



Harina de Carolina Tejeda-Román Podolsky: la evanescencia del mundo y la soledad desnuda.

**Alexis Cesan
(Universidad de Buenos Aires)**

Una mujer joven, sentada al borde de una puerta, de espaldas al público, canta, en el comienzo, una baguala, acompañándose con un pequeño bombo. Queda instalado a la vez un tono levemente elegíaco y regional, un *tempo* pausado y cierta preeminencia del universo sonoro como materialidad significativa del espectáculo. Enseguida, la mujer -se trata de un unipersonal (o monodrama)- se vuelve y se dirige directamente hacia nosotros. Nos cuenta historias del pasado, anécdotas nada extraordinarias que pintan la vida vecinal de entonces, recomendaciones y recetas recibidas formulariamente de los mayores que dan cuenta de un modo tradicional de vida y explicaciones ingenuas de fenómenos habituales que parecen mantener su atención precipitada hacia el origen de las cosas. La escuchamos encantados.

Entretanto, amasa pan desganadamente o recorre su humilde ranchito que parece aislado en un llano fantasmal. Casi hacia el final de la obra caemos en la cuenta de que el suceso que determina la estancia presente de la protagonista ocurrió en el pasado; no hay acción presente con principio y final, no hay alternativas de modificación de la situación planteada, no hay nada que decidir, nada en juego en lo actual. Notas características del drama moderno, en el que, de acuerdo a Peter Szondi¹, a la introducción desde fines del siglo XIX de temáticas como la soledad, el recuerdo del pasado, la alienación y el aislamiento, de carácter más propiamente épico que dramático, le corresponde la ruptura de la forma canónica del drama, signada por el carácter absoluto de sus condiciones de suceso, actual e interpersonal. Desde entonces, el drama ha devenido fundamentalmente por los carriles de la experimentación y decantación de múltiples maneras de formalización épica. El

¹ Peter Szondi, *Teoría del drama moderno*, Barcelona, Destino, 1994.



monodrama, con su preeminente orientación directa al público, es una forma obviamente fértil para esta operación.

En *Harina*, el público es ficcionalizado en un grado básico al ser interpelado como una única persona, bajo la forma de un "vos sabés...?", al que corresponde una escucha cómplice en la aceptación lúdica de la convención, en una indecible actitud, a la vez de espectador teatral y de comadre, en pos de permitir amigablemente dar rienda suelta a una extroversión con la que el personaje parece sobreponerse a su soledad. Extroversión que alterna con repentinos ensimismamientos en una dinámica subjetiva que marca el ritmo general de la obra. El *tempo* lento de cierta parsimoniosa elocución regional se acelera por momentos, sin perder el tono, desbordándose en movimiento corporal, pero le sobrevienen ineludiblemente largos silencios y una quietud insomne.

Esta alternancia se corresponde a un entusiasmo creciente por revivir narrativamente un pasado de plena vida comunitaria que, al contactar algunos puntos sensibles, provoca cambios interiores cuyos pensamientos no se expresan, sino que se guardan discretamente, pero que devuelven al personaje a un presente solitario y silencioso.

Gracia y dignidad son los valores ético-estéticos opuestos y complementarios que emergen de la encarnación de esta polaridad y que modulan fundamentalmente la singularidad de la experiencia estética que nos ofrece *Harina*. La primera se combina además con cierta comicidad inocente -que, según Jauss: "provoca un nivel medio de hilaridad... mediante el dibujo no crítico de debilidades que despiertan cariño"²- para mantener nuestra atención en el devenir del espectáculo, al margen de cualquier expectativa acerca de una acción inexistente.

El papel principal en todo esto le corresponde, por supuesto, a la actuación. Para la individualización del personaje y la transmisión de un sentido muy veraz de realidad, ésta se apoya sabiamente en inherentes rasgos distintivos fisonómicos, gestuales y enunciativos actorales que conectan directamente con un referente marcado por su regionalismo y que, en la libertad en que son dejados por una sutil composición, nos permiten, por un lado, disfrutar de un universo de matices y



gradaciones que en su espontaneidad escapan a toda tipificación convencional o fácil parodización, y, por el otro, nos provocan ese encantamiento que es la expresión singular de la experiencia de la gracia.

La gracia es, para Schiller³, la expresión fenoménica del alma bella, testimonio de una armonía del sentimiento y la razón moral, que se manifiesta en la espontánea correspondencia de los movimientos involuntarios, que siempre acompañan a los voluntarios, con una causa moral en el ánimo que los determina afectivamente y que es así expresada. Sus movimientos serán: "leves, suaves y sin embargo animados... alegres y libres brillarán los ojos, y el sentimiento resplandecerá en ellos... No se advertirá tensión en las facciones, ni violencia en los movimientos voluntarios... la voz será música y moverá el corazón con el puro raudal de sus modulaciones."⁴ Schiller le exige al actor verdad y belleza de la representación, pero mientras atribuye la primera al arte, la gracia (forma específica de la belleza) sólo la encuentra en la libre acción de la naturaleza en el actor y ve desaparecer su esencia cuando se advierte su intencional imitación. Quien quiera procurársela debe ante todo madurar la humanidad dentro de sí mismo.

Pero "sólo la dignidad confiere a la gracia su valor"⁵, garantizando por la unión de ambas que no se trata de una mera "flojeza del espíritu"⁶, ya que la dignidad es la expresión fenoménica de la dominación de los instintos por la fuerza moral que afirma la autonomía y libertad del espíritu. Se manifiesta por cierta serenidad en el padecer y testimonia no ya al alma bella sino al alma sublime. Asimismo: "sólo de la gracia recibe la dignidad sus credenciales"⁷, garantizando que tal rigurosidad en la limitación de las inclinaciones no es un mero embotamiento de la sensibilidad (dureza) o deliberada tensión por la preponderancia de otro afecto. Con la reunión de gracia y dignidad en la misma persona, es perfecta en ella la expresión de la humanidad.

