito) y las *Obras Completas* de Federico García Lorca, Editorial Aguilar, Madrid, 1955.



La Sala Cancha del Centro Cultural Rojas, donde se realiza la puesta, espacio no convencional, es más acorde a un ámbito de trabajo para clases que a una sala teatral. El espacio escénico elegido, angosto en relación con la profundidad, es utilizado en su totalidad y colmado mediante luces que generan climas partiucalres, juegos con las sombras sobre las paredes y algunas acciones representadas en el foro. El trabajo actoral se realiza muy cerca del espectador, casi en una intimidad entre el actor y el reducido número de espectadores que se agrupan en un pequeño espacio de gradas. Pocos elementos habitan el espacio, un trozo de espejo, algunas sillas, una ocasional mesa, una palangana con agua que musicaliza con su canto de agua...

Al mediar la obra, la puesta en escena incorpora la canción "Los cuatro muleros", cantada a viva voz por todos los actores, canción publicada en *Cantares populares* por Federico García Lorca. A modo brechtiano, algo irrumpe en la escena entrerriana. Un intertexto con la obra lorquiana se abre, distanciando la escena en curso y moviendo a la curiosidad. Se abre la pregunta inevitable de por qué Lorca en medio de las cuchillas entrerrianas. Por qué este cantar popular español en medio de la leyenda de un lobizón mesopotámico. Por qué Ana Katz incorpora en su puesta en escena este cruce de cronotopos.

Mijail Bajtin aplica a la literatura el concepto de *cronotopo*², que toma de las ciencias matemáticas y de la teoría de la relatividad y que entiende como materialización del tiempo en el espacio, en tanto encarnación en la expresividad artística de todos los elementos abstractos: generalizaciones filosóficas y sociales, ideas, análisis de causas y efectos, etc. Hay que considerar al lenguaje como esencialmente cronotópico, como "*tesoro de imágenes*"³. Dado que la palabra, en su forma interna, es mediadora de significaciones espaciales que se transfieren a las relaciones temporales, lo espacial no debe ser descrito estáticamente, sino que debe ser trasladado a la serie temporal a través de una narración dinámica. Cada cronotopo puede incluir un número ilimitado de cronotopos en la variedad de motivos que puede incluir en su discurso narrativo. Estos cronotopos pueden coexistir, confrontarse,

² "[...] el lugar de la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, (...), se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico" Mijail Bajtin, "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica", en su *Teoría y Estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1969, p. 237.



combinarse, compararse de un modo que establece una interrelación dialógica entre los mismos.

Las cuchillas entrerrianas entran en relación, entonces, con la Andalucía árida. Los montes repletos de jaurías de lobos se yuxtaponen con los campos plagados de rebaños de ovejas. La obra de Molina y la canción popular de García Lorca, venida de la mano de Katz, hablan del campo, del río, del amor que roba el alma y de la cara ardiente como brasa viva.

Este diálogo trasciende el mundo de la obra y entra en el mundo de los oyentes y los lectores, que también son mundos cronotópicos. Bajtin habla tanto de autores como de oyentes-lectores. Considera que en el texto artístico se dan encuentros de tiempos y espacios diferentes que pueden estar, incluso, separados por siglos.

Desde mi mirada de espectadora de esta puesta en escena de Ana Katz, al producirse un cruce dialógico de significados entre la obra de Molina y la canción de García Lorca, el intertexto abierto, me reenvía a toda la obra del andaluz y concretamente a su obra de teatro *Yerma*. Sin lugar a dudas en la relación dialógica de ambas obras se entrecruza el cronotopo de esta espectadora que desgrana las series temporales analizando la serie social de las costumbres puestas en juego en ambos autores.

Julio Molina escribe su obra en 2005, la localiza en Entre Ríos y la temporaliza en 1882. Federico García Lorca escribe su poema trágico, *Yerma*, en 1934 y lo sitúa en un pueblo de pastores.

Ambos centran su trabajo en mujeres. Ambos toman a la mujer en relación con el amor, la pasión, la fidelidad y la maternidad. Aquí se inscribe el diálogo entre *Madre de lobo entrerriano* y *Yerma*. Estas mujeres que son cara y contracara de una misma moneda y de un discurso social.

Yerma cumplió el mandato familiar casándose con el hombre elegido por su padre, el hombre trabajador y con futuro próspero, y fue a su encuentro con la alegría de saber que de ese hombre dependía y vendría el ansiado hijo. Pero el deseo no está puesto en Juan, su marido, sino en el hijo que este le dará. Y si desea a otro hombre, y ella desea a Víctor, sabe que la casada debe fidelidad a su marido y que ningún otro

³ Ibid., p. 401.



hombre la tocará. La honra de su estirpe la sujeta a los principios impuestos por la tradición y el mandato de su casta.

Madre de lobo se enamoró en una siesta entrerriana de una bestia salvaje: *“la que de joven sucumbió en el amor velludo jamás soñado. Soy la que dijo sí a la lujuria babeante”* y vivió su placer sabiendo que trasgredía las normas impuestas y sin importarle: *“Soy la amante eterna del más hermoso lobo jamás visto. Soy la que rompió esquemas; la desterrada”*. Gestó un hijo al que ama porque le recuerda al padre, al lobo. Comprende, dieciocho años después, la pasión que siente la Muchacha por su hijo lobo y la “ahija” maternalmente. Y sin embargo, frente a la amenaza de su cría, es capaz de matar a su descendencia por preservar al hijo de la muerte.

Entre Yerma y Juan - al que la mujer no desea con temblor cuando se le acerca; al que considera de *“cintura fría”*, cuando comprende que no comparte el mismo deseo del hijo que a ella la obsesiona- no puede haber pasión. Sin embargo, Yerma no está dispuesta a renunciar a su honra buscando a otro hombre. Resuelve ahogar a Juan con sus propias manos, cuando él la busca con lujuria porque la ve hermosa a luz de la luna. *“Me buscas como cuando te quieres comer una paloma”*, le reprocha. Con su acto, Yerma renuncia al hijo para siempre: *“(…) he matado a mi hijo, yo misma he matado a mi hijo”*.

Yerma fue escrita en 1934. García Lorca ya pone en cuestión el tema de renunciar al amor y al placer por acatar los designios sociales. Otros personajes en la pieza, otras mujeres, se atreven a vivir su sexualidad por el placer mismo, como la Muchacha 2ª que se arrepiente de haberse casado: *“(…) todo el día he de estar haciendo lo que no me gusta. ¿Y para qué? ¿Qué necesidad tiene mi marido de ser mi marido? Porque lo mismo hacíamos de novios que ahora. Tonterías de los viejos.”* O el personaje de María que afirma respecto a su marido *“(…) se pone junto a mí y sus ojos tiemblan como dos hojas verdes”*, o que ante su embarazo dice: *“(…) a mí me parece que mi niño es un palomo de lumbre que él me deslizó por la oreja”*.

Julio Molina, siete décadas después, retoma el tema de la mujer y de su sexualidad. El discurso social ha cambiado, ha evolucionado, otra ideología atraviesa a la mujer en estos tiempos. Aquellas mujeres que comenzaban a desear *desear* y a vivir ese deseo cotidianamente, sin vergüenzas, sucumbían a los férreos mandatos sociales de la honra de la casta, como Yerma, para resignarse a morir de dolor, de tedio, de resentimiento, de esterilidad. Madre de lobo no sólo transgrede las normas sociales,



sino que lo hace con orgullo, sin arrepentimientos, convencida y feliz del placer que supo vivir. O como la Muchacha que afirma en la pieza: *“Él está y eso basta, señora; no me importa nada o me importa todo; que es lo mismo”*. Ella también vive su amor sin importarle las consecuencias.

Y ambos textos teatrales coinciden en el supuesto que el fruto del hijo se logra mediante el deseo del amante.

También en la obra de Molina la sociedad juzga y censura, sólo que la mujer se atreve a transgredirla, dice Madre:

Hay que tener coraje mijita, o saber que el cielo no soporta tanto amor y lo castiga con esto, con el encierro, con lo furtivo.

y la Muchacha responde:

No, señora, no.
No es cosa del cielo sino de esta sangrante tierra que no soportar lo mío, lo suyo, lo que corre de lo que el permiso pretende.
Pero llegará el día, en que les incendiaremos los rincones a todos los hijos de puta que dicen el cómo el permiso ha de ser.
Mientras tanto yo buscaré a su hijo en cada estero, en cada rinconcito criollo que mi vida me dé.

Polifonía de diferentes series temporales, geográficas, culturales y sociales. Cronotopos interrelacionados para hablar, para seguir hablando de la mujer, de las mujeres, de sus deseos y temores, de sus certezas y dudas, de su maternidad y su maternalidad, con un canto que no cesa, y que trae a la memoria viejos textos e intenta nuevos para seguir creando, mostrando, pensando, cuestionando el lugar que el discurso social le asigna a la mujer.

En 1934 o en 2005 la mujer sigue siendo voz, para rescribirla, para rescribirse, en la producción artística, para pensar la cultura y para cambiarla.

Ficha Técnica:

Autor: Julio Molina

Elenco: Juan José Flores Quispe, Julieta Zylberberg, María Nydia Ursi, Néstor Barbon y Maruja Bustamante.

Música original e interpretación: Pedro Donnerstag

Diseño de iluminación: Alejandro Le Roux

Vestuarista: Carola Lista

Diseño de maquillaje: Esteban De Marco

Asistente de dirección y colaboración artística: Daniel Katz

Dirección: Ana Katz