



Universidad Nacional del Sur

Tesis de Doctor en Letras

***Las raíces simbólicas del teatro de Ricardo Monti.
Paradigmas simbólicos de lo femenino***

Tesista: Lic. Liliana Griskan

Bahía Blanca

Argentina

2010

Esta Tesis se presenta como parte de los requisitos para optar al grado Académico de Doctor en Letras de la Universidad Nacional del Sur y no ha sido presentada previamente para la obtención de otro título en esta Universidad u otra. La misma contiene los resultados obtenidos en investigaciones llevadas a en el ámbito del Departamento de Humanidades durante el período comprendido entre el mes de septiembre de 2008 y el mes de diciembre de 2010, bajo la dirección de la Dra. Nidia Burgos, Profesora Titular Ordinaria de Literatura Latinoamericana I y Literatura Argentina II.

Agradezco a la Dra. Nidia Burgos por su infinita generosidad intelectual, al Dr. Rubén Florio por la iniciación en la lectura simbólica y al Profesor Rubén Pupko, maestro en la palabra.

21 de diciembre de 2010

Lic. Liliana Griskan

Departamento de Humanidades

Universidad Nacional del Sur

RESUMEN

La centralidad de la dramaturgia de Ricardo Monti en el campo teatral argentino justifica que abordemos un estudio de conjunto de su obra y ahondemos en su simbología, lo que implica, además, resignificarla desde las coordenadas del pensamiento crítico actual y contribuir al estudio de las intertextualidades en el campo supranacional.

Es ponderable la cualidad unitiva de la obra de Monti, en la que el itinerario hacia el símbolo, con claras referencias a doctrinas místicas, fue intensificándose progresivamente, especialmente en la última etapa de su teatro barroco; pero esa intensificación, lejos de señalar una ruptura con su dramaturgia inicial, ahonda en los fundamentos trascendentes del devenir histórico.

A medida que fuimos indagando sus creaciones, surgió claramente la centralidad del paradigma simbólico de lo femenino, en cuanto es nuclear y rizómico en toda su obra, aspecto aún no abordado profundamente por la crítica.

La elección del tema también se fundamenta en la incumbencia que podrán tener los resultados en diversos campos del saber, como en la Literatura Comparada en general, el Teatro Comparado en particular, la Sociología de la Cultura, la Historiografía y la Historia de las Ideas.

ÍNDICE

Introducción	5
Campo intelectual y campo de poder	8
<i>Eros y civilización</i> de Herbert Marcuse	14
<i>Una noche con el Sr. Magnus e hijos</i> (1970)	17
Bibliografía	32
<i>Historia tendenciosa de la clase media argentina</i>	34
Bibliografía	56
<i>El teatro de la crueldad</i> de Antonin Artaud	58
Bibliografía	67
<i>El espacio vacío</i> de Peter Brook	69
Bibliografía	78
Arquetipos simbólicos de lo femenino	79
Bibliografía	110
La filosofía existencialista y el arquetipo de lo femenino	112
La filosofía existencial: Martín Buber	115
Bibliografía	119
El teatro expresionista en Buenos Aires	120
Georg Kaiser	121
Franz Wedekind	124
Francisco Defilippis Novoa	125
Bibliografía	127
<i>Visita</i> (1977)	128
Bibliografía	143
<i>Marathon</i> (1980)	145
Bibliografía	156
<i>La cortina de abalorios</i> (1981)	158
Bibliografía	161
<i>Una pasión sudamericana</i> (1989) y <i>Finlandia</i> (2002)	162
Bibliografía	176
<i>Asunción</i> (1993)	178
Bibliografía	182
<i>La oscuridad de la razón</i> (1994)	183
Bibliografía	195
<i>No te soltaré hasta que me bendigas</i> (1999)	197
Bibliografía	206

Conclusiones	207
Bibliografía	211
Entrevistas	215
Anexo: Acerca de Ricardo Monti	216
Bibliografía	218

INTRODUCCIÓN

Ricardo Monti¹ sobresale en el campo teatral de los ´70 como exponente del llamado “teatro de autor”, emergiendo con un mundo propio, donde cobra relevancia la palabra poética, en un momento en que justamente la palabra era desplazada por el cuerpo y los elementos de multimedia.

El período de formación intelectual y de creación dramática de Monti coincide con el fragmento epocal correspondiente al período de lucha por la liberación latinoamericana, especialmente las décadas del ´60 y ´70, que se manifestó con una creciente politización del contexto social. Esta particular situación sociopolítica incitó al surgimiento de un teatro de intertexto político, justamente cuando comenzaron a aparecer en nuestros países las primeras traducciones de los *Escritos sobre teatro* de Bertolt Brecht. El dramaturgo alemán ofrecía un nuevo lenguaje escénico, que se avenía a los intereses de algunos dramaturgos latinoamericanos que intentaban una exploración de la realidad nacional como objeto de representación. Tal el caso de Monti en *Historia tendenciosa de la clase media argentina*, donde realizó una apropiación productiva de la concepción teatral brechtiana.

En los primeros capítulos de nuestro trabajo nos ocupamos de analizar el campo de poder y el campo intelectual, a consecuencia del vínculo directo de sus obras de los setenta con las alternativas y demandas del campo social-popular de la época.

Luego reflexionamos acerca de la recepción, por parte del campo intelectual de la época, de algunos libros como: *Eros y Civilización* de Marcuse, *El Teatro de la Crueldad* de Antonine Artaud y *El espacio vacío* de Peter Brook. Dada la complejidad de estos textos, sintetizamos previamente su marco conceptual y luego los relacionamos con las primeras obras de Monti.

Marcuse emplea la teoría psicoanalítica del inconsciente para proyectarla al estudio de la sociedad y la cultura. Artaud y Brook proponen un teatro onírico, un teatro sagrado, que no contradice, sino que complementa el ulterior marco simbólico empleado en la segunda parte de nuestro trabajo. Es decir, allí donde nos abocamos al estudio del teatro de la segunda y la tercera etapa de Monti.

Dada la apropiación, por parte de Monti, de rasgos expresionistas, establecemos una relación entre la relevancia de la simbología femenina en el teatro expresionista alemán y el teatro argentino de Francisco Defilippis Novoa.

Su teatro, a pesar de la densidad simbólica del mismo, fue desde el comienzo bien recibido por el público y la crítica. Su obra fue evolucionando

¹ Ver biografía en anexo final.

paulatinamente desde el teatro de intertexto socio-político de la primera época, al teatro del absurdo satírico, de la segunda etapa, para desembarcar en las últimas, en un teatro “de resistencia a la “modernidad marginal” (Pellettieri, 1995: 200).

Sobre los primeros, *Una noche con el Sr. Magnus e hijos* (1970), *Historia tendenciosa de la clase media argentina* (1972) y los segundos: *Visita* (1977), *Maratón* (1980), *La cortina de abalorios* (1981) hay numerosas investigaciones académicas, que demuestran la canonización de la crítica sobre el autor. Por ello también se han ocupado del que han dado en llamar su teatro barroco: *Una pasión sudamericana* (1989), *Asunción* (1992) y *La oscuridad de la razón* (1994) en las Monti se aparta de las textualidades modernas de la Argentina, refugiándose en un anacronismo textual mientras intenta una interpretación mítica de los orígenes hispanoamericanos.

La utilización por parte de Monti de un lenguaje de estricta polisemia que apela a la competencia del espectador no sólo en el saber histórico sino también al saber teatral como arte de oposición al microsistema imperante, le otorga una suculencia semántica a estas últimas obras, que aunque abordadas, ofrecen un constante y renovado desafío.

El propósito último de este trabajo es profundizar en el conocimiento e interpretación del corpus teatral de Ricardo Monti, aportando una investigación sobre las raíces simbólicas que nutren su teatro, cada vez más intensamente; específicamente el paradigma simbólico femenino, en cuanto hemos constatado su presencia insoslayable en toda su obra.

El arquetipo simbólico de lo femenino implica necesariamente el masculino, con el que guarda una relación opuesta y complementaria. Abordaremos el análisis simbólico siguiendo los lineamientos de lectura propuestos por Northrop Frye. En otras palabras, considerando el saber simbólico incluido en la organización del mito como una saber imaginativo totalizador. La historia, la psiquis y la relación con lo planos trascendentes de la existencia forman parte de ese saber, diferenciándose de los saberes específicos o disciplinarios.

Fundamenta esta selección, las continuas manifestaciones de Monti, en diversas entrevistas, con respecto al valor simbólico de su obra, y a su negativa a considerar la historia, la psicología y la trascendencia de manera aislada.

La interpretación sociológica del campo intelectual y de la teoría de la recepción, iluminan las consecuencias del desengaño histórico que propicia un teatro que regresa a los paradigmas trascendentales de la existencia, gestando una nueva poética teatral en la que nos detuvimos, particularmente desde la óptica de la crítica arquetípica. Northrop Frye, Carl Jung, Soren Kierkegaard, Martín Buber y Guershom Scholem conforman el eje cognitivo a partir del cual analizamos los símbolos femeninos.

Indagamos en la dialéctica de lo mediato y lo inmediato, así denominada por Kierkegaard para referirse a los planos estéticos y éticos de la existencia, relacionándola con la teoría de los arquetipos colectivos de Jung y el diálogo buberiano entre el Yo-Tú. Así, pudimos mostrar que el símbolo del alma femenina sintetiza todos estos aspectos abarcativos tanto de los planos racionales como irracionales del estar en el tiempo.

Complementamos este campo teórico remitiéndonos a la tradición de la Cábala expresada en dos textos claves: *El Sefer Bahir (El libro del Resplandor)* y *El Zohar (El libro del Esplendor)*. La inclusión de estos libros se debe a la importancia simbólica que el principio femenino reviste en la tradición de la Cábala.

Finalmente, consideramos los estudios críticos acerca del teatro de Ricardo Monti y las variadas entrevistas y declaraciones otorgadas por el autor a distintos diarios y revistas, integrándolos al corpus textual previamente establecido.

CAMPO INTELECTUAL Y CAMPO DE PODER

Ricardo Monti da a conocer su primera obra dramática, *Una noche con el Sr. Magnus E hijos*, en 1970. Uno de sus ejes semánticos es el parricidio, cuya contrapartida, “esa humanidad proletarizada de mujeres e hijos”, de la que Northrop Frye nos habla, se manifiesta como un eco secreto de los paradigmas culturales en pugna (Frye: 1990, 274).

En primera instancia, luego del Cordobazo (1969), del secuestro y muerte del General Aramburu (1970), se produce la escisión del poder político. Onganía es obligado a renunciar por la Junta de Comandantes y asume el General Levingston. Las filas de la guerrilla se incrementan con la participación de los jóvenes. La jerarquía axial del universo político comenzaba a resquebrajarse y la sociedad contemplaba con secreta fascinación el accionar de los “hijos”².

Dentro del campo de poder comienza la puja política por la salida electoral. Otro de los “grandes padres”, el General Juan Domingo Perón, aglutina a los jóvenes de la izquierda nacional bajo el lema del transvasamiento generacional, envía su delegado personal a la Argentina y luego de secretas reuniones, se funda “La Hora del Pueblo”; una reunión de peronistas, radicales del pueblo, integrantes del partido Demócrata Progresista, Socialista Argentino y liberales independientes.

A fines de 1970, la extrema derecha se incorpora a la lucha política. Comienzan las tristemente célebres “desapariciones”, entonces denominadas “secuestros”. Los escándalos políticos ligados a la difusión de la gestión económica del ex- Ministro de Economía Krieger Vasena, dio lugar a un debate acerca del dominio monopólico sobre la economía argentina. Este debate, según Crawley: “...se centraba en la formulación de una demonología y la identificación de demonios, más que en traducir la conciencia de la dependencia externa del país a los términos concretos de la alineación política del momento” (Crawley, 1984: 335).

Nos interesa destacar este planteo semántico del discurso político como una de las raíces posibles del uso simbólico en el teatro de Ricardo Monti.

Con el advenimiento del General Lanusse al poder comienza a gestarse “El Gran Acuerdo Nacional”; es decir, un intento de hegemonizar la estructura sindical, industrial y la conducción política de los partidos tradicionales, para dar una salida política del régimen.

² Al respecto afirma Eduardo Crawley, 1984: 325): “En gran medida era, una conmoción de espectadores, un punto focal de interés malsano; no una reacción a la percepción de una amenaza a la sociedad en su conjunto o a los mismos espectadores, sino más bien una fascinación por una lucha que tenía lugar en algún lugar de “allí fuera”, en la que tanto desafiantes como desafiados, eran por igual “ellos”, y no “nosotros”.

Cabe destacar otro hecho de significación simbólica ejecutado al inicio de su gestión: la devolución del cadáver de Evita a Perón. Ese cuerpo femenino acallado, maltratado, despojo de las sádicas orgías del poder político, retorna sus raíces simbólicas al escenario histórico. También las mujeres del teatro de Ricardo Monti expresan, en una de sus facetas, este sedimento telúrico de la patria latinoamericana. Entendemos el símbolo, tal como lo plantea Todorov: 1992, 165, en su triple dimensión “histórica”, “gramatical” y “espiritual”.

En tanto, Perón organiza desde el exilio el Frente Cívico de Liberación Nacional. Otra mujer, “Isabelita” asciende lentamente a la superficie del universo político. Pero en ella se desvanecen los rasgos maternales del símbolo femenino.

La juventud, el mundo de los hijos, se incorpora masivamente a los cuadros políticos de la tendencia peronista bajo el amparo de un padre que finalmente los expulsará.

La represión política del régimen culmina con la masacre de Trelew.

Perón conforma una alianza política más estrecha: el Frente justicialista de Liberación (Frejuli). Es proclamada la candidatura de Héctor J Cámpora apoyado por vastos sectores de la juventud.

El 25 de mayo de 1973 asume la fórmula ganadora del Frente Justicialista de Liberación. “La izquierda juvenil del peronismo era claramente la fuerza política motriz de la campaña, y Cámpora los recompensó con posiciones de influencia y una serie de candidaturas al Congreso y a varias gobernaciones principales” (Crawley, 1984: 365).

Una de sus primeras medidas fue la liberación de los presos políticos. Se intervino la Universidad Nacional de Buenos Aires a cargo de Rodolfo Puiggrós.

Antes del abortado regreso de Perón a Ezeiza, en la trágica jornada del 20 de junio de 1973, ya se había desencadenado la lucha por la hegemonía política dentro del movimiento peronista. La confrontación entre dos proyectos políticos, sintetizada en las respectivas fórmulas: “la patria peronista” y “la patria socialista” produce una anarquía en la gobernabilidad. Esta vez los sacrificados resultarán los simbólicos hijos.

Luego de la renuncia de Cámpora y Solano Lima, Perón jura como presidente el 15 de octubre de 1973. Se recrudece la lucha dentro del peronismo. Fue imposible conciliar visiones políticas tan enfrentadas a pesar de la concepción movimientista del peronismo. El primero de mayo de 1974 Perón expulsa del acto de Plaza de Mayo a la Tendencia Revolucionaria del Peronismo, castigando un intento de “parricidio” por parte de los jóvenes que disputaron la representatividad política del mismo Perón.

El 1º de julio de 1974 muere el general. Isabel Martínez asume la presidencia. López Rega es en realidad quien conduce el nuevo gobierno. Bajo su

coordinación surge un grupo parapolicial de extrema derecha: La triple A. Esta organización asesinó y amenazó a figuras del campo intelectual que, en el mejor de los casos debieron optar por el exilio. “El Rodrigazo”, las huelgas, los asesinatos políticos, y la intervención a la universidades por la “Misión Ivanisevich” jalonaron la serie de acontecimientos que antecedieron la llegada del “Proceso de Reorganización Nacional”.

Aquél inició el 24 de marzo de 1976, una de las dictaduras más sangrientas de nuestra historia. La Junta de Comandantes a través del Presidente Jorge Rafael Videla se propuso ejercer el monopolio de la fuerza, combatir a las organizaciones guerrilleras; pero, en realidad, en palabras del historiador José Luis Romero: “Se trataba de realizar una represión integral, una verdadera cirugía social” (Romero, 2009: 188).

El Ejército Revolucionario del Pueblo fue lentamente eliminado; Montoneros, en cambio, logró salvar una parte de su organización que siguió operando desde el exilio.

Bajo el aparente objetivo de “erradicar la subversión”, grupo de militares no identificados secuestraron a activistas políticos, dirigentes sindicales, militantes estudiantiles, que luego de ser sometidos a torturas permanecían detenidos en verdaderos espacios infernales: La Perla, Olimpo, La Cacha, Esmá. Proliferaron los desaparecidos y las tumbas clandestinas. A la complicidad de vastos sectores de la sociedad, a la ignorancia de otros, se sumó la fundación del terror. Algunos militantes detenidos llegaron a formar parte del “Grupo de Tareas”, convirtiéndose en colaboracionistas; hasta se entretejieron algunas historias amorosas entre torturadores y detenidos; otros aparentaron para sobrevivir y luego fueron los principales testigos en los juicios a la Junta militar.³

Alcanzados los objetivos políticos, con la pasividad y la complicidad de parte de la sociedad, quedó despejado el camino para la reestructuración de la economía. El ministro José Alfredo Martínez de Hoz condujo la transformación durante los cinco años de la presidencia de Videla. Sus recetas ultraliberales incluían la reducción de la participación estatal en la economía, la proliferación de entidades financieras privadas, la eliminación de subsidios a las industrias nacionales.

³ En “La vida privada en los campos de concentración” Andrés Di Tella reproduce el testimonio de un sobreviviente en estos términos: “El Tigre decía que había que poner los dedos: para salvarse, tenían que salir a lanchear, es decir, recorrer las calles con un grupo de tareas para marcar compañeros por la ciudad. Otras posibilidades eran armar citas envenenadas con otros militantes que ignoraban su captura, hasta en algún caso aplicar la picana eléctrica a sus compañeros. Así se formó el ministaff, un grupito de unos diez montoneros aterrorizados que optaron por colaborar directamente con los marinos, logrando con el tiempo ciertas libertades condicionales y finalmente la liberación. También obtuvieron el odio de sus ex compañeros, claro” (Di Tella, 2006: 88).

Mientras muchas de las actividades básicas languidecían y numerosas empresas quebraban, la actividad financiera especulativa y los contratos con el Estado permitieron la formación de poderosos grupos económicos, que operaban simultáneamente en diversas actividades, aprovechaban de los recursos públicos y adquirían empresas sin dificultades (Romero, 2009: 190).

Crece la deuda externa y los organismos internacionales presionan para imponer las políticas económicas que les permitieran cobrar sus créditos.

Las intromisiones del campo de poder en el campo intelectual, jalonan gradualmente el período 1967-1976. Caracterizadas por la censura de libros: mayo de 1967: *El muro* de Jean Paul Sartre se declara de circulación limitada, la prohibición de representaciones de ópera y la exhibición de películas: 1967: El Intendente de Buenos Aires prohíbe la ópera *Bomarzo* de Manuel Mújica Láinez; 1969: El Ministro del Interior decide prohibir la exhibición de la película *Teorema*, de Pier Paolo Passolini.

A partir del año 1974, la Alianza Anticomunista Argentina intensifica su accionar procediendo a una verdadera caza de brujas. Se secuestran libros, se amenaza de muerte a personalidades representativas del campo intelectual produciendo el éxodo de prestigiosos artistas. Ya en plena dictadura militar, el secuestro y quema de libros junto con las listas de escritores prohibidos y eliminados del corpus académico de las Casas de Altos Estudio constituyeron las notas esenciales de la noche oscura que sumergió al país en el temor y el silencio. (Pelletieri, 1997: 204,205).

Entre los libros que circularon en Buenos Aires en aquel período figuran, *Apocalípticos e integrados* de Humberto Eco (Barcelona: Lumen, 68/1973). Quizás esta dicotomía conceptual, empleada para caracterizar dos actitudes opuestas y complementarias dentro del campo intelectual, pueda ayudarnos a comprender la ubicación del teatro de Ricardo Monti dentro del sistema teatral argentino. Obviamente, toda terminología crítica debe desplegarse ante la singular estructura semántica de cada texto, evitando la transposición unívoca de sus categorías analíticas.

Dos obras de Ricardo Monti, datadas en el devenir histórico que nos ocupa: *Una noche con el Sr. Magnus e hijos* (1970) e *Historia tendenciosa de la clase media argentina* (1972) son clasificadas por Osvaldo Pellettieri como “teatro del absurdo satírico” y “teatro de intertexto socio-político, respectivamente” (Pellettieri, 2005: 11,12). Estos textos, aún con las modificaciones producidas por el autor dentro del sistema, están “integrados” a las tendencias del campo y sus variantes entre realismo reflexivo y vanguardia. Sabemos que Eco empleó sus paradigmas conceptuales para caracterizar la visión del campo intelectual con respecto a la

cultura de masas⁴. Su ulterior análisis del “Estilo alto, medio y bajo” nos permite relacionar la actitud apocalíptica con el empleo consciente del primero de estos estilos. La culminación barroca del teatro de Monti tal vez pueda interpretarse a modo de un itinerario desde la “integración” a un común lenguaje estético generacional hacia el solitario Apocalipsis del mensaje poético. Bajo este aspecto, es interesante considerar los distintos finales de *Historia tendenciosa de la clase media argentina, de los extraños sucesos en que se vieron envueltos algunos hombre públicos, su completa dilucidación y otras escandalosas revelaciones* (1972) y *Una historia tendenciosa* (1990). Las voces de los actores en la primera de las obras mencionadas, antes de la caída del telón, hablan de la integración de la obra en el campo político del momento:

- Escuchen, lo importante es resistirse, no ceder.
- Escuchen.
- Escuchen
- Escuchen.
- (Pausa).
- Escuchen...
- (Pausa)
- Escuchen. (Monti: 1972, 53).

Aquellas voces son eliminadas en la reelaboración posterior del drama. También cabe destacar aquí la apelación a un antiguo género teatral: La Moralidad. Marcada intertextualidad con lo que Eco menciona como nota característica del Estilo Alto.

El concepto de vanguardia, a modo de noción complementaria y opuesta al concepto de Kitsch, es caracterizada por Eco en los mismos términos por medio de los cuales Ricardo Monti define su teatro. Según Eco, la vanguardia destaca los procedimientos constructivos, tectónicos, ilusionistas del arte en detrimento del Kitsch que persigue la pura efectividad. En una entrevista realizada por Peter Roster, Ricardo Monti afirma: “A mí el teatro me fascina en cuanto no oculta su condición de teatro; no cuando quiere parecerse a la vida, sino cuando quiere superarla.” (Monti, Roster: 1990, 37)

⁴ En la Introducción de su libro, Eco encuadra la terminología de su análisis, otorgándole una amplitud conceptual que permitirá luego, a través del estudio de los estilos artísticos, una interpretación más específica: “... Y puesto que ésta nace en el momento en que la presencia de las masas en la vida social se convierte en el fenómeno más evidente de un contexto histórico, la “cultura de masas” no es signo de una aberración transitoria y limitada, sino que llega a constituir el signo de una caída irrecuperable, ante la cual el hombre de cultura (último superviviente de la prehistoria, destinado a la extinción) no pudo más que expresarse en términos apocalípticos... En contraste tenemos la visión optimista del integrado...estamos viviendo una época de ampliación del campo cultural, en que se realiza finalmente a nivel extenso, con el concurso de los mejores, la circulación de un arte y una cultura popular...” (Eco: 27-28)

Nuevas tendencias de la crítica se conocieron, por entonces, en Buenos Aires: el estructuralismo y la semiótica: Roland Barthes, Greimas, Bremond, Kristeva, así como el pensamiento de autores destacados en el ámbito de los estudios culturales: Ricoer, Marcuse, Lacan, Althusser entre otros. (cfr. Pelletieri: 1997, 206).

EROS Y CIVILIZACIÓN DE HERBERT MARCUSE

Entre los libros conocidos por el campo intelectual de la época, nos interesa mencionar *Eros y Civilización* de Herbert Marcuse. Su pensamiento abarca al individuo total: la crónica de su psiquismo y su desarrollo en la civilización. La estructura mental represiva evoluciona en dos niveles. El nivel "Ontogenético", es decir, el crecimiento del individuo reprimido desde la primera infancia hasta su existencia social independiente; el nivel "Filogenético" o sea, el crecimiento de la civilización represiva desde la horda original hasta el estado civilizado totalmente constituido. Ambos niveles están relacionados. Marcuse añade a la concepción freudiana de realidad, términos que aluden al componente socio-histórico específico: "El mundo exterior enfrentado por el ego en crecimiento es, en otro nivel, una específica organización socio-histórica de la realidad, que afecta la estructura mental a través de agencias o agentes sociales específicos" (Marcuse, 1971: 44,45).

En el proceso de adaptación al principio de realidad, se hace necesaria la represión de los instintos. No obstante esto, la civilización ha progresado como dominación organizada. Se impone aquí la clarificación de dos conceptos fundamentales:

1) Represión excedente: son las restricciones causadas por la dominación social. Se diferencia de las necesarias modificaciones de los instintos en pos de la consolidación de la raza humana en el mundo civilizado.

2) Principio de actuación: es la forma histórica hegemónica del principio de realidad.

Contrariamente a la teoría de los instintos en Freud, Marcuse sostiene que los mismos no se reprimen debido a la "escasez" sino a la distribución social de la "escasez". La lucha por la distribución de la "escasez" ha sido impuesta sobre los individuos por la violencia y subsecuentemente por un empleo más racional del poder. Sin embargo, la conquista de la escasez permaneció conformada por el principio de la "dominación".

La dominación difiere del ejercicio racional de la autoridad. Es ejercida por un grupo o un individuo particular para sostenerse y afirmarse a sí mismo en una posición privilegiada [...] mientras busca preservar la escasez, la necesidad y la restricción irracionales." (Marcuse, 1971: 46-47).

En este proceso, la libido se concentra en una sola parte del cuerpo y se convierten en tabú todas las manifestaciones del instinto sexual que no están orientadas a la procreación. Solo la fantasía vincula las perversiones con imágenes totalizadoras de libertad y gratificación, a modo de imagen artística.

El trabajo por la civilización, sin embargo, no logra sublimar el instinto de muerte que, más allá del dominio técnico, asoma también en las guerras, genocidios históricos y en la tiránica agresividad del Superego. Al comienzo de la historia de esta civilización no existe la imagen de un paraíso perdido por el pecado del hombre, sino la dominación del hombre por el hombre a través de un padre tiránico. El orden social del padre se sustenta en la forzada abstención del placer. El asesinato del padre y el tabú sexual sobre las mujeres del clan hace que el rol de las mujeres adquiera cada vez más importancia. Pero la libertad erótica del orden matriarcal es reemplazada por una contrarrevolución patriarcal que se equilibra por medio de la institucionalización de la religión.

Los dioses masculinos aparecieron al principio como hijos al lado de las grandes deidades madres, pero gradualmente adquirieron las características del padre; el politeísmo cedió ante el monoteísmo, y luego regresó la única y verdadera deidad paternal cuyo poder es ilimitado (Marcuse, 1971: 72).

Pero, las imágenes personales del padre van a desaparecer progresivamente detrás de las instituciones. El poder administrativo protege al conjunto de la agresión directa, más la agresividad acumulada se vuelve contra aquellos que no pertenecen al conjunto. Nuestra civilización ha transformado el “Eros” en “Logos” de la dominación. El desafío consiste, muy por el contrario en la transmutación de “Eros” en “Ágape”.

En esta búsqueda de una civilización que elimine la “represión excedente”, Marcuse apela a la fantasía” (Imaginación) como facultad mental que integra al individuo total, en unión con el género y el pasado arcaico. La fantasía se opone al “principio de realidad” porque aspira a una realización no represiva de los instintos que libere la realidad histórica:

El progreso, más allá del principio de actuación, no es promovido mejorando o enriqueciendo la existencia actual mediante una mayor cantidad de contemplación o diversión, mediante la propaganda y la práctica de altos valores, mediante la elevación de uno mismo y su propia vida. Todas estas ideas pertenecen al campo cultural del principio de actuación [...] se cambia por la lucha acordada contra cualquier restricción del libre juego de las facultades humanas., contra la fatiga, la enfermedad y la muerte [...] Una nueva experiencia básica del ser cambiaría la existencia humana en totalidad (Marcuse, 1971: 151,152).

Orfeo y Narciso son los paradigmas simbólicos de una civilización liberada a través de la contemplación y el juego. La desublimación de la razón, de los altos valores de la razón, como la sublimación personal de la sensualidad, son los fundamentos de una nueva cultura, ya que la separación de los altos valores

puede hacerlos regresar a la estructura orgánica de la vida y convertirse en cultura (cfr. Marcuse, 1971: 184). Ésta es, en apretada síntesis, la teoría romántica de la cultura (Schiller). En la teoría psicoanalítica, la visión no libidinal del trabajo es atribuida a una actitud materna. La oposición filosófica contra el principio de actuación, los arquetipos órficos y narcisistas, la concepción estética conciben la naturaleza no como un objeto de explotación sino como un jardín materno. Pero estos conceptos están orientados al pasado y Marcuse se propone dirigirlos hacia el futuro, partiendo de las condiciones de la civilización madura. La transformación de la sexualidad en Eros se sustenta en una reorganización racional del aparato productivo y en la cooperación de las masas.

El símbolo femenino expresado en la figura de la madre, representa en la historia del Ego, la fusión con una naturaleza externa-interna anterior a la civilización que se funda bajo el imperio de la ley paterna. La unión amorosa con la madre es anterior al tiempo de la muerte y la extinción del placer:

Los paraísos perdidos son los verdaderos, porque, en retrospectiva, el goce pasado parece más hermoso y realmente lo era, porque sólo el recuerdo nos da el goce, sin la angustia por su brevedad y así nos da una duración imposible de otra manera. El tiempo pierde su poder cuando el recuerdo redime el pasado. Sin embargo, esta derrota del tiempo es artística y espuria; el recuerdo no es real hasta que se traslada a la acción histórica. Entonces, la lucha contra el tiempo llega a ser un movimiento decisivo en la lucha contra la dominación. (Marcuse, 1971: 215).

Consecuentemente, el tiempo de la civilización no es el de la descarnada presencia del recuerdo en la memoria, el del paraíso materno primordial; tampoco la aceptación de la muerte y la injusticia enmascarada en la utopía. Sólo el presente del “Gran Rechazo” podrá fundar un mundo donde los instintos satisfagan el goce y rechacen la sumisa aceptación de la muerte.

Es nuestro propósito vincular los conceptos anteriormente expuestos, al análisis de las dos obras de Ricardo Monti, escritas durante el período histórico en el cual se difundieron los libros de Herbert Marcuse.

UNA NOCHE CON EL SR MAGNUS E HIJOS (1970)

En *Una noche con el Sr Magnus e hijos*, Monti escenifica el progresivo desarrollo de un Parricidio. Magnus, es la nítida imagen de aquel jefe de la horda primitiva que fundaba el orden patriarcal por medio de la represión del instinto sexual. Las imágenes, símbolos femeninos, escindidas en dos personajes diferentes: la madre muerta y Julia, encarnan y revelan los aspectos manifiestos y los ocultos del símbolo, es decir, la protección, el paraíso perdido y la sexualidad reprimida. La dimensión tanática de los instintos, alejados de la tierra materna del goce, se revela en la visión de la rata que emponzoña el aire, anticipando el ulterior sentido del Parricidio.

El sentido configurador de la comunidad de los hijos, es invocado por Magnus al comienzo de la escenificación histórica, es decir, sobre la tierra donde los hombres matan a los hombres, porque la muerte es el rescoldo dormido en el itinerario hacia la civilización:

MAGNUS-(*Suave*) No, no todavía no llegó el momento de la tragedia. Es un error. Te sentís prematuramente perseguida por el pecado y la culpa. La primera idea es liberarse de toda idea preconcebida. Dirigirse blanca y desnuda a la experiencia. ¿De acuerdo? (Monti, 1970: 89).

El teatro dentro del teatro, visto bajo esta lógica simbólica implica el espacio del ritual. Pero esta escenificación, lejos de perpetuar la memoria de un crimen primordial, configurador de la Comunidad originaria, se proyecta hacia el futuro del Parricidio.

Las teorías psicoanalíticas (Freud, Marcuse) sostienen que la cíclica repetición del ritual conduce a la prohibición del parricidio y la exogamia. Monti anudando las hebras de la historia y la memoria justifica la renovación del crimen. Por este motivo, la representación revela el mundo del dominio patriarcal donde paradójicamente, el juego teatral destaca la ausencia de juego, es decir de goce.

MAGNUS- En mi casa tengo tres hijos. Son inocentes como corderitos. La madre ha muerto. Podrás jugar con ellos.

JULIA- Ya no juego. Y no le tengo confianza (Monti, 1970: 95).

El mundo del padre simboliza el principio del "dominio". El mundo del "dominio" extiende su imperio y suma las imágenes del sometimiento. Junto a los hijos y a Julia, aparece la imagen animalizada del viejo Lou. Pero la instintividad sometida al mundo objetivo de Magnus, provoca la agresión dentro del universo de los sometidos. No se trata en este caso de la agresión proyectada hacia el otro

enemigo: guerras, genocidios, conquistas, sino de un estado más primitivo, más inmediato de integración del individuo en la Comunidad:

Lou, jadeando contento, trota en cuatro patas hacia ella y se abraza a sus piernas. Julia grita y le pega un puntapié. El viejo aúlla y corre a su lugar primitivo. Desde allí, sus ojos despiden fuego hacia Julia, y le muestra los dientes, gruñendo. Ella llama aterrada (Monti, 1979: 101).

En esta obra se imbrican los aparentes planos de la realidad en la representación; siendo ambos representación pura, espacio mítico primordial, historia que busca la identidad perdida en el rito. El viejo Lou recupera en el paisaje mental del recuerdo el drama primordial, la crónica del dominio.

VIEJO- Nací a principios del siglo pasado, en invierno, después de una larga y accidentada gestación embrionaria. Mi ontogénesis resumió mi filogénesis (Monti, 1970: 105).

Sin embargo, este drama primordial va a representar la muerte del principio femenino, es decir, la perdida unidad del sujeto y el mundo, la armonía del hombre y la naturaleza en una psiquis no escindida aún. El lenguaje simbólico del mito encarna en la imagen de Vivi-Psiquis, la fragilidad del alma que no puede conocer los rostros de la tierra:

SANTIAGO- Nuestra madre Benedicta.
 WOLFI- Benedicta sea nuestra madre.
 GATO- Así en la tierra como en el cielo.
 SANTIAGO- Un humito se desprendía de ella.
 WOLFI- Psiquis la llamaron.
 GATO- La llamaron alma.
 SANTIAGO- Y al pálido cielo ascendió ese humito.
 WOLFI- Se elevó.
 GATO- Hasta la Vía Láctea
 SANTIAGO- Se enfriaron sus cenizas
 WOLFI- Dejaron de brillar y se enfriaron.
 GATO- Y Psiquis volvió a morir sobre la tierra.
Se agacha y recoge la urna. (Monti, 1970: 111).

El recurso del teatro que se interroga a sí mismo a través de la autorepresentación, es un medio de indagar en una historia primordial inaccesible a la delimitada estética del realismo reflexivo⁵. Ese principio de dominio cita el

⁵ Néstor Tirri define el nuevo realismo del teatro argentino de los 70, incluyendo en este concepto al teatro que tiene como objetivo indagar la realidad nacional aunque el lenguaje teatral de esta indagación no responda a los métodos tradicionales del realismo reflexivo. "En definitiva, y sin vislumbrar todavía los alcances de estas recientes transformaciones operadas en el realismo del

mundo contemporáneo pero no lo deja cristalizar en el universo de la “administración”. Monti desea revelar la “crueldad” despojada del drama primordial. Tal como Monti lo afirma sostenidamente, su teatro es siempre un salto hacia lo metafísico. (Monti/ Roster, 1990: 39).

Sus movimientos se hacen felinos, como los de una pantera acorralada. Competimos por Bibí, ¡gané! ¡Años tras años luchando los dos a brazo partido, acechándonos como tigres en una jungla! Éramos jóvenes y fuertes. ¡Estábamos en igualdad de condiciones! ¡Y gané! No solamente contra vos, Lou, no, ¡contra todo el mundo! ¡Luché contra todos! ¡Y gané! ¡Porque fui duro! ¡Fui implacable! (Monti, 1970: 110).

Según Marcuse en la prehistoria de la humanidad la mente individual mezcla su historia con la historia de la especie. La identidad psíquica se caracteriza por ser endeble; más aún la identidad psíquica de la mujer, el elemento simbólico destinado al goce y consecuentemente, al sometimiento bajo el yugo del principio de “realidad”.