² Hans Robert Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1986, pag. 323.

³ Federico Schiller, *De la gracia y la dignidad*, Buenos Aires, Nova, 1962.

⁴ Federico, Schiller, ob. cit., pag. 65.

⁵ Federico, Schiller, ob. cit., pag. 77

⁶ Federico, Schiller, ob. cit., pag. 77

⁷ Federico Schiller, ob. cit., pag. 77



Estos valores se combinan sincrónicamente y se distribuyen polarmente en la diacronía entre los momentos de extroversión y ensimismamiento de nuestro personaje (ligados a la vitalidad insuflada por los recuerdos del pasado y la tristeza contenida del presente). A partir del predominio relativo de uno u otro en cada uno de esos momentos y del contraste resultante, logran ser abstraídos de la imbricación mutua con que se nos presentan en la serenidad del conjunto de la expresión, oscilante entre la espontánea levedad de los impulsos y el control autoimpuesto. La economía de esta expresividad se distribuye desigualmente, con una concentración del impulso comunicativo en la palabra, sobredeterminada por la musicalidad del fraseo regional, animada por una voz clara y fluída, de un registro medio-alto y una intensidad muy matizada, entre media y débil, sensible a las variaciones emotivas. La gestualidad, menos animada, acompaña con suavidad y sencillez a la voz, articulándose con las actividades utilitarias que libremente se desvían de sus objetivos siguiendo la pauta expresiva. En contraste es significativa la austeridad de la mímica del rostro, que muestra cierta impasividad y se aleja de cualquier fuerte acentuación de las opiniones, pero en la que resaltan los eventuales pequeños movimientos.

Ahora bien, en el origen de esa soledad que la protagonista afronta con gracia y dignidad, se encuentra un suceso que desde la posición popular del personaje, no puede tener más que el carácter casi objetivo de un fenómeno natural ante el que no hay mucho que hacer ni en lo que debatirse, pero que en realidad es un acontecimiento social "sistémico", que provoca una catástrofe del "mundo de la vida" (apelando a las categorías complementarias de la teoría social habermasiana⁸). Este suceso es el cercenamiento de la red ferroviaria que dejó cientos de pueblos aislados y condenados a una existencia fantasmal, cuya referencia directa son las conocidas consecuencias de las privatizaciones ferroviarias en el país en los años 90.

Por las paradojas de la modernidad periférica, formas de vida tradicionales se acomodaron a los medios de una rudimentaria modernización, con los que se aseguraban el sustento, integrando la vida social de esos pequeños pueblos y sus alrededores, imprimiendo pautas que ordenaban el uso del tiempo y la accesibilidad de las distancias, tal como se deja ver en los relatos que hace la protagonista de sus



recuerdos, en que las relaciones familiares y vecinales están signadas por la presencia del ferrocarril. De su desaparición devienen la explosión de esas coordenadas espacio-temporales, la desintegración social y el aislamiento. Disolución del mundo cotidiano, metaforizada teatralmente por la volatilidad de la harina usada como materia de ilustración de la estructura de la red que unía la vida de los pueblos cercanos, lo que arroja al personaje a una experiencia del espacio ilimitado que rodea de silencio, como a una isla, su morada y a un tiempo que en el insomnio y el letargo se difumina en el infinito.

Pero en esa traumática exposición al infinito, que parece provocarle una suerte de regresión a la infancia, que es el punto de vista desde el que se relatan todos los recuerdos y que contamina el presente constituyendo la fuente de esa comicidad de la inocencia de la que ya habláramos, se revela también una experiencia primordial. Con la ingenuidad del asombro por los fenómenos ordinarios en que pone su atención, se topa con uno muy significativo, el sonido del silencio, en el que se detiene especialmente. Experiencia que Emmanuel Lévinas⁹, quien ha puesto el aislamiento de la soledad en el origen del acontecimiento mismo de ser, también retoma de su infancia, y denomina el "hay". "Un silencio ruidoso, como cuando se acerca una concha vacía a la oreja... impersonalidad que absorbe la conciencia... rumor o murmullo del ser" al que también se refiere Maurice Blanchot como "lo neutro" o "el afuera", "imposibilidad de evadirse de una existencia anónima e incorruptible"¹⁰. Para Lévinas, sólo la relación con el otro, el ser-para-el-otro, logra sacarnos del sinsentido del "hay", pone fin al rumor anónimo e insensato del ser.

Teniendo en cuenta que las otras experiencias próximas al "hay" que menciona Lévinas son el insomnio y el espacio nocturno, también presentes en la obra, podríamos decir que en el abordaje, ya típico del drama moderno, de la temática de la soledad y el aislamiento, *Harina* explora hoy aspectos sociales, éticos y psicológicos, llegando singularmente a asomarse a una dimensión ontológica.

⁸Jürgen Habermas, *Teoría de la acción comunicativa*, Madrid, Taurus, 1987

⁹ Emmanuel, Lévinas, *Ética e infinito*, Madrid, Visor, 1991, pag. 44.

¹⁰ Maurice, Blanchot, cit. en Emmanuel Lévinas, ob.cit., pag. 46.



Fotografías del espectáculo



FICHA TÉCNICA:

Autores: Carolina Tejeda y Román Podolsky

Actriz: Carolina Tejeda

Dirección: Román Podolsky

Diseño de escenografía y vestuario: Alejandra Polito

Diseño de iluminación: Eli Sirlin

Diseño de sonido y guitarra: Norberto Moreno

Vientos: Leandro Ciccone

Asistente: Horacio Moya

Fotografía: Carolina Tejeda

Fecha de estreno: 2006