Peter Podol define el teatro de Ricardo Monti como surrealista. Según el crítico, la experiencia surrealista está signada por un hundimiento en la irracionalidad; hundimiento provocado por las limitaciones del conocimiento racional. El hombre entonces se sumerge en el inconsciente buscando su ignorada identidad. El uso grotesco de las máscaras, la animalización, el maquillaje de los personajes y la música expresan a nivel simbólico esa identidad amenazada. En ese viaje antiheroico, Julia asume todos los roles femeninos desde lo maternal hasta lo orgiástico (Podol, 1980: 1)

JULIA- No puedo dejar que me lleve sin saber lo que soy para usted
(*Magnus sonrío*)

MAGNUS- Una puta ¿Te gustaría? Un ángel. Una ovejita descarriada. Una mujer de mundo. Cualquier cosa ¡Qué alivio. Pero no, no pienso nada.
(Monti, 1970: 99).

teatro argentino, es evidente que - a pesar de que la problemática no siempre es nueva-, lo que ha cambiado son los puntos de inserción de la realidad política en la articulación de los hechos de ficción; estos se aceptan como tales (sin los recursos ilusionistas que caracterizaban ese espionaje del espectador a través de la cuarta pared, por ejemplo), con la finalidad de analizar la realidad propiamente dicha, a partir de un esquema paralelo, deliberadamente dispuesto para ese fin. En otras palabras: los medios de representación de la realidad van dejando lugar a un teatro que vive políticamente, que se impone, revulsivo en sí mismo (como pretendía serlo el Teatro de la Crueldad) y no un mero reflejo representativo de lo que ocurre fuera... (Tirri, 1969: 213)

GATO- ¿A vos que te pareció, Bibí?
 JULIA- Muuuuy lindo, pero ahora tengo que...
Se interrumpe. Pausa. ¿Cómo me llamaste?
Gato no le responde. Algo histérica.
 GATO- ¿Qué importancia tiene?
 JULIA- ¡Mi nombre es Julia! ¡Ju-li-a!
 GATO- Está bien, Ju-li-a. Fue una broma
Julia se calma.
 JULIA- A nadie le gusta perder su identidad. (Monti, 1970: 113).

En la didascalia final del primer acto (cfr. Monti, 1970: 114) el personaje de Julia se absorbe en su sustancia mítica. Monti nos ofrece la imagen de una diosa primordial con la cabeza del hijo incrustada entre las piernas. Claro símbolo del incesto, del goce prohibido, de la justificación del orden patriarcal que funda la cultura reprimiendo los instintos.

Jorge Montellone estudia los elementos simbólicos del teatro de Ricardo Monti: las máscaras, el parricidio, la madre, los rituales, etc. También los personajes son analizados bajo esta óptica. Coincidiendo Montellone con la totalidad de los estudios críticos que niegan una existencia psicológica individual en los personajes de Monti, dice:

Sujetos sociales los personajes, no remiten, sin embargo, a la tipicidad realista, a lo que podríamos denominar cierto “decoro” pues su razón es la del exceso. En escena hay una constante correlación entre lo limitado y lo abierto, una quiebra de lindes, un desnudarse de lo concreto en la abstracta intemperie de lo genérico. Y para abarcar lo concreto individual como constituyente de lo abstracto genérico Monti se vale, con gesto contemporáneo, del arquetipo y del mito (Monteleone, 1987: 70).

Según Marcuse, Freud sostiene que al asesinato del padre le sigue una efímera civilización matriarcal, ya que la comunidad de los hijos vuelve a fundar la civilización del dominio y la represión. A la aparición de Julia como diosa madre sigue la resignación de los hijos ante el orden de la civilización que da seguridad y protección, usurpando libertad. Por esta razón, Roberto Previdi Froelich señala que la ambivalencia es una de las notas esenciales de este drama. Monti no revela una división maniquea entre opresores y oprimidos, muy por el contrario, en todo momento comprobamos la mutua complicidad en la configuración del discurso del poder (Previdi Froelich, 1989: 45).

SANTIAGO- ¡Seríamos libres!

GATO-¿Libres? ¿Libres? ¿Cómo quién?

Un instante antes el viejo Lou ha empezado a cruzar en cuatro patas por el foro. El Gato lo señala.

¿Cómo este animal?

El viejo se detiene sorprendido. Aúlla lastimeramente y sigue su camino.

¿Durmiendo den los zanjones? ¿Dependiendo del favor de cualquier otro Magnus...? El mundo es de ellos... estúpido iluso... (Monti, 1970: 116).

El segundo acto tiene lugar en el mundo del dominio. Sin embargo, la figura de Magnus no se desvanece bajo la mediación de las instituciones sociales que son una prolongación de su poder. De este modo se va configurando la complejidad del símbolo en Monti. Tal como afirma Perla Zayas de Lima: una unidad de síntesis entre los aspectos sociales, políticos y metafísicos de la realidad (Zayas de Lima, 1983: 118).

La música renacentista, los poemas de los goliardos y la materialidad del banquete se suman al juego ambivalente de la obra. La moral civilizada, afirma Marcuse, se sustenta en la represión de los instintos. Consecuentemente, la liberación de los mismos, destruiría la cultura. Pero los altos valores, así separados, pueden regresar de este modo, a la vida orgánica. De lo contrario, aquellos valores son un discurso máscara que consolida la situación de dominio. Gato simboliza el ámbito paternal del saber (Trastoy: 1987, 76).

Los héroes culturales son arquetipos del universo del padre. Afirma Marcuse que su acción se desarrolla en al ámbito del Logos dominante. Dos nuevas imágenes originarias del mundo helénico, podrían indicarnos el camino hacia una civilización que encuentre en la contemplación y en la liberación del ser un nuevo modo de estar en el mundo. Orfeo y Narciso son el reverso dionisiaco de Prometeo. Su mirada y su canto liberan las ocultas potencialidades del universo de la materia. El mito de Narciso adquiriría así el sentido de goce en la fusión con el mundo y no el de la inmovilidad de la libido en los confines de la persona.

Deseamos señalar dos momentos en el segundo acto de *Una noche...* donde, en medio de la desnuda revelación de la sociedad patriarcal en sus facetas de explotación y engeguedora riqueza material, Santiago y el Gato vislumbran un sentido distinto para la existencia en esta tierra. En el primero de estos momentos, Santiago, es decir la Belleza, luego de que Magnus brinda “Por todo lo concreto de la existencia”, responde -nuevo Narciso-, contemplándose en el vino:

Toma una copa y la acerca a su oído.

Aquí adentro hay un océano...

Bebe un sorbo.

Ahora tengo un océano en el cuerpo. Cada fibra de mi carne está en paz con el universo... Cada víscera, cada músculo. Nuestro cuerpo revela una sutil armonía: somos hermosos.

Se mira en la superficie del vino.

Me miro en el vino: Mi rostro se refleja y brilla. Beso mis propios labios en el vino. Quisiera hundirme y penetrarme a mí mismo. Ser vino y sensación de vino, al mismo tiempo (Monti, 1970: 118).

Como el Narciso de Paul Valéry, Santiago contempla el orden estético del universo. La belleza es sometimiento en el goce. Las didascalias altamente poetizadas enfrentan y complementan la tosca materialidad del banquete y la victimaria sociedad que las palabras de Magnus evocan. Pero también contrastan, de un modo más sutil, las dos cosmovisiones. La inmovilidad de Santiago es la del "instant" en la plenitud; la inmovilidad social del mundo regido por Magnus, la del "Principio de actuación" y la "Represión excedente".

Marcuse simboliza la experiencia estética como opuesta al principio del dominio, oponiendo la imagen de Prometeo, el héroe cultural, a Narciso y Orfeo, paradigmas de un Eros más absoluto:

La tradición clásica asocia a Orfeo con la introducción de la homosexualidad. Como Narciso, protesta contra el orden represivo de la sexualidad procreativa. El Eros órfico y narcisista es hasta el fin la negación de este orden: el Gran Rechazo. En el mundo simbolizado por el héroe cultural Prometeo, ellos son la negación de todo orden; pero en esta negación, Orfeo y Narciso revelan una nueva realidad, con un orden propio, gobernada por diferentes principios. El Eros órfico transforma al ser: domina la crueldad y la muerte por medio de la liberación. Su lenguaje es la canción y su trabajo es el juego. La vida de Narciso es la de la belleza y su existencia es la contemplación. Estas imágenes se refieren a la dimensión estética, señalándola como aquella cuyo principio de la realidad debe ser buscado y valorizado (Marcuse, 1971: 163).

Marcuse define ese sentimiento de fusión con la naturaleza, denominándolo "percepción oceánica". Santiago, el bello, toma la copa como una caracola marina y escucha el fondo inescrutable del océano, luego y sólo luego, mira el reflejo de su rostro en el vino. En esa transición del "escuchar" al "ver" reside todo el hallazgo de la renacida identidad.

En el segundo momento, anteriormente mencionado, Gato desarrolla en lenguaje poético el significado oculto tras el gesto de Santiago. La misma actitud contemplativa, esa espera de la revelación dormida que se opone y conjuga paradójicamente con la "visión excrementicia" del banquete de Magnus.

GATO- (*Iluminado y suave*) Algún día, una mañana clara, nos vamos a Despertar de un largo sueño. Y la eternidad, que estaba oculta, estallará en el aire y resplandecerá (Monti, 1970: 124).

Sin embargo, las anteriores palabras de Magnus aclaran el porqué denominamos, pese a su aparente contradicción, a la actitud de Santiago y Gato como paradójicamente complementarias. Estas palabras son:

Magnus y Wolfi se hacen una amable reverencia. ¡Cómo nos vamos a olvidar de los artistas, que enriquecen nuestra vida, le dan variedad y sensibilidad ¿Pero qué querrías, Amancio? ¿El arte sublime en las patas de hordas siniestras? (Monti, 1970: 124).

En la pregunta de Magnus subyacen implícitos todos los interrogantes planteados por el pensamiento europeo después de los dos genocidios mundiales. El crítico George Steiner sostiene que el arte debe reducirse al silencio en épocas de masacres históricas. La actitud contraria sería la del jerarca nazi, escuchando a Bach junto a los hornos crematorios (Steiner, 1992: 147). También Marcuse coincide con esta línea de pensamiento. La sublimidad del arte que se sostiene en un tiempo fuera del tiempo niega la acción histórica (Marcuse, 1971: 214). Por lo tanto, la figura de Magnus y el viejo Lou comiendo como animales, la de los hijos vomitando y emborrachándose y la música renacentista y el recitado de poemas, son el anverso y el reverso de un mismo fenómeno, los dos rostros de la civilización del “dominio”: materia orgánica e idealización estética.

El tiempo histórico, el tiempo del padre, es pasiva aceptación del dominio. Es el tiempo de Magnus y de Lou, de las seguras identidades del Amo y del Esclavo. En este segundo acto vislumbramos el pasaje que Marcuse define a modo de “el padre resucitado en la administración”, es decir, la revuelta adquiere entonces las características de revuelta contra el orden. Pensemos al respecto, en el momento político de la escritura de Magnus⁶.

Estos dos aspectos no son excluyentes en esta obra. El padre de la horda primitiva se prolonga en las instituciones mediadoras, consolidando la fatalidad del sistema.

MAGNUS- ¿Y cuando arruiné tu futuro, apoderándome de la empresa, reduciéndote a la miseria e impulsándote al borde del suicidio, te quejaste?
VIEJO- No, Magnus. Eran las reglas del juego. Libre Competencia. Me ocurrió a mí. Podría haberte ocurrido a vos. Ahora estaría en tu lugar.

⁶ En un reportaje realizado por Peter Roster sostiene Monti: “Yo creo que la marca muy concreta que tiene esta generación del 70 en Argentina, es la marca política. Es la generación que sufrió el genocidio de la dictadura....” (Monti, Roster, 1990: 36)

Con una casa, con hijos. Y vos estarías en las calles, tiritando de frío, comiendo las sobras (Monti, 1970: 125).

La pérdida de la identidad en los hijos provoca un abandono del mundo exterior. Este proceso define, para Podol, la cosmovisión grotesca estéticamente plasmada en imágenes de animalidad. Al rechazar esa identidad en el padre, al no hallar un símbolo transformador del vínculo con la Madre, la realidad se disuelve en la representación. En una sutil intertextualidad con *The Waste Land* de Eliot, Gato alude también a la "Ciudad irreal" No olvidemos, al respecto, las connotaciones maternas de la simbología de la Ciudad (Jung, 1982: 220).

GATO- Todo está vacío a mí alrededor. Una inmensa ciudad muerta, devastada. Pasan sombras rápidas, contornos de hombres bajo una luna pálida. Y estoy solo. Extiendo mis brazos hacia las capas de aires, que se desintegran y disuelven cuando los traspaso. Camino sobre escombros, que se hunden frágiles bajo mis zapatos. La realidad se derrumba sin ningún sonido a mis espaldas y respiro una luz ilusoria (Monti, 1970: 126).

Ante la negativa a estructurar su identidad bajo el amparo del mundo patriarcal, el hijo retorna a la madre. Ahí la imagen del paraíso perdido desenmascara su rostro infernal, ya que se trata, en última instancia, de un abandono del tiempo para ser devorado por las entrañas de la madre.

GATO- Gusanos y ratas, ya estoy con ustedes. En su cálido mundo de objetos, en el vientre enmarañado y fofo de la madre tierra (Monti, 1970: 127).

El teatro dentro del teatro, recurso utilizado por Shakespeare para exponer sus teorías teatrales, tanto como para indagar las posibilidades cognitivas en la apariencia del arte, atraviesa esta obra, parodiando las formas históricas de las manifestaciones teatrales: teatro de vanguardia, realismo reflexivo. Próspero sale del mundo de la representación, sabiendo que la historia es un abandono de la desmesurada identidad del poder, para volver a ser en la indulgencia de los otros. La abolición del tiempo histórico en la representación agudiza la mirada del regreso a la realidad. No hay lugar para los paraísos perdidos. La tripulación se burla de las tierras utópicas con las que sueña Gonzalo y Próspero abandona su isla. Las representaciones rituales en *Una noche...* reiteran la historia del dominio. Tampoco se trata, en este caso, de la reiteración de un suceso primordial acaecido al comienzo del tiempo; suceso cuya memoria otorgaría un sentido a la historia profana (Eliade, 1983: 37).

La memoria trae por medio de la representación la renovada identidad del mundo del padre. En palabras de Marcuse, esta memoria es la que trae a las

orillas de la vida el recuerdo de la desdicha, el miedo, y la sumisión a la ley.
(Marcuse, 1970: 214,215)

MAGNUS- ¿Quién los tiene atados por los sutiles hilos de la
complicidad?!

TODOS- ¡Magnus!

MAGNUS- ¿Quién les da el ser, los alumbró y los rescata de la nada?!

TODOS-¡Magnus! (Monti, 1970:138).

Otra imagen del teatro isabelino, el espejo a través del cual Ricardo III se contempla y exalta su identidad; símbolo opuesto al espejo de Narciso donde el mundo es la patria de la Belleza, se asocia a la imagen del Padre cuyo poder se exalta antes del crimen ritual. El drama vuelve a desarrollarse en la oscura tierra del mito. En este sentido, no hay rupturas semánticas entre el primer acto y el segundo. El drama del Padre primordial y la horda de hermanos configura la raíz metafísica del itinerario histórico de la cultura. Tal como sostiene Marcuse, al comienzo de la historia sólo hay una crónica de poder y culpa.

MAGNUS- Bueno, se acabó. No hay más secretos (*Grita*) ¡Confesión!

Se ríe. Pausa.

Lo único que hice toda mi vida fue adelantarme. Apenas veía nacer algo, me lo tragaba. Y después lo ofrecía. No fui más que un espejo. Una superficie pulida y hueca. Hice una fortuna vendiéndole a los demás sus propias imágenes. Por supuesto, también a ustedes (Monti, 1970: 139).

Los estudios críticos sobre la obra coinciden en la interpretación de la figura simbólica de Magnus como paradigma del despotismo de los regímenes totalitarios. Destacamos entre ellos, la opinión de Néstor Tirri cuando afirma que la oposición al Padre se relaciona también con los modelos culturales de la dependencia (Tirri, 1969: 201).

Según Graham-Jones “El patriarca Magnus es una máquina capitalista occidental, se empeña en la compra venta de imágenes e identidades...” (Graham-Jones, 2000: 143)

También Marcuse advierte acerca de la máscara ideal de los altos valores culturales. La futura civilización que nazca de la muerte del padre deberá liberar al Eros dormido por la represión excedente del mundo del dominio.

GATO- Meum es propositum in taberna mori...

Wolfi traduce rápidamente al oído de Magnus

WOLFI- Lo que quiere es morir en la taberna...

GATO- Ut sint vina próxima morientis ori...

WOLFI- Donde el vino está cerca de los que agonizan...
 GATO- Tunc cantabunt letiuns angelorum chori...
 WOLFI- Y los ángeles descenderán cantando...
 GATO- Sic Deus propitius huic potatori...
 WOLFI- Dios sea propicio con este borracho...
 Gato bebe hasta el fondo de su copa
 MAGNUS- No está mal, querido. Pero ustedes, los intelectuales son mezquinos (Monti, 1979:118).

Antes del asesinato ritual de Magnus, Gato retoma en su discurso la imagen de lo femenino en la encarnación de la tierra, la gran madre. La oscura madre del diálogo anterior se transmuta en la madre luminosa. Son ellas los dos rostros del arquetipo: la madre nutricia, la madre devoradora. Ambas expresan el estado fusional de la psiquis en el inconsciente como goce y como terror al incesto, respectivamente (Jung: 1982:64). Pero esta imagen bíblica está fuera de la historia, en el tiempo de los orígenes o en el futuro utópico. La interpretación final de la obra, a modo de reiteración mecánica de los ciclos patriarcales o restauración de un nuevo orden luego del tiranicidio, está ligada al esclarecimiento de este símbolo. La alternancia de luz y oscuridad, antes de la caída del telón, nos devuelven la ambigüedad del símbolo⁷.

GATO- (*Fuerte, dominando al resto*) He tenido... hermosas visiones... La tierra entera... volvía... a brotar... y resplandecía. La luz... era un océano... del que surgían... infatigablemente... formas... árboles... de verde belleza... playas... y astros... que descendían... y se enredaban... en los cabellos... de multitudes... que se reían... y se abrazaban... en la gran... armonía universal... He tenido... visiones... de ríos... de leche... que alimentaban... a niños... pequeños... en un cielo... colmado... de beatitud... He vuelto... a ver... a la gran madre... arrullándonos... eternamente... en la gran... reconciliación... de todos los hombres... He visto. (Monti, 1970: 144).

⁷ Tirri hace hincapié en el deseo de liberación de los hijos, relacionándolo con la joven generación del 70 en la Argentina. (Tirri, 1969: 201). Previdi Froelich destaca la complicidad entre víctimas y victimarios en la consolidación del poder. (Previdi Froelich, 1989: 45). Trastoy sostiene "... el intelectual solo no podrá destruir a Magnus; deberá ser la decisión de todos, la acción conjunta la que lleve a cabo, con la solemnidad de una siniestra ceremonia ritual el primer paso de una revolución deseada y, a la vez, temida. (Trastoy, 1987: 76). Peter Podol señala el aspecto onírico, surrealista de la obra como construcción estética de una Parábola contra el totalitarismo. (Podol, 1980: 5). Pellettieri opta por una final abierto a la interpretación del lector- espectador- (Pellettieri, 1993, IV). Zayas de Lima enuncia, refiriéndose a la esta obra de Monti: " un juego dialéctico con el espectador que consistía en mostrarle un mundo en derrumbe y la apertura hacia otro posible, que vendrá después de la destrucción de la casa de Magnus" (Zayas de Lima, 1990: 118)

Marcuse explica que la faz maternal en la historia de la raza humana conforma un universo ante el cual el ego replica con una actitud de identificación total. Plantea el posible regreso del eros maternal bajo otras formas más maduras del hombre y de la civilización. Quizás aquel fuera el sentido último de la visión de Gato, el salto metafísico que Monti enuncia como uno de los rasgos esenciales de su obra.

Sin embargo, subyace la vacilación. El parricidio es un acto de desenmascaramiento ritual. Tal vez la respuesta histórica implique, como en el teatro de Luigi Pirandello, la constante renovación de las máscaras.

Desde nuestra perspectiva de hoy, quizá posmoderna, quizá ultraposmoderna la metateatralidad de Magnus nos puede parecer totalmente “natural”, pero choca todavía la advertencia implícita en su desenlace y siguen vigentes las sospechas de que detrás de la máscara no haya nada, no haya vida (Graham-Jones,2000: 147).

Indagando el valor simbólico de lo masculino hemos hallado que Patricia Fischer señala la intertextualidad de la obra que nos ocupa con el *Salterio* y las *Lamentaciones* (Fischer, 2010: 75), particularmente en la sobresaliente función poética en el discurso de Gato. Pensamos que, la apelación al lenguaje simbólico religioso responde, además, al tema simbólico de la búsqueda del Padre. En el *Salterio*, la voz individual del creyente-hijo o la voz colectiva del creyente-hijo, implora, busca, exalta o agradece al Padre deseado. La muerte del impío es uno de los *leit-motivs* presentes a lo largo del *Salterio*. Gato anhela la muerte de Magnus pero aspira a la eternidad que sobrevendrá luego de esa muerte. Consecuentemente, la muerte del impío es el paso necesario para aquel renacimiento bajo la mirada del Padre espiritual.

¡Quebra el brazo el impío, del malvado;
indaga su impiedad sin dejar rastro!
¡Yahveh es rey por siempre, por los siglos;
los gentiles han sido barridos de su tierra!

El deseo de los humildes escuchas tú, Yahveh
su corazón confortas, alargas tus oídos,
para hacer justicia al huérfano, al vejado:
¡cese de dar terror el hombre salido de la tierra!
(*Salmo* 10, 1992: 1176).

Magnus cree que sólo de pan vive el hombre. Consolida la situación de dominio, rechazando el mundo regido por la legalidad del padre espiritual. La impiedad justificaría entonces el Parricidio.

¿No aprenderán todos los
agentes de mal
que comen a mi pueblo
como se come el pan,
y a Yahveh no invocan?
Allí de espanto temblarán
donde nada hay que espante,
que Dios está por la raza del justo:
de los planes del desdichado os burláis,
más Yahveh es su refugio. (*Salmo 14*, 1992: 1179).

Los aspectos psicológicos, sociales y metafísicos del símbolo implican la visión del padre como eje de poder que reprime el erotismo del hijo, amparo y protección ante el vacío metafísico de la creación, gobernante del mundo material. Magnus es padre, emperador y Dios. La vacilación de los hijos, previa al Parricidio, tiene como causa inmediata el temor ante la incertidumbre generada por su ausencia.

El suplicante de los Salmos se dirige, en primera instancia al Creador del Universo:

Sí, tú del vientre me sacaste,
me diste confianza a los pechos de mi madre;
a tí fui entregado cuando salí del seno,
desde el vientre de mi madre eres tú mi Dios.
¡No andes lejos de mí, que la angustia está cerca,
No hay para mí socorro.
(*Salmo 22*, 1992: 1189).

y luego al gobernante de las naciones:

Le recordarán y volverán a Yahveh
todos los confines de la tierra,
ante él se postrarán todas las familias de las gentes.
Que es de Yahveh el imperio, del señor de las naciones.
Ante él sólo se postrarán todos los poderosos de la tierra,
ante él se doblarán cuantos bajan al polvo.
(*Salmo 23*, 1997: 1190).

La presencia de Magnus torna irreal la vida de los hijos. El padre espiritual de los Salmos es dador de protección y amparo pero, su poder omnívoro también inmoviliza la existencia del hombre. En este último caso, sin embargo, la distancia metafísica entre el Padre y la criatura genera esa inmovilidad:

Escucha mi súplica, Yahveh,
presta oído a mi grito,
no te hagas sordo a mis lágrimas.

Pues soy un forastero junto a ti,
 un huésped como todos mis padres.
 ¡Retira tu mirada para que respire
 Antes que me vaya y ya no exista más.
 (*Salmo 39,1992: 1214*).

La escena del banquete simboliza la capacidad devoradora de Magnus. Devora la vida de los hijos, de la mujer y la empresa de Lou. Bajo su mirada, la comunidad de los hombres refleja la utopía nietzscheana de la voluntad de poder. El devoto de los *Salmos* expresa, por medio de imágenes de animales, la situación existencial de ser devorado por la injusticia. En el *Salterio*, la fe del devoto instauro la dimensión de la Esperanza. La intertextualidad analizada, pensamos, tal vez abre la oscuridad final de la obra dramática.

Recuérdalo, Yahveh: provoca el enemigo,
 tu nombre ultraja un pueblo necio.
 No entregues a la bestia el alma de tu tórtola,
 la vida de tus pobres no olvides para siempre.
 Piensa en la alianza, que están llenos
 los rincones del país de guaridas de violencia.
 ¡No vuelva cubierto de vergüenza el oprimido;
 el humilde y el pobre puedan loar tu nombre!
 (*Salmo 74,1992: 1258*).

Gato expresa las imágenes del mundo del dominio en términos simbólicos. En su discurso hay “víctimas”, “los que sufren hambre”, “los que construyeron tu casa”. Magnus, en cambio, responde, decodificando el mensaje poético de Gato en términos materiales: “contrato”, “dinero”, “arriba”, “abajo”, etc. El lenguaje de los *Salmos* dice también en lenguaje simbólico, la situación existencial del mundo de los hijos.

Desdichado y agónico estoy desde mi infancia,
 he soportado tus terrores, y ya no puedo más;
 han pasado tus iras sobre mí,
 tus espantos me han aniquilado.

Me envuelven como el agua todo el día,
 se aprietan contra mí todos a una.
 Has alejado de mí compañeros y amigos,
 son mi compañía las tinieblas.
 (*Salmo 88, 1992: 1277*).

La palabra representa el principio ordenador del universo para el o los autores del *Salterio*. Interpretar la palabra divina es comprender el sentido divino

del mundo creado. Pero, esta palabra es acción; acción creadora en el Cosmos, acción ética del hombre en el mundo político y social. Gato también se vale de la palabra para entender el mundo de Magnus. Gato, al igual que los hijos de la Divinidad, es decir la comunidad de los hombres, necesita entender para actuar.

El envía a la tierra su mensaje,
a toda prisa corre su palabra;
como lana distribuye la nieve,
esparce la escarcha cual ceniza.
Arroja su hielo como migas de pan,
a su frío ¿quién puede resistir?
Envía su palabra y hace derretirse,
sopla su viento y corren las aguas.

Él revela a Jacob su palabra,
sus preceptos y sus juicios a Israel:
no hizo tal con ninguna nación,
ni una sola sus juicios conoció.
(*Salmo 147*, 1992: 1352).

Para establecer la intertextualidad entre la obra analizada y el libro de las *Lamentaciones*, debemos considerar dos aspectos. En primera instancia, pensamos que esta relación se circunscribe a un momento específico: el duelo de los hijos por su madre muerta. En segunda instancia, la función poética del mensaje, común a ambas obras, responde a distintos fundamentos de valor.

En la “Primera Lamentación” la culpabilidad femenina de la ciudad se expresa por medio de imágenes relacionadas con el campo semántico de la sexualidad:

Mucho ha pecado Jerusalén,
por eso se ha hecho cosa impura.
Todos los que la honraban la desprecian,
porque han visto su desnudez;
y ella misma gime
y se vuelve de espaldas.
(*Lamentaciones*, 1992: 1936).

Según René Guenón, la “Ciudad divina” está habitada por el centro del ser, quien de esta forma da “plenitud” a la “pluralidad”. Lo pleno y lo vacío constituyen los dos ejes simbólicos del principio activo-pasivo de la creación. Consecuentemente, la cita bíblica alude a una ciudad-mujer deshabitada por la trascendencia (Guenón, 1976: 403).

La justa cólera del Padre es el tema de la “Segunda Lamentación”. El símbolo masculino de la Ley retorna el mundo creado al caos femenino inicial.

Sus puertas se han hundido,
 el ha deshecho y roto sus cerrojos;
 su rey y sus príncipes están entre las gentes;
 ¡ya no hay Ley!
 Y tampoco sus profetas logran
 visiones de Yahveh.

(*Lamentaciones*, 1992: 1940).

En una curiosa inversión simbólica, la imaginería animal atribuida a Magnus, caracteriza al colérico Dios bíblico. Sin embargo, *Las Lamentaciones* son un grito de dolor ante la justa destrucción del mundo histórico, simbolizado por ciudad pecadora.

Oso en asecho ha sido para mí,
 león en escondite.
 Intrincando mis caminos, me ha desgarrado,
 me ha hecho un horror.
 Ha tensado su arco y me ha fijado
 como blanco de sus flechas.

(*Lamentaciones*, 1992. 1943).

Para una concepción tradicional, sostiene Guenón, la supremacía del Padre divino es inobjetable. Así, el rey de la ciudad terrena debe expresar, a nivel microcósmico, esa supremacía. Por lo tanto, y debido a una diferencia ontológica existencial, la culpa habita el mundo material, la sociedad histórica de los hombres.

¿Quién habló y ello fue?
 ¿No es el Señor el que decide?
 ¿No salen de la boca del Altísimo
 los males y los bienes?
 ¿De qué, pues, se queja el hombre?
 ¡Que sea hombre contra sus pecados!

(*Lamentaciones*, 1992:1945).

Sin embargo, contrariamente a la metáfora del principio femenino sostenida por Monti en *Magnus*, la Ciudad-mujer se revela en *Las Lamentaciones* como culpable de esa descentralización del mundo histórico.

Hasta los chacales desnudan la teta,
 dan de mamar a sus cachorros;
 la hija de mi pueblo se ha vuelto tan cruel
 como las avestruces del desierto.

(*Lamentaciones*, 1992: 1947).

Por esta razón, el Padre divino simboliza el principio redentor del tiempo. La historia tradicional cree en la regeneración del tiempo, luego de la disolución de sus elementos contingentes o ilusorios.

¿Por qué has de olvidarnos para siempre,
por qué toda la vida abandonarnos?
¡Haznos volver a tí, Yahveh y volveremos.
Renueva nuestros días como antaño
si es que no nos has desechado totalmente,
irritado contra nosotros sin medida!
(*Lamentaciones*, 1992: 1951).

En el texto dramático de Magnus, contrariamente, la madre muerta, Vivi, recordada por los hijos en su lamentación, es evocada a modo de nostalgia redentora. Como en la tradición de la Cábala, es el destello divino extraviado en la creación. De ahí, la interpretación de su muerte a modo de retorno a una ignorada geografía espiritual.

Es también, según Frye, el arquetipo femenino unido a Adán en el Paraíso. Por esta razón, la presencia de Julia abre una cuña hacia la disolución del mundo histórico representado por el dominio de Magnus y el sometimiento de los hijos.

La *Lamentación* bíblica culmina en una invocación esperanzada al Padre divino, fundador de la historia. La mujer-ciudad, vacía de pecado, sólo será en la medida que refleje esa centralidad paterna. Monti, en cambio, acusa al Padre, que debe morir revelando su podredumbre. Ambas se conduelen por la “solidificación” del tiempo, afirmarían Guénon. Pero Monti declara la inocencia de los hijos y el texto bíblico, en cambio, justifica la cólera del Padre y culpa a la lujuriosa ciudad-amante.

BIBLIOGRAFÍA

Biblia de Jerusalem, 2000. Bilbao: Editorial Desclée De Brouwner.

Eliade, Mircea, 1979, *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*, Madrid: Cristiandad.

Fischer, Patricia, 2007, “Imaginario social y parricidio en *Una noche con el Sr. Magnus & e hijos* (1970) de Ricardo Monti”, en *Teatro XXI*, Año XIV, (Nº 25), Primavera.

Frye, Northrop, 2001, *El gran código*, Barcelona: Gedisa.

-----, 1996, *Poderosas Palabras*, Barcelona: Muchnik.

Guénon, René, 1976, *Símbolos fundamentales de las ciencias sagradas*, Buenos Aires: EUDEBA.

- Giella, Miguel Ángel, 1994, "Una noche con Ricardo Monti e hijos", en *De dramaturgos: Teatro latinoamericano actual*. Colección Dramaturgos Argentinos Contemporáneos dirigida por Osvaldo Pellettieri, Buenos Aires: Corregidor, pp. 118-126.
- Graham Jones, 2000, "Magnus a los casi treinta años" en *Indagaciones sobre el fin de siglo* (Estudios sobre teatro argentino y latinoamericano), Osvaldo Pellettieri (Ed.), Buenos Aires: Galerna, Facultad de Filosofía y Letras, Fundación Roberto Arlt, pp. 143-149.
- Jung, Carl G., 1977, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Buenos Aires: Paidós.
- , 1982, *Símbolos de Transformación*, Buenos Aires: Paidós.
- Marcus, Herbert, 1971, *Eros y civilización*, Buenos Aires: Eudeba.
- Monteleone, J, 1987, "El teatro de Ricardo Monti", en *Espacio.2.2*, pp. 63-74.
- Monti, Ricardo, 2000, *Una noche con el Sr. Magnus & hijos*. Estudio preliminar Osvaldo Pellettieri, Colección Dramaturgos Argentinos Contemporáneos, dirigida por Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Ordaz, Luis, 1981, "Ricardo Monti y el juego de los símbolos", en *El teatro argentino* Buenos Aires: CEAL, VII-X.
- Pacheco, Carlos, 1992, "Del parricidio a los verdugos", en *Celcit*, año 2, N° 3, Otoño, pp. 64-66.
- Podol, Peter, 1980, "Surrealism and the grotesque in the theatre of Ricardo Monti", *Latin American Review*, 14/1-VII-X, pp. 65-72.
- Previdi, Froelich, 1989, "Víctimas y victimarios: Cómplices del discurso del poder en *Una noche con el Sr. Magnus & hijos* de Ricardo Monti, 14/1-VII-X, pp. 65-72.
- Roster, Peter, 1990, "La pasión como enigma" entrevista a Ricardo Monti, en *La escena Latinoamericana*, 5, diciembre, pp. 34-40.
- Tirri, Nétor, 1973, "Los parricidas Monti y Gentile" en *Realismo y teatro argentino*, Buenos Aires: La Bastilla, pp. 185-192.
- Todorov, Tzvetan, 1992, *Simbolismo e interpretación*, Caracas: Monte Ávila.
- Trastoy, Beatriz, 1987, "El teatro argentino de los últimos años: del parricidio al filicidio" en *Espacio 2,2*, pp. 74-82.
- Zayas de Lima, Perla, 1983, "El neorrealismo en dos tiempos: de Gorostiza a Monti" Cap. VI en *Relevamiento del teatro argentino (1943-1975)*, Buenos Aires: Rodolfo Alonso, pp. 109-118.

HISTORIA TENDENCIOSA DE LA CLASE MEDIA ARGENTINA (1972)

En *Historia Tendenciosa de la Clase Media Argentina* se ritualiza la historia política del país. El mundo del padre aparece mediatizado a través de los distintos representantes de la clase política y de la sociedad. Un personaje símbolo, Teatro, es el responsable de la escenificación ritual de la historia. En esta obra se intensifica la tendencia a la universalidad y la ausencia de caracterización psicológica de los personajes. La obra se desarrolla en dos tiempos cualitativamente distintos. La crónica del dominio, donde el antiguo padre de la horda es ahora jefe político, mercader inglés o representante de las clases terratenientes y el tempus de las implosiones. Allí el carácter ritual del drama se duplica, ante la presencia de anónimos actores que representan la crónica de la vida privada. Ambos tiempos se proyectan hacia el pasado. Sin embargo, la memoria histórica consolida la historia del dominio. Las implosiones, en cambio, indagan, valiéndose de la memoria, en las raíces subjetivas de la identidad en el tiempo.

El símbolo femenino muestra sus distintas facetas. Monti define a Pola-Madame como la imagen de la dicha absoluta⁸. Ella posee una raíz en la historia y otra en el tiempo primordial, en otras palabras, madre arquetípica y objeto de goce.

Huyo de aquellos
que sólo tienen
para ofrecerme
sudor y penas.
De los que viven
en los suburbios,
de los que aspiran
pero no son.
A los que quieren
tener comercio
con esta dama
(Monti, 1972:9).

⁸ Monti afirma que los críticos se han equivocado al interpretar el personaje de Pola..." Se trata de un personaje metafísico. Representa, como lo dice hasta el mismo Teatro... Felicidad, poder o *joie de vivre*, aquí está el placer de la existencia, la pura ganancia, la plusvalía de nuestro corazón, el motor de esta historia., Madame. Es decir, está representada no como el país, la República, sino como aquella ilusión de felicidad absoluta, o de placer absoluto, que puede guiar a los hombres a determinadas actitudes históricas. Esto en *Historia tendenciosa* que es la más pegada a la tierra; de las otras, ya ni hablar." (Monti, Roster, 1990: 41)

La ambigua plenitud del símbolo femenino se bifurca en dos discursos estilísticamente opuestos. Pola es, en el diálogo obsceno de Mr. Hawker y Boñiga, la mujer que se ofrenda a todos los placeres y en la parodia del discurso político del Peludo, ángel femenino.

En el primer acto, la memoria indaga en la historia argentina, desde comienzos del siglo hasta la caída de Juan Domingo Perón en 1955. Marcuse piensa que el sentido de culpa, fundador de la comunidad de los hermanos, se intensifica en el mundo mediado de las instituciones sociales. Allí, la culpa es anónima y los intentos de rebelarse contra ese orden abarcan la totalidad del mundo conocido.

Así como la rebelión contra el padre original fue absorbida por los impersonales contornos del sistema, también el individuo desaparece en la tipificación burocrática. La agresión acumulada del sistema se dirige al otro, al enemigo que lo hace peligrar. Los mecanismos de la represión excedente se orientan hasta los últimos rincones de la personalidad. De allí que, toda rebelión contra el sistema, termina identificándose con el mismo.

En la obra que nos ocupa los personajes están tipificados simbolizando el vaciamiento de la identidad en los mecanismos del dominio administrativo. La representación adquiere los rasgos de la lucha por el poder. Desde el comienzo, aparecen las clases sociales pactando con el colonialismo por el manejo del aparato productivo. Monti no nos muestra en ningún momento, un estado de idealidad anterior. De la ritualización de la historia, desaparece la inmediatez biológica del Padre primordial.

BOÑIGA- Hawkie, I need you. Te necesito...

Mr.HAWKER- I know, my boy.

BOÑIGA- Pero hay algo que nos separa.

Mr. HAWKER-¿What?

BOÑIGA- Los grupos preferenciales, Hawkie.

Mr. HAWKER- Bueno, cuestión de negociar (Monti, 1972: 13).

La apelación a un estado primordial, bajo cuyo brillo la historia aparece como una eterna caída, es parodiado bajo la máscara lírica, es decir irrealizado. Marcuse afirma que la huida hacia esos paraísos, simboliza el olvido de la justicia y la libertad sobre la tierra.

Peludo- Doncella... (*Pola sorprendida se arregla un poco el vestido*)

Yo sé tú triste historia,

muchacha de arrabal.

Yo sé que un día aciago

dejaste el suburbio

y el vestido de percal.

Te enceguecieron las luces.
 te deslumbró la ciudad.
 Mariposa de abril,
 en el fango fuiste a dar.
 Yo sé tú triste historia,
 muchacha de arrabal. (Monti, 1972: 17).

Los controles de la sociedad de la administración llegan hasta el Eros, cuyo poder destructor del principio de realidad, aparece ahora domesticado bajo la pupila del sistema.

La mujer ya no simboliza, bajo el ropaje mítico de la madre, el placer negado, sometido bajo el mundo del dominio, sino el placer controlado por el principio de la administración.

POLA- (*Se incorpora*) Don Marcelo, Hawkie: gracias por compartir conmigo esta mesa de camaradería. Cuando lleguen los días invernales y la nieve de los años platine el cabello... (*Pega un manotazo al costado*) Quieto, querido. Y la nieve de los años... (*Aprieta los muslos*) De a uno por favor. Me voy a acordar de estas jodas y entonces... ¡La liga no! ¡Te digo que la liga no, que es un recuerdo del Príncipe de Gales! (*Gran tumulto y escándalo. Mr Hawker y Boñiga tumban a Pola y entre los dos tratan de sacarle la liga. Mientras aquella se debate a las carcajadas*) (Monti, 1972:16).

La patria, la comunidad, son símbolos de lo femenino. En el discurso de Pola, aquel pasado mítico se expresa en el lenguaje nostálgico del tango. Pero ese lenguaje es parodiado, gastado en su confrontación con una realidad ajena.

El principio de realidad está configurado por dos sistemas en pugna. La muerte del Padre político da lugar a otro sistema de dominio que agudiza el principio de represión excedente necesario a su perpetuación. Pola, imagen del placer y la gratuidad, huye. La civilización se consolida bajo el signo de un Eros domesticado. Tal como sostiene Marcuse, el matriarcado es un instante en la historia de la humanidad. Las estatuas de las diosas madres serán rápidamente reemplazadas por la estatua única del poder masculino. El reino de Tánatos persigue al principio libidinal bajo el amparo del discurso político liberal. Porque en este proceso de formación de la civilización patriarcal hasta la sociedades del dominio, el principio de destrucción es siempre menos sublimado que el principio libidinal.

GENERAL.- (*Adopta una postura de prócer*) Conciudadanos. Hoy 6 de septiembre de 1930, respondiendo al clamor del pueblo hemos asumido el Gobierno de la Nación. El caos, la corrupción, el descrédito internacional y el latrocinio nos han llevado a dar este histórico paso. Las medidas que

tomaremos para corregir semejante estado de cosas serán enérgicas. En primer término aumentaremos las fuerzas armadas a 50.000 hombres y cesantaremos a 38.500 empleados públicos. A los que queden y a fin de pagar las deudas contraídas con la corona británica, que son sagradas las reduciremos el sueldo en un 15%. Para quienes se muestren remisos a colaborar con las autoridades legítimas disponemos de la Sección Especial, donde se logrará por métodos más expeditivos que los corrientes, obtener dicha colaboración (Monti, 1972: 20).

Monti incorpora en esta obra el recurso de las implosiones, es decir, los actores improvisan situaciones surgidas de su imaginación, su memoria o del real histórico. La primer implosión está representada por actrices. El a-psicologismo característico de los personajes de *Una noche* se enfatiza en esta obra por la ausencia de nombres propios durante la representación⁹. La memoria, que busca el origen del sujeto por medio de la evocación nostálgica de la infancia, simboliza el antiguo recuerdo del goce perdido en la unidad del mundo. Su lenguaje emocional, destacado por el verso, no es parodiado como el lenguaje máscara del Peludo. Hay un intento de recuperar el paraíso perdido, pero tal como afirman Marcuse y Freud, no existen paraísos ideales en el origen del tiempo, sino una historia de lucha y de poder.

ACTRIZ 1.- Pero yo he visto esas fotos,
Yo, que tengo memoria de lugares donde no nací
las he visto.

ACTRIZ 2.- Fotos de quienes quedaron para siempre
en su aldea arrasada por las bombas.

ACTRIZ 1.- Quienes detuvieron para siempre
un grito de horror
en Brestlaw
quienes gritaron
sin que yo pudiera escucharlos

ACTRIZ 2.- Pesadillas del 39
negro sobre blanco;
perdida alba de la infancia,
en la casa de inquilinato. (Monti, 1972: 21).

Estas artistas mujeres entran en la historia, siendo aún poseedoras de una alforja de imágenes subjetivas: el sabor del té, las fotos y el recuerdo del padre. Pero la historia del dominio avanza amenazante sobre una subjetividad no adaptada y los símbolos de la infancia se extravían en la historia de la civilización.

⁹ Perla Zayas de Lima define el estilo de Monti en *Una noche* como neorrealista. Entre los distintos rasgos de ese neorrealismo menciona el a-psicologismo que otorga universalidad al drama. (Zayas de Lima, 1983: 118).

El acto de antropofagia vuelve a remitirnos al escenario mítico del asesinato del padre y al banquete ritual que consolida la memoria de aquel homicidio. Tanto Freud como Marcuse, consideran que el Parricidio es el acto necesario para el ingreso del hijo en la civilización. Sin embargo, no debemos olvidar que el reino de los hijos fortalecerá el mundo del poder. Tal es el sentido de la inmediata alianza de Boñiga y el hijo. Nuevamente, el uso genérico de la tipificación resalta el escenario primigenio de la filogénesis.

BOÑIGA.- Despacio, despacio. *(El hijo le pincha el dedo. Boñiga pega un alarido)* ¡Qué bruto, petit! En fin todo sea por conquistar un aliado de clase. Ahora apretemos muy fuerte los dedos. Amanece. Me tengo que ir. Adiós pequeño. Ya estamos ligados *(Extrae una bomba del chaleco. La arroja al suelo y no pasa nada. Juanita grita. Boñiga huye)* (Monti, 1972: 25).

La familia vuelve a ser el escenario simbólico del principio del dominio. Pero contrariamente a la familia de *Una noche..*, y en una clara vinculación política con la típica familia oligárquica antiperonista, los hijos desean consolidar el poder del padre. La mujer ya no se manifiesta, a modo de símbolo de la Comunidad o imagen de gratificación gozosa, sino como metáfora de los altos ideales que Marcuse caracteriza bajo la apariencia de máscaras del sistema.

HIJA.- ¡Qué dolor
qué injusticia,
qué desorden!
Mi gran ciudad blanca,
mi ciudad griega,
mi ciudad dorada
mi ciudad abierta al mar...
¡Qué dolor
Ha caído la orgullosa ciudadela.
Han salido los fantasmas de la tierra.
Han surgido las larvas de la entraña,
pisotearon los jardines de mi ciudad blanca.
¡Qué dolor!
Oculta, corazón,
este desorden,
cayó la ciudad inexpugnable
abierta al mar. (Monti, 1972: 27).

En la implosión II, las actrices toman el nombre de los personajes de escena. La ritualización de la historia invade los espacios de la subjetividad. No hay espacios para la nostalgia de una infancia perdida, ni para la identidad personal formada en el ámbito familiar. La familia es un eco del principio de actuación. Sólo una penumbra del Eros ausente en la perdida rebelión del hijo:

HIJO.-Quisiera ir a pescar ranas
 MADRE.- ¿A esta hora?
 HIJO.- Mamá no quiero ser contador
 MADRE.- Pero si estás por terminar la carrera
 HIJO.- Podría ser tantas cosas más.
 MADRE.- Pero si ya elegiste.
 HIJO.-Todavía no elegí. (Monti, 1972:309).

Uno de los beneficios del sistema del dominio, sostiene Marcuse, reside en el hecho de provocar el olvido de la muerte. Mientras el sistema y sus controles funcionen, el hombre anestesiado en su engranaje olvida el silencio final. Ese injusto olvido provoca que no enfrentemos las formas injustas de la muerte; que no luchemos contra la enfermedad y la miseria; en otras palabras, las muertes evitables. Precisamente Pola, la metáfora femenina encarna esta idea.

POLA.- ¿Al final? ¡Ah, la inocencia de la juventud! (*Se levanta. Se acerca al hijo*) Al final no hay nada, pichón, crecé lo más rápido que puedas. Todo el mundo pasa por un momento de duda. Hay que echarla. Es una perra flaca. Vivimos el mejor de los mundos posibles. Vení, pichón, vení a la mesa (*Lo toma de la mano y lo lleva a la mesa. Silencio. La hija comienza a reírse*) (Monti, 1972: 30)

Pero, la muerte abolida bajo el somnífero de la represión excedente, estalla bajo la agresión acumulada, en la eliminación del otro. Monti nos revela no sólo un Parricidio simbólico: la caída de Juan Domingo Perón, sino también un matricidio histórico, la muerte de Evita.

El primer acto culmina con la alusión a la masacre en los basurales de José León Suárez. Esos genocidios constituyen la acusación que Marcuse esgrime contra la civilización del olvido. Luchar contra la muerte, hacer retroceder las fronteras de Tánatos, es la labor de la cultura, que regresa la mirada desde el dominio, al goce femenino de la tierra. En el diálogo escrito por Jaime Kogan, el coro asume simbólicamente los principios masculino y femenino respectivamente. El principio femenino, en este caso específico, es la imagen de Eros; la mujer genéricamente, amante y madre.

CORO: (*Voz femenina*) Te lo pedí varias veces.
 ¿Por qué no te quedaste en casa?...
 (Monti, 1972:32).

CORO: (*Voz femenina*)¿Cómo les digo a los chicos
 que estás muerto?
 (Monti, 1972. 32).

El principio masculino, por el contrario, es el símbolo de Tánatos

CORO: (*Voz masculina*) ¿Dónde vivís?

CORO: (*Voz masculina*) ¡¿Dónde está Tanco?!

¡¿Dónde está Tanco?!

(Monti, 1972: 32).

La Culpa es el fundamento del pacto entre los hijos. El sentimiento de Culpa por el padre asesinado hace que los hermanos creen una nueva sociedad, prohibiéndose el incesto y dando origen, consecuentemente, a la exogamia. La ausencia de una figura paterna individual, de un valor asociado a la imagen del padre como símbolo de la ley y la civilización, en la sociedad administrativa, produce un acrecentamiento de aquella misma Culpa heredada y anónima. La represión instintiva, afirma Marcuse, adquiere el rostro anónimo del sistema.

Al final del primer acto, Monti emplea el recurso del diálogo, despojado de un emisor preciso. Se trata de voces asexuadas que se dirigen al lector-espectador, que no murió en los basurales de José León Suárez, que heredó aquella Culpa sin rostro, aquella Culpa histórica.

-¿Pero dónde no estabas?

- No estaba tirado
entre basura y podredumbre.

-¿Dónde no estabas?

- No recibía
tres tiros en la espalda.

-No giraba
sobre el vientre perforado.

- No tenía
mi cabeza hecha pedazos.

-No tenía
mi cerebro derramado
entre latas oxidadas.

- ¡¡NO!!
No estaba muerto.

No estaba muerto

No estaba muerto

- Esa madrugada del 56.

(Monti, 1972: 33).

La historia representada por los bufones no es una tragedia, sino un devenir grotesco, sostiene Jan Kott en su estudio del teatro de William Shakespeare (Kot, 1969: 281). Pero el grotesco es el estilo, la cosmovisión de una identidad en abismo. Los bufones isabelinos son grotescos porque derrumban los procesos identificatorios del universo político de la nobleza. El

bufón del *Rey Lear*, Feste, en *Noche de Epifanía*, insta una sabiduría que anhela la dimensión vital de la existencia, desnudando los insensatos gestos del poder. La estructuración idealista del cosmos vacilaba en el Renacimiento. De allí Montaigne y su defensa del valor de la experiencia, de allí las elegías de John Donne y su "Nacemos ruinosos", de allí también el pragmatismo político de Maquiavelo.

En el segundo acto, como en el drama shakespeariano, los payasos vuelven a representar la historia de los poderosos. Como sus antecesores isabelinos, revelan la apariencia y la realidad del colonialismo y la pérdida de identidad del país. En este universo del dominio, una actriz sin nombre mendiga imágenes para la extraviada identidad.

Cuando el sistema devora los espacios singulares de la identidad por medio de la represión excedente, el sujeto es despojado por los mil rostros del dominio y sólo hallamos actores manipulados como marionetas grotescas. Según Kayser, este automatismo, esta rigidez mecánica constituye uno de los rasgos esenciales de la cosmovisión grotesca (Kayser, 1964: 19).

En *Historia Tendenciosa* es precisamente una mujer, el símbolo por excelencia de la vida sentida a modo de identificación inmediata, de identificación sin sometimiento, quien no halla un rostro bajo la apariencia. También la patria, la comunidad, esa otra imagen del principio femenino, busca su identidad bajo los distintos regímenes políticos que sucedieron al parricidio del peronismo ausente. Los Payasos y la Actriz reduplican el simulacro, ya marcado por el alegórico personaje de Teatro.

ACTRIZ.-...Yo te necesito para completar una imagen. Madre de familia, buena esposa con algunos accidentes, levemente neurótica. Y vos me necesitás, Andrés, para justificarte. Hombre sacrificado por su hogar. Macho que rinde ante la hembra los trofeos sangrientos de la lucha en el medioambiente. Qué absurdo es todo esto, Andrés (*Pausa Larga.*) Andrés, entendeme, acepto todo. Acepto que las cosas sean así. Pero, a veces me siento extraña. Te miro y sólo encuentro un manojo de gestos vacíos y ridículos. Un conjunto de ritos en una realidad. Es como si te desmoronaras. (*Pausa breve.*) Andrés vámonos. Me muero de frío acá. (*Se vuelve rápidamente hacia él, tiende la mano. Pero apenas lo roza, el actor se desmorona como un trapo. La actriz grita. Cambio de luz. Reacomodamiento rápido de actores. Pola se dirige a Boñiga*) (Monti, 1972:39).

Nótese, al respecto, que caen todas las facetas del símbolo femenino: madre, esposa, hembra, hasta llegar al mismo estado de despersonalización que Julia en *Una noche...* También se parodia la identificación arquetípica del hombre en la sociedad primordial, a saber, el macho que descarga los impulsos agresivos

en la conquista de la naturaleza. Por esta razón, el ritual que debiera ser abolición del tiempo del desgaste y la muerte, recuerdo de una verdad olvidada en el alba de los tiempos humanos, se transforma aquí en simulación, en historia que repite los ciclos del dominio en una distribución injusta del principio de escasez

Hombres y mujeres desembocan indistintamente en la esfera del poder. Pola ya no aparece ni siquiera como madre terrible, es decir, una de las funciones arquetípicas de lo femenino. Es un átomo social disgregado, un átomo ejecutor del mundo del poder. La historia es una reiteración de gobiernos civiles y dictaduras militares que van consolidando el imperio de Tánatos, por medio de la entrega al imperialismo. También el antiguo padre de la horda pierde su valor referencial arquetípico. Ya no somete los instintos, ya no representa la ley física que, a través de su vigor, impone los principios fundamentales de la colectividad. Por el contrario, disuelve su identidad bajo los mecanismos reguladores del poder. Es el fenómeno que Marcuse define como retracción de la individualidad bajo el dominio del principio de actuación. Tal vez allí resida una de las razones para la tipificación genérica de los personajes en la obra de Monti.

POLA.-Esa silla estaba vacía. Por lo tanto, había un vacío de poder ¿Y quién la ocupa ahora? Tus asentaderas, querido. Desde este momento no te pertenecen. Pertenecen a la comunidad, a la historia, a la posteridad. Tu carne es carne de estatua (*Se aparta, evalúa la obra. Nicanor sigue inmóvil, con los ojos muy abiertos*) (Monti, 1972: 45).

El símbolo en el teatro de Ricardo Monti, tal como él mismo lo afirmara en la entrevista con Peter Roster, tal como Zayas de Lima lo sostiene en su estudio del neorrealismo, integra aspectos psicológicos, sociales y metafísicos. Aún en esta obra, de explícitas alusiones políticas, aquella misma realidad política se transforma en alegoría del poder totalitario, imagen de enfermedad psíquica que multiplica sus fuerzas en la fundación y conservación de la civilización. “Compartimentos estancos”, “Inmovilidad” son las expresiones utilizadas para definir el poder dictatorial. Es ésta la civilización de los héroes culturales; civilización que se manifiesta en acciones de dominio y sometimiento de la realidad; en acciones opuestas al Eros órfico que libera la potencialidad del mundo.

Por un lado, el aspecto letal del totalitarismo se revela en la representación bufonesca de la historia. Nicanor con sus bigotes de utilería es ese actor que se pavonea ante los desencantados ojos de Macbeth. En este proceso de alegorización, aún un suceso tan puntual en la historia argentina, como el Cordobazo, es interpretado bajo la óptica de la imagen.

El conflicto entre apariencia y realidad, entre la historia del dominio devorador de la identidad nacional y la identidad buscada, se expresa

estilísticamente por medio del recurso de la representación dentro de la representación. Los actores de las implosiones y los personajes de la obra se entrelazan en un laberinto ficcional que anula toda posibilidad de identificación precisa.

ACTOR.- Está bien, persona respetable, vos también estás sola. Todos estamos solos. Como langostas. *(Pausa. La actriz ha desaparecido totalmente.)* ¿Pero qué hago aquí? ¿Qué mierda hago aquí? *(Se levanta de un salto. Aparece Nicanor)*

NICANOR.- ¿Dónde vas, querido?

ACTOR.- No sé, tengo que irme.

NICANOR.- ¿Pero dónde?

ACTOR.- ¡No sé!

NICANOR.- ¿Y te vas a ir así? ¿Sin despedirte de nadie?

ACTOR.- No tengo nadie de quien despedirme.

NICANOR.- No hay ningún sitio del que puedas huir de tu realidad.

ACTOR.- ¡No quiero huir de mi realidad! ¡Quiero encontrarla! ¿¡No entienden?!
(Pausa. Entra el teatro) (Monti, 1972: 48).

Destacamos el uso de la imaginería animal (“Como langostas”), rasgo que según Kayser y Podol, es una de las simbologías esenciales de la cosmovisión grotesca. Esta imaginería traduce en términos metafóricos el gran tema de la identidad perdida en la caótica desestructuración de la realidad.

La generalización, la abstracción se concentra en el final de la obra. El teatro dialoga con entidades identificadas con un número. En este diálogo se plantea la relación entre el arte y la historia; entre la visión del artista como fugitivo de la historia y el artista panfletario. Marcuse plantea claramente esta relación en el capítulo de *Eros y civilización* titulado: “La dimensión estética”. Allí revisa las distintas nociones históricas del juicio estético. Según Kant, la estética se propone liberar a la sensualidad de su sometimiento a la razón. Schiller, partiendo de este concepto, se propone vincularlo con la recreación de una nueva civilización a través de la libertad de la función estética. En este sentido, Marcuse retoma las nociones de Schiller, quitándolas del ámbito de la interpretación tradicional.

La investigación busca la solución de un problema: la liberación del hombre de una condición existencial inhumana. Schiller afirma que para resolver el problema político uno debe pasar por la estética, pues aquello que conduce a la libertad es la belleza (Marcuse, 1971: 176).

Schiller halla en el principio del juego un modo de estar en el mundo, negando, no la realidad, sino la realidad de la necesidad y el deseo insatisfecho. El hombre es libre para jugar consigo mismo y la naturaleza, cuando esas

necesidades y ese deseo pueden ser colmados por medio de un trabajo no enajenado. Tal formulación no conduce a un esteticismo desgajado de la realidad. Por el contrario, la cultura estética supone un cambio absoluto en el modo de percibir y sentir. Es posible sólo si la civilización logra un grado sumo de madurez física e intelectual.

La naturaleza revelada al principio del juego no reviste los caracteres del dominio; en otras palabras, no será una naturaleza que subyugue al hombre, ni una naturaleza dominada por él. Será, en consecuencia, objeto de contemplación, libre despliegue de formas desinteresadas. En el mundo subjetivo, tendrá lugar un cambio. El trabajo humano, alejado de la servidumbre, permitirá el libre desarrollo de las potencialidades del sujeto. Finalmente, el estado estético debe derrotar al tiempo dentro del tiempo, lograr la identificación del ser en el devenir.

La filosofía estética se relaciona con las visiones órficas y narcisistas de la existencia en su concepción de una naturaleza no represiva interna y externa. Pero, ese orden no represivo es un orden de abundancia. Las concepciones estéticas rechazan el concepto de libertad originado bajo el principio de actuación. De este modo, reservan la libertad para una civilización que se eleve sobre la base de las necesidades satisfechas *a priori*. Sin embargo, opina Marcuse, el campo del trabajo debe ser estructurado bajo la razón, tratando de ahorrar tiempo para el desarrollo de la individualidad. También la producción debe organizarse para satisfacer todas las necesidades.

La filosofía estética, aún bajo su fase idealista, no se evade hacia el reino de un ornamentalismo alejado de la realidad. Propone una armonía entre la razón y los sentidos.

A la razón le corresponde organizar la civilización bajo principios que no obedezcan el mundo del dominio y al instinto auto sublimarse para no caer en la barbarie.

La desublimación de la razón es un proceso tan esencial en el surgimiento de una cultura libre como la sublimación personal de la sensualidad. En el sistema de dominación establecido, la estructura represiva de la razón y la organización represiva de las facultades de los sentidos se suman y se sostienen entre sí. En términos freudianos: la moral civilizada es la moral de los instintos reprimidos, la liberación de los últimos, implica el abatimiento de los primeros. Pero este abatimiento de los altos valores puede hacerlos regresar a la estructura orgánica de la existencia humana de la cual fueron separados y la reunión puede transformar esta misma estructura. Si los altos valores pierden su lejanía, su separación de y contra las facultades inferiores, éstas son capaces de convertirse libremente en cultura (Marcuse, 1971: 184).

Trasladándonos nuevamente a *Historia Tendenciosa*, pensamos que el diálogo final entre Teatro y las entidades numéricas puede interpretarse a la luz del marco teórico marcusiano. La personificación genérica de los artistas interroga a Teatro y éste responde que no necesitan interrogaciones ni respuestas. En otras palabras los artistas están fuera de lo real.

Si consideramos al arte bajo la óptica del dominio, bajo los altos valores del dominio, estas palabras reflejan la función de la cultura en una sociedad organizada bajo aquellos principios. De ahí la necesidad, claramente expresada por Marcuse, de que esos altos valores regresen a la materia de la vida.

Son los actores, es decir, los paradigmas de la visión estética, los que luego de escenificar la decadencia del mundo del poder, se interrogan acerca de una identidad desaparecida tras la abstracción de un número. El teatro ha permanecido fuera del transcurso, organizando la estructura inmóvil del dominio. En cambio, los actores agotaron las cíclicas representaciones del dominio y buscan su identidad. Quizás, este proceso de identificación se produzca por medio de un cambio histórico y ése sea el sentido último de las voces fragmentadas al final de la obra.

En palabras de Marcuse, hay una tarea previa para la Razón que anhela configurar una civilización no represora. Luego y sólo luego, vendrá el goce del juego. Pero las preguntas señalan el camino.

TEATRO.- Ustedes son artistas, no necesitan dar ninguna respuesta.

III.- No queremos dar una respuesta, queremos encontrarla

TEATRO.- Eso en la vida privada.

IV.- Aquí también está nuestra vida privada.

TEATRO.- Pero, ¿De qué no están conformes? No los entiendo

VI.- Queremos encontrar una respuesta.

TEATRO.- El teatro no puede dar respuestas.

VII.- Entonces, queremos encontrar por lo menos la pregunta.

TEATRO.- Ustedes se plantean objetivos extra-artísticos

VII.- Encontrar la pregunta adecuada.

TEATRO.- ¿Qué quieren convertir esto en un panfleto?

IX.- No cualquier pregunta.

XI.- Una pregunta que ayude a encontrar una respuesta (Monti, 1972: 51).

Finalmente, toda identidad desaparece en los parlamentos finales de esta primera versión de la obra. Sabemos por la didascalia que los actores se dirigen al escenario para una representación más. En la escritura de Monti desaparecen las cifras abstractas y las denominaciones de Actor o Actriz. Hay un hilo conductor bajo aquellas voces aparentemente caóticas. Pensamos que se trata de del conflicto entre el hombre y la sociedad, entre el tiempo subjetivo y el tiempo objetivo, entre los tiempos personales y los tiempos históricos.

Tras los parricidios históricos, no ha surgido una nueva generación. El mundo de los hijos ha acentuado los rasgos represivos del dominio. El símbolo femenino de la plenitud y el goce de vivir ha sido despojado de su Eros, para ser absolutamente sometido al mundo del poder. Estallan los procesos identificatorios de la psiquis. El hombre, devorado por la anónima repetición del devenir, pierde los modos de la inserción individual en la historia. Se queda sin imágenes, en un estado anterior a la muerte del padre.

- Uno tiene que cambiarse a uno mismo, y después cambiar el mundo.
- Estúpido, como si el mundo tuviera paciencia para tu cambio
- No puedo modificar nada
- Escuchen, lo importante es resistir.
- ¿Resistir qué?
- La lucha está dentro de uno.
- Pero también está afuera.
- Las circunstancias apremian.
- Escuchen...
- Estamos partidos en dos (Monti, 1972: 52).

Otro hilo conductor de este fragmentarismo es el eje semántico del sistema, de la seducción del sistema. Precisamente, una de sus constantes seducciones, afirma Marcuse, reside en provocar el olvido de la muerte. El hombre se adormece bajo los ritmos de un trabajo alienado, de los beneficios materiales, de la totalidad de su existencia vaciada en los moldes prefijados de identificación social. El hombre se adormece y olvida su finitud y la finitud del prójimo. Bajo el poder de ese sonambulismo, olvida luchar por evitar la injusticia, la enfermedad y la muerte.

- Estar alerta. No abandonarse a la seducción
- No entiendo.
- Estamos divididos en dos partes.
- No entiendo.
- Estamos divididos en dos partes. Y una parte de nosotros dice una cosa y otra parte dice otra cosa.
- Una parte dice que hay que tomarse las cosas con calma.
- Hay que mirar alrededor.
- Pongamos la comodidad por encima de todo (Monti, 1972:52).

Sin embargo, la obra termina con las palabras de Teatro. Esas palabras expresan un semantismo opuesto al latente significado de las voces fragmentadas. En el antiguo escenario de las moralidades medievales; forma artística que adquirirá *Historia Tendenciosa* en su posterior reelaboración, el hombre, Everyman, se reconcilia con su propia naturaleza y con el Universo. En

esta representación el Teatro nos devuelve a la inevitable repetición cíclica de la historia.

TEATRO.- *(A la cabina)* ¡Telón, por favor! *(Se cierra el telón detrás suyo).*
(Al público). Y así acaba de terminar la representación
 número...de nuestra historia tendenciosa de la clase media.
(Desaparece) (Monti, 1972: 53).

Pero Teatro, como ya hemos visto, nos sólo dirige la representación, sino que simboliza también el principio del dominio. Tal vez, una de las posibles interpretaciones de esta obra, radique en pensar que no hay una única voz otorgadora de sentido, sino que la representación culmina enfrentando dos voces, dos maneras de estar en la historia. No olvidemos al respecto, que las voces finales de los actores ocurren cuando caen las máscaras de los personajes-tipo que representan el mundo del dominio de la clase media. Ante esa farsa que perpetúa el sistema de explotación, los actores responden con la incertidumbre de una identidad perdida y deseada al mismo tiempo.

Perdido el pasaje ritual desde el mundo del Padre a la civilización; perdido el espacio subjetivo de la identidad bajo la represión excesiva del poder, sólo permanece el paradigma abstracto de la historia y el paradigma vacío de la identidad.

El símbolo femenino, Pola y las damas desarrollistas, lejos de expandir su significado simbólico hacia los ámbitos de la sexualidad, el goce o la ternura maternal, culminan su actuación sometiéndose absolutamente al sistema del poder. Aún más, defendiendo ese poder bajo un discurso farsesco, cantando loas a la explotación universal.

Como señalamos, Marcuse afirma que el matriarcado, simboliza sólo un breve período en la historia de la humanidad. Recordemos, al respecto que Monti destaca el valor simbólico del personaje de Pola en una entrevista con Peter Roster.

CORO.- Brothers of the world,
 unite, unite, unite!
 ¡Unámonos, hermanos,
 camaradas, hasta la victoria final..!

POLA.- Fundamos nuestra carne,
 y nuestra sangre, hermanos, en un solo calor.
 A participar, a colaborar.

CORO.- Mejilla a mejilla
 mejilla a mejilla.
 ¡Cheek to cheek!
 Brothers of the world,
 unite, unite, unite!

Unámonos, hermanos,
 Camaradas, hasta la victoria final...
 DAMAS DESARROLLISTAS.-
 Marchemos
 hacia la alborada.
 hacia un mundo de justicia
 hacia un mundo de igualdad
 (Monti, 1972:50).

Ricardo Monti en “A una platea de culpables” explicita sus propuestas teatrales con respecto a la ubicación de su teatro dentro del campo intelectual. Ya el título mismo del artículo, nos instala en el escenario freudiano de la culpa; en otras palabras, en el origen fundante de la civilización. Monti se ubica a sí mismo y a sus actores bajo el rótulo ideológico de autor burgués para una platea de burgueses.

Desde el momento en que acepto con plena responsabilidad incorporar mi práctica artística dentro del círculo del teatro burgués y de la estética burguesa, debo señalar con precisión que me dirijo, fundamentalmente, a una platea de culpables que representan a los de la platea. (Monti, 1973:190).

Pero ¿culpables de qué? Siguiendo la línea de pensamiento de Marcuse, diríamos: de la civilización creada bajo su dominio, de la destrucción de un mundo patriarcal de valores y su sustitución por un sistema más represivo aún, del olvido del goce bajo las señales del Eros administrativo.

Sin embargo, Monti se propone a pesar de su estética burguesa, producir un cambio en la cosmovisión burguesa del mundo. La paradoja sólo lo es en apariencia ya que la burguesía se caracteriza, según Monti, por su lucidez intelectual. Apela, entonces, al intelecto para que, a través de la autocrítica, esa burguesía vuelva a mirar el mundo que creó.

El mayor valor que reconozco en la burguesía es su posibilidad de lucidez, con todo lo que ello implica: dolor, culpa, bronca hacia sí mismo. Me definiría como un autor inhumanista; propongo a la platea burguesa el trabajo de inhumanizarse, vale decir, asumir con crueldad la lucidez, sacrificar la expansión vitalista (tercer canal: complicidad con valores intelectuales, ideas) propongo una alienación intelectual, ideas) en contraposición a la alienación social (es decir, alcanzar como meta la repugnancia y el rechazo de sí misma como clase) en contraposición a la alienación social (es decir, alcanzar como meta la repugnancia y el rechazo de sí misma como clase. Extraña paradoja, la gran posibilidad de ser humano para un burgués, consiste en ser inhumano, es decir, contradecirse y desgarrarse incluso con crueldad. Para un burgués, una

actitud crítica frente al mundo significa una constante y despiadada actitud crítica frente a sí mismo, porque su clase es, en gran medida, responsable de ese mundo, y él con cada uno de sus gestos contribuye a constituirlo. Primera condición, que el burgués se sienta responsable del mundo que crea (creador y víctima de su propia creación) (Monti, 1973: 191).

Cabe preguntarse, entonces, cómo se muestra ese proceso de “inhumanización” en las obras estudiadas. En *Una noche...*, Magnus y el viejo Lou, en una resonancia intertextual de Lucky y Pozzo en *Esperando a Godot*, representan la dialéctica del Amo y del Esclavo.

Magnus reina en la familia, ejerciendo los valores burgueses de alimento, protección y control de los instintos cuya satisfacción relega únicamente a sí mismo. Magnus analiza con lucidez el mundo del dominio para reafirmarlo en la totalidad de sus valores. Su acerba ironía, pidiendo “un poco de ideología” luego del banquete, revela que los cimientos de esa cultura burguesa abrevan en una cosmovisión inmóvil de la naturaleza humana. Lejos de “sacrificar la expansión vitalista” la exalta y reafirma por medio de la adhesión, no a un discurso idealista, a un discurso máscara, sino a una palabra excrementicia, orgánica.

Lou se somete al dominio de Magnus porque acepta ciegamente las normativas del mundo burgués, aunque ese mundo lo haya reducido a la animalidad más absoluta, a la pérdida de identidad, en una palabra, que hace estallar los marcos del Logos, para reducirse al aullido. Posee los mendrugos del sistema y le bastan para sobrevivir.

En el mundo de los hijos se desnuda el sistema. Los altos valores de la cultura se deshojan de ese mundo. Gato no puede sostener su fantasmática idealidad, luego del discurso de Magnus. Como Hamlet, debe destruir el mundo del dominio por medio de un acto.

Julia, el símbolo femenino del Eros sometido, también participa del rito final. La inmovilidad de los hijos, antes de la caída del telón, es una interrogación abierta, es decir, sin respuesta. Pero, el acto de inhumanidad propuesto por Monti se ha realizado. Evidentemente, el autor burgués ha desnudado los huesos de su mundo, y esos huesos, como el cadáver de Magnus, están podridos.

Con respecto a la segunda obra analizada, *Historia tendenciosa*, en apariencia puede ofrecer mayor dificultad al análisis crítico del sistema burgués, ya que la aparente esquematización de la obra expresa una también aparente superficialidad. El mismo texto de Monti, anteriormente mencionado (*A una platea de culpables*) nos ayudará a entender este concepto.

La propuesta ya la formuló el psicólogo Cooper: el sistema no solamente está afuera, sino que también está adentro. Entonces tenemos que aislar el sistema interno, con las armas que nos permiten aislarlo, conocerlo, y negarlo. Podemos vivir exteriormente, esquizofrénicamente, según las

reglas del sistema, pero desde nuestro interior podemos ejercer una resistencia activa constante al sistema. Esta es mi propuesta, en la medida en que me propongo introducir la lucha de clases en la estética, y lo hago eligiendo a quien me dirijo, con absoluta deliberación, dentro de las clases en que está estructurada nuestra sociedad. Una vez que me dirijo al receptor, elijo también qué decir. O sea, no me dirijo a un público indiscriminado, porque no creo en un ser humano en general, por lo menos dentro de las coordenadas de esta sociedad (Monti, 1973: 191).

Si el sistema interno se refiere al pensamiento que sostiene y fundamenta el mundo burgués, entonces desaparece la aparente superficialidad de *Historia Tendenciosa*. Los personajes representan esa lucha de clases a modo de una tipificación alegórica. La interioridad requerida por Monti es aquí pensamiento puro. Nuestro autor “inhumaniza” todo el sistema ideológico que expresó a la clase media del país. Revela la complicidad de esas clases en la entrega del país al colonialismo. La alegría de vivir representada por Pola, al comienzo de la obra, culmina con ella como una prostituta entregada a los cambiantes intereses políticos. La familia grotesca, reminiscencia de la familia discepoliana, es un campo de lucha donde se enfrentan los intereses sociales en pugna.

Monti emplea distintos registros lingüísticos para parodiar el sistema ideológico de la burguesía. El elevado estilo declamatorio que los miembros de la familia emplean, disfraza los odios y ambiciones que multiplican la consolidación del dominio. En otras palabras, Monti muestra el verdadero valor ideológico del sistema familiar por medio de escenas típicas del Teatro de la Crueldad. Un ejemplo de esto sería la imagen del hijo, golpeando a su tía. El padre, lejos de ejercer el principio del dominio, o de representar el rito de pasaje al mundo de la civilización, aparece denostado a modo del modelo del padre fracasado del grotesco criollo.

Dos parricidios políticos se desarrollan en la obra. Uno se ejecuta materialmente, el otro es simbólico. Irigoyen aparece bajo la luz de un discurso extemporáneo, altos valores del sistema que, sin embargo, no logran ocultar las componendas políticas.

No hay una crítica al gobierno peronista, por el contrario, éste es visto bajo los ojos de la clase obrera, en otras palabras, no se trata de la clase política deshumanizada por Monti. Además, Eva Perón, en la voz de la radio, lleva a escena el símbolo de lo femenino como principio de vida benefactor.

Interesa el espacio generado a partir de las implosiones. Pensamos que, la crítica de Monti al sistema interno de dominio se muestra aquí con mayor nitidez. En estas escenas de improvisación actúan personajes individuales. Sin embargo, su subjetividad se ha vertido en el sistema. La actriz de la primera implosión podría ser cualquiera que vivido en la Argentina del '33. Por eso el sabor el té, y

los recuerdos de la infancia se pierden ante la imagen de la crisis económica del '30, ante la imagen del genocidio europeo.

La pareja de la segunda implosión emana de la totalidad representada, a modo de un enfrentamiento entre dos cosmovisiones. Hablan en dos lenguajes distintos; la mujer repite en un registro individual el pragmatismo de Pola; el hombre busca un sentido en el vacío social.

La víctima de la clase media es precisamente la clase obrera, desalojada del escenario. Pero la culpabilidad interna del sistema, anteriormente explicitado en el texto de Monti, aparece en las voces de los actores que presenciaron la representación de la masacre en los basurales de José León Suárez. A través de sus palabras, percibimos la complicidad silenciosa de la burguesía pero también la supuesta complicidad del lector-espectador burgués de clase media, a quien Monti se dirige.

Culmina así la representación histórica y la geografía interior del sistema instala la lucha de clases, escindiendo en dos bandos ideológicos opuestos a los actores. Sin embargo, los actores y Teatro también pertenecen al ámbito de la representación. El sistema es una ritualización de gestos que anula el devenir esencial. Los actores están bajo la intemperie del tiempo cuando abandonan la representación y temen el vacío de la creación y el vacío de la muerte.

En este sentido, tanto *Una noche con el Sr. Magnus e hijos* como *Historia Tendenciosa de la clase media argentina* comparten esta ficcionalización del mundo de la burguesía. En la primera de estas obras, la escenificación alude al ámbito de la familia, microsistema dentro del sistema; en la segunda, se despliega la totalidad de la organización de dominio, a través de la yuxtaposición de distintas parcelas sociales.

Magnus abandona la representación para morir; los distintos regímenes políticos, después de una exaltada proclama ideológica, también abandonan el *teatrum mundi*. Los hijos, se vuelven inhumanos a través del distanciamiento de la reflexión.

Lo único que sale de la representación, el momento verdadero de la obra, es la muerte de Magnus, que por eso imaginé sangrienta, casi animal. Pero con ella se cierra todo. El único momento de verdad clausura el teatro. ¿Qué harán los hijos con esa verdad? ¿Podrán sostenerse con ella? ¿O la transformarán en una nueva mascarada? ¿Comenzarán un nuevo ciclo de representaciones? “Es mejor un crimen que nada dice uno de ellos” ¿Es que fuera de la representación está la muerte, la nada. El teatro sostiene la vida? En todo caso, Magnus sí muere porque ha perdido el dominio de la representación general, mejor dicho porque ha decidido dejar de representar y, por lo tanto, de sostener la representación de los otros. Más que de un teatro dentro del teatro, podría hablarse aquí de teatro condenado a sí mismo. Teatro teatralizado (Monti, 1966: 75).

Podemos hacer extensivas las mismas conclusiones a *Historia Tendenciosa...* Las palabras de Teatro preanuncian la perpetuación del artificio.

George Steiner, en un estudio acerca del nacimiento de lo inhumano en la civilización occidental, también dirige sus flechas analíticas hacia el mundo burgués. Sus reflexiones, tituladas *En el castillo de Barba azul*, se circunscriben a la civilización burguesa decimonónica en la Francia post-revolucionaria.

La represión instintiva bajo el absoluto dominio de la Razón burguesa alentó, según el autor, los impulsos sangrientos que fueron acallados bajo las geométricas formas del jardín francés. Los pacíficos ciudadanos clamaban por una barbarie que llegó ineludible, en la figura de dos guerras mundiales. En esto reside, según Steiner, la inhumanidad de la burguesía y de su arte.

En el artículo anteriormente citado de Monti, el autor efectúa una síntesis de su trayectoria artística. Llama la atención que en ese "Itinerario", título del artículo citado, no mencione a *Una historia tendenciosa*. En una entrevista realizada por el Dr. Pellettieri, Monti indica las causas de ese rechazo. El autor, que se autoidentifica como autor burgués, desea transformar la inmediatez política de la obra en símbolo. Esa intensificación en el semantismo de la imagen no responde a una estética preciosista. Monti universaliza los paradigmas simbólicos, para que la totalidad de la experiencia existencial del dominio pueda incluirse dentro de su visión. A esa intención, obedece la posterior reelaboración de *Una historia*. La inscripción en los paradigmas más universales del símbolo, justifica nuestra interpretación de su obra, relacionándola con los esquemas míticos del Parricidio.

M: Sí, claro, lo político está relativizado pero para rescatar la pieza de la circunstancia. La idea era que se trataba de una obra que se suponía que si uno la seguía escribiendo era infinita puesto que hacía una revisión de acontecimientos históricos y políticos. Y bueno, ¿en qué punto la terminabas? No era cuestión de actualizarla año por año, entonces, lo que hice fue darle una estructura con un determinado cierre y por supuesto sacar todos los elementos que la hacían demasiado servil respecto del acontecer inmediato, o sea, rescaté los elementos permanentes de la obra. Y por lo tanto quedó relativizada en términos políticos (Monti, Pellettieri: 1977, 23).

Las apropiaciones brechtianas del teatro de Monti en *Historia tendenciosa de la clase media argentina* han sido analizadas por Nidia Burgos. Según la investigadora, "Brecht ofrecía un nuevo lenguaje escénico, que se avenía a los intereses de un dramaturgo como Monti" (Burgos, 2005: 3). La dramática no aristotélica, esbozada en la teoría teatral del dramaturgo alemán, permitía la inclusión de elementos farsescos en la construcción de la imagen teatral. Estos

elementos configuran una imagen total de la realidad, dando lugar, al mismo tiempo, al distanciamiento reflexivo.

Por medio del pensamiento crítico, Brecht se proponía despertar en el espectador la conciencia necesaria para el cambio revolucionario de las estructuras sociales. El momento político propicio, la apropiación de la estética brechtiana en la poética de dirección a cargo de Jaime Kogan, y las indagaciones de Monti en las raíces del mal histórico confluyeron en la creación de un teatro, definido por Burgos como “didáctico”, “político”.

La intención de Monti en aquella primera versión fue política y didáctica. Revisa el pasado y su desenlace demuestra una tesis: la burguesía se debe aleccionar en el pasado y producir la revolución. Estos datos expresan claramente la ideología brechtiana del autor en ese momento. El autor alemán fue un típico representante del pensamiento modernizador que concretó una concepción popular y no aristotélica del teatro y dio los fundamentos ideológicos y estéticos de un teatro político y denunciante. Este teatro alimentó, entre otros, las utopías revolucionarias en el siglo XX (Burgos, 2005:5).

El trabajo conjunto entre Monti, Jaime Kogan y los actores, el apsicologismo de los personajes en *Historia tendenciosa* son elementos que configuran un territorio común a ambos teatros. Sin embargo, Nidia Burgos cita declaraciones de Monti a Clara Pezzi, en las que aquél niega obedecer a la finalidad de transmitir un mensaje, al lector- espectador.

El sentido didáctico emana de las obras de Brecht, a modo de esclarecimiento que despeja el camino hacia la acción política. En su teatro materialista, no hay espacio para la concepción del símbolo como unidad psicológica, social y metafísica.

Habéis ahora aprendido que una cosa es ver
Y otra mirar, una hacer y otra hablar por hablar.
¡Recordad que ese Ui estuvo a punto de vencer
Y que los pueblos lo pudieron derrotar!
Pero que nadie cante victoria sin saber
¡Que el vientre de la madre en que nació aún puede engendrar!
(Brecht, 1996:126).

No negamos la evidente apropiación del teatro brechtiano en esta obra de Monti. Aún así, en la configuración del paradigma femenino a través del personaje de Pola, ya vislumbramos la ulterior elaboración metafísica del símbolo.

TEATRO...la señora que les voy a presentar tiene un carácter muy particular...Cuesta un poco definirla. Quizá nunca existió realmente fuera

de nuestra imaginación. Pero es suficiente escarbar un poco en cada uno para encontrarla. La hemos bebido en la leche materna. Alimentó ardientes fantasías en las camas revueltas de la adolescencia. Y si alguna vez creímos que la habíamos perdido, la reencontramos fugaz en algún momento de euforia y triunfo. *(Se incorpora. Sus palabras van adquiriendo un tono vibrante)* Me refiero a alguien cuyo nombre puede entenderse como sinónimo de felicidad, de poder, *de joi de vivre...* A alguien que es el placer de la existencia, la ganancia, la plusvalía de nuestro corazón... ¡LA GRAN POLA! ¡EL MOTOR DE LA HISTORIA! *(Entra Pola, desastrosa, rengueando.)* (Monti, 1972: 7).

Consecuentemente, la mirada final de la obra es ambigua. Del análisis del símbolo femenino, no puede deducirse el optimismo revolucionario característico del teatro político. La mujer, principio de vida y abundancia, entra mutilada en la historia y culmina sometida a los principios del dominio y del poder. Las voces finales señalan la posibilidad de un cambio, pero también la degradación de un teatro panfletario. Teatro arroja los dados hacia la azarosa libertad del hombre, aunque advierte acerca de una posible repetición indefinida de los ciclos históricos.

Los estudios críticos coinciden en destacar las diferencias entre la primera versión de esta obra y la posterior reescritura de *Una historia tendenciosa* en 1990. Estas diferencias se centran en dos aspectos: la prevalencia de elementos ilusionistas, que se expresan en la mención directa de tradiciones teatrales como *“circo, sainete, grotesco criollo, varieté...”* (Burgos, 2005: 8). De este sincretismo estético, se deduce el segundo de los aspectos mencionados; es decir, la nítida tendencia hacia la universalización del símbolo.

Pellettieri destaca la diferencia ideológica entre ambas piezas. Burgos descrea de ese cambio:

Yo considero que no ha cambiado la ideología de Monti, pero la natural madurez y la experiencia, le han hecho conocer las limitadas posibilidades de cambiar el mundo que tiene un texto literario o espectacular, por lo que se aparta ahora de manera ostensible del proyecto de la modernidad para volcarse a la tradición, a la alegoría cristiana medieval (Burgos, 2005: 8).

En la versión de los noventa, comprobamos que el cambio semántico-estilístico expresa también una acentuación de los rasgos esenciales del símbolo femenino. El personaje de Madame adquiere un protagonismo que se agudiza en su visión final de la historia como eterno e insalvable conflicto. Este discurso, ausente en la primera versión de la obra, justifica por medio de la ironía, la inevitable entrega a un sistema de dominio e injusticia. Y, es precisamente la mujer, bajo el velo simbólico de la comunidad envilecida, quien pronuncia ese discurso.

Monti sostiene que se propuso, en la obra que nos ocupa, constreñir la historia a un paradigma abstracto. En este procedimiento de síntesis, también se vacían los límites del sujeto en los moldes de la abstracción. El Teatro define la acción escénica como Parábola.

El motor femenino del devenir, lejos de simbolizar como en *Visita* la redención materna del tiempo, consolida el orden de la historia. La vacilación final de la primera versión: “...Y así acaba de terminar la representación número...de nuestra historia tendenciosa de la clase media...” (Monti, 1972: 51). En cambio, la pregunta retórica de la versión ulterior, como toda pregunta retórica implica la respuesta: “¿Pero cuántas veces vamos a tener que repetir la misma historia?” (Monti, 2000: 200).

También, esta segunda propuesta de Monti deja lugar a la ambigüedad. Hay un desencanto de la historia, una búsqueda de esa patria espiritual, tan anhelada por Leopoldo Marechal. No pensamos que este desencanto se proyecte hacia el texto como imposibilidad de lograr a través suyo, la transformación social.

Pensamos que Monti se vale del artificio para indagar en el diálogo Yo-Tú del hombre y la historia. Aunque los elementos brechtianos sean más evidentes en la primera versión de estas obras, hay en esta búsqueda del artificio una propuesta de distanciamiento reflexivo.

El vocablo Parábola, utilizado para definir esta obra, implica el sentido didáctico. Entonces, si esta Parábola no conduce la reflexión hacia el territorio de la historia, es a la indagación de las raíces metafísicas del devenir hacia donde se orienta. Paradoja de recursos originarios de una estética materialista, utilizados ahora en pos de una indagación metafísica

Monti habla de la angustia del hombre por la “pérdida de la historia”. Ambas obras, pensamos, culminan en esa misma angustia. Ni los hijos de Magnus, ni los actores saben cuál será la figura de la civilización que vendrá. Marcuse no nos habla de estructuras específicas sino de construir una civilización más justa en la distribución de la escasez, de transformar la mirada del dominio en el placer del juego, en liberar espacios para la existencia personal.

Estas primeras obras de Monti han sido interpretadas por la crítica como obras políticas. Monti se niega, aún en esta etapa temprana, a un encuadre exclusivo bajo ese rótulo. Reconoce las marcas de la época en esa creación primigenia, aunque tratando de proyectarlas hacia planos más integrales de la existencia. No olvidemos, al respecto, la presencia, ya denunciada por los críticos (Podol, Previdi Froelich) de elementos oníricos y grotescos en sus obras.

Mi modo de escribir implica una reflexión amplia a partir de un conflicto dramático. Para mí un conflicto dramático vale la pena cuando permite la reflexión en todos los niveles en que se da el conflicto, en lo psicológico, en lo social, en lo histórico, en lo metafísico (Monti, Pellettieri, 1977:23).

BIBLIOGRAFÍA.

- Artaud, Antonin, 1979, *El teatro y su doble*, Buenos Aires: Nova.
- Beckett, Samuel, 1970, *Esperando a Godot*, Buenos Aires: Corregidor.
- Biblia de Jerusalem*, 2000, Bilbao: Editorial Desclée De Brouwner.
- Brecht, Bertolt, 1992, *Obras Completas*, Tomo 9, Madrid: Alianza Editorial.
- Buber, Martin, 1984, *Yo y Tú*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Burgos, Nidia, 2006, "Tensiones entre modernidad e identidad en las dos versiones de *Historia tendenciosa de la clase media argentina* de Ricardo Monti, en *Teatro XXI*, Buenos Aires: Revista del GETEA, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Año XII, (23), pp. 17-23.
- Crawley, Eduardo, 1984, *Una casa dividida Argentina (1880-1980)* Buenos Aires: Alianza Editorial
- Donne, John, 1986, *Poesía Completa*, Barcelona: Visor.
- Frye, Northrop, 2001, *El Gran Código*, Barcelona: Gedisa.
- , *Poderosas Palabras*, Barcelona: Muchnik.
- Halperin Dongui, Tulio, 2006, *Argentina en el callejón*, Buenos Aires: Ariel.
- , 2008, *Historia contemporánea de América Latina*, Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Jung, Carl G, 1977, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Buenos Aires: Paidós.
- , 1982, *Símbolos de Transformación*, Buenos Aires: Paidós.
- Kayser, W, 1964, *Lo grotesco*, Buenos Aires: Nova.
- Koy, Jan, 1998, *Shakespeare our contemporary*, Londres: Penguin.
- Marcuse, Herbert, 1971, *Eros y civilización*. Buenos Aires: Eudeba.
- Montaigne, Michel de, 1968, *Ensayos Completos*, Barcelona: Gedisa.
- Monti, Ricardo, 1973, "A una platea de culpables" citado por Tirri, Néstor en *Realismo y teatro argentino*, Capítulo V. "Los parricidas: Monti y Gentile", Buenos Aires: Ediciones La Bastilla, pp. 185-192.
- , 1995, *Teatro*. Estudio prólogo Osvaldo Pellettieri, Buenos Aires: Corregidor.
- Pellettieri, Osvaldo, 1997, *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*, Buenos Aires: Galerna.
- , 1997, "Diálogo de apertura" en *Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*: Buenos Aires: Galerna, pp. 17-38.
- Podol, Peter, 1980, "Surrealism and the grotesque in the theatre of Ricardo Monti", *Latin American Review*, 14/VII-X, pp. 65-72.

- Previdi, Froelich, 1989, "Víctimas y victimarios: Cómplices del discurso del poder en *Una noche con el Señor Magnus y sus hijos* de Ricardo Monti", en *Latin American Theatre Review*, pp. 23/27-48.
- Roster, Peter (1990), "La pasión como enigma" entrevista a Ricardo Monti, en *La Escena Latinoamericana*, 5 (diciembre), pp. 34-40.
- Shakespeare, 2003, *Tragedias*, Madrid: Aguilar.
- Steiner, George, 1971, *En el castillo de Barba Azul*, Barcelona: Gedisa.
- Zayas de Lima, Perla, 1983, "El neorrealismo en dos tiempos: de Gorostiza a Monti" Cap. VI de *Relevamiento del teatro argentino (1943-1975)* Buenos Aires: Rodolfo Alonso, pp. 109-118.

EL TEATRO DE LA CRUELDAD DE ANTONIN ARTAUD

Precisamente, otro de los libros que circularon en Buenos Aires durante los años setenta fue *El teatro y su doble* de Antonin Artaud. Se ha hablado de “teatro de la crueldad” para caracterizar las dos obras primigenias de Monti. Pensamos que esta apropiación se expresa en un aspecto específico del teatro de Monti, a saber: los efectos de la representación en el espectador.

Jorge Monteleone, en un artículo titulado, “El teatro de Ricardo Monti”, se refiere a la opinión de David Viñas respecto de la antinomia entre el pensamiento teatral de Brecht y Artaud. Es más, los trabajos críticos sobre el teatro de Monti oscilan entre una interpretación basada en una u otra teoría dramática. Lilian Tschudi define a *Una noche* como teatro moral y a *Una historia* bajo el rótulo de teatro político. Según la crítica, el teatro moral establece pares de conceptos antitéticos y excluyentes: bueno-luz, malo-oscuridad. El autor impone una interpretación unívoca, evitando la confusión interpretativa del espectador. El teatro político, en cambio es un discurso imperativo que impele a la acción en el mundo real (Tschudi, 1974: 86, 110).

Otros críticos, como Podol, consideran determinante el elemento onírico para definir la estética del teatro de Monti. Roberto Previdi Froelich destaca la ambivalencia semántica en el tratamiento temático y en la configuración de los personajes. Por esta razón, consideramos importante destacar la opinión sintetizadora de Viñas:

David Viñas ha señalado la falacia de la antinomia Artaud-Brecht, a partir de una oposición sígnica explícita: cuerpo- pedagogía. Precisamente, en su búsqueda de un teatro materialista, Viñas no divorcia los cuerpos de los discursos que los sostienen. Así, si el cuerpo es estructura, la palabra es historia y el teatro salvaguarda esta relación. Ni rostros opacos cuyos discursos son rutilantes y exteriores, ni cuerpos en muda exasperación, sino cuerpos históricos recorren la escena. Monti ha intentado esa densidad en escena y ha unido, por cierto, crueldad y distanciamiento. (Monteleone, 1987: 67).

Partimos de esta cita, antes de abocarnos a analizar las principales propuestas del “Teatro de la crueldad” para luego analizar en qué medida es posible hablar de “Teatro de la Crueldad” en la dramaturgia de Ricardo Monti.

Para diferenciar el teatro político de Brecht, del teatro onírico, surrealista, cruel de Artaud, nos basamos en el efecto que ambos teatros desean producir en el receptor. En otras palabras, el distanciamiento y la reflexión respectivamente; entonces comprobamos que Monti mismo niega esta intención de producir el distanciamiento reflexivo en el espectador.

Monti: ...Pero lo que ocurre, en realidad, es que mi teatro no provoca distanciamiento, sino todo lo contrario. Me refiero a mi teatro puesto en escena, ¿no? No sé lo que pasa con mi última obra realmente, en un escenario tan grande, [se refiere a la Sala Martín Coronado del Teatro Gral San Martín] donde no hay una distancia física, concreta; pero en general lo que mi teatro provoca es un impacto emocional fuerte, del cual después se sale para reflexionar. Es decir, mi teatro en general lo que provoca es fascinación, pero no reflexión inmediata en la contemplación (Monti, Roster, 1990: 38).

Por otro lado, si deseamos adscribir el teatro de Monti de manera absoluta bajo el encuadre conceptual del "Teatro de la Crueldad", nos encontramos que la relevancia de la palabra, de la marca literaria en su textualidad, lo distancia de la concepción estética de Artaud.

...Verdaderamente lo que yo deseaba y deseo lograr con mi teatro es esa inscripción dentro de lo literario y lo dramático, que tiene especificidad dentro de lo literario. Es una escritura para ser encarnada por un actor, por una respiración humana. Es una palabra para ser escuchada y para ser dicha, con toda la carga emocional que eso implica, pero que es palabra, palabra elaborada. Siempre hay un texto. Yo creo que el texto ha sufrido una especie de sistemática declinación o ataque. Tal vez por factores de poder dentro del sistema teatral mismo, del sistema estético teatral. O por necesidades profundas del desarrollo de la cultura, una cultura que tal vez abandona la palabra y en la cual lo visual y lo audiovisual se van haciendo más fuertes. Estamos viviendo una transición sumamente importante, estamos asistiendo a la lenta desaparición del libro como vehículo de ideas y de, en fin, de cultura y de enseñanza... (Monti, Pellettieri, 1997: 19,20).

Otro de los problemas que nos llevarían, por último a revisar la rotulación automática del teatro de Monti como Teatro de la crueldad es la importancia que este autor concede a la intencionalidad explícita de la obra, al mensaje.

...las obras de auténtico interés artístico son las obras que se plantean una fuerte intencionalidad de tipo ético. Se plantean una moral, un ideal determinado de perfeccionamiento humano. Y en todas mis obras está eso. Soy muy moralista en ese sentido. (Monti, Driskell, 1979:10).

Artaud propone un teatro que transmita la necesidad del devenir; la gratuidad del devenir. Esa energía superior o "Mana" es una fuerza cósmica que se nutre de las eternas muertes y renacimientos. La única significación política del devenir se expresa en el escenario de la voluntad de poder nietzscheana. Pero esa voluntad no configura psiquismos individuales ni formas comunitarias estables.

Necesitamos acción verdadera, pero sin consecuencias prácticas. La acción teatro no desborda al plano social. Y mucho menos al plano moral y psicológico. Se advierte así que el problema no es simple; pero por más caótico, impenetrable y áspero que sea nuestro Manifiesto no lo elude; al contrario, lo ataca de frente, cosa que desde hace mucho no se anima a hacer ningún hombre de teatro. Ninguno ha planteado el verdadero principio del teatro, que es metafísico; y si hay tan pocas piezas teatrales válidas, no es por falta de talento o de autores (Artaud, 1979: 117).

La intencionalidad ética en las primeras obras de Monti es siempre más abarcativa. Comparte con Artaud el apsicologismo de sus personajes pero el Logos se despliega en el espacio escénico junto al Mito. Esta racionalidad de la Palabra se observa principalmente en la visión crítica de la historia.

Jorge Dubatti interpreta el teatro de Artaud “como heredero del legado simbolista”. Según el investigador, el dramaturgo francés se proponía expresar al “Hombre Total” (Dubatti, 2009: 176). Esta localización del teatro de Artaud puede hacerse extensiva, debido a su amplitud semántica, a la obra de Ricardo Monti. Pero, debemos hacer ciertas salvedades al respecto. Entre ellas, las características ya mencionadas del valor destacado de la palabra en el teatro simbolista de Monti y la intencionalidad ética de su mensaje estético.

Todo verdadero sentimiento es en realidad intraducible. Expresarlo es traicionarlo. Pero traducirlo es disimularlo. La expresión verdadera oculta lo que manifiesta. Opone el espíritu al vacío real de la naturaleza, y crea, como reacción, una especie de lleno en el pensamiento [...] Todo sentimiento poderoso produce en nosotros la idea del vacío. Y el lenguaje claro que impide ese vacío impide asimismo la aparición de la poesía en el pensamiento. Por eso una imagen, una alegoría, una figura que ocultan lo que quisieran revelar significan más para el espíritu que las claridades de los análisis de la palabra (Artaud, 1979: 74).

El primer manifiesto del Teatro de la crueldad habla precisamente de romper con la sujeción al texto, de ir más allá del Logos, hacia una armonía sensorial entre la palabra, los gestos y lo objetos. Estamos en presencia del mito. Y el teatro debe expresar con medios no convencionales esa cosmovisión primordial.

Presente en el inconsciente del hombre, esa cosmovisión se niega a ser traducida en un lenguaje psicológico o moral. Artaud piensa el destino, esa energía vital en los mismos términos que Nietzsche. El amor fati nietzscheano, la voluntad de Schopenhauer, la duración en Bergson, concepciones filosóficas de lo irracional, filosofías que subyacen a la inhumanidad ideológica de la burguesía europea decimonónica.

Artaud crea un lenguaje escénico onírico. La luz, las máscaras, las vestimentas rituales adquieren un semantismo propio, abandonando su función tradicional de encarnación exterior de un texto singular. Con respecto a los textos sugeridos como motivación para la representación teatral, destacamos la mención de cosmogonías, libros cabalísticos como el *Zohar* así como cuentos del Marqués de Sade.

La crueldad es un concepto cósmico. No alude a ninguna perversión singular sino a la energía vital que rechaza toda categorización ética. En este sentido todo acto de crueldad en escena simboliza la crueldad implacable de la existencia... Empleo la palabra crueldad en el sentido de apetito de vida, de vigor cósmico y de necesidad implacable, en el sentido gnóstico de torbellino de vida; el bien es deseado, es el resultado de un acto; el mal es permanente. Cuando el dios escondido crea, obedece a la necesidad cruel de la creación, que él mismo se ha impuesto, y no puede dejar de crear, o sea de admitir en el centro del torbellino voluntario del bien un núcleo de mal cada vez más reducido, y cada vez más consumido. Y el teatro, como creación continua, acción mágica total, obedece a esta necesidad (Artaud, 1979:105).

El teatro comprendido como espacio y tiempo virtual se propone, según Artaud, recuperar el lenguaje físico extraviado tras las palabras del texto. Los objetos y los gestos encarnan el devenir con mayor precisión que la inmovilidad conceptual implícita en la palabra. Según Artaud, la palabra simboliza en escena sólo el momentáneo reposo entre el vertiginoso torbellino del destino. El actor, como Zaratustra, debe luchar en escena, enfrentarse con el destino.

Tal concepción del teatro niega la validez de las obras dramáticas que se sustentan en la caracterización psicológica de los personajes. Sólo en relación con el inconsciente colectivo de los mitos podemos hablar de un vínculo entre psicología y teatro en Artaud. Pero aquella relación, pensamos que se acerca más al pensamiento de Jung que a la interpretación freudiana del inconsciente. De todas maneras, destacamos que la creación de tipos y no de personajes individuales, se deduce de esta cosmovisión de Artaud.

...Crear Mitos, tal es el verdadero objeto del teatro, traducir la vida en su aspecto universal, inmenso y extraer de esa vida las imágenes en las que desearíamos volver a encontrarnos (Artaud, 1979: 118).

Artaud se propone escenificar la totalidad de la experiencia existencial. Rechaza dirigirse al hombre social determinado por el orden convencional de los preceptos sociales y religiosos. Consecuentemente, la totalidad de su psiquis debe ser escenificada: la imaginación, los sueños y la realidad de la vida. Expresar la energía vital a través del choque entre los conflictos sociales, la fatalidad y sus

efectos en los gestos de personajes constituye uno de los objetivos de su teatro. Monstruos, dioses y héroes concretan en escena esa gigantomaquia onírica.

Ningún autor crea bajo la manifiesta intencionalidad de responder a una poética teatral determinada. Artaud, Marcuse son autores cuya recepción fue importante dentro del campo intelectual de los años ´70. Tal como Monti afirma en varias entrevistas, se trata siempre de sistemas de pensamiento que modifican la percepción de la realidad.

La visión de Artaud, como ya hemos visto, se despliega desde el sustrato mítico primordial hasta el escenario. *Una noche* es sin lugar a dudas la escenificación de un mito, es decir, el parricidio o la muerte de la cultura del dominio, representada por el padre. Este padre puede equipararse simbólicamente con el dios escondido que crea el mundo y el mal del que nos habla Artaud.

Podol analiza las imágenes de animalidad que atraviesan la obra como una pesadilla de El Bosco. También esas visiones son la plasmación onírica que el Teatro de la Crueldad busca encarnar en escena.

La presencia de Magnus, reviste, según las didascalias, una materialidad instintiva que anula toda sutileza en la caracterización psicológica.

...Su aspecto es brutal. Gordo, a veces imponente. Ojos de águila, rápidos e incisivos. Gruesos labios rojos. Semicalvo, un vello negrísimo en el dorso de sus manos pequeñas, nerviosas y sensibles. El tono de su piel es sanguíneo, la barba le deja un rastro azulado en las mejillas (Monti, 2000: 88).

Esta caracterización bien puede responder a los monstruos o ídolos que Artaud convocaba a su escenario.

Antes del crimen van acumulándose los actos de crueldad, de violencia física. Julia es tan brutal como la oscura fuerza femenina que simboliza. También este acto de crueldad se distancia por medio de las didascalias.

Julia vacila. Luego, con evidente satisfacción y ferocidad le pega una patada en la costilla. Magnus suelta a Santiago, que se retuerce contra el suelo. Silencio. Súbitamente, Julia se arrodilla y aprieta la cabeza de Santiago contra su pecho. (Monti, 2000: 91).

Esa energía vital azarosa que ora se encamina al bien, ora al mal, sin motivación alguna, ya que es necesidad pura; esa energía es la pura crueldad del devenir según Artaud.

Hemos analizado la tipificación de los personajes. Deberíamos aclarar, sin embargo, que ese proceso de generalización no implica inmovilidad ideológica ni física.

Artaud señala que el teatro debe mostrar el devenir de la idea hacia la materialidad del objeto. En *Una Noche* hay un movimiento constante desde el paradigma al devenir. Así Julia es la mujer que Magnus encontró desvalida en la calle y al mismo tiempo la tierra “(Aparte) Es joven como una gota de lluvia. Necesito su vida. Que testifique por mí. Pasaré por su cuerpo de un soplo, como sobre la tierra. (A Julia) Hermana, ¿Vendrías conmigo?” (Monti, 2000: 94)

Este devenir hacia la materia se hace aún más notorio en el personaje de Lou. El viejo, que camina, come y gruñe como un animal, toma por momentos la palabra pero el lenguaje vuelve a desarticularse en gruñidos porque la racionalidad es el endeble sostén de la crueldad.

El viejo, a modo de respuesta áulla lastimeramente, como un perro.

VIEJO- Aúuuuu (Monti, 2000: 100)

VIEJO- (Hosco) ¿Por qué te ensañas conmigo, Magnus. Si quisieras averiguar cuál es el límite...Pero sabés que no hay ninguno. Puedo aguantar todo. ¿Entonces? Claro, ahora es fácil pegarle al viejo Lou... Un pedazo de carne vieja (Monti, 2000: 103)

...*El viejo Lou áulla lastimeramente...* (Monti, 2000: 145).

Una de las características de la imagen surrealista, de la imagen onírica, es la yuxtaposición de polaridades opuestas y absolutamente irreconciliables por medio de la razón. A tal proceso obedece, pensamos, la imagen del banquete que inicia el segundo acto de la obra. En un plano, el banquete estimula comportamientos de la instintividad más pura en los comensales, a excepción de Julia. En otro, la poesía goliárdica recitada en latín por el Gato. Pero luego la palabra retoma su podio racional. Un prolongado diálogo entre Magnus y los hijos se desarrolla obedeciendo a la más nítida razón discursiva. Son períodos rítmicos. Tal como afirma Artaud, la palabra es un reposo momentáneo entre las eclosiones del sueño.

En las escenas previas a la violación de Julia, las palabras vuelven a desarticularse. Desde las voces fragmentadas de los personajes hasta la exaltación onírica de Wolfi. Luego, aparecen la disonancia y la máscara; dos temas analizados por Artaud. La disonancia como factor determinante de la puesta en escena del Teatro de la Crueldad; también la máscara y su simbolismo ritual. Tal como sostienen Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima, la máscara sale de lo individual para representar lo genérico (Trastoy, Zayas de Lima, 1997: 134)... *Agudo chillido o silbato detrás del biombo...Se pinta los labios de rojo chillón.* (Monti, 2000: 134)

Luego de la escenificación de la violación de Julia el ritmo teatral vuelve a disolver la racionalidad del lenguaje y lo gestos. No vemos en escena máscaras, maniqués ni vestimentas rituales. Pero el propio cuerpo de los personajes se

transforma en máscara, intensificando la sensación de extrañamiento. En cuanto al uso de maniqués, también aquí es el propio cuerpo de los actores el que asume el movimiento mecánico.

La escena se transforma en un verdadero pandemonium. Todos con excepción de Magnus, que se yergue como un ídolo fálico, corren desarticulados y chillando. El Gato comienza a vociferar un poema goliardo en latín. Santiago persigue a Julia, que se ríe estrepitosamente. Wolfi se halla poseído por convulsiones demoníacas, epileptoides. Lou, por fin, salta en cuatro patas y gesticula (Monti, 1990: 137).

Antes del asesinato de Magnus (que recuerda el crimen que Artaud ofrecía a los espectadores de su teatro para familiarizarlos con la ciega energía vital), su discurso se eleva hacia la más clara racionalidad. Procura razonar el mito, extender el manto del Logos sobre el destino necesario. Pero, por medio de su palabra, justifica la destrucción del mundo creado, el regreso al caos.

MAGNUS- No hay nada que explicar. Devuelvo todo. *Se ríe.* Entrego a Dios mi alma pura, intacta. Absolutamente vacía. Yo sólo reflejaba. Se clausura el espejo. A cada cual su alma (Monti, 1990:140).

Monti aclara enfáticamente que el parricidio en *Una noche* debía desarrollarse en la escena de modo instintivo y brutal. No quería liberar este crimen sangriento al plano de la conceptualización abstracta. Este acto responde a la violencia y a la crueldad con violencia y crueldad. Y el mundo de los hijos vuelve a sumergirse en el vacío, despojado de imágenes. Ninguna razón superadora remonta más allá del crimen. Monti sostiene que la representación es la marca de Caín. Salir de la representación es entregarse al mundo de las eternas muertes y nacimientos.

En las últimas didascalias se enfatiza el campo semántico de expresiones que aluden al mundo del sueño: hipnotizado, ensoñación. Los movimientos de los personajes se vuelven antinaturalistas. Julia acuna el cuchillo como a un bebé, Magnus chilla, Wolfi pronuncia nombres de músicos célebres, Santiago se acuna a sí mismo y Lou se agarra la cola. Otro significativo: la música, estalla devorándolo todo. La palabra ritual se reitera obsesivamente en las didascalias, gesto ritual, música ritual. El rito trae la fuerza cósmica del origen a las orillas de la historia. Estamos ante ese doble metafísico que agita el tiempo. Nos faltaba mencionar el valor simbólico y concreto de la luz. Al comienzo de la obra se crea el mundo, se hace la luz. Al final se regresa al caos donde se confunden la luz y la oscuridad.

Con respecto a *Historia Tendenciosa*, resulta difícil intentar una rotulación definitiva en la estética del Teatro la Crueldad sobretodo en esta versión primera

de la obra. Osvaldo Pelletieri lo denomina Teatro de intertexto político. Advierte la presencia en esta obra del realismo reflexivo y la neovanguardia. Sostiene, además que la obra requiere de la presencia de un receptor avezado en historia argentina y habla de la estructura contenidista de este texto, relacionándolo con otras obras de los años '70: *Chau papá* (1971) de Alberto Adellach; *Ceremonia al pie del obelisco* (1971) de Walter Operto y *La gran histeria nacional* (1972) de Patricio Esteve (Pelletieri, 2000: 12).

Precisar la significación del concepto de Teatro político resulta importante a nuestro análisis. Lilian Tschudi afirma que esta definición parte del contenido de la obra, de los modos de comunicación de este contenido y los modos de transponer a la realidad escénica el referente extrateatral¹⁰. En este discurso imperativo, según la autora, se trata de convencer negativamente: "...La imagen, de efectos más directos e inmediatos que la palabra, es un soporte importante en esas piezas, siendo así factor significante principal del discurso imperativo en la provocación del rechazo". (Tschudi, 1974: 110).

La reiteración y la construcción en cuadros apuntan en el teatro político a destacar el significado inicial, modificando el tiempo histórico.

Destacamos algunos conceptos con el objeto de no confundir determinados elementos constituyentes del teatro político, para adscribirlos luego en la estética del Teatro de la Crueldad. Entre estos conceptos incluimos la construcción de una imagen teatral más poderosa que la palabra, también en el ámbito del teatro político. Además, otro rasgo que puede prestarse a confusión, es la idea de la reiteración como medio de destacar determinados significados que impulsen a la acción directa. En otras palabras, ni la construcción de una imagen teatral más poderosa que las palabras, ni la reiteración como procedimiento escriturario de la intriga son en sí mismas rasgos suficientes para definir una adscripción estética al teatro de Artaud. El fundamento de valor es distinto: cósmico en Artaud; didáctico en el teatro político.

Podol reconoce el carácter político de la obra, sin embargo destaca la presencia de elementos grotescos y oníricos en la misma. El crítico hace una aclaración previa: el contenido histórico aparenta no tener ninguna relación con el universo onírico de la obra de Monti. Entre los elementos oníricos destaca la descripción del rostro de Pola como una máscara. Alude también a la

¹⁰ Tschudi afirma que el teatro político "es un discurso sobre un discurso, siendo éste ya elaborado a través de instantes o pasos que podrían ser: la interpretación del hecho momento como historia, la posterior esquematización de los "momentos privilegiados" de la misma por el historiador o el sociólogo y la esquematización o esencialización que debe realizar el teatro, cuando ya el referente pasa a ser referencia del mundo mimético. Este último paso se produce antes del hecho teatral, sacando los puntos elegidos fuera de su contexto original: el estudio económico o sociológico o histórico, una teoría, eec, variando naturalmente el valor de sus significaciones" (Tschudi, 1974: 109).

yuxtaposición tectónica entre las grotescas imágenes del devenir histórico argentino y la implosión de los actores. Resalta el atroz acto de antropofagia tan cruel e inmediato, pensamos, como el Parricidio de *Una Noche*. La atmósfera circense donde los payasos se transforman en dictadores y Boñiga en vaca, constituyen otros rasgos grotescos de la obra. Interesa destacar la conclusión del crítico:

Monti combina en *Historia tendenciosa...* la sátira, la alegoría, la caricatura, el humor, la poesía y las improvisaciones para examinar la realidad nacional. Es un trabajo colectivo realizado y compuesto de manera conjunta por el autor, el director y los actores. Como tal, es episódico e irregular pero conmocionante y perturbador en sus momentos más inspirados. En desmedro de la ausencia de la visión surrealista unificadora, este drama implica una saludable insistencia en la revisión crítica de la historia (Podol, 1980: 9).

No aclara el crítico a qué momentos se refiere cuando habla de “sus momentos más inspirados”. Sospechamos que alude a los conflictos previamente analizados como grotescos. *Historia...* es teatro político, por lo tanto, el grotesco está en función de aquella estética.

Con respecto a la unidad de visión surrealista que Podol señala como carencia, opinamos que la intencionalidad del teatro político: producir en el lector-espectador una conmoción que lleve a la reflexión, sin excluir la acción transformadora en la realidad extra escénica, es ajena a la aceptación surrealista de la crueldad del destino.

De lo anteriormente expuesto deducimos que la cosmovisión planteada por Monti en *Una noche* se relaciona con la estética del Teatro de la Crueldad. Sin embargo, aún en esta obra, tal vez la más cercana a las propuestas de cosmovisión mítica de Artaud, la palabra tiene un valor esencial. Existen los rituales, la representación, pero constituyen imágenes aparentes que la palabra intenta descifrar.

En el segundo manifiesto del Teatro de la Crueldad, Artaud propone un primer Espectáculo referente a la conquista de México.

Pondrá en escena acontecimientos y no hombres. Los hombres llegarán a su hora con su psicología y sus pasiones, pero serán como la emanación de ciertas fuerzas, y se los verá a la luz de los acontecimientos y de la fatalidad histórica [...] Se mostrará de manera pictórica, objetiva, sus luchas y su discusión simbólica con los mitos visuales de la astrología. El espíritu de las multitudes, el soplo de los acontecimientos se desplazarán en ondas materiales sobre el espectáculo, fijando aquí y allá ciertas líneas de fuerza, y sobre estas ondas, la conciencia empequeñecida, rebelde o desesperada de algunos individuos sobrenadarán como una brizna de paja. Esas imágenes, movimientos, danzas, ritos, músicas, melodías truncadas,

desplazamientos del diálogo, serán cuidadosamente anotados y descritos con palabras, mientras sea posible, y principalmente para las partes no dialogadas del espectáculo, de acuerdo con el principio de registrar en cifras, como en una partitura musical, lo que no puede describirse con palabras (Artaud, 1979:130).

Artaud no deja de señalar el interés social y moral de poner en escena un espectáculo que muestre la injusticia de la colonización. Pero, sus sugerencias para el montaje de ese espectáculo enfatizan la materialidad y la plasticidad como los elementos fundamentales a ser considerados. Tanto la individualidad como la palabra, tienden a desvanecerse bajo la energía de los acontecimientos. No imaginaríamos en una obra de Artaud las discusiones entre Magnus y sus hijos acerca del sistema capitalista de explotación; tampoco los diálogos políticos, ni las proclamas militares de *Historia Tendenciosa*. Es cierto, los personajes de esta última obra se disuelven bajo la tipificación, pero se trata de una tipificación socio-política alejada de todo determinismo cósmico.

Dubatti afirma que Artaud “está funcionando como conexión entre simbolismo y vanguardia” (Dubatti, 2009: 172). Es decir, la poesía como instrumento de conexión metafísica y “la fusión del arte con la vida” (Dubatti, 2009:173) Se percibe este intento en las obras analizadas de Ricardo Monti. En Magnus, en ese deseo de nacer a la existencia; de trascender los paradigmas de una cultura enferma. En *Historia Tendenciosa*, el anhelo de cambio se restringe al ámbito histórico.

BIBLIOGRAFÍA

Artaud, Antonin, 1979, *El teatro y su doble*, Buenos Aires: Nova.

Bergson, Henri, 1925, *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, Madrid: Beltrán.

Driskell, Charles, 1979, “Conversación con Ricardo Monti” en *Latin American Theatre Review*, 12/2, Spring, pp. 45-53.

Dubatti, Jorge, 2002, *El teatro jeroglífico. Herramientas para una poética teatral*. Prólogo de Gastón Breyer, Buenos Aires: Atuel, Colección textos básicos.

-----, 2003, *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*, Buenos Aires: Atuel, Colección textos básicos.

-----, 2009, *Concepciones de Teatro. Poéticas Teatrales y Bases Epistemológicas*, Buenos Aires: Colihue Universidad.

Monteleone, J, 1987, “El teatro de Ricardo Monti”, en *Espacio*, 2: pp. 63-64.

- Monti, Ricardo, 1995, *Teatro*. Estudio prólogo Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Corregidor.
- Nietzsche, Frederich, 1985, *Obras Completas*, Barcelona: Teorema.
- Pellettieri, Osvaldo, 1989, "Un teatro de reflexión" en *La escena latinoamericana*, 2, agosto, pp. 75-78.
- , 1997, "Diálogo de apertura" en *Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*, Buenos Aires: Galerna, pp. 17-38.
- Podol, Peter, 1980, "Surrealism and the grotesque in the theatre of Ricardo Monti", *LatinAmerican Review*, 14/1-VII-X, pp. 65-72.
- Roster, Peter, 1990, "La pasión como enigma" entrevista a Ricardo Monti, en *La escena latinoamericana*, 5, diciembre, pp. 34-40.
- Schopenhauer, Arthur, 1985, *El mundo como representación y voluntad*, Madrid: Hyspamérica.
- Tschudi, Lilian, 1974, *Teatro argentino actual*. Buenos Aires: García Cambeiro.

EL ESPACIO VACÍO DE PETER BROOK

Las teorías teatrales de Peter Brook fueron ampliamente difundidas durante el período histórico estudiado. Consideraremos en su libro *El espacio vacío* (Barcelona: Lumen, 1973), los capítulos concernientes al teatro sagrado y al teatro tosco, para establecer luego posibles apropiaciones por parte del teatro de Ricardo Monti de los años ´70.

Brook llama teatro sagrado a aquel que revela lo invisible sobre el escenario, es decir, aquel que hace “visible lo invisible” (Brook, 2000: 51).

El teatro sagrado debe valerse del ritual pero la civilización contemporánea gastó los antiguos rituales. Y el ritual no es una forma externa. Los valores burgueses destruyeron todo teatro sagrado. La intención del ritual es, según Brook, revelar por medio de esquemas repetidos una condensación semántica mayor que la lógica de los acontecimientos.

Nos interesa resaltar también en la teoría de Brook la negación de la psicología como método válido para la caracterización de personajes.

...Negábamos la psicología, intentábamos las divisiones aparentemente estancas entre el hombre público y el particular, entre el hombre externo cuya conducta está ligada a las reglas fotográficas de la vida cotidiana, que ha de sentarse por sentarse y permanecer de pie por permanecer de pie, y el hombre interno cuya anarquía y poesía suele expresarse sólo por palabras (Brook, 2000: 66).

Esta negación de las dicotomías psicológicas entre hombre interno y hombre externo implican la negación de la palabra, del discurso articulado como medio exclusivo de expresión del hombre interior. Brook recupera para el teatro la inmediatez del acontecimiento.

En la corriente del teatro del absurdo rescata el empleo de un lenguaje ilógico y de acciones fantásticas, con el objeto de buscar la verdad en las zonas desamparadas por la realidad cotidiana. Sin embargo advierte los riesgos del puro efectismo, la pura sorpresa absurda que se retira, dando lugar al callado vacío.

Si bien ha habido algunas obras notables surgidas de esta manera de ver el mundo, en cuanto escuela, el absurdo ha llegado a un callejón sin salida. Lo mismo que en tanta estructura novelística, lo mismo que en tanta música concreta, el elemento sorpresa se atenúa y tenemos que afrontar el hecho de que el campo que abarca es a veces pequeñísimo (Brook, 2000:67).

Artaud se propuso fundar un ritual con sus actores sobre la escena. Pero, según Brook, el espectador de ese teatro es un espectador pasivo. El dramaturgo, el director, deben saber el para qué de esa conmoción. Brook señala el riesgo de un teatro que celebra las zonas oscuras de lo irracional. Ya mencionamos anteriormente, de qué modo esa secreta demanda burguesa por lo irracional condujo a los reales y no metafóricos baños de sangre de las dos guerras mundiales.

Brook afirma que el teatro sagrado debe esclarecer las condiciones de su percepción, en otras palabras, debe señalar el camino del encuentro entre la intencionalidad de la imagen y el receptor. Aclara el significado de la palabra símbolo, profundizando en el complejo semantismo del símbolo y rescatándolo de la imprecisión expresiva e interpretativa.

“Un símbolo falso es blando y vago, un símbolo verdadero es duro y claro. Cuando decimos simbólico nos referimos a menudo a algo tristemente oscuro: el verdadero símbolo es específico, la única forma que puede adoptar una cierta verdad” (Brook, 2000: 74).

Como Monti, Brook, admira el teatro de Beckett. Precisamente, refiriéndose a su obra, habla de dos maneras de ver la condición humana. Una idealizante y oscurantista, pese a la apariencia: “el proceso de inspiración”, es decir la falsa mirada del optimismo que ciega el conocimiento de la existencia. Otra, “el proceso de la visión honesta”, en otras palabras, el artista da cuenta de la realidad que ve. Brook descarta, de este modo, toda concepción estética idealizante.

Esta visión honesta se dirige al receptor, al lector-espectador del teatro. Cuando Brook diferencia el happening del teatro sagrado, hace referencia precisamente a que aquel no resuelve el problema de la percepción.

Después de todo, hay un público completamente distinto que es el de Beckett, compuesto por personas que no levantan barreras intelectuales, que no se esfuerzan demasiado en analizar el mensaje. Este público ríe y grita y al final comulga con Beckett, este público sale de sus obras, de sus negras obras, alimentado y enriquecido, animado, lleno de una extraña e irracional alegría. Poesía, nobleza, belleza, magia. De repente estas sospechosas palabras vuelven una vez más al teatro (Brook, 2000: 75).

Sin embargo, y respondiendo a la finalidad de la recepción, Brook propone el regreso desde la epifanía, del reino de lo absoluto a la tierra, para no extraviar al receptor.

En otras palabras, el eterno volver de la representación sobre sí misma, para poder expresar parcelas de lo invisible.

Consecuentemente, el teatro sagrado, une, vincula como el *axis mundi* el mundo invisible con la tierra. Pero su drama se desarrolla en la tierra, su drama se

reviste de materia terrestre. Resulta de fundamental importancia, destacar este concepto. Brook no propone un teatro religioso de tesis, ni un abstracto teatro simbólico. De allí, la profunda vinculación entre el Teatro Sagrado y el Teatro Tosco.

El teatro popular es Teatro Tosco. Allí lo sucio, lo vulgar, desempeñan una función de liberación social. El teatro isabelino y el teatro surrealista son Teatro Tosco. La sátira feroz y la grosera caricatura pertenecen a su ámbito. Su energía, su risa, son motor de cambio social. Es un teatro no idealista y allí radica su diferencia con el Teatro Sagrado.

El Teatro sagrado se ocupa de lo invisible, es decir de los secretos impulsos del hombre. El Teatro Tosco, en cambio, de las acciones bajas del hombre.

Brook analiza los distintos teatros populares que retoman la tradición del Teatro Tosco. Revisa los distintos itinerarios teatrales desde Brecht, proponiendo una adecuación del Teatro a la historia y a la cultura de su país. Propone a los nuevos teatros del mundo que vuelvan a plantearse la relación entre sujeto y sociedad, distanciándose de los exclusivismos ideológicos y de las evanescentes subjetividades del teatro burgués.

Hay un desafío a todos los teatros del mundo que aún no han comenzado a enfrentarse a los movimientos de nuestro tiempo, para que se saturen de Brecht, para que estudien al Berliner Ensemble y vean todas las facetas de la sociedad que no han tenido cabida en sus aislados escenarios. Hay un desafío a todos los teatros revolucionarios de los países que se encuentran en una clara situación revolucionaria, como los de América Latina, para que aparejen sus teatros con temática audaz e inequívocamente clara. Del mismo modo hay un desafío al Berliner Ensemble y a sus seguidores para que reconsideren su actitud respecto a las tinieblas del individuo (cfr. Brook, 2000: 114).

Brook propone, para los teatros de América Latina, una fusión entre las formas alegóricas, características del drama católico español y los temas militantes. Éste es, precisamente el itinerario de la última etapa del teatro de Monti.

En el Teatro isabelino, lo sagrado y lo tosco se oponían y complementaban en las obras de Shakespere. El múltiple escenario ligaba los diferentes niveles de la cosmovisión renacentista: el mundo de las esferas, el mundo de la naturaleza y el mundo político. Actualmente prevalece el Teatro Tosco pero esto no significa que haya sido relegada la necesidad de lo sagrado.

Una noche..., es sin lugar a dudas, Teatro Sagrado La invisibilidad del poder se ritualiza de modo paulatino hasta llegar al crescendo final. En ese proceso hacia la visibilidad, aumenta la dimensión corpórea de Magnus: la voracidad del banquete, el cuerpo podrido. A través de ese ritual, se adquiere un

conocimiento que la vida cotidiana impide bajo su monótona ocultación de la muerte. La lógica de los acontecimientos impide ver la tosca fábula del poder. Magnus también adquiere, por medio de la representación, la noción de un poderío que decae, luego de máxima exaltación. Es un dios ocioso que retorna a la nada (Eliade, 1960:10).

Prácticamente todas mis obras plantean el problema del poder. Generalmente me encuentro con preguntas límites. Por ejemplo ¿Por qué el poder? ¿Por qué el hombre puede dejar de lado todo criterio humano en la búsqueda del poder? ¿Qué significa el poder para el hombre? ¿Significa vencer a la muerte, lograr un grado de omnipotencia que lo haga sentirse y parecer un dios? Y por lo tanto si es dios, no es humano, y por lo tanto si no es humano, no es mortal. ¿Qué es lo que hay detrás de ese instinto humano hacia el poder? (Monti, Driskell, 1979: 43).

Monti descarta en la arquitectura de sus personajes toda cosmovisión que se estanque en una psiquis individual. Magnus, Julia, los hijos y Lou expresan paradigmas metafísicos, sociales, políticos. Sus historias individuales son la penumbra del mito.

...Hay experiencias personales que solamente tienen importancia para uno. Pero hay otras que son comunes a todos, o que de alguna manera resumen la experiencia del hombre en la Historia. La angustia ante la muerte, por ejemplo, o el deseo infinito, no es una experiencia válida sólo para mí, está de alguna manera, latente en todos. Para mí el material artísticamente válido es aquél que trasciende mi yo individual (Monti, Driskell, 1979: 48).

Una noche... pertenece, según Pellettieri, a las obras del absurdo referencial. Precisamente, pensamos, esa alusión a un referente histórico-cultural impide aquella caída del absurdo en el puro efectismo; caída denunciada por Brook. El modelo al que Brook alude y del que Monti se apropia, es el teatro de Beckett. Pero Monti agrega a aquel modelo la referencia al sistema de dominio político-social. Recordemos al respecto, el debate entre Magnus y el Gato acerca de los hambrientos. Aún las exaltaciones líricas de Magnus, soñando con una nueva tierra, adquieren un sentido dentro del sueño de liberación que debería suceder a la muerte del padre. Esos simbolismos, los elementos grotescos y oníricos (sueño de la rata), los versos que recuerdan el funeral de Bibí, son recursos del absurdo existencial. Pero, hay en la obra de Monti una historia social que se articula en el discurso teatral. En los clochards de Beckett, la realidad se expresa a través de imágenes solitarias (el árbol, las piedras del zapato) y en un lenguaje absolutamente fragmentado.

“La mía es una vocación literaria en términos generales, y luego aplicada a lo teatral; específicamente a partir de la seducción que ejerce el teatro. A mí realmente me impulsa, por ejemplo, la escritura teatral, la vivencia de *Esperando a Godot*”. (Monti, Pellettieri, 1997: 22)

En Monti, el absurdo no permanece en el puro lenguaje ilógico. El final de *Una noche*, es abierto. No sólo los hijos y Julia deben hallar un mundo, más allá del parricidio; también el espectador que contempló a través de la representación el derrumbe de las imágenes del dominio.

Sin duda, “el proceso de la visión honesta” predomina en la obra. Desde la crueldad de las escenas iniciales hasta el Parricidio final, toda la sucesión de imágenes dramáticas niegan “el proceso de inspiración”, la concepción idealizada de la experiencia. Más aún, tal como lo afirmamos al principio de nuestro análisis, Monti simboliza la imposibilidad de una pseudo-cultura para detener la barbarie interior, la condición humana.

También en esta obra, al igual que en el teatro isabelino, se da la complementariedad entre Teatro Sagrado y Teatro Tosco. Monti no quiere que el final de su obra se cierre con un Parricidio simbólico. La presencia de la materia, de lo orgánico es imprescindible en el drama primigenio de la muerte del Padre¹¹. Establece claramente las diferencias y similitudes con respecto a la obra de Gentile que también pone en escena el tema del Parricidio.

En la mía hay un parricidio concreto; en la de Gentile es más bien metafórico, surge simbólicamente. Y algo pasaría...Magnus es una protesta en contra del autoritarismo, que es una de las ideologías y deformaciones políticas que yo más detesto. Y, claro, surgió en el momento donde el autoritarismo se enseñoreaba en la Argentina. Fue una protesta radical en contra de ese autoritarismo, una protesta desesperada inclusive [...] (Monti, Driskell, 2000: 51).

El enlace entre los dos teatros se da en esta obra de Monti a través de la armonía entre subjetividad y mundo, propuesta por Brook. En cambio, en las obras de Genette, el homosexualismo, la marginalidad, se confunden con los temas del colonialismo y de la explotación en el mundo del dominio, sostiene el director inglés. En otras palabras el mundo de los impulsos y el mundo de las acciones, el Teatro Sagrado y el Teatro Tosco.

También en esta obra de Monti, el sometimiento sexual y el sometimiento económico, se unen estrechamente. Y este dominio no se diluye en la vaguedad

¹¹ Freud sostiene en *Tótem y Tabú* que la sangre vertida del padre, la sangre material, no simbólica, funda la culpa y por medio de ella, la condición de la nueva civilización. Los hijos recuerdan la figura del padre, recuerdan la culpa celebrando un banquete totémico donde un animal, que reemplaza al padre asesinado, es materialmente devorado (Freud, 1923: 34).

ideal del hombre que escapa al enfrentamiento físico, orgánico con las fuerzas del dominio. Es la lucha de Jacob con el ángel, tema de otra obra de Ricardo Monti.

¿Por qué deciden matarlo los hijos entonces? Porque matándolo al menos van a poder construir, o reconstruir, su vida desde algo. Desde un gesto que por lo menos les va a dar una definición. O sea que es algo complejo el parricidio, la justificación del parricidio y no queda como un planteo así ideal (Monti, Driskell, 2000: 51).

La palabra “ideal” es clave aquí para entender el concepto de Teatro Tosco. El hombre es también materia. “La argollita fina y frágil” de la virginidad de Julia.

Observamos en *Historia Tendenciosa* el mismo proceso de tipificación observado en Magnus. Pero en esta obra la tipificación es política y no mitológica. “El proceso de la visión honesta” es la mirada por donde la obra pasa. Es la mirada idealizante, en otras palabras, “el proceso de inspiración” es parodiado en el discurso político y sublimado en espectral nostalgia durante la primera implosión.

Podemos hablar de Teatro Sagrado al referirnos a esta obra, considerando sólo el aspecto representativo de la historia. Pero, este aspecto está menos intensificado que en su versión última. El Teatro Tosco también aparece vinculado a esta manifestación escénica. Pensamos que se destaca el aspecto exterior de la acción, a la manera de las propuestas de Brecht, pero también están las implosiones. Allí el Teatro Tosco responde a la demanda de Brook, es decir, ser relación dialéctica entre sujeto y mundo exterior.

El mundo del poder es obscuro, bufonesco. La contralectura del mundo del poder no la realizan los bufones como en el teatro isabelino. El proceso es inverso. Los bufones reinan y los perseguidos políticos, los exiliados del sistema hablan el lenguaje de los nobles shakespearianos. El teatro toma el lenguaje de la sátira y de la parodia. El mundo del dominio tiene la concreción de la sangre y la sexualidad.

Ahora bien, el proceso de *Historia tendenciosa de la clase media argentina* (1971) a *Una historia tendenciosa* (1990) es, tal vez, un proceso que indica una intensificación de los componentes rituales del Teatro Sagrado. Ya el título de *Moralidad*, dado a la reelaboración tardía de la obra, habla de un intento de universalización de sus contenidos. Claro está que la historia había transcurrido: las esperanzas juveniles de los ´70, la caída del gobierno democrático, la dictadura militar, y el ultraliberalismo de los ´90. Monti elabora una metáfora del poder. Recordemos que en el amplio registro metafísico del teatro isabelino el rey era el motor inmóvil del cosmos político.

Shakespeare es un modelo de teatro que no sólo contiene a Brecht y a Beckett sino que va más allá de ambos. Lo que necesitamos en el teatro postbrechtiano es encontrar un camino hacia adelante para retornar a Shakespeare. En éste la introspección y la metafísica no atenúan nada. Mediante el irreconciliable contraste de lo Tosco y lo Sagrado, mediante la irreconciliable estridencia atonal de notas absolutamente disonantes, experimentamos las turbadoras e inolvidables impresiones de sus obras... (Brook, 2000: 115).

En *Una historia* el teatro vuelve a presentar a Pola-Madame y de este modo se hace visible, desde el comienzo de la obra, el itinerario hacia la universal precisión del símbolo. Desaparecen de esta descripción última “la leche materna” y “las fantasías eróticas de la juventud” (Monti, 1990:1)

Se enfatiza el ritual de la representación, el aspecto fantasmagórico de la realidad como en *Magnus*. Si confrontamos las dos presentaciones de Teatro en ambas obras, percibiremos también aquí las diferencias esenciales entre ambas obras. En *Historia Tendenciosa* Teatro anuncia:

Dentro de unos instantes, este vacío se poblará de personajes y símbolos de nuestra historia. Aclaremos que no tenemos ninguna pretensión de objetividad. Además no nos vamos a basar sólo en hechos públicos. Hay otra historia, una historia secreta que cada tanto asomará a este escenario. En esos momentos los actores hablarán de ellos, de su propia historia personal, o de cosas que vivieron de cerca... (Monti, 1971: 7).

Es decir, la historia adquiere la misma inmediatez que los actores. Y ésta es la razón por la cual está atravesada por la subjetividad.

Sin embargo, en *Una historia tendenciosa*, la falta de objetividad de la fábula a representar se debe precisamente a su carácter de representación.

Hoy un autor me trajo una curiosa historia, algo embrollada Y no sé si buena. Sólo me pidió que les dijera que no tuvo ninguna pretensión de objetividad. En principio, porque el precio de la entrada no la justificaría. Y luego, porque este es un lugar de fabuladores profesionales, de gente poco confiable, en fin, de artistas. (Monti, 1971: 149).

Esta agudización de la teatralidad, se observa en la alusión intertextual a la Moralidad medieval.

MADAME- ¡Fuera del Paraíso! (Monti, 1971: 156).

Es un juego de espejos infinitos. El drama alude a una representación donde se representa la vida del hombre como visión y pérdida del Paraíso, caída en la tentación del Mundo y Salvación final.

El proceso hacia la universalización se orienta hacia el mundo político. En el discurso del General se eliminan de la versión tardía las medidas económicas concretas que ejecutará el poder totalitario. En la primera versión afirma el General:

...En primer término, aumentaremos las fuerzas armadas a 50.000 hombres y cesantaremos a 38.500 empleados públicos. A los que queden, y a fin de pagar las deudas contraídas con la corona británica que son sagradas les reduciremos el sueldo en un 15%. Para quienes se muestren remisos a colaborar con las legítimas autoridades disponemos la creación de la Sección Especial, donde se logrará por métodos más expeditivos que los corrientes, obtener dicha colaboración (Monti, 1971: 20).

Pensamos que no se trata sólo, en este caso, de una enumeración detallada sino que está presente en ella el cuerpo material de lo cesanteados, desterrados, torturados. La micropolítica del poder expuesta en sus persecuciones y castigos. En palabras de Foucault, implica un regreso, desde una concepción administrativa del castigo, a las primitivas edades históricas del suplicio físico (Foucault, 2002: 18)¹².

Sin embargo la segunda versión, pese a su datación precisa, implica, en la ausencia misma de ese cuerpo, una alegoría del poder totalitario.

GENERAL- (*En postura de prócer*) Conciudadanos, hoy 6 de septiembre de 1930, hemos asumido el gobierno de la Nación respondiendo al clamor popular. El caos, la corrupción, el descrédito internacional nos han llevado a dar este histórico paso. Las medidas que tomaremos para corregir semejante estado de cosas serán enérgicas. A fin de pagar las deudas contraídas con la corona británica que son sagradas... (Monti, 1971: 169).

Siguiendo este proceso de abstracción del principio del dominio desaparecen de la última versión las escenas de los fusilamientos en los basurales de José León Suárez. Tal como señala Pellettieri, desaparece la voz

¹² La desaparición del suplicio físico del sistema penal a principios del Siglo XIX implica un cambio en la concepción de la pena que toma al cuerpo como un medio aséptico de castigo y no como la finalidad última del mismo. "El sufrimiento físico, el dolor del cuerpo mismo, no son ya los elementos constitutivos de la pena. El castigo ha pasado de un arte de las sensaciones insoportables a una economía de los derechos suspendidos. Y si le es preciso todavía a la justicia manipular y llegar al cuerpo de los justiciables, será de lejos, limpiamente, según unas reglas austeras y tendiendo a un objetivo mucho más "elevado" (Foucault, 2002: 19).

del Coro, la voz anónima del pueblo, la posibilidad de la lucha por modificar la realidad social. En su lugar, Teatro deshistoriza la realidad apelando a su condición fantasmática de representación. Y la real masacre histórica se representa sobre el escenario por medio de la danza alegórica entre un general, su arma humeante y un quejido.

TEATRO- Fantasmas, ¿están ahí?

En el foro se escucha un disparo y un quejido. Teatro hace un gesto de dolor. Silencio. Ya empezó. Suerte que uno, siempre pude mirar para otro lado. Por el fondo aparece Hawk, seguido por el General, que lleva en su mano un revólver humeante, y por Madame más atrás (Monti, 1971: 1859).

La realidad desgarrar la mascarada de la representación. El Cordobazo es un estallido en los “compartimentos estancos” Ya no se nombra a “la docta” en esta obra. Pero Teatro vuelve a inventar las máscaras para la representación. Sin la oposición de las voces del Coro, el ritual vuelve a iniciarse alejado de la vida que nace, madura y muere lejos del escenario.

En este intento de universalización, la versión de la reescritura tardía intensifica las manifestaciones rituales del Teatro Sagrado. No desaparece la materialidad típica del Teatro Tosco. Es más, se conservan las escenas de autoerotismo, antropofagia y lenguaje excrementicio. Sin embargo, el cuerpo inmediato de la historia desaparece en la abstracción universal.

Monti elabora un paradigma que contiene las distintas concreciones iguales. Y éstas últimas responden, pensamos, al eterno ciclo de las repeticiones que Jan Kott denominó “Teoría del gran mecanismo” para definir la visión histórica que el teatro de William Shakespeare llevó a la escena isabelina (Kott, 1969: 9)¹³.

Brook propone un teatro que vuelva a encontrar la tradición isabelina, en otras palabras, un teatro que integre lo sagrado y lo tosco, que dé cabida a *Enrique IV* y *Falstaff*, a Lear y al Bufón, a Próspero y Calibán. Ni el olvido del sujeto, ni el olvido de las luchas sociales por la justicia. Esta búsqueda de síntesis, pensamos, es la característica esencial de *Una Historia*.

En muchos países sudamericanos, donde la única actividad teatral consiste en pobres imitaciones de éxitos extranjeros, que presentan improvisados empresarios y por una sola sesión, el teatro únicamente comienza a encontrar su significado y su necesidad cuando está en

¹³ Según Kott, en las crónicas históricas, Shakespeare, expresa la visión pesimista de la historia, característica del último Renacimiento. De acuerdo a esta visión, un rey tirano provoca la rebelión de un joven noble que, luego de ser coronado, se transformará a su vez en tirano para ser luego depuesto. La historia es un ciclo de infinitas repeticiones porque el hombre ya no se representa a sí mismo por medio de la imaginería paradigmática de las moralidades. Montaigne, Maquiavelo y Galileo configuran la nueva imaginería del hombre caído (Kott, 1969: 9).

relación con la lucha revolucionaria por una parte, y con los centelleos de una tradición popular sugerida por los cantos de los trabajadores y las leyendas campesinas por otra. En realidad, una expresión de los actuales temas militantes a través de las tradicionales estructuras católicas de los dramas alegóricos pudiera ser, en ciertas regiones, la única posibilidad de establecer un contacto vivo con el público popular (Brook, 2000: 111).

Interesa relacionar esta propuesta con dos aspectos de la obra analizada. Con respecto a la propuesta de un teatro militante, o más específicamente, de un teatro que convoque a la acción militante, *Historia Tendenciosa* se acerca mucho más a este objetivo.

Y, decimos mucho más y no totalmente, porque Monti declaró reiteradamente que su objetivo estético responde a la intención de provocar un cambio en el pensamiento cultural de la burguesía. En cuanto a su propuesta de fusión entre el drama alegórico español con contenidos de la tradición popular, pensamos que *Una historia* responde a este objetivo, haciendo la salvedad del contenido militante que necesariamente debe universalizarse para llegar a la expresión en la forma de alegoría.

BIBLIOGRAFÍA

- Brook, Peter, 2000, *El teatro vacío*, Barcelona: Península.
- Eliade, Mircea, 1978, *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*, Madrid: Nueva Cristiandad.
- Freud, Sigmund, 1923, *Totem y Tabú*, Barcelona: Nueva visión.
- Foucault, Michel, 2002, *Vigilar y Castigar*, México: Siglo XXI.
- Driskell, Charles, 1979, "Conversación con Ricardo Monti, en *Latin American Theatre Review*, 12/2, (Spring): pp. 45-53.
- Kott, Jan, 1969, *Apuntes sobre Shakespeare*, Barcelona: Seix Barral.
- Monti, Ricardo, 1995, *Teatro*. Estudio crítico Osvaldo Pellettieri, Buenos Aires: Corregidor.

ARQUETIPOS SIMBÓLICOS DE LO FEMENINO

Antes de iniciar el análisis de los símbolos femeninos en el teatro de la segunda y tercera etapa de Ricardo Monti aclararemos los conceptos teóricos a seguir en este abordaje.

Esta propuesta se fundamenta tanto en los conceptos teóricos de la crítica arquetípica, como en los lineamientos conceptuales provenientes del pensamiento existencialista. De este modo, Northrop Frye, Carl Jung, Soren Kierkegaard, Martín Buber y Guershom Scholem conforman el eje cognitivo a partir del cual analizaremos los símbolos femeninos.

El arquetipo es, en primer término, una designación para el estado de los contenidos mentales olvidados o reprimidos (Jung, 1977: 9). Sin embargo, debemos tener en cuenta que al interpretar los símbolos en una obra literaria o en una imagen del dogma nos hallamos ante un plano de elaboración consciente del símbolo.

El dogma reemplaza lo inconsciente colectivo formulándolo con gran amplitud, por lo cual, en principio, la forma de vida católica no conoce en este sentido una problemática psicológica. La vida del inconsciente colectivo ha sido captada casi íntegramente en las representaciones dogmáticas arquetípicas y fluye como una corriente encauzada y domada en el simbolismo del ritual. Lo inconsciente colectivo, como hoy le llamamos, nunca fue psicológico puesto que, mucho antes de la iglesia católica, ya en los tiempos prehistóricos del neolítico, existieron misterios. Nunca le faltaron a la humanidad figuras protectoras que le dieran amparo contra las honduras del alma. Siempre fueron expresadas las figuras de lo inconsciente mediante imágenes protectoras y benéficas que permitían expulsar el drama anímico hacia el espacio cósmico (Jung, 1977: 18).

Así, las encarnaciones de lo femenino en las obras a estudiar serán interpretadas a modo de símbolos de la subjetividad universal; símbolos, que tras los distintos ropajes del devenir histórico, revelan el drama anímico primordial.

Desde la óptica de la conciencia, el símbolo aparece totalmente idealizado. Sin embargo, el símbolo subsume una naturaleza luminosa y otra naturaleza ctónica, al mismo tiempo. Por ejemplo, el *ánima* no es al alma del dogma sino un arquetipo natural que simboliza todo aquello que es espontáneo en la vida psíquica. El *ánima* es femenina. Lo que no es yo, es decir lo que no es masculino, el *ánima*, es sentida como no formando parte de ese yo y es proyectada sobre mujeres.

Con el arquetipo del *ánima* entramos en el reino de los dioses, o sea en el campo que se ha reservado a la metafísica. Todo lo que el alma toca, se vuelve numinoso, es decir, incondicionado, numinoso, tabú, mágico. Es la serpiente en el Paraíso del hombre inofensivo, lleno de buenas intenciones y de buenos propósitos (Jung, 1977: 34).

El arquetipo del *ánima* es el arquetipo de la vida y revela su oculta sabiduría a quien se enfrenta con ella. Esta imagen produce terror por su aparente irracionalidad. Pero, detrás del destino cruel hay una oculta intención que implica un conocimiento superior de las leyes de la vida. Sin embargo, hay que luchar con el *ánima* para encontrar este sentido (Jung, 1977: 39).

Históricamente el *ánima* se manifiesta en las syzygias divinas o parejas andróginas de dioses. Estas manifestaciones se expresan en formas de visiones opuestas a los dioses tradicionales. De allí las diversas imágenes de las madres apareadas con sus hijos. Nuevamente el carácter numinoso del símbolo abarca el polo resplandeciente iluminado y el oscuro polo de lo ctónico. Esta ambivalencia se proyecta hacia las distintas visiones del hijo y a las diferentes sombras de la *psyque*.

La experiencia nos ha enseñado algo que llama la atención: el tipo uránico de imagen materna predomina en el hombre, mientras que en la mujer prevalece el tipo ctónico, la llamada madre tierra...Una de las peculiaridades de la Gran Madre es, como lo muestra la mitología, el que frecuentemente se halla apareada con su correspondiente compañero masculino. En consecuencia, el hombre se identifica con el hijo amante agraciado por la Sofía, un *puer aeternus* o un *filius sapientiae*, un sabio. El compañero de la madre ctónica es lo exactamente contrario: un Hermes itifálico (o como en Egipto un Bes), o expresado con un símbolo de la India, un *lingam*... (Jung, 1977: 99).

El arquetipo de la madre tiene varios aspectos. Aparece como la madre de Dios, La Virgen, como madre rejuvenecida (Demeter-Ceres), como madre amante (Cibeles-Atis).

También en sentido figurado es la meta del deseo de salvación, es decir, Paraíso terrenal, Jerusalem celestial. En sentido más vasto aún, la iglesia, la ciudad, el país, el cielo, la tierra, el bosque, el mar, la materia, el inframundo y la luna. En sentido más estricto, como sitio de nacimiento, el campo, el jardín, el peñasco, la cueva, el manantial, la fuente profunda, la pila bautismal. En sentido más estricto aún, toda forma hueca. Así los rasgos esenciales de lo materno son:

[...] la autoridad mágica de la femenino, la sabiduría y altura espiritual que está más allá de todo entendimiento; lo bondadoso, protector, sustentador, dispensador de crecimiento, fertilidad y alimento; los sitios de la

transformación mágica, del renacimiento, el impulso o el instinto benéficos, lo secreto, lo oculto, lo sombrío, el abismo, el mundo de los muertos, lo que devora, seduce y envenena, lo que provoca miedo y no permite evasión. (Jung, 1977: 75).

De esta diversidad de aspectos, deducimos que los rasgos esenciales del arquetipo son la bondad protectora y sustentadora, la emocionalidad orgiástica y la oscuridad inframundana (Jung, 1977: 76).

Un aspecto del simbolismo femenino que nos interesa destacar es el aspecto materno del símbolo de la ciudad porque este aspecto incluye lo comunitario, lo social.

Las ciudades son vírgenes celestiales o ramerías (Jerusalem-Babilonia). Según Jung, el temor al incesto detiene el camino regresivo de la libido. Entonces en lugar de la figura de la madre aparece la imagen de la ciudad. En otras palabras, el cambio de imágenes implica un abandono del mundo infantil y su reemplazo por otro símbolo que estimula las virtudes comunitarias.

También el agua, fuente de vida, adquiere connotaciones maternas. Es la expresión del inconsciente que da vida a la conciencia. En las aguas, vida, muerte y renacimiento constituyen las distintas etapas simbólicas del permanente fluir de la energía vital. El sol muere en el mar para volver a nacer cada mañana. La muerte en el agua, dice Bachelard, es un renacimiento (Bachelard: 1978, 79).

Jung interpreta un conjunto de imágenes del Apocalipsis que aluden al complejo materno. El árbol de la vida también es un símbolo materno. Attis se castra bajo un pino, es decir, a causa de la madre.

Los símbolos del agua y del árbol, atributos complementarios del símbolo de la ciudad, designan también esa libido anclada en la imago de la madre. En ciertos pasajes principales, el Apocalipsis deja entrever la nostalgia por la madre. No habrá más pecados, ni represiones, conflictos consigo mismo, culpas ni ansiedades mortales, ni dolores de la separación, porque con la boda del cordero se alcanzará el estado final de bienaventuranza (Jung, 1977: 235).

El temor al incesto incentiva las imágenes de la libido iniciando el camino hacia la cultura. Según Jung, el mundo empírico limita al hombre. En cambio, la verdad simbólica libera la libido y la encamina hacia una forma espiritual.

Así el hombre como ser espiritual vuelve a ser un niño nacido en un círculo de hermanos; pero su madre es la comunidad de los santos, la iglesia, su círculo de hermanos, la humanidad, con la cual se une de nuevo en la herencia común de la verdad simbólica. Parece que este proceso era particularmente necesario en la época en que surgió el cristianismo, pues entonces a consecuencia de los increíbles contrastes entre la esclavitud,

por una parte y la libertad del ciudadano y dueño, por otra, habíase perdido por completo la conciencia de solidaridad humana (Jung, 1977: 239).

El conocimiento simbólico no puede interpretarse desde el punto de vista del realismo. No son verdades exteriores sino verdades psicológicas. Los símbolos son transformadores porque conducen la libido desde una forma inferior a otra superior. En la actualidad, afirma Jung, la fe se desligó de la vivencia y, por lo tanto, constituye un obstáculo para llegar a comprender el sentido del símbolo.

La conciencia, su desarrollo, conduce a la separación de la madre. La adaptación al principio de realidad debe evitar todo retorno a los perdidos paraísos de la infancia. Pero, tal adaptación debe realizarse de manera acorde a los instintos. La conciencia debe interpretar, de acuerdo con el sentido y la época, el arquetipo constelizado.

Quando se produce una transformación, en modo alguno pierde su fuerza de atracción la forma anterior: quien se separa de la madre, siente nostalgia de ella. Tal nostalgia es susceptible de convertirse en pasión devoradora que pone en peligro todo lo ganado. En este caso aparece entonces la madre, por una parte como meta suprema, por otra, como peligrosísima amenaza, como madre terrible (Jung, 1977: 251).

El temor y la fascinación por el incesto se ocultan bajo el mito del *puer aeternus*. Como Attis, Adonis y Cristo, son los hijos de la madre que deben ser sesgados tempranamente. Esta muerte se debe a que no echan raíces en el mundo. Jung interpreta la conciencia heroica partiendo de un mito maternal. La madre representa lo inconsciente colectivo; el hijo, la conciencia que, a pesar de creerse libre, vuelve a caer siempre bajo el poder del sueño. Sobre el árbol materno, crece simbólicamente un parásito; el inconsciente personal del hijo. Esa sombra mata al hijo, cuando la debilidad de su conciencia le impide transformarse en héroe.

El hijo de la madre, en tanto que es mero hombre, muere pronto, pero como dios puede hacer lo ilícito, lo sobrehumano, cometer incesto y con ello adquirir la inmortalidad. Sea como fuere, en diversos mitos el héroe no muere; en cambio tiene que vencer al dragón de la muerte (Jung, 1977: 272).

El dragón y la serpiente expresan el miedo a cometer el incesto por lo tanto siempre aparecen junto al complejo simbólico del árbol (Jung, 1977: 272).

El padre representa el mundo de los preceptos morales, la ley. Arquetípicamente simboliza el espíritu represor de los instintos. Jung analiza los arquetipos de lo paterno en el mito de Mitra. Éste nace de la copa de un árbol y

lleva a cuestas un toro vencido. El símbolo es ambivalente. La madre da la vida pero vuelve a quitarla como madre devoradora. El padre vive en apariencia una instintividad ilimitada pero por otro lado impone la ley. Pero la ley paterna castiga sólo el deseo del incesto en el hijo. Según Jung, Freud, al interpretar el mito del padre muerto no advierte el dinamismo del espíritu. Para Jung, la matanza del toro por Mitra simboliza el dominio de los instintos pero también una usurpación sacrílega, una violación de la ley. Finalmente, Mitra aparece coronado por la aureola del sol, quien se arrodilla ante el héroe.

En el sacrificio de Mitra, el instinto no es dominado en la forma de la subyugación arcaica de la madre, sino renunciando a él. La idea primitiva de reengendrarse volviendo a penetrar en el seno materno, se ha modificado aquí hasta el punto de que el héroe, habiendo ya avanzado lo bastante por la senda de la domesticación, en lugar de cometer incesto, procura alcanzar la inmortalidad sacrificando la tendencia incestuosa (Jung, 1977: 275).

El sacrificio de Cristo en la cruz alcanza la plena consumación del símbolo. Cristo expía el pecado de Adán, “su instintividad indómita”. Este acto de heroísmo no implica una regresión, sino una transmisión de la libido al equivalente metafórico de la madre, es decir, a una situación espiritual.

La cruz es un símbolo complejo. Es árbol de vida y metáfora de fecundidad, es decir, conjunción entendida como hierogamia con la madre con el objeto de vencer a la muerte. En una antigua canción inglesa, la Virgen increpa a la cruz por haber matado al Hijo y la madre de la muerte le responde que en el día del Juicio elevará su queja por el hijo injustamente asesinado. En otras palabras, la madre de la vida y la madre de la muerte se reconcilian.

La separación del hijo de la madre significa que el hombre se despide de la inconsciencia del animal. Sólo la violencia de la prohibición del incesto podía crear al individuo consciente de sí mismo, que antes se identificaba maquinalmente con la estirpe, y sólo entonces llegó a ser posible la idea de una muerte individual y definitiva (Jung, 1977: 283).

Ya hemos analizado las distintas imágenes de lo simbólico femenino en una *Una noche*. La prohibición y la fascinación por el incesto están centrada en la trilogía de Magnus, Julia y los hijos. El deseo erótico de los hijos por Julia expresa esa repetición de la escena primordial. No observamos aquí esa transformación del símbolo desde un polo inferior hacia un polo superior. Julia toma los rostros de la madre terrible y de la Madre piadosa, sin embargo no se da en el personaje la transformación de un polo a otro.

Sin embargo la imaginería femenina idealizada, se expresa bajo otro rostro. Se trata del símbolo de lo femenino como meta del anhelo de salvación. Son las imágenes idealizadas de la tierra utópica, de la Madre divina con las que Gato sueña, antes del asesinato del Padre.

Además, si el ritual significa la reiteración que, aboliendo el tiempo, espanta a la muerte, la ritualización que interrumpe el devenir de la intriga en *Una noche*, puede ser considerado como un regreso a la madre primordial. También en *Una historia*, el devenir retorna al vientre materno que volverá a iniciar el ciclo de los eternos nacimientos. En palabras de Jung, la conciencia individual se hunde en lo genérico de la especie.

En la tradición de La Cábala, afirma Gershom Scholem, el arquetipo femenino está representado en la imagen de la Shejiná. En la literatura tradicional del judaísmo, (Agádica), la congregación, la comunidad de Israel, siempre se representó mediante imágenes femeninas, como prometida o hija de Dios. El concepto de Shejiná sintetiza la concepción gnóstica de hija de la luz con la idea de comunidad, convirtiéndose, de este modo en la última Sefirá o atributo divino (Scholem, 2001: 133)

Desde la creación, la Shejiná está exiliada en el mundo terreno. Ella no tiene identidad propia. Es vasija pura y a través de ella se hacen visibles “las joyas del Rey”, en otras palabras, es la intermediaria entre los mundos.

[...]La hija del rey está debajo, en este mundo cuyo principio místico o midda ella representa, pero sigue en contacto con su padre mediante una ventana. Ella es la excelente parcela que está fuera del verdadero jardín, que forma un mismo conjunto con todo lo que hay dentro de este jardín místico, aunque parezca estar separada del mismo. La posición de la hija indica el paso de la Shejiná, de la trascendencia a la inmanencia...En calidad de principio activo de este mundo, es la Torá oral mediante la cual se descifra y aplica la Torá escrita [...] (Scholem, 2001: 221).

La Shejiná es un equivalente simbólico de la Sofía inferior. Ella no es ya la mera presencia de Dios sino un momento específico en el despliegue de sus poderes. Consecuentemente, aparece simbólicamente unida a su compañero divino, el amado del *Cantar de los Cantares*. Aquí vuelven a fundirse los símbolos de la hija y la novia.

La doble pertenencia de la Shejiná se expresa simbólicamente como joya superior y joya inferior. La joya inferior constituye una pequeña pieza extraída de la joya suprema. Sin embargo, su casa está allí para siempre y allí retornará en los tiempos mesiánicos. Este pensamiento de un movimiento secreto en el reino de las sefirot, hacia arriba no menos que hacia abajo, asociado principalmente con la Shejiná, reviste una importancia central en la Cábala.

El retorno a casa desde el oeste, o desde la mezcla y la destrucción, sólo puede significar la redención. Hasta entonces, la transmigraciones, el castigo que corresponde a las almas pecadoras de Israel. La Shejiná es, al mismo tiempo, la hija del rey y la congregación de Israel. De su reino, que es tanto el mundo terrenal como una región mística, se recogen las almas cuando los días han pasado, es decir, conforme al esquema escatológico de las cosas al final de los tiempos y retornan a la casa del Padre, al eje místico (Scholem, 2001:228).

Si bien utilizaremos estos conceptos simbólicos para analizar las obras de la segunda y tercera etapa de la dramaturgia de Ricardo Monti, dada la importancia que el arquetipo femenino irá adquiriendo en aquellas obras; aún sí ya en la primera etapa de su producción pudimos vislumbrar la presencia de lo femenino.

En primera instancia, la cualidad simbólica de lo Femenino expresado en la tradición de la Cábala en la concepción de la Shejiná, la observamos en *Una noche*, nítidamente expresada en el personaje de Julia. Esta falta de forma, tal como ya lo hemos visto en nuestro análisis previo, se manifiesta en la intriga de la obra como una pérdida de la identidad. Julia nunca sabe si es hermana, madre o prostituta. Siempre está demandando por parte de los otros personajes las desconocidas imágenes de su yo.

Por otra parte, la exaltación lírica de la esposa de Magnus, Vivi, nos devuelven el rostro superior del arquetipo. Pero la obra transcurre en el espacio simbólico del Exilio. No hay unión mística entre el principio masculino y el principio femenino. Contrariamente a eso, Julia pierde su virginidad en una escena de violación.

La ausencia de una imagen hierogámica marca los límites de esta crónica del poder. Por lo tanto, esa faz del símbolo femenino niega el doble movimiento del que Scholem nos habla. En esta obra sólo se ha dado el movimiento de descenso.

Con respecto a *Historia tendenciosa*, consideramos que el personaje simbólico de Pola-Madame, representa la gratuidad de la energía vital y también las distintas imágenes de lo femenino exiliado en el mundo de la historia.

Erotismo de madre-terrible, nunca esposa divina. En la primera versión de esa obra, el principio femenino, en el lenguaje simbólico de la Cábala vanamente intenta recuperar una identidad perdida, un paraíso perdido. No lo logra, porque estamos también aquí, en el tiempo del exilio del Padre. En esas voces fragmentadas, donde la comunidad simbólicamente femenina, perdió hasta ese nombre para ser representación pura, permanece el deseo por el Esposo perdido, es decir, el sentido trascendente de la historia.

No obstante esto, el simbolismo sexual permanece en el trasfondo. Lo femenino es, al mismo tiempo, la vasija hermosa en la que se conservan todas las

joyas pero también el receptáculo del poder divino. Dice el *Bahir*, uno de los textos fundamentales de la Cábala Judía, que la Tierra es el concepto femenino de recibir, mientras que el Cielo es el concepto masculino de dar.

Antes de la creación de la Tierra, el cielo no estaba completo y no podía ser nombrado. Cuando se creó la Tierra, la unión sexual suprema tuvo lugar (Bahir, 2005: 121).

Las denominaciones de lo femenino se confunden en distintos nombres metafóricos. Así el *Bahir* nombra a este principio como: hermana, hija, madre.

Esto es como un rey que estaba en la más interna de muchas cámaras. El número de dichas cámaras era 32, y para cada cámara había un sendero ¿Debería entonces el rey llevar a cualquiera a su cámara a través de estos senderos? Estaréis de acuerdo en que no ¿Debería revelar sus joyas, sus tapices, sus secretos más ocultos y escondidos? Estaréis de acuerdo en que no ¿Qué hace pues el rey? toca a la Hija, e incluye en ella y en sus vestiduras todos los senderos. Aquel que quiere entrar, debe mirar aquí. La casó con un rey, y también se la dió como regalo. A causa de su amor por ella, a veces la llama “mi hermana” porque ambos proceden del mismo lugar. A veces la llama su hija, ya que de hecho es su hija. Y a veces la llama “mi madre” (*Bahir*, 2005: 45).

A cada nivel de los atributos divinos corresponde una personificación diferente (partzufim) Así al nivel superior de los atributos, Corona, Sabiduría y Entendimiento, les corresponden los siguientes rostros simbólicos respectivamente: El Santo Anciano, es decir, El Rostro Mayor, Padre y Madre. El Entendimiento es por lo tanto, la Madre Superiora. A los seis atributos inferiores corresponde la personificación del Pequeño Rostro. Finalmente, el atributo más bajo, Maljut, reino cuya imagen responde al arquetipo femenino inferior, la Doncella (Raquel).

El concepto de lo femenino, sin embargo, se divide en dos conceptos que en las enseñanzas cabalísticas se representan por medio de las dos esposas de Jacob, Leah y Raquel. Raquel es el concepto femenino que surge desde el mismo Maljut-Reino. Leah, por otra parte, es en realidad, el Maljut-Reino de Imma-Madre (Binah-Entendimiento) y como tal, representa el nivel más bajo de Imma-Madre, que está en el lugar de Maljut-Reino. Normalmente a Leah se la ve como por encima de Raquel. Puesto que tanto Zeir Anpin como Raquel vienen de la matriz de Imma-Madre (Binah-Entendimiento), ambos se representan como Hermano y Hermana. También son Esposo y Esposa [...] Lo Femenino es también la Hija de Zeir Anpin pues, como a Eva, se la extrajo de la costilla de su compañero. Además, ya que un aspecto de lo Femenino es Leah (que en realidad es el nivel más bajo de Imma-Madre) ella también es, en parte, madre de Zeir Anpin (*Bahir*, 2005: 149).

Aclaremos que la denominación Zeir Anpin es el nombre hebreo para designar la personificación del Pequeño Rostro, es decir, la personificación relativa a los seis atributos inferiores en la creación del universo. De lo anteriormente expuesto, se deduce la relevancia del principio femenino en el proceso de la Creación. Esta importancia expresa la trascendencia de la sexualidad en la mitología de la Cábala. Todo proceso de creación, ya sea a partir de los planos superiores, como de los planos inferiores, está concebido como una unión sexual entre el principio masculino y el principio femenino. Es más, sólo a partir de la unión sexual entre la Sabiduría y el Entendimiento, entre el Padre y la Madre supremos, puede haber unión entre Zeir Anpin, el Padre inferior y Maljut-Reino, la Madre inferior. A la unión en los planos superiores se la denomina: Conocimiento (Dat) e indica unión íntima como en la Biblia.

La relevancia del principio Femenino se vincula, precisamente con su simbolismo sexual. Dios juzga al mundo según los atributos del Juicio y la Misericordia. El Atributo del Juicio demanda una respuesta rotunda para cualquier error, mientras que el Atributo de la Misericordia admite un cierto número de respuestas mitigadas. El Juicio viene de lo Femenino y se relaciona con Maljut-Reino.

Zeir Anpin, construido a partir de seis atributos (Sefirot) simboliza la Misericordia. Para que Maljut-Reino actúe con Misericordia, debe estar unida a Zeir Anpin a través de Yesod, Fundamento, el órgano sexual, al cual también se llama el Justo. Este fundamento tiene dos modalidades, una de celibato y otra de unión sexual. En la primera de estas modalidades, denominada el Justo, no se produce la unión sexual entre Zeir Anpin y lo Femenino. Lo Femenino permanece, entonces, en la modalidad del Juicio.

En la segunda modalidad, a Yesod-Fundamento se le llama Jai-vivo. Se dice que está vivo cuando está funcionando a través de la relación sexual. Si una persona persigue la justicia, despierta entonces a su equivalente en lo alto y lleva a cabo la unión suprema. Entonces puede vivir y ocupar la tierra. Cuando el versículo dice que él “vivirá”, significa que llevará a Yesod-Fundamento a su modalidad de Jai, que es la modalidad de unión. Ocupará entonces, la “Tierra” que hace siempre alusión a la Sefirah de Maljut-Reino, Lo Femenino (*Bahir*, 2005:157).

En otras palabras, el camino de la Misericordia atraviesa la vida donde la divinidad se manifiesta y no el aislamiento del Rigor, de la única respuesta. Nuevamente esta polifonía existencial se simboliza por medio de la unión sexual.

La estructura de las Sefirot, que constituyen a Zeir Anpin, era andrógina. La palabra costilla, significa en realidad “costado”. Es decir, Dios toma el “costado” femenino para dar origen a la creación: “El concepto de lo Masculino es dar,

mientras que el de lo Femenino es recibir, contener y dar nacimiento. Así, sin lo Femenino la creación no podría tener lugar ni perdurar” (*Bahir*, 2005: 199).

La escalera platónica de la Belleza se expresa también en la imaginería de la Cábala. El principio femenino es la séptima Sefirah, también denominada Shejiná o Presencia Divina. Esta esencia de Dios que impregna toda la Creación es la auténtica Belleza de todas las cosas. Contemplando cualquier Belleza sobre la tierra, se percibe la esencia divina y a través de esta contemplación es posible comenzar el ascenso por la escalera hacia los planos espirituales.

Aunque la palabra Nekevah alude a los orificios de una mujer, en el sentido físico, también se refiere a los orificios espirituales de Maljut-Reino. Es a través de estos orificios que uno puede ascender hacia los planos espirituales (*Bahir*, 2005: 199).

El *Cantar de los Cantares* es mucho más que una bella canción de amor. En realidad, expresa la unión amorosa entre Zeir Anpin y su Esposa. Cuando se medita sobre su sentido interior se puede acceder a su esencia interna así como a la esencia interior del mundo material, que es la Shejinah.

Se dice que *El Cantar de los Cantares* es el Santo de los Santos. Los Santos son las seis Sefirot (Atributos) masculinos de Zeir Anpin. El Santo de los Santos es el elemento Femenino, es decir, Maljut-Reino. La palabra “Santo” alude a un orden trascendental y en este sentido, se las llama Santos a las Sefirot. Entrar en un estado místico es entrar en el ámbito de los “Santos”. Pero nuevamente, este pasaje debe hacerse a través del arquetipo femenino.

Una razón por la que uno debe entrar a través de Maljut-Reino es porque se trata de la más baja de las Sefirot. Otra razón es porque al igual que el elemento femenino pertenece al concepto de recibir. Así, cuando una persona se hace receptiva a lo Divino, es tan receptiva como lo es Maljut-Reino. Pero en un sentido espiritual, cuando dos cosas se parecen la una a la otra, se dice que están unidas. De aquí se deduce que cuando una persona se parece a Maljut-Reino, esta también unida a él (*Bahir*, 2005: 200).

Finalmente, *El Bahir* termina con el Principio Femenino causando la pérdida del Paraíso. Sin embargo, Eva antes de inducir a Adán a comer del fruto prohibido dice “Estoy maldita. Ahora moriré y el Santo, Bendito sea, hará otra mujer y se la dará a Adán” (*Bahir*, 2005: 102). Por lo tanto, tal vez esta Eva simbolice la parodia infernal del arquetipo.

El mundo de los hijos en *Una noche* significaría el atributo de la Misericordia en tanto implica una pluralidad simbólica de sentidos. Julia debe existir para intentar la unión metafórica; si esa unión no se realiza, tampoco se da

el pasaje hacia el nacimiento del tiempo. Hay una revelación de esa idealidad, de ese principio femenino simbolizado por Leah en el Bahir. Ya aludimos a ese principio cuando nos referimos a las visiones de una patria ideal. Sin embargo, la metáfora cabalística de Raquel, se concreta en la fragilidad de esa sombra femenina metaforizada en Vivi. No se producen, en consecuencia, las nupcias entre lo celeste y lo ctónico.

El *Zohar* llama a este principio femenino la “Matrona”. Ella es el mediador perfecto entre el Cielo y la Tierra. La simbología femenina de la literatura cabalística se relaciona directamente con la cosmovisión del Zimzum (la contracción) Según el *Zohar*, a fin de hacer posible la existencia del mundo espiritual y del mundo material, Dios sacó una luz de sí mismo, evitando que la parte superior se comuniqué con la inferior. Creó cuatro mundos: Emanación (Aciluth), Creación (Beriah), Formación (Yecirah) y Acción (Aciyah). Los dos primeros están plenos de su luz; en los dos últimos la luz ha decrecido para permitir la existencia de los ángeles, las almas y el mundo inferior.

Es a esa parte del Infinito, que es la parte inferior de la esencia divina, a la que nuestros maestros han dado el nombre de Schechina. La Schechina ha venido acá abajo a la tierra ya diez veces, pues la creación es la obra de la Schechina, que se ocupa de ella como una madre de sus hijos (*Zohar*, 2000: 33).

También en el *Zohar* se fusionan las imágenes de lo femenino como madre y como novia. Cuando Israel reza, un coro de vírgenes celestiales adorna a la Schechina para presentarla ante El Rey.

El árbol de la vida derrama los perfumes con los que la Matrona se prepara para su entrada bajo el dosel nupcial del Esposo. Y el Esposo se une con ella. En tal momento, las huestes celestiales se unen en un solo cuerpo, animadas por el deseo de contemplar la gloria de Dios. Pero al final de los días la unión será perfecta y constante (*Zohar*, 2000: 34).

Sin embargo, el *Zohar*, vincula lo femenino con los atributos de la Misericordia. Es en este sentido que la Schechina es nombrada como Esther celestial, es decir, intercede ante el Rey celestial por los pecados de su pueblo, como lo hizo la Esther terrenal ante el rey terrenal.

Aparece aquí, un sentido nuevo de lo Femenino. Nos referimos a la relación entre el pueblo de Israel como comunidad histórico-espiritual, la Schechina y Dios. El *Zohar* alude a este vínculo por medio de símbolos familiares. Hay un intento de justificar la historia a través de un paradigma espiritual.

...Pero cuando Israel manchó la Tierra Santa con sus pecados, expulsó a la Schechina de ella y la echó al exilio entre otras naciones. Por causa de esto, la profecía cesó y hasta el segundo templo, no pudo lograrse, porque la Schechina no había vuelto de su exilio. Desde el momento que la Schechina se fue al exilio, el convenio entre Israel y Dios fue roto y empezó a tomar su fuerza del otro lado. Por consiguiente, así la Schechina como Israel están en el exilio. De igual manera que puede un convenio entre un hombre y una mujer romperse por algún tiempo, el placer divino de la unión se transforma en pena y el triple aislamiento envuelve al Padre-dios, a la Madre-Schechina y al Hijo-Israel. Los hijos-Israel están también separados los unos de los otros y viven aislados en el exilio. E Israel lleva la pena de todas las naciones, pues Israel es el corazón de las naciones (*Zohar*, 2000: 35).

Observamos un intento de explicar el exilio histórico del pueblo de Israel. Sin embargo, la historia del dominio se traslada al plano metafísico. El hombre elige una historia humana. Se rompe el convenio con el Padre y el pueblo “empezó a tomar su fuerza del otro lado”, es decir, del mal o su libertad escindida de lo trascendente. La comunidad espiritual simbolizada en la madre deja de tener sentido.

La ambivalencia del símbolo femenino en sus connotaciones de Mal-Bien, se expresa a lo largo de todo el *Zohar*. La separación macho-hembra es una escisión concerniente al mundo de lo creado. Pero en el mundo espiritual, la unidad es andrógina, es decir un término simbólico equivalente a las syzygias en Jung.

Cuando Dios quiso crear las cosas, Él empezó creando algo que era a la vez macho y hembra, y estos, a su vez, Él los hizo dependientes de alguna otra forma que es a la vez macho y hembra: sabiduría es el padre; inteligencia, la madre y éstos son los dos platillos de la balanza (*Zohar*, 2000: 39).

La creación del universo se explica por medio de los símbolos de una hierogamia divina donde la tierra es simbólicamente femenina.

Cuando Dios creó el mundo Él dio a la tierra todas las fuerzas generatrices que necesitaba. Pero estaba como una flor encerrada en su capullo, pues no producía fruto alguno... Entonces el cielo empezó a soltar lluvia en las destinadas estaciones, y la tierra exteriorizó sus fuerzas generatrices (*Zohar*, 2000: 41).

Sin embargo, el mito de la Caída escenifica el rostro infernal del Principio Femenino.

Antes de cometer su pecado, Adán escuchaba solamente la sabiduría que nos trae la luz de lo alto. Él no se había separado todavía del árbol de la vida. Se consagró al servicio de su Maestro. Entonces Samael descendió sobre el dorso de la serpiente para volverla a un lado. Pero como su elocuencia es más atrayente para la mujer, puesto que él emana del principio hembra, se presentó a Eva, quien llevó el mensaje a Adán (*Zohar*, 2000: 47).

Más aún, luego de la Caída, Adán vivió con demonios-hembra. Las almas de los malhechores, antes de encarnar sobre la tierra, descienden a un abismo donde van a tener contacto con los demonios-hembra¹⁴.

Lejos ya del ámbito simbólico freudiano, y en clara alusión al mito neoplatónico, la Ley, el ordenamiento trascendente del mundo histórico ya no es interpretado bajo la máscara mitológica del Parricidio, sino como una unión erótica, a través de una Sefhira que representa materialmente el órgano sexual masculino¹⁵. Pese a las opuestas concepciones ideológicas, esta concepción del *Zohar* se acerca a la propuesta de Marcuse, que sostenía la posibilidad de fundar una civilización cuyos paradigmas simbólicos no se revelen por medio de un Parricidio, sino mediante un regreso a la libido reprimida por el principio del dominio.

Entonces la imagen de la Ley Escrita penetra dentro de la Ley Oral y la fecunda, lo mismo que una mujer es fecundada por un hombre. Y la santidad se extiende por todas las regiones superiores. El que hace las Leyes es el Yesod Eros. Cuando se saca del Arca el Pentateuco para leerlo, las puertas de los cielos de misericordia se abren y el amor celestial se despierta. Pero la Ley no hay que buscarla arriba, en los cielos, ni tampoco en las profundidades del mar, sino muy cerca del hombre: en sus labios y en su corazón (*Zohar*, 2000: 56).

Más aún, la salvación llega al mundo cuando Dios se une con la Schechina. Se reitera en el *Zohar* la tradición platónica del Andrógino Primordial. Antes de venir al mundo, el hombre y la mujer estaban unidos en un ser único. Al llegar a la tierra se separaron y animaron dos cuerpos diferentes. Si el hombre vive una vida pura, gozará de una unión semejante a la que precedió su nacimiento.

¹⁴ Pero también para el *Zohar*, la relación entre Dios y el mundo es transmitida por medio de imágenes libidinales. Los mundos superiores sienten hacia la región de las lágrimas el mismo sentimiento que el macho siente hacia la hembra. (*Zohar*, 2000: 51)

¹⁵ Liliana López, en un análisis de la dramaturgia de Ricardo Monti define a las máscaras como formas abstractas que pueden expresarse a través de figuras retóricas clásicas: oxímoron, metáfora, alegoría, símbolo, etc. (López, 1992:1)

Las almas que no han hallado su verdadera compañera en la tierra yerran, después de la muerte, en busca de su alma gemela. Y aquel que no la ha buscado o no ha hallado su verdadera compañera sobre la tierra es, después de la muerte, como un átomo llevado por todos los vientos. No hallará paz hasta que se haya unido con su verdadera compañera. Los suspiros que parten de los seres amados resuenan en el alma en busca de su alma hermana (*Zohar*, 2000: 57).

En la simbología concerniente a los tiempos mesiánicos, el Principio Femenino aparece vinculado constantemente al eje semántico de la liberación. La Schechina es la Madre protectora que elige el exilio histórico, compartiendo la suerte de su pueblo. En los tiempos mesiánicos, el Justo saldrá del jardín del Edén; nítida imagen de lo maternal según Frye, y volverá para unirse con su Esposa. Esta unión exogámica redime la historia bajo el símbolo del Principio Femenino: “Y he aquí que el Esposo vengará a su Esposa, castigando al mundo que rehúse conocerla. Ahora la mujer se elevará otra vez sobre la tierra”. (*Zohar*, 2000: 73)

En la visión mística de los Palacios del paraíso, el *Zohar* distingue por medio de su simbología femenina respectiva, el buen amor y el mal amor. El sexto palacio paradisiaco es el lugar donde son recompensados aquellos que han recibido el Beso de Dios. El alma es sacada del cuerpo para unirse al principio divino. Contrariamente, en la sexta morada infernal, y siguiendo la sintaxis ambivalente del símbolo, yacen los pecadores del mal amor. Curiosamente, este mal amor se expresa por medio de una imagen femenina diabólica.

Y vi que cuando el hombre que ha cometido pecados de la carne está por morir, el Guardián del Sexto Palacio del Infierno le aparece como un demonio de fuego, teniendo tres gotas de amargura. La primera gota cae dentro de la boca del hombre, se extiende por todo su cuerpo y empieza a trastornar su alma. La segunda gota lo mata y la tercera empieza la descomposición del cuerpo. Y vi a los que están llenos de vanidad y de amor propio que son llevados a este Palacio. Cuando llega el tiempo de morir para el hombre, Lilith se le aparece y lo induce a pecar con ella, y durante su pecado ella lo mata. Y yo estuve obligado a retirar mis ojos de toda infelicidad que vi allí (*Zohar*, 2000:92).

También hallamos en el *Zohar* la gramática simbólica que asocia la figura de Lo Femenino con las aguas de la vida. Relata el *Zohar*, bajo su máscara simbólica, que El Rey llora porque su Amada está en el exilio. Sus lágrimas caen dentro del Océano y dan nacimiento a un ángel, quien da vida a todas las cosas en el agua. (cfr. *Zohar*, 2000: 96).

En las dos primeras obras de Monti, analizadas, los símbolos femeninos no realizan este papel activamente redentor que el *Zohar* les asigna. Las uniones

eróticas no expresan jamás metafóricamente la hierogamia o la unión del andrógino simbólico. La Ley del Padre no fecunda la ley terrestre. Sólo uniones eróticas brutales expresan el rostro demoníaco del arquetipo. Pero aún en estos ejemplos (Julia, Pola) tampoco ejercen un rol activo en la condenación histórica. Julia es dominada, sometida por el poder masculino, Pola es cómplice de ese poder. En ninguno de estos arquetipos se da la ascensión platónica que redima la historia. Nos hallamos ante el más bajo estrato de los niveles cósmicos descritos por la tradición cabalística, el plano de la acción, el más alejado del rostro divino y bajo la ausencia de la madre que cuida a la creación entera como a un hijo.

Ahora sintetizaremos conceptos teóricos de la crítica arquetípica, válidos para nuestro ulterior análisis de las obras de Ricardo Monti.

Northrop Frye en *El Gran Código* describe cuatro etapas de escritura, siguiendo el concepto diferenciador de “langue” y “langage”. La primera etapa denominada “escritura poética” se caracteriza por evidenciar una muy frágil separación entre objeto y sujeto. Se desarrolla esa magia potencial de la palabra que muchas sociedades primigenias designan como “Maná”. Es la lengua de Homero, la palabra de la magia y el conjuro. La metáfora expresa como figura esta unión de sujeto y objeto

Con Platón se inicia una etapa diferente, que Frye nombra como hierática o existencial. El sujeto y el objeto se separan en forma más evidente. Las operaciones intelectuales de la mente se separan de las emocionales haciendo posible la abstracción¹⁶.

La expresión deja de ser metafórica para transformarse en metonímica. Los vocablos “reemplazan” a los pensamientos y son las expresiones externas de una realidad interna (Frye, 1988: 32)¹⁷.

Cada una de estas etapas revela una cosmovisión distinta. El lenguaje analógico se fundamenta en el concepto de una pluralidad de dioses o personificaciones de la identidad entre el sujeto y el mundo. En el lenguaje metonímico, este concepto unificador es una realidad trascendente hacia la que se dirige la palabra. El pensamiento de esta última etapa se expresa en la prosa continuada, en el silogismo (Frye, 1988: 35).

Alrededor del siglo XVI, comienza una nueva etapa del lenguaje. Se considera a la lengua como descriptiva de un orden natural objetivo. Y es,

¹⁶ Dice Frye: Lo que se agita en el pecho de los héroes homéricos es una mezcla indistinta de pensamiento y sentimiento; lo que Sócrates demuestra, más específicamente, en su muerte, es la penetración superior del pensamiento cuando domina el sentimiento (Frye, 1988: 32).

¹⁷ “La primera etapa del lenguaje, al estar basada en la metáfora, es, como dice Vico, intrínsecamente poética; la segunda, a la que pertenece ya Platón, deja de ser poética para transformarse en dialéctica, en un mundo de pensamientos separados y en algunos aspectos superior, del mundo físico de la naturaleza (Frye, 1988: 32).

precisamente, este mundo objetivo el que establece los criterios de la verdad. La visión descriptiva desdeña la metafísica.

En la primera etapa del lenguaje, la metafórica, el elemento unificador de la expresión verbal es el Dios, o espíritu-naturaleza personal. En la segunda etapa, el concepto de un Dios trascendente pasa a ser el centro del orden de las palabras. En la tercera etapa, el criterio de realidad es la fuente de la experiencia de los sentidos en el orden donde no se halla “Dios”, y donde ya no se cree en los “Dioses” (Frye, 1988: 40).

La Biblia, su estilo, no coincide con ninguna de las tres etapas analizadas. Frye define la escritura bíblica valiéndose del término “kerygma”, proclamación. A pesar de ser un vocablo utilizado en los Evangelios, Frye percibe una unidad de lenguaje en los dos testamentos.

El “kerigma” es una clase especial de retórica porque no oculta el argumento tras la figura. Por medio de esa palabra se transmite la Revelación; más nunca en un sentido de información transmitida desde una fuente exterior objetiva.

Frye propone una interpretación mitológica de La Biblia, entendiendo el mito como “trama, narración, ordenación en secuencia de las palabras” (Frye, 1998: 56). Sin embargo, se hace necesaria una profundización de esta definición.

Algunos de estos relatos poseen un sentido secundario que lo diferencia de los cuentos populares. Los mitos en sentido secundario transmiten contenidos sociales relevantes. Esta característica los distingue de los relatos profanos, en otras palabras, la diferencia radica en su contenido, no en su estructura.

La verdad que los mitos, en sentido secundario expresan, no se relaciona con una fidelidad al mundo exterior, o con una alegorización de fenómenos exteriores. Por el contrario, el mito se dirige hacia el interior de la Comunidad humana. La mitología bíblica responde a este empleo del mito. Frye, descrea de las lecturas históricas de la Biblia. El énfasis puesto en la estructura reiterativa en detrimento de la transmisión de un contenido, abona esta teoría.

Esta estructura mítica de la reiteración permite diferenciar dos conceptos diferentes; conceptos que se refieren a la parcela de verdad transmitida por la historia y el mito. Frye habla de una historia real y de una historia celeste. En la historia real importa el hecho concreto e irrepetible; la historia celeste se expresa en los paradigmas repetitivos del mito¹⁸.

A medida que la cultura se vuelve más compleja, se van diversificando sus diferentes áreas. La mirada unificadora del mito entra en colisión con las verdades

¹⁸ Los términos específicos para designar la historia real y la celeste o historia del cielo son, respectivamente, *Welgeschichte* y *Heilsgeschichte* (Frye, 1988: 74).

singulares de la ciencia y de las otras disciplinas sociales. Según Frye, es imposible detener el pluralismo cultural. Se trata de armonizar las dos historias en una visión armoniosa de la Civilización.

Por eso volvemos a la disyuntiva del Deuteronomio 30, 19: “Te pongo delante vida o muerte; escoge la vida”. En este contexto, la disyuntiva es presentada desde una perspectiva que sólo Dios puede lograr: la de la preocupación por la vida humana en el tiempo, que va más allá de lo puramente imaginativo, junto con un punto de vista acerca de la situación humana que, de la misma manera, va más allá de lo puramente histórico (Frye, 1988:77).

La relación del hombre con la naturaleza en la antigüedad difiere de la visión bíblica. Esta diferencia radica en la deificación del mundo natural que da origen al politeísmo de la religiosidad antigua. Pero, la Biblia muestra esta relación hombre-naturaleza por medio de un lenguaje lírico. Sin embargo, la diferencia radica en que la Biblia no deifica la naturaleza.

La interpretación del arquetipo femenino permite interpretar esta diferencia.

En principio debemos distinguir dos conceptos fundamentales transmitidos por la cosmovisión antigua. La *natura naturans* es metafóricamente la naturaleza como continuo proceso de creación; la *natura naturata*, en cambio, esa misma naturaleza como estructura jerárquica. Según Frye, la imagen más comprendida en *natura naturans* es la imagen ambivalente de la madre-tierra como fuente de nacimiento y muerte.

En *La Biblia* aparece esta diosa terrenal junto con la figura masculina vinculada a ella estrechamente. Bajo la forma de hijo, amante, o dios moribundo, asoma en la mitología clásica (Venus-Eros, Venus-Marte, Venus-Adonis). Las distintas imágenes, en la tradición cristiana, de la Virgen Niña y de la Pietá responden a este paradigma simbólico.

Otras connotaciones del mismo símbolo femenino en la mitología antigua y en ciertos relatos bíblicos son las de la madre-tierra como madre-virgen que renueva su virginidad en espera de un nuevo amante.

El itinerario de transformación de la madre-tierra en madre-celeste responde a la aristocratización de la sociedad. Los dioses abandonan la naturaleza para situarse en alturas lejanas, del mismo modo en que los aristócratas se localizan en las cimas del poder social. Isis, la Virgen María y la Schekinah sufrieron este proceso de idealización.

También la creación es analizada por Frye en relación con los arquetipos simbólicos femeninos. La Biblia invierte el orden de la vida ya que toda vida humana nace de una mujer y, según el relato del Génesis, un dios patriarcal, no la madre-tierra, creó del mundo. Además Eva nace de la costilla de Adán: “...Dios es

masculino porque de esta manera se racionaliza el carácter distintivo de una sociedad patriarcal dominada por los hombres” (Frye, 1988: 133).

Sin embargo, el valor simbólico de Eva reside, según Frye, en que el hombre debe seguirla, abandonando a sus padres. Es decir, el hombre debe abandonar los ciclos ciegos y reiterativos de la madre-tierra para nacer a la civilización.

La vida embrionaria en la Madre Naturaleza, encerrada en el ciclo mecánico de repetición, también es mecánica, sin la libertad de escapar. Se menciona el embrión en el Salmo 139, donde la palabra hebrea es golem; en la leyenda judía posterior el golem se convierte, muy oportunamente, en un monstruo mecánico parecido al Frankenstein de Mary Shelley (Frye, 1988: 134).

El mito de la Caída en el *Génesis* también se relaciona con la simbología femenina.

Ya que el conocimiento que el hombre adquiere en la Caída es el conocimiento de su sexualidad.

Frye, interpreta la Biblia desde el punto de vista literario, indagando su estructura mítica, es decir, su configuración de relato kerygmático. Comprueba una secuencia de siete etapas fundamentales: “la Creación, la Revolución o Éxodo (Israel en Egipto), la Ley, los libros Sapienciales, las Profecías, el Evangelio y el Apocalipsis. Cinco de estas etapas pertenecen al Antiguo Testamento, y dos de ellas al Nuevo” (Frye, 1988: 132)¹⁹.

Con respecto a la Segunda etapa, la Revolución, significa la creencia del judaísmo y del cristianismo acerca de una “culbute générale”, es decir, la fe en un futuro en el cual aquellos que han profesado las creencias correctas serán recompensados y sus enemigos castigados²⁰. El ejemplo más claro de este proceso se relaciona en el Antiguo Testamento con la simbología de lo Femenino. El Libro de Ester relata como se revierte el destino del pueblo judío por su intervención. Ester detiene el pogrom antijudío cuyo líder era Amán y cuya víctima, Mardoqueo. Amán es colgado de una horca y el exterminio se vuelca para su bando. Esta historia constituye un mito político, es una historia de poder ya que se mantiene el sistema; pues, el rey de Persia permanece en su reino (Frye, 1988: 142).

¹⁹ La idea de progreso, a modo de superación de etapas anteriores, está ausente de esta visión secuencial. Cada etapa implica una profundización de la anterior. En otras palabras cada etapa es tipo de la siguiente y antitipo de la anterior (Frye, 1988: 132).

²⁰ Subyace a esta creencia una concepción autoritaria del devenir histórico. “Sin embargo, persiste el sentimiento general, en el cristianismo, en el Islam y, ahora, en el marxismo, de que nada irá bien jamás hasta que todo el mundo se unifique tras las creencias acertadas” (Frye, 1988: 142).

La actitud revolucionaria se relaciona con el sentido del oído en detrimento del sentido de la vista. Según Frye, esta postura se relaciona con la actitud pasiva que impone al sujeto el sentido de la vista. En cambio, la palabra escuchada induce a la acción. La impaciencia revolucionaria niega la actitud pasiva de sumisión ante la naturaleza y sus dioses. Nuevamente se impone una reinterpretación del principio femenino bajo la faz de naturaleza en este contexto simbólico.

La etapa de la Ley abarca dos áreas: la sociedad y la naturaleza. La idea de naturaleza en la Biblia implica, a su vez, dos niveles distintos. En otras palabras, la naturaleza caída situada a nuestro alrededor y la naturaleza destinada por dios solamente para la humanidad. Consecuentemente, lo que es natural para el hombre incluye la civilización. Sin embargo, en la antigüedad, la visión politeísta de la naturaleza permitía una mirada no autoritaria del mundo, dado que la diversidad de los dioses implicaba, necesariamente, diversidad de criterios. Para la Biblia, en cambio, el orden moral y el orden natural dependen de una única voluntad divina.

La cuarta etapa o sabiduría también está signada bajo el símbolo de lo Femenino. Sabio es, en primera instancia, el que acepta las fórmulas consabidas. Por lo tanto, la sabiduría está relacionada con el pasado, “una adhesión pragmática al rumbo que mantiene nuestra estabilidad y nuestro equilibrio de un día para el siguiente” (Frye, 1988: 149).

El centro del concepto de sabiduría en la *Biblia* lo encontramos en el Libro de Eclesiastés. Este libro cambia el concepto conservador de la Sabiduría. Según Frye, sólo una mala interpretación de este libro conduce a una interpretación nihilista del mismo. El Eclesiastés incita a aceptar los ciclos de la Naturaleza sin proponerse buscar recompensa alguna. Esta aceptación libera la energía vital. La imagen del juego simboliza esta sabiduría que, a diferencia del trabajo, manifiesta en su desarrollo su propia esencia.

Así vemos cómo la forma primitiva de la Sabiduría, utilizando la experiencia anterior como bastón de equilibrista para caminar en la cuerda floja de la vida, al fin crece, por medio de la disciplina y la práctica incesantes, hasta convertirse en la libertad final de movimientos donde, según la frase de Yeats, ya no podemos distinguir al bailarín de la danza (Frye, 1998: 153).

La quinta etapa o etapa de la Profecía está dirigida hacia el futuro e implica la individualización del principio Revolucionario. El profeta asume una actitud de rebelión ante la comunidad a la que pertenece. Solamente podremos relacionarla con el principio Femenino si esa Comunidad se expresa simbólicamente como

mujer o, en su defecto, su rebelión invoca una naturaleza caótica metafóricamente femenina.

El Evangelio, o la sexta etapa, propone la fundación de una Comunidad espiritual que trascienda las injusticias de la sociedad histórica. La muerte de Jesús libera a toda la Comunidad de los hombres. Es una acción concreta que aleja la legalidad consolidadora de cualquier poder sobre la tierra. Las limitaciones de la historia hacen posible la visión de esa Comunidad espiritual.

Finalmente, la séptima etapa, el Apocalipsis, sintetiza la visión de la historia expuesta hasta el momento. La simbología del final de los tiempos, según Frye, un lenguaje que alude a la médula actual del devenir bajo la mirada espiritual. La palabra “misterio” invoca esta actitud interpretativa espiritual: “Más el misterio se convierte en la revelación de cómo son en realidad las cosas, y el evidente poder de Nerón se sume en la oscuridad de la voluntad humana corrupta, de donde surgió” (Frye, 1998: 163).

El Apocalipsis panorámico es la síntesis de la visión legalista de la historia. El hombre contempla como sujeto pasivo una escena objetiva. Se trata de una “proyección” del conocimiento del bien y del mal adquirido en la Caída. Al final de esta visión, hay un juicio y una separación entre dos regiones infinitas: Cielo e Infierno. El hombre se dirige automáticamente a una de aquellas zonas.

Sin embargo, existe otro Apocalipsis. Al final del Apocalipsis panorámico, hallamos las imágenes maternas del árbol y el agua de la vida. Esta nueva vida, nacida de una madre espiritual, comienza en la mente del lector a partir de la palabra. De este modo, el mundo nuevo remite al comienzo, por medio de la palabra, es decir a la palabra del Génesis volviendo a crear el mundo. Dice Frye. “El Apocalipsis es la forma en que queda el mundo después que el yo ha desaparecido” (Frye, 1988:165). Pensamos que esa disolución del Yo en el inconsciente materno es el misterio a partir del cual interpretar el nuevo mundo nacido de la palabra.

Respecto a las obras de Ricardo Monti, destacamos que el “langage” del mensaje estético es el que corresponde a la etapa metafórica por tratarse precisamente de una visión poética del mundo. En *Una noche* observamos un fuerte predominio del mito como fundamento explicativo de la historia. Sin embargo, la diversidad de la historia pasada y presente aún en la ausencia de lo trascendente, busca el principio unificador del plano metonímico. Aún así, Monti no transforma el discurso teatral en discurso silogístico o argumentativo.

Este proceso, esta relación conceptualmente diferenciada por Fye como Historia celeste e Historia terrestre se comprueba en la reelaboración de *Historia tendenciosa...* en *Una historia...* Nuestra afirmación anterior, ahora podemos conceptualizarla como transformación de la historia terrestre en historia celeste.

Esto no significa que se anule la historia en esta segunda versión, sino que intenta una visión sintetizadora existencial del mito.

Comprobamos también en ambas obras la presencia de lo mecánico característica del olvido del hombre en la naturaleza. Pero debemos hacer una salvedad, Frye habla del olvido del hombre, de su disolución luego de la Caída, en los procesos mecánicos de la naturaleza. Pero el mundo del hombre es la civilización. Por lo tanto, en ambas obras dramáticas analizadas, observamos la caída del hombre en lo ciclos mecánicos de la historia. Se trata de una "*Natura naturata*", es decir de una concepción jerárquica del poder. Como el principio femenino no desempeña un papel redentor, los personajes vuelven a las representaciones rituales. El final abierto de *Una noche...* y las voces sin nombre de *Historia tendenciosa...* permiten una leve vacilación por parte del lector.

El proceso revolucionario o "Culbute" sospechamos que fracasa en ambas obras. Más aún en la reelaboración tardía de *Historia tendenciosa...* Si ese deseo aparece como esperanza, siempre aparece vinculado al principio femenino, ya sea bajo la voz genérica de la actriz o bajo las evocaciones simbólicamente femeninas de una tierra paradisíaca.

La idea de Ley, tal como Monti reiteradamente lo ha afirmado, aparece vinculada al Principio Masculino del poder. Estamos en el mundo del mito pero luego del advenimiento del cristianismo. Por lo tanto, la condensación de la historia celeste toma de la etapa metonímica de la lengua esa trascendencia de un principio único. El mundo de los hijos que suceda a Magnus, o el próximo régimen político de la historia, estará ineludiblemente regido por Lo masculino.

La Sabiduría como aceptación de un conocimiento originario que da continuidad al devenir está apenas esbozado en estas obras. Como aceptación de los límites temporales del devenir y consecuentemente como tarea a realizar en ese devenir, el final abierto de estas obras instala la vacilación. Más aún, lo cíclico no se esboza a modo de energía vital que se plasma en la repetición de los tiempos de la naturaleza, sino en la repetición mecánica de la representación.

El principio de la Profecía no está encarnado en un personaje individual pero existe en cuánto expresión de rebelión contra los principios del dominio. Los hijos de Magnus hablan de los desposeídos, de los hambrientos. Magnus expresa el discurso capitalista del dominio social y lo extiende a nivel psicológico y familiar. En *Historia tendenciosa* los fusilados, torturados y perseguidos políticos encarnan el símbolo de lo profético en tanto rebelión social.

En ninguna de las dos obras nos hallamos ante la renovación espiritual de la Comunidad, simbólicamente representada por el Evangelio. El final del mundo del padre en Magnus no conduce a la creación de una nueva tierra prometida por el Apocalipsis, luego del Juicio final. El símbolo femenino del renacimiento, el agua maternal y el árbol materno de la vida, permanecen inmóviles en el

personaje de Julia. Asistimos al juicio de la historia, el Apocalipsis legalista o panorámico del que Frye nos habla; sólo eso. La misma vacilación final se observa en *Historia tendenciosa...* El símbolo femenino se reviste de las características orgiásticas del símbolo. Desaparece lo materno como lugar de renacimiento. Sólo observamos la femenina comunidad de las víctimas y su deseo de cambio. Por lo tanto, también nos encontramos ante una visión legalista de la historia.

Frye, trasladándose del análisis de la tipología bíblica, es decir, la interpretación espiritual del devenir, desarrolla el tema de las imágenes bíblicas. Esta imaginería se encuadra dentro del orden de la Naturaleza. De la lectura bíblica se deducen dos niveles en la conceptualización de la naturaleza. En el nivel inferior el hombre es el explotador de una naturaleza dominada; en el nivel superior el hombre se fusiona en una armonía esencial con el medio²¹.

Frye establece un eje semántico fundamental para el estudio de las imágenes. Estas visiones son parte de un mundo apocalíptico o ideal. En el contexto de esta estructura apocalíptica, los pueblos vecinos a Israel, el poderío material que estos representan, son interpretados por Frye bajo el concepto de “parodia demoníaca”. Esta última imaginería aparece relacionada con la prosperidad temporal de las naciones paganas. Además, otro tipo de símbolos, la representación de un mundo en ruinas, es definido como “parodia demoníaca manifiesta o futura”. Entre las imágenes demoníacas y apocalípticas, se encuentran aquellas del Antiguo Testamento que la Biblia cristiana considera símbolos de la salvación futura.

Este esquema puede aplicarse en la interpretación de las figuras femeninas. En rasgos generales estas se dividen en dos grupos: figuras maternas y nupciales. Y estas figuras se incluyen dentro de la categorización previa, en otras palabras, apocalípticas, analógicas y demoníacas.

Las figuras maternas apocalípticas incluyen a la Virgen María y a la misteriosa mujer coronada de estrellas que aparece al comienzo del Apocalipsis, y que también se presenta como madre del Mesías. Las figuras de novia o esposa incluyen el personaje femenino central del *Cantar de los Cantares* y la Jerusalem simbólica del Apocalipsis...Las figuras maternas intermedias incluyen a Eva y a Raquel; ésta última es considerada la esposa típica de Jacob (o Israel) y por lo tanto la madre simbólica de la nación israelita. Eva en especial, es la figura maternal femenina intermedia... (Frye, 1988: 167).

²¹ El primero de estos niveles está simbolizado por el pacto de Noé con Dios, luego del Diluvio. El segundo, en cambio, se refiere a la naturaleza paradisiaca de Adán en el Paraíso.

La figura demoníaca maternal aparece posteriormente representada por la leyenda bajo la imagen de Lilit., primera esposa de Adán y madre de demonios y falsos espíritus.

Otra figura demoníaca, es decir complemento demoníaco de la Novia celestial es la Gran Ramera del *Apocalipsis*. Interesa destacar el carácter femenino de las ciudades ya que representan el poder político y espiritual. Consecuentemente, la Gran Ramera es Babilonia, Roma y la amante del Anticristo. Sin embargo, aclara Frye, la imagen de la prostitución en la Biblia no tiene una vinculación directa con la sexualidad sino con la falta teológica.

En el *Nuevo Testamento* no aparece la palabra “eros”, el amor erótico en sí mismo desligado del proceso de abstracción simbólica. Sin embargo, está la presencia de María Magdalena para indicar que la redención de la naturaleza humana es atravesada por Eros.

Las imágenes humanas manifiestan diversos aspectos. Individual, sexual y social. De este modo, “el miembro individual de la metáfora real, el rey invisible, se relaciona con el miembro social, el reino que él gobierna, de la misma manera que un esposo se relaciona con una esposa” (Frye, 1988: 182). En consecuencia, la unión carnal de un hombre y una mujer constituyen la figura metáforica de la unión nupcial de Cristo con la Iglesia. En este sentido, el cristianismo reelabora simbólicamente en el Apocalipsis la simbología subyacente al *Cantar de los Cantares*.

La novia negra del *Cantar de los Cantares* parece ser una metáfora de la tierra, en otras palabras, se trataría de una unión nupcial entre el rey Salomón y la tierra. Estas imágenes ligadas a la vida agrícola y pastoril se transformarían en su pasaje al cristianismo debido al desarrollo urbano.

Parodia demoníaca del Novio y la Novia es la Gran Ramera, sentada sobre las colinas de Roma y amante del Anticristo. Posteriormente sería identificada con la clase dirigente de los reinos paganos. Sin embargo, no se observa en este relato bíblico una diferenciación clara entre los dominadores y los dominados.

En la vida de Cristo, se confunden los símbolos de la Madre y la Novia sobre todo si consideramos la relación entre la Esposa del *Cantar de los Cantares* y la Virgen

La escena que era tan común en las pinturas medievales, la coronación de la Virgen por su Hijo, también reúne las imágenes de la madre y de la novia. Al mismo tiempo, la muerte de Cristo se explica en la teología posterior como el apaciguamiento de la ira del Padre por el pecado del hombre. Si se quisiera extraer una forma demoníaca de todo esto, se obtendría algo muy parecido a la leyenda de Edipo, la historia del rey que mató a su padre y se casó con su madre. Existen signos de esta versión edípica en el relato de Adán, cuya “madre”, si es que se puede decir que

la tenía, era el *adamah* femenino o polvo del suelo, a cuyo cuerpo retornó después de romper el lazo con su padre (Frye, 1988: 183).

En su análisis del mito yahvista de la creación, Frye incorpora el concepto de “sexo simbólico”. Antes de la creación de Eva, Adán como conciencia humana individual sólo era masculino simbólicamente. El elemento femenino del mito estaba representado por la Tierra. Se trata de una reelaboración del mito de la madre naturaleza, símbolo de muerte y de nacimiento.

La intencionalidad de este relato es mostrar el desplazamiento desde una diosa pre-bíblica, transfiriendo su ascendencia social a un Padre-dios simbólicamente masculino y vinculado al cielo. Esta siniestra madre terrenal era la *adamah*, el suelo femenino a partir del cual nació Adán. Eva representa la culminación de este proceso. Dios comenta, luego de su aparición que el hombre debe abandonar a sus progenitores para seguirla. En otras palabras, el vínculo sexual es el germen de la futura Comunidad.

En el centro de la narración, de modo análogo a otros mitos, se da la transformación de la madre en novia. Según Frye, el estado anterior a esta transformación es siniestro (Frye, 1998: 247).

Eva toma la iniciativa en la Caída. A partir de la expulsión del Paraíso, se da el predominio masculino en la sociedad humana. Sin embargo, al enfatizar este punto se deja de lado un hecho medular. La expulsión del Paraíso es la que da inicio al orden patriarcal. El hombre cae tanto como la mujer, es decir, como ser sexual.

Según Pablo, Cristo es un segundo Adán, y reclama el Edén que perdió éste, y en el cristianismo tradicional la Virgen María es una segunda Eva, responsable de la Redención del hombre al dar nacimiento a su redentor. Su entrada en el cielo al frente de las criaturas humanas completa la redención del hombre que realiza como mujer y establece la imaginaria simbólica del Nuevo Testamento en la que sólo Cristo es varón y el cuerpo o sociedad de los redimidos es Jerusalem, la comunidad en la que todas las almas, con los cuerpos físicos masculinos o femeninos, son simbólicamente femeninos (Frye, 1988: 248).

El elemento fundamental del Mito de la Caída es la pérdida de la inocencia sexual. Consecuentemente, Adán y Eva parecen haber adquirido una *“moral sexual represiva a partir de la expulsión del Paraíso”*.

En su entorno natural, Adán era inconscientemente virginal, es decir mantenía una relación íntima con la naturaleza idealizada. También Orfeo mantenía una relación virginal con la naturaleza. Subyace a esta simbología, una identidad metafórica entre la naturaleza paradisíaca y un ambiente femenino. Eva

es a Adán lo que el jardín del Edén era para Adán, antes de la Creación (Frye, 1988: 251).

Esta metáfora del jardín-cuerpo aparece reforzada en el *Cantar de los Cantares*. En este texto, sin embargo, se celebra una boda campesina. Su imaginaria es fuertemente sexual. La unión de los cuerpos provoca la fertilidad de la Tierra.

Es evidente que el mencionado poema no es autoría del rey Salomón, pero el rey aparece vinculado con el poema. Sulamita simbolizaría la contrapartida femenina del rey, y es, por lo tanto, imagen de una boda ritual entre el rey y la tierra. Este símbolo es equivalente al de Dios volviendo con su pueblo, tal como lo presentan los Salmos reales.

Ya hemos analizado la concepción cabalística de la Shekinah o presencia femenina. Añadiremos que, cuando los reyes desaparecieron de la historia, aparece esta visión de una presencia femenina como desposada con dios:

Si nos quedamos con la estructura poética, y damos el mismo peso metafórico a la novia y al jardín, todas estas visiones se tornan míticamente concéntricas; esferas planetarias que rodean la unión sexual central y se expanden a partir de ésta. Si adoptamos una visión desviacionista... la fértil tierra prometida se convierte en un desierto (Frye, 1988: 253).

Frye interpreta en la estructura poético-metabólica el interés primario por el sexo. La interpretación de esta estructura simbólica a la luz de cierto puritanismo moral oculta la transformación de la misma en una forma de autoridad ideológica. Lo importante en esta fusión con el entorno es que la armonía con la naturaleza es presentada como una expansión de emociones sexuales.

Esta expansión de emociones sexuales en relación con la naturaleza, con lo social o lo histórico están sesgadas en el primer teatro de Monti. La centralidad del mito del poder revierte toda consumación erótica. Aún más, masculiniza simbólicamente las figuras femeninas trasladándolas a su propia esfera. Piénsese al respecto en las escenas en que Julia maltrata a los hijos, o en la permanente complicidad de Pola con el ámbito del dominio. En *Una historia* se parodia, a través del discurso elegíaco de la hija, esa expansión erótica hacia el mundo exterior. Monti no reprime el erotismo, subordinándolo a los intereses secundarios o ideológicos, muy por el contrario, transforma el erotismo en sexualidad y lo vuelve aliado del poder²².

²² Foucault denominaba este proceso: pasaje de una simbólica de la sangre a una analítica de la sexualidad. La sexualidad significa la articulación del cuerpo y del sexo en un discurso de poder con el objeto de administrar ideológicamente la libertad de la vida (Foucault, 1990: 179).

No hay que creer que diciendo que sí al sexo, se diga que no al poder; se sigue, por el contrario, el hilo del dispositivo general de la sexualidad. Si mediante una inversión táctica de los diversos mecanismos de la sexualidad, se quiere hacer valer contra el poder, los cuerpos, los placeres, los saberes en su multiplicidad y posibilidad de resistencia, conviene liberarse primero de la instancia del sexo. Contra el dispositivo de sexualidad, el punto de apoyo del contrataque no debe ser el sexo-deseo, sino los cuerpos y los placeres (Foucault, 1987:191).

Dos tipos de imaginiería masculina-femenina se observan en el Nuevo Testamento. La primera de ellas está relacionada con la Virgen madre y Jesús como hijo, el otro con la imaginiería del Novio y la Novia. El primer aspecto se relaciona con la primera venida y el otro con la segunda venida y el Apocalipsis. Metafóricamente significa el rejuvenecimiento de una figura de Madre en la figura de Novia, de la Madre de la Palabra a la Novia del Espíritu.

Una imaginiería simbólicamente equivalente se da en el relato yahvista de la creación. Una diosa madre pre-bíblica se desplaza a la figura de Eva como novia. El mito de Deméter y Perséfone se vincula con la misma sintaxis simbólica.

Según Frye, el cristianismo conciliar jamás se dedicó a interpretar el simbolismo femenino, aclarando que se trata de una misma substancia de diferentes personas.

Entre los que hemos procurado tocar aquí, tenemos: a) la mujer como uno de los dos sexos humanos, b) la mujer como representante de la comunidad humana, c) la mujer como símbolo de que la humanidad no puede ser redimida con independencia de la naturaleza (Frye, 1988: 261).

Es más, el reino espiritual de Jesús se explica simbólicamente como la fusión de ambos sexos, del mismo modo que la integración de la masculino y femenino sugerida por el Génesis.

Encontramos la misma simbolización del Principio Femenino en la literatura, es decir fuera del ámbito testamentario. La poesía posterior a Platón parte de la imagen de Diótima, la maestra de Sócrates en el amor, la primera en una continuidad de figuras femeninas maternas que incluye a Beatriz y a la Filosofía en Boecio. También suele hablarse de esta sabiduría como la hija virgen de Dios. Pero, en todos los casos, si esta imaginiería femenina aparece vinculada a la imagen autoritaria del ascenso, entonces significan autoridad maternal.

La palabra eros no aparece en el *Nuevo Testamento* como así tampoco la relación entre el éxtasis y lo erótico. En la tradición literaria occidental la poesía amorosa abarca un amplio espectro que va de la sublimación religiosa de la experiencia religiosa, a la centralidad de la experiencia sexual.

Importa destacar la diferencia entre las imágenes simbólicas del descenso y del ascenso. En el primer caso, lo masculino está dispuesto encima y lo femenino debajo. Consecuentemente el cielo se relaciona con lo masculino y la tierra con lo femenino.

Sólo en las imágenes soñadas de una patria ideal aparece en *Una noche...* el símbolo redentor de lo materno en su polo ideal. Con respecto a la naturaleza como instancia ineludible en el proceso de Salvación, rescatamos un momento de la obra donde Julia se revela a modo de efígie de la tierra madre. En consecuencia, no se expresa la salida de lo materno hacia lo nupcial. En la reelaboración ulterior de *Una historia...*, la voz de la comunidad desaparece. La naturaleza ctónica del símbolo aparece en ambos casos, pero al estar dominada por el discurso del poder, por la sexualidad según Foucault, la historia permanece simbólicamente en el vientre materno de la gran madre.

A partir del siglo XVIII desaparecen los antiguos esquemas jerarquizados del Cosmos. Los nuevos descubrimientos científicos retiran los astros como imágenes luminosas del mundo superior, dejando al cuerpo vivo del universo como la entidad más alta del orden visible.

Desde Rousseau hasta Nietzsche, hemos heredado dos concepciones míticas de la Naturaleza. Un polo superior que incluye los valores humanos tradicionales y un polo inferior vinculado con la naturaleza física, la que aparece subordinada en las estructuras tradicionales. Éste último aspecto se relaciona con la *natura naturans*, la fertilidad y la sexualidad.

El viejo y simplista ascendente moral de lo humano sobre la naturaleza física, derivado directamente de la creación divina original, ha desaparecido. Para los diferentes pensadores, los dos niveles se relacionan de modo muy distinto pero, como regla, la iniciativa viene de abajo, sobre todo en los pensadores revolucionarios, y la respuesta hacia ello suele ser un viaje de exploración hacia abajo (Frye, 1996: 305).

Esta nueva visión de la naturaleza varía la idea del hombre, quien ha pasado de ser un creador que imita la obra de dios, a un ser dotado de voluntad propia; un ser ligado a las energías naturales. Un aspecto revolucionario se asocia con esta concepción ya que implica el abrirse paso desde un mundo inferior, liberando energías latentes o reprimidas (Frye, 1996: 316).

El interés de la sociedad por su perduración material y cultural se expresa por medio de imágenes simbólicas que aluden a la alimentación. Entre éstas se encuentra el símbolo de la vasija escondida o el banquete. Sin embargo, la centralidad del cuerpo en estos mitos implica una importancia tanto individual como social, una relación menos inmediata con la naturaleza que en el mito sexual.

Así, mientras esta parte del axis mundi sea, como su predecesora, una escalera de amor, el énfasis cae en philia más que en eros, en el amigo, vecino, líder o (por lo general pequeña) comunidad más que en el compañero sexual. En un sentido negativo, uno de estos géneros centrales es la elegía por el amigo perdido (Lycidas, Adonais) (Frye, 1988: 320).

En este sentido la escena del banquete en *Una noche...* es la parodia demoníaca del banquete platónico. Su misma materialidad cae en los extremos de lo excrementicio. No se logra la configuración de una identidad comunitaria que unifique al Padre con los hijos. La “ideología” reclamada por Magnus, luego del banquete, consolida la desintegración que culminará en el Parricidio.

Frye analiza las distintas posibles interpretaciones de la palabra bíblica. En su revisión conceptual retoma la clasificación de los sentidos establecida por Dante en sentido literal, alegórico, moral y analógico. Se destaca la unidad de este proceso que tiende hacia la intensificación del sentido:

En cada etapa del esquema de Dante, la comprensión de la Biblia forma el centro de todo un estilo de actividad humana. El nivel literal, oír la palabra y ver el texto, se halla en el centro de la actividad de la experiencia de los sentidos, el fundamento de todo conocimiento. El nivel alegórico se halla en el centro de la razón contemplativa, que ve el mundo a su alrededor como objetivo, y por lo tanto como una imagen que oculta lo que la razón puede interpretar. El tercer nivel, o nivel moral, es el de la fe que trasciende pero también satisface la razón y el nivel analógico se halla en el centro de la visión beatífica (Frye, 1988: 251).

Este esquema interpretativo presenta dos rasgos que dificultan su utilización crítica. En primer lugar, presupone una verdad interpretativa única, la del catolicismo medieval. En segundo lugar, las palabras están subordinadas a una realidad exterior a ellas mismas. La lectura de *La Biblia* coloca entonces, el nivel de la Palabra, de la interpretación de la Palabra, en un podio central. Frye cita para ejemplificar este tema el Proverbio 9. Allí aparecen nuevamente los símbolos de lo Femenino. Dos mujeres, dos distintas imágenes de la Sabiduría revelan un mensaje distinto, acorde a su naturaleza distinta. La primera de ellas, pensamos, expresa su conexión sobre la tierra, con el polo superior de la existencia; la segunda, en cambio, simboliza esa energía terrena no transfigurada.

La Sabiduría hospitalaria

- 9.1. La Sabiduría ha edificado una casa,
ha labrado sus siete columnas,
2. ha hecho su matanza, ha mezclado su vino,
ha aderezado también su mesa.

3. Ha mandado a sus criadas y anuncia
 en lo alto de las colinas de la ciudad:
 4. "Si alguno es simple, véngase acá."
 Y al falto de juicio le dice:
 5. "Venid y comed de mi pan,
 bebed el vino que he mezclado;
 6. dejas de simplezas y viviréis,
 y dirigíos por los caminos de la inteligencia"
 (*Biblia de Jerusalem*, 1992: 1376).

El Principio Femenino une aquí los intereses primarios con los secundarios. En otras palabras, el banquete, lo alimentario, integrando la comunidad de la civilización. Pero, según Frye, este Proverbio manifiesta metafóricamente una situación existencial con respecto a la lengua. La mujer sabia se vincula con la realidad por medio de la lengua, de la lengua metafórica. No procura regresar al primitivismo simbólico de los gestos porque sabe que la conciencia sólo se modifica a través del lenguaje. El discurso de la mujer necia, en cambio, alude a otra situación existencial.

- La Necedad remeda a la Sabiduría*
 13. La mujer necia es alborotada,
 toda simpleza, no sabe nada.
 14. Se sienta a la puerta de su casa,
 sobre un trono, en las colinas de la ciudad,
 15. para llamar a los que pasan por el camino,
 a los que van derecho por sus sendas:
 16. "Si alguno es simple, véngase acá"
 y al falto de juicio le dice:
 17. "Son dulces las aguas robadas
 y el pan a escondidas es sabroso."
 18. No sabe el hombre que allí moran las Sombras;
 sus invitados van a los valles del sol.
 (*Biblia de Jerusalem*, 1992: 1377).

Persiste la vinculación simbólica de la mujer con la comunidad; persiste también la expresión de ese vínculo por medio de una sexualidad que, en este caso, es una parodia demoníaca de la mujer sabia. Sin embargo, también es este último ejemplo, Frye interpreta una visión existencial con respecto a la palabra. Enfatiza las metáforas de lo oculto, de lo secreto y las relaciona con el prejuicio, la represión y el determinismo social que desintegra la comunidad en la palabra.

Resaltamos esta interpretación totalizadora del principio femenino. No olvidemos que en Dante, la sabiduría también habla por la palabra de la mujer. Los distintos sentidos de la lectura constituyen simbólicamente la Sabiduría de la

interpretación. Frye, desecha un único sentido interpretativo, el dogmatismo de la verdad única; también el oscuro silencio que no alcanza la voz, el sentido.

Monti destaca permanentemente el sentido complejo de su escritura simbólica; también el valor semántico del simbolismo femenino como clave interpretativa de su obra.

En la primera producción artística de Monti, la imagen de la mujer no encuentra aún la palabra para lo oculto. De allí los espejos y la vaciada identidad de Julia.

Frye descarta, en primera instancia, la interpretación ontológica de la Biblia y su complejo mítico y metafórico. Esta interpretación, sostiene, descarta la intencionalidad explícita o implícita del autor. No considera, además, las interpretaciones del lector. Por otro lado, los sistemas de fe no pueden ser definitivos con respecto a la labor interpretativa, ya que están condicionados por la lengua de cada época.

Sería de esperar que en este contexto, el objetivo de tal reconsideración fuera más tentativo, no dirigido a un límite de creencia, sino a la comunidad abierta de la visión y a la caridad que constituye el principio formador de una comunidad más grande que la fe (Frye, 1996: 255).

Frye propone recuperar para la interpretación textual de la Biblia la antigua concepción mágica, desprovista de sus fines utilitarios. En otras palabras, la vivencia por parte del lector de una intensificación del tiempo y del espacio presente. No se trata pues de una distante recreación del pasado en la recepción sino que, al recrear un texto, ese mismo lector vuelva a controlar los espíritus en el conjuro.

La Biblia se relaciona luego con el mundo de la historia. Se desarrolla a partir de ese mundo pero su mensaje universaliza el devenir. *La Biblia* nos llega como un libro más. Desde esta óptica podemos considerar que las imágenes recibidas son producto de la creación humana. Sin embargo, esa instalación del texto en la cultura secular implica un intento de unificar el mundo, debido entre otras cosas, a la limitación de la mente humana.

Debemos retornar entonces, afirma Frye, a la metáfora real como símbolo de interpretación que trasciende el nivel literal. Esta metáfora expresa que los individuos de toda clase conforman el cuerpo único de la comunidad. No importa, en nuestra vida real, poseer un conocimiento objetivo al respecto sino de expresar esta vivencia a través de la acción.

Trasladando este conocimiento a nuestra función de lectores, fundaremos una síntesis no dogmática que nos impulse a la acción.

La relación de nuestra comprensión “literal” de la Biblia como libro con el resto de nuestro conocimiento, más específicamente del “trasfondo” histórico y cultural de la Biblia, crea una síntesis que pronto comienza a pasar del nivel del conocimiento y comprensión al nivel existencial, desde el significado “alegórico” al “topológico” de Dante[...]Tal intensificación, tenga o no tenga que ver con La Biblia, nos lleva desde el conocimiento hasta los principios de acción, desde el placer estético al estudiar un mundo de objetos y hechos interesantes hasta lo que Kierkegaard llama libertad ética. Este cambio de perspectiva nos trae a la palabra fe (Frye, 1996: 257).

Con respecto al concepto de fe, Frye distingue dos aspectos. En primera instancia, la incompatibilidad entre la fe profesada y nuestras acciones. En segunda instancia, el aspecto combativo y excluyente de la misma. La visión de los condenados a las penas infernales refleja este segundo aspecto. Consecuentemente propone abandonar las estructuras dogmáticas de la interpretación para lograr “la comunidad de la visión”.

El pasaje a una interpretación existencial, implica integrar dialécticamente la duda a la vivencia de la fe. La duda mayor del hombre es la que plantea la presencia de la muerte. Sin embargo, la dificultad radica en hallar una lengua, una estructura lingüística que haga posible la expresión del misterio. Esa lengua debe evitar el argumento y la refutación. Según Pablo, ese lenguaje que sobrevivirá a todas las formas de comunicación, es el lenguaje del amor (Frye, 1996: 259).

Tras este rodeo conceptual retornamos a la simbología sexual y al Principio de lo Femenino. El *kerygma* es un mensaje dirigido por un Dios simbólicamente masculino a una comunidad interpretativa simbólicamente femenina. Sin embargo, Frye plantea el estudio de las obras imaginativas para establecer un contacto entre éstas y el “*nivel de visión más allá de la fe*”.

La perspectiva legal constituye un impedimento a esa fusión amorosa de la palabra y su intérprete. La teoría del pecado original con su consecuente separación entre lo divino y lo humano dificulta la libertad del hombre para cumplir su destino. Según Milton, el ser humano olvida el mensaje evangélico del amor divino porque desea retornar a la dualidad amo-esclavo. Tal vez esta imagen, afirma, sea un reflejo de la dualidad criatura-creador. Entonces, la interpretación debiera recuperar para sí ese lenguaje libertario, destruyendo las instituciones sociales y religiosas que consolidan las estructuras del miedo y la ansiedad.

La reacción humana frente a un logro cultural como la Biblia es hacer lo que los filisteos hicieron con Sansón: reducirlo a la impotencia y luego encerrarlo en un molino, para eliminar todas las agresiones y los prejuicios. No obstante, tal vez incluso allí pueda volver a crecer su cabello, como el de Sansón (Frye, 1996: 261).

Este desarrollo último del símbolo femenino nos conduce al problema de la interpretación. La comunidad de la visión es una metáfora femenina que habla de una fusión místico-intelectual entre lector y texto. Frye habla de un sentido antidogmático de la recepción. Sólo el símbolo femenino puede transmitir este antidogmatismo. No nos encontramos en el desierto del sentido. Sólo que el sentido no se deja atrapar en los límites lógicos de la argumentación. Ese sentido además nos impulsa a la acción espiritual.

Este es el lector que Monti pide para sus obras. Una y otra vez aclara que sus obras poseen un mensaje y este mensaje no guarda relación alguna con una acción concreta en el mundo histórico sino con una acción más sutil ejercida en el mundo del pensamiento. También nos dice que sólo le interesa lo universal; en otras palabras la comunidad de la visión.

Considero válido un material artístico cuando siento que lo que he tocado en mi introspección me atañe no solamente a mí, sino también a los otros. Hay experiencias personales que solamente tienen importancia para uno. Pero hay otras, que son comunes a todos, o que de alguna manera resumen la experiencia del hombre en la Historia. La angustia ante la muerte, por ejemplo, o el deseo de lo infinito, no es una experiencia válida solamente para mí; está de alguna manera latente en todos. Para mí el material artísticamente válido es aquel que trasciende mi yo individual (Monti, Driskell, 1979: 48).

BIBLIOGRAFÍA

- Bachelard, Gastón, 1975, *La poética del espacio*, México: F. C. E.
- Bachelard, Gastón, 1978, *El agua y los sueños*, México: F.C.E.
- Biblia de Jerusalem*, 2000, Bilbao: Editorial Desclée de Brouwer.
- Driskell, Charles, 1979, "Conversaciones con Ricardo Monti", en *Latin American Theatre Review*, 12/2 (Spring), pp. 45-53.
- Foucault, 1990, *Historia de la sexualidad*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Monti, Ricardo, 2000, *Teatro*. Estudio crítico Osvaldo Pellettieri, Buenos Aires: Corregidor.
- Pellettieri, Osvaldo, 1998, *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949- 1976)*, Buenos Aires: Galerna.
- , 2003, *Historia del teatro argentino*, Buenos Aires: Galerna.
- El Bahir*, 2005, Barcelona: Península
- El zohar*, 2000, Barcelona: Liberduplex.
- Frye, Northrop, 1988, *El gran código*, Barcelona: Gedisa.
- , 1996, *Poderosas palabras*, Barcelona: Muchnik.

Kierkegaard, Soren, 1955, *Estética y Ética*, Buenos Aires: Nova.

López, Liliana, 1993, "Las máscaras del poder en la dramaturgia de Ricardo Monti" en *Arte y Poder*, Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Teatro, pp. 44-46.

Scholem, Guershom, 2001, *Los orígenes de la Cábala*, Barcelona: Paidós

LA FILOSOFÍA EXISTENCIALISTA Y EL ARQUETIPO DE LO FEMENINO

Sören Kierkegaard diferencia dos modos de estar en el mundo. Define a estos modos como “vida estética” y “vida ética”. La estética es el ser en su inmediatez; la ética la razón por la cual el ser deviene (Kierkegaard, 1955: 35).

El hombre ansía la eterna trascendencia del Espíritu, pero si esto no ocurre, si el hombre se siente detenido en su inmediatez, ocurre entonces la melancolía. Hasta este momento del desarrollo no encontramos vinculación aparente con la simbología de lo femenino y su complemento masculino. Pero Kierkegaard identifica la vida ética con el principio masculino y la vida estética con el femenino.

Y como sé que es propio del hombre perderse de uno u otro modo y que ésa es la verdad para la vida del hombre, así como lo es para la mujer permanecer en la paz pura e inocente de la inmediatez, entonces comprendes fácilmente cómo, para mí, la mujer compensa fácilmente el daño que ha podido causar (Kierkegaard, 1955: 71).

El desarrollo estético alude a un individuo que se considera a sí mismo como concreción determinada. Se trata de un desarrollo similar al de una planta. Éticamente la personalidad encuentra la diferencia absoluta entre el bien y el mal.

El individuo que vive en lo ético descubre que pertenece a una historia en la cual se reconoce y se arrepiente.

Lo que hay de hermoso en lo temporal es que en él, justamente, el espíritu infinito y el espíritu finito se separan, y la grandeza del espíritu finito consiste en que lo temporal le es asignado. Por consiguiente, lo temporal no existe a causa de Dios, y así puedo expresarme a fin de que por su intermedio, Él pueda, como diría un místico, probar y tentar al amante; sino que existe a causa del hombre que hace la historia. En lo temporal se encuentra el elemento divino del hombre que consiste en poder dar por sí solo, si quiere, continuidad a esa historia; pero sólo se obtiene esa continuidad, si la misma no es la suma de lo que me ha sucedido, de lo que ha sido producido para mí, sino mi propia obra, de modo que lo que me ha sucedido ha sido transformado por mí, y ha pasado de la libertad a la necesidad (Kierkegaard, 1955: 129).

El hombre que vive estéticamente ve posibilidades; el hombre ético, tareas a desarrollar. Éste último es el hombre de lo general. Nunca se despoja de su concreción sino que la impregna de lo general. Es el hombre responsable ante sí mismo y ante los demás, ya que su elección involucra al orden de cosas en el que está inserto. En este sentido el existencialismo cristiano de Kierkegaard y el

existencialismo ateo de Jean Paul Sartre confluyen en la conceptualización de una libertad responsable.

El hombre puede llegar a ser paradigma del hombre, permaneciendo en la contingencia y perfeccionándola. La mujer en cambio comprende lo finito, es feliz en lo finito; en lo infinito jamás. La mujer explica las cosas; el hombre, en cambio, busca la explicación. La mujer pare hijos con dolor; el hombre concibe ideas dolorosamente.

La mujer no ha de conocer el desamparo de la duda, ni el suplicio de la angustia, no debe encontrarse fuera de la idea, pero no la posee sino de segunda mano. Por ser la que explica así lo infinito, la mujer es la vida más profunda del hombre, pero una vida que debe permanecer oculta y secreta, como es la vida de la raíz (Kierkegaard, 1955: 208).

Se hace evidente la relación con los arquetipos ctónicos de lo femenino, previamente analizados por Jung y Frye. Más aún, la mujer es ama de la naturaleza y representa el espíritu de la comunidad.

Finalmente, el esteta no desea atribuir importancia a la realidad, permanece oculto, siempre retiene algo. Pero este abandono transforma la propia identidad en un enigma.

Por eso los místicos al no reconocer la exigencia de la realidad que quiere que uno se ponga de manifiesto encuentran dificultades y aflicciones que sólo ellos conocen. Es como si descubrieran otro mundo, como si su propia naturaleza se hubiera duplicado. El que no quiere luchar contra la realidad, tendrá que combatir sus fantasmas (Kierkegaard, 1955: 223).

Debido a que el análisis simbólico puede prestarse a un amplio espectro de explicaciones y ambigüedades teóricas y, recordando, a su vez, que nuestro puerto de llegada es el teatro de Ricardo Monti, recordamos, a esta altura del marco teórico propuesto, las mismas palabras de Monti, en una entrevista realizada por Carlos Pacheco y Gabriela Tuman para *La Maga*, (1966, junio). Allí Monti, refiriéndose a *Una pasión sudamericana* y a *La oscuridad de la razón* habla, precisamente del enfrentamiento entre lo masculino, tal como lo interpretamos en la primera parte de nuestro trabajo, y lo femenino.

Claro, pero para mí es una obra muy metafísica. Lo que pasa es que yo ahí hago una reflexión sobre el poder. Y contrapongo la pasión por el poder con la pasión erótica. Después lo repensé y me di cuenta que esto es una constante en mi teatro. En *Asunción*, para tomar una obra chiquita y mínima, está lo mismo. Ahí hay una mujer devorada por su pasión por un tipo que tiene otra pasión, que es la política. El planteo aparece un poco como paradigma de lo masculino y lo femenino. Y en *Una pasión*

sudamericana también. Es una obra donde a pesar de que falta la mujer, la mujer es el centro. La tienen que inventar porque ese encierro masculino produce asfixia, una vivencia tan inmediata de la crueldad, que necesita la contrapartida femenina que atempere eso. Porque lo femenino es otra cosa. En una mujer también puede haber ambición política, pero lo paradigmático para mí está en lo que dice María en *La oscuridad de la razón*, que para ella es un placer entregarle al hombre lo que es banal para ella. Es decir, el poder. En eso, para mí, se da gran parte de este juego extraordinario que es la condición femenina y la condición masculina (Monti, 1966: 10).

En otras palabras, la diferencia entre la vida estética y la vida ética.

De lo anteriormente expuesto se deduce que los paradigmas simbólicos de lo femenino, también de lo masculino en las obras analizadas responden al marco conceptual esbozado por Kierkegaard. En *Una noche...*, Julia vive en la inmediatez del frío, del hambre, de la búsqueda de protección. Se deja estar suplicando imágenes de sí misma a los diferentes rostros del tiempo. Vivi muere como Julia vive, se seca como una planta en manos de Magnus. Con respecto al mundo de los hijos son simbólicamente femeninos, es decir, viven también en la inmediatez de lo estético hasta que deciden el Parricidio. Magnus elige, se hace responsable de la totalidad de sus actos, habla de ideología. Su modo de estar en lo general es consolidando el sistema del dominio. Pero su elección no incluye el arrepentimiento.

En *Una Historia...*, el principio simbólico masculino es el que forja en todo momento la historia. El colonialismo inglés, el imperialismo norteamericano, la connivencia de la oligarquía con el capital extranjero, la distribución oligopólica de la riqueza son ejes conceptuales que encarnan lo general. Pero los personajes-tipo, a través de actos concretos, eligen el mundo que quieren habitar. Ni Boñiga, ni Mr Hawker son los representantes de la Ética. Tampoco existen en la inmediatez de lo estético. Son fantasmas aplastados por lo general. El místico posee una naturaleza espectral, dice Kierkegaard, porque huye de la realidad. Estos representantes simbólicos de la historia también, porque no se asumen en el arrepentimiento. Con respecto al personaje de Pola, ya Monti lo define como el símbolo por excelencia del principio metafísico de la belleza.

En todas mis obras en determinado momento se produce un salto hacia lo metafísico, que es un poco difícil de seguir pero que está presente aún en obras tan adheridas a la realidad como *Historia Tendenciosa*...En ésta, por ejemplo, hay un personaje, Madame, que incluso críticos muy perspicaces han confundido con la República. Y yo no lo pensé como tal. Inclusive Ella en una canción, la canción donde se devela la misteriosa naturaleza de Pola (se llamaba Pola en la primera versión; ahora se llama Madame) y donde ella en realidad trata de explicar quién es. Se trata de

personaje metafísico...Es decir, no está presentada como el país, la República, sino como aquella ilusión de felicidad absoluta, o de placer absoluto, que puede guiar a los hombres a determinadas actitudes históricas (Monti, Roster, 1990: 40).

LA FILOSOFÍA EXISTENCIAL: MARTÍN BUBER

El mundo de relación se construye en tres esferas. La primera, es nuestra vida en la naturaleza; en ella se llega al umbral del lenguaje. En la segunda esfera, la de nuestra vida con los hombres, la relación adquiere la forma del lenguaje. La tercera, es nuestra vida con las formas inteligibles; la relación se produce en ella sin lenguaje, pero engendra un lenguaje. (Cfr. Buber, 2002: 79).

Todas estas esferas están incluidas en el Tú eterno pero Él no está incluido en ninguna. A través de todas estas esferas, irradia una presencia única pero nosotros podemos, sin embargo, apartar del presente cada esfera. De la vida con la naturaleza podemos extraer el mundo físico, el de la existencia material. De la vida con los hombres podemos extraer el mundo psíquico, del mundo de la sensibilidad. De la vida con las esencias espirituales, el mundo noético, el mundo de los valores. Pero, en ese distanciamiento, en esa pérdida de presente, todas las esferas pierden sus valores; todas se han vuelto utilizables y opacas y, permanecen opacas aunque las iluminemos con los nombres de: Cosmos, Eros y Logos.

En efecto, sólo hay Cosmos para el hombre si el universo se torna su morada, su sagrado hogar en el que ofrezca sacrificio; sólo hay Eros para el hombre si los seres se le vuelven imágenes del Eterno con las que se revela la comunidad; y sólo hay para el Logos si se dirige al misterio por medio del trabajo y los servicios para el espíritu (Buber, 2002: 72).

El universo de las obras estudiadas expresa una multiplicidad de relaciones. En primera instancia la relación con el orden natural está materializada a través de un cuerpo que bebe, vomita y viola en *Una Noche...* La naturaleza sólo se revela como evocación en la distanciada palabra del Ello. La esfera de la comunidad estando signada por el principio del dominio, es mediatizada por el discurso ideológico o retorna a la instintiva inmediatez del silencio; sádico lenguaje de la violencia en Magnus. La relación con el mundo inteligible se enuncia en el fragmentado discurso de la cultura y de la ideología. En otras palabras, en ninguna de las esferas analizadas se da la relación Yo-Tú.

En *Historia tendenciosa* el cuerpo sexualizado, torturado, fusilado, es el único eco de una relación perdida con la naturaleza. Una parodia demoníaca de la relación Yo-Tú la constituye el acto de antropofagia que tampoco fue eliminado de

la reelaboración tardía de esta obra. El único contacto con el mundo inteligible, está signado también en esta obra por el discurso político de las proclamas militares. En ambos casos nos hallamos entre la inmediatez de la violencia y la ideologización vacía de lo inteligible. No hay encuentro, salvo en la violencia. Tampoco el movimiento pendular que entra y sale desde el Yo al Ello.

Las puertas de acceso al Verbo son: la demanda silenciosa de la idea, la palabra amorosa del hombre, el mutismo revelador de la criatura. Pero en el encuentro verdadero, estas tres puertas se unen en un solo portal que es el de la vida real.

Hay dos clases de soledades. La primera de ellas alude al necesario aislamiento para el hombre que vive en medio de los “albuces”, entre la desazón y el deseo de encuentro. La segunda a la fortaleza del aislamiento donde el hombre dialoga consigo mismo. Esta última soledad constituye un deslizamiento del Espíritu en la espiritualidad.

No es religioso el hombre que no tiene necesidad de estar en relación alguna con el mundo porque el estado de la vida social, que se define desde afuera, se encuentra superado en él por una fuerza que actúa desde adentro.

Pero el luminoso edificio de la Comunidad, al que hay acceso aún desde la mazmorra de “la vida social”, es obra de la misma fuerza que actúa en la relación entre el hombre y Dios. Esto no significa que sea una relación entre otras, pues es la relación universal en la que desembocan todas las corrientes sin agotar sus aguas, ¿Cómo hacer aquí distinciones y trazar límites entre el mar y sus afluentes? Sólo encontramos aquí, un único torrente que va del Yo a un Tú más y más infinito, el torrente sin límites de la vida real (Buber, 2002: 80).

La relación con el Ello es definida como una relación irreal que piensa el mundo para sacarle provecho. Los personajes de las obras analizadas no se evaden de la realidad. No se refugian en la soledad debido a un anhelo de fusión mística, ni por hastío ante las condiciones sociales injustas. Sin embargo, su estar pragmático en la realidad, no accede a los umbrales de La Relación.

Buber establece una diferencia esencial entre el hombre moral y el hombre religioso. El primero de ellos asume la carga de la responsabilidad por los actos de los hombres que actúan. Vive en una tensión constante entre lo que es y lo que debiera ser. Su empeño es inútil porque ese abismo es infranqueable. El hombre religioso surge de la tensión entre el mundo y Dios, pero no se inquieta por el sentimiento de la responsabilidad que debe exigirse a sí mismo; no posee voluntad propia, sólo se ajusta a lo ordenado; todo deber se resuelve en el ser incondicionado, y ya no cuenta el mundo que subsiste. El hombre religioso desliga allí su acción pero sin el carácter de obligación, convencido de la gratuidad de toda acción. Esto no implica que la creación divina del mundo sea ilusión ni el

hombre un ser para el vértigo. Este hombre está más allá del deber y la obligación, acercándose más estrechamente al mundo.

Sólo hay deber y obligación para con el extraño; para el amigo íntimo sólo se tiene afección y ternura. Aquel que se acerca al Rostro disfruta de la plena presencia del mundo, alumbrado por la eternidad y puede decir, en una respuesta singular, Tú al ser de todos los seres. Ya no hay distancia entre el mundo y Dios; sólo hay realidad única (Buber, 2002: 84).

El hombre religioso no es un hombre pasivo. Ha cambiado su perspectiva, su modo de estar en el mundo. Liberado de los padecimientos de lo finito, ya no pretende la persecución de las consecuencias. Por el contrario, el impulso hacia el infinito es en él indiscernible del mundo, de la pertenencia del mundo ante el Rostro de Dios. Abolió, sin duda, el juicio moral. Ayuda al malvado considerando que necesita ayuda y toma decisiones que, siendo voluntarias son percibidas como una misión. Su acción no se impone al mundo, forma parte de lo creado y nace de él como una “no-acción” (Buber, 2002: 84).

El hombre no recibe un contenido sino una Presencia. Esta Presencia implica tres realidades inseparables. En primer lugar, el sentimiento de ser aceptado en una relación. Este vínculo no aligera su vida; por el contrario la torna más pesada, es decir, más cargada de sentido. El oculto significado no quiere que lo interpretemos sino que lo actualicemos. Además, fundamentalmente, este sentido no se refiere al otro mundo sino a este mundo, a nuestro mundo. Tampoco su ejercicio puede transmitirse a modo de un imperativo válido, especificado en una tabla de la ley que pendiera por sobre todos los hombres. La verdad del sentido se prueba en la singularidad del ser y de una vida.

La aceptación del orden trascendente del Universo en Buber aniquila todo discurso argumentativo e impele a la acción en el mundo. La inmediatez propuesta supera así todo quietismo. Los personajes de las últimas etapas creativas de Monti, hambrientos de Iluminación expresan este estado de la Relación Yo-Tú.

Buber no habla de un contenido específico de los distintos dominios de la realidad, de una forma privilegiada de concebir la historia. Rechaza la esclerosis de las formas históricas que no se renuevan en la Relación Yo-Tú. Ninguna idea, ninguna institución religiosa es permanente. El hombre debe salir a la intemperie, al encuentro de las huellas de lo divino en el mundo revelado y así renovar una y otra vez la historia. Un eterno movimiento desde las formas hacia el Tú del mundo, vuelve a fundar la morada terrestre del hombre.

Los balbuceos del personaje de Gato en *Una noche...*, buscando una madre mítica, una patria mítica, simboliza el deseo de esa Relación renovadora

del devenir momento. En el extremo opuesto, la inmediatez sin palabras del Parricidio.

Para tener acceso al encuentro basta aceptar la Presencia, del mismo modo, basta la aceptación de un sentido nuevo para salir de él. Entramos en el encuentro con un Tú y podemos dejarlo para retornar al mundo.

He aquí la revelación eterna, presente aquí y ahora. No conozco ninguna revelación ni creencia en ninguna revelación cuyo fenómeno prístino no sea éste precisamente. No creo en una autodesignación, en una autorevelación de Dios ante los hombres. La palabra de la revelación es: Yo soy el que soy. Lo que revela es lo que revela. El ser es, nada más. La eterna fuente de la fuerza brota, el contacto persiste, la voz eterna sueña...y nada más (Buber, 2002: 286).

Dios se hace presente cuando el hombre recibe una misión pero la reflexión lo transforma en un objeto.

Los dos movimientos primarios metacósmicos del mundo son la expansión en su ser propio y la reversión a la solidaridad. Estos movimientos encuentran su forma humana más elevada en la historia de la relación humana con Dios.

Con respecto a las modificaciones históricas producidas a partir de la relación, sostiene Buber que hay un tiempo de maduración, cuando el espíritu humano oprimido madura, buscando el contacto con lo trascendente; entonces la revelación actúa modificando "la sustancia elemental en espera". Entonces se produce una reforma que es una nueva forma de Dios en el mundo. Sin embargo, esa nueva forma debe ser mantenida y renovada a partir de la relación.

El subjetivismo vacía a Dios de alma; el objetivismo hace de él un objeto. El uno es una falsa liberación, el otro es una falsa seguridad; uno y otro apartan del camino de la realidad, uno y otro son intentos de sustituir la realidad. Dios está cerca de sus formas en cuanto el hombre no se las sustrae. Pero cuando el movimiento expansivo de la religión suprime el movimiento de reversión y aparta de Dios la forma, la faz de la forma es borrada (Buber, 2002: 92).

En otras palabras, la esencia del Verbo es la revelación y actúa en el mundo de la forma. El proceso expansivo, la fuga hacia lo indefinido destruye, desintegra al Verbo. Las idas y venidas del Verbo en el presente signan la historia.

Los tiempos en los que reina el Verbo efectivo son aquellos en que se mantienen el acuerdo entre el Yo y el mundo; los tiempos en que el Verbo se torna corriente son aquellos en que el mundo y el yo pierden su realidad y se vuelven extraños el uno a otro, en que se completa la fatalidad hasta

que llega el gran estremecimiento, la suspensión del aliento en la oscuridad y el silencio de la preparación (Buber, 2002: 92).

Pero este derrotero no es circular. Es un camino. En cada nuevo ciclo retorna la fatalidad y la reversión es más tenaz. Y la teofanía se aproxima cada vez más a los seres. La historia es aproximación misteriosa. Cada espiral de su ruta nos conduce al mismo tiempo hacia una perdición más profunda y hacia una conversión más total. Visto del lado del mundo, el acontecimiento es una reversión; visto del lado de Dios se llama salvación.

La concepción cíclica de la historia es, sin embargo, la nota característica de las obras analizadas. La Reversión es el momento donde las instituciones, las ideologías vuelven para buscar el aliento transformador de lo trascendente. Este movimiento renueva el tiempo, impidiendo los ciclos de la repetición. No sabemos si en *Una noche* se reiterará la historia del dominio; la ritualización y la constante escenificación del tiempo despiertan las sospechas del lector-espectador. La mecánica de la repetición cíclica se intensificó, al mismo tiempo que su moralidad ejemplar en *Una historia*. El mundo del Ello se significa en los esquematismos conceptuales necesarios a la civilización. El movimiento de reversión los vivifica y les da una nueva forma. Buber no propone una huida de la historia sino una permanente renovación de la misma por medio del contacto con sus raíces trascendentales.

En el universo dramático de las obras analizadas, el Ello es ideología de dominio.

BIBLIOGRAFÍA

Buber, Martín, 2002, *Yo y Tú*, Buenos Aires: Nueva Visión

Kierkegaard, Soren, 1955, *Estética y Ética*, Buenos Aires: Nova.

Monti, Ricardo, 1995, *Teatro*, Estudio crítico Osvaldo Pellettieri, Buenos Aires: Corregidor.

Pacheco, Carlos - Tuman, Gabriela, 1966, "Ser dramaturgo" en *La Maga*, año 5, Nº 231 (junio), pp. 29-31.

Roster, Peter, 1990, "La pasión como enigma". Entrevista a Ricardo Monti, en *La Escena Latinoamericana*, (diciembre), pp. 34-40.

EL TEATRO EXPRESIONISTA EN BUENOS AIRES.

Antes de abordar el análisis de la simbología femenina en la dramaturgia expresionista europea y posteriormente, en el teatro de Ricardo Monti, nos proponemos justificar nuestra selección de este corpus textual.

Luis Ordaz menciona en su *Historia del teatro argentino* la apropiación, por parte de Francisco Defilippis Novoa, del teatro expresionista y grotesco europeo en la última etapa de su dramaturgia, que él denomina “El nuevo teatro” (Ordaz: 1999: 210).

Jorge Dubatti señala en un artículo acerca de la circulación y recepción del teatro expresionista en Buenos Aires, el proceso de modernización que se da en el sistema teatral argentino en la década del veinte. Nuevos modelos europeos llegaron a la Argentina luego de la finalización de la Primera Guerra Mundial. Entre los grandes centros proveedores figura Alemania y su teatro expresionista. Georg Kaiser es uno de los autores teatrales expresionistas que circulan en la Argentina desde 1926. Interesa destacar que Dubatti relaciona la circulación de los autores del teatro expresionista alemán como “correlato de la declinación de los grandes realistas...” (Dubatti, 1997: 27).

Con respecto a la apropiación del teatro de Georg Kaiser por parte de Defilippis Novoa, Dubatti marca las diferencias entre las estructura profunda de *Gas y María la tonta*; diferencias que radicarían esencialmente en los aspectos ideológicos. El teatro de Kaiser significaría una protesta social contra la deshumanización de la técnica; el teatro de Defilippis Novoa estaría signado por la metafísica. (Dubatti, 1997: 30).

Otro de los autores del teatro expresionista alemán es Frank Wedekind. No poseemos datos precisos acerca de la recepción específica de este autor en el campo intelectual de la modernidad argentina. Tampoco en el estudio específicamente dedicado a la recepción del teatro expresionista alemán en Buenos Aires se alude a la figura de Frank Wedekind. No obstante esto, y considerando que el teatro de Wedekind es efectivamente teatro expresionista, decidimos incluirlo en nuestro análisis de los arquetipos femeninos.

Teniendo en cuenta que Ricardo Monti señala en las entrevistas anteriormente citadas su predilección por el teatro, la pintura expresionista y el teatro de Defilippis Novoa, estudiaremos en los tres autores mencionados (Kaiser, Wedekind, y Defilippis Novoa) los arquetipos de la simbología femenina para arribar al teatro de Monti. Se trata de un análisis comparativo temático²³.

²³ Entre las áreas principales del comparatismo teatral, Dubatti define a la tematología como “el área que estudia el campo objetivo de las representaciones textuales como inscripciones morfo-temáticas, a partir del análisis de la transmisión y reelaboración de unidades tematólogicas (motivos, alusiones, símbolos, tipos, etc)de un contexto a otro o de la identificación de invariantes y variantes supranacionales (Dubatti, 2002:111)

GEORG KAISER

En la obra *Gas* de Georg Kaiser el conflicto dramático se presenta cuando sucede un accidente en la fábrica, símbolo de la vida mecánica negadora de la libertad esencial. El exacerbado automatismo intensifica espectacularmente la irrupción de la vida instintiva. El Ingeniero encuentra sangre en el manómetro y el obrero un gato blanco que se traga el Gas (Kaiser, 1938: 23, 24). El trabajo expresa la vida automatizada y la razón en las palabras del Hijo del multimillonario “sobrepasó la humana medida” (Kaiser, 1938: 33).

El paradigma simbólico de lo femenino se escinde en un polo superior y otro inferior. La “hija luminosa” o “Shejiná” de la tradición cabalística, la Helena clásica de Goethe, la segunda Eva o María, interpretada por Northrop Frye como puente de redención, es la raíz imaginaria de la “hija del millonario”, personaje femenino de la obra *Gas* del citado dramaturgo. En cambio, la polaridad ctónica o numinosa se despliega en la manifestación de la vida instintiva, que a modo de un oscuro ramo reprimido desde la conciencia condenatoria, florece en la superficie del drama. La complejidad del arquetipo femenino del “ánima” encarna en la dramaturgia por medio de la metáfora animal. Comprendiendo aquí la metáfora - tal como lo sostiene Frye-, como un modo del discurso donde el sujeto no se ha escindido del objeto, es decir, donde la integridad de la mente se derrama en el tiempo:

Obrero - Informe de la sala ocho...Central... Un gato blanco reventado...Ojos rojos, desgarrados...Boca amarilla, abierta de par en par...El lomo, en arco, crujiente..., redondeándose más y más... hasta derrumbar una columna...¡Levanta el tejado y revienta en chispas! (*Sentado en medio del pavimento, golpea alrededor suyo*). Azuzad el gato... ¡Zape! ¡Zape! Dadle en la boca... ¡Zape! ¡Zape! Reventadle los ojos, que incedian...Hundid, empujad hacia abajo su joroba...Todos los puños sobre esa joroba...Que se infla... ¡Se traga el gas de todas las grietas y tubos! (*intentando incorporarse*). ¡Informe de la Central!... ¡El gato blanco explota! (*Se derrumba a lo largo del suelo*) (Kaiser, 1938: 24).

De este modo, el rostro infernal del “ánima” o “Sofía” terrenal se relega a la vida instintiva así como a la repetición demoníaca del progreso. Pero la espiral ascendente del devenir técnico, afirma Frye, puede transformarse en energía prometeica cuando la culminación sincrónica del tiempo impele la mirada hacia las estrellas. Éste es el sentido metafórico del *axis mundi*. Por eso *Gas* concluye en una invocación a un nuevo nacimiento.

La obra culmina con una invocación utópica a la libertad del hombre. El símbolo femenino, “la hija” aparece como instrumento del nacimiento de un hombre nuevo:

HIJO DEL MILLONARIO- ¿No empuja la corriente demasiado turbulenta e inunda las orillas que no la contienen? ¿No puede construirse la presa que contenga la corriente? ¿No se detiene la furia y penetra en el campo y fertiliza, creciendo, la superficie, coloreándose de verde? ¿No hay parada? (*Atrayendo a su hija hacia sí*). Dímelo a mí ¿Dónde está el hombre? ¿Cuándo va a presentarse, a llamarse por su nombre: ¡Hombre! ¿Cuándo se comprenderá a sí mismo...y llegará a su propio conocimiento? ¿Cuándo resistirá la maldición y creará la nueva creación que echó a perder... el hombre?...

HIJA.- (*Arrodillándose*) ¡Yo quiero parirlo! (Kaiser, 1938: 33).

En *Un día de octubre* el conflicto dramático está centrado en la lucha entre realidad e imaginación. Catalina sueña un desposorio imaginario con el teniente Jean Marc Marrien. Mientras sueña, concibe un hijo de su encuentro real con el dependiente de carnicería Leguerche. Para que la fantasía prevalezca sobre el mundo real, Marrien debe asesinar la realidad, es decir, mata a Leguerche para unirse a Catalina y dar a luz al niño cuyo nacimiento simbólico anuncia el nuevo tiempo de la imaginación.

En *Un día de octubre*, el conflicto dramático entre realidad e imaginación se expande en una urdimbre simbólica que intensifica la escisión del arquetipo anímico. A través de un confuso juego especular que culmina en el homicidio, el hijo de la noche reviste sus oscuros huesos terrestres con las vestiduras del ideal. Ésta dialéctica de lo inmediato y lo mediato, definida por Kierkegaard como disyuntiva existencial entre “Ética” y “Estética” no culmina en la libertad de lo ético. Esta osada Babel del ideal olvidó las escaleras entre el mundo arquetípico y la tierra. La relación “Yo-Tú”, afirma Martín Buber, busca los destellos del “Rostro” en la “Comunidad” fundadora de un lenguaje. Por esta razón, el arquetipo femenino de esta obra revela ese itinerario sepulcral que, en palabras de Northrop Frye, implica el sacrificio de los intereses primarios en pos de los intereses secundarios, en otras palabras, los peligrosos fanatismos de las ideologías totalitarias.

Los arquetipos simbólicos de lo femenino se intensifican en *De la mañana a la noche*. La mujer es en esta obra paradigma del misterio que provoca la destrucción absoluta del hombre. Los arquetipos femeninos del hogar (Madre-Hija Segunda-La Mujer) son desterrados. El protagonista busca esa pura instintividad dirigiéndose al espacio-símbolo del Palacio de Deportes donde halla la muerte. Lo grotesco femenino encarna en la figura de las dos máscaras cuyo rostro asquea al protagonista. Paradójicamente, El Cajero cree percibir la unidad del Paraíso Perdido en otro equívoco símbolo de lo femenino: La Muchacha, que lo denuncia e induce su destrucción final. Finalmente muere crucificado en su fe.

De la mañana a la noche es la obra de Kaiser donde el arquetipo simbólico de lo femenino reviste mayor complejidad. Paradigma del misterio que provoca la

destrucción absoluta del hombre, rebelión ctónica contra el orden burgués, instintividad desgajada de la ley constituyen los distintos rostros configuradores de la imagen. Aquí, como en las obras anteriormente analizadas, la simbología femenina aparece ligada al par simbólico de lo masculino, es decir, al hombre amante-hijo. La disociación entre el hijo lejano y el amante, la madre, la hija, la esposa y las bailarinas sagradas marcan el comienzo de un viaje iniciático que partiendo del denostado espacio de un Banco, acude a la inmovilidad visionaria del desierto y luego al altar nietzscheano del Palacio de Deportes. En ese viaje, los arquetipos femeninos del hogar (Madre- Hija Primera- Hija Segunda- La Mujer) son abolidos por encarnar un orden apacible que no da respuesta a la fiebre existencial. Nos hallamos en el reino élfico del “ánima”.

El Cajero- Baila. Gira como un torbellino. ¡Baila, baila, baila! El alma es lo menos, la belleza no importa. Es el Baile, el remolino, el vértigo... ¡Baila, baila, baila! (*La máscara va hacia la mesa. Él la rechaza*) ¡Nada de descanso! ¡Nada de interrupciones! ¡Baila! (*Ella no se mueve*) ¿Por qué no hablas? ¿Sabes qué son los derviches? Bailarines. Hombres danzando. Sin el baile, son cadáveres...Muerte y danza...Una a cada extremo de la vida. Y en el medio... (Kaiser, 1938:227).

El parto transgresor del orden natural, mujer nacida de las costillas del hombre en el Paraíso, según señala Northrop Frye, la mujer debe reestablecer el orden transgredido en la economía de la Salvación. El espacio paradisiaco como lejano destello mental aparece, al final de la obra a modo de bruma ilusoria tras el rostro de “La Muchacha”. Pero “El Cajero” muere electrocutado, confundiendo los subsuelos infernales de la historia con la música celestial. El camino incierto de “La Estética”, diría Kierkegaard, conduce a la desesperación. Jung, en cambio, fascinado por el Ánima diría que ninguna civilización puede fundarse sobre el orden escindido del arquetipo.

A fines del siglo XIX, agonizaba el orden burgués europeo bajo la superficie de un ultra racionalismo político y existencial. Philippe Ariès analiza en *La historia de la vida privada*, cómo esta racionalidad política invadía la conciencia individual. Lentamente irrumpieron, tras la pulcra geometría de los jardines, los gestos de la histeria femenina, las deformidades naturales y el sadismo homicida. El simbolismo francés y el expresionismo alemán cultivan esta mutilada sintaxis de lo irracional; ese proceso kafkiano donde los hombres mueren “como perros” ignorando el nombre de su culpa. El arquetipo femenino encuentra sus máscaras simbólicas para expresar la rebelión en el lenguaje primigenio del mito. Por esta razón, las mujeres del teatro expresionista aparentan vivir solamente para la desmesura de la cólera. El símbolo desdibuja las fronteras y la identidad individual se extravía en la piel universal de la alegoría. Recordemos al respecto que en las

obras de Georg Kaiser los personajes responden a nombres genéricos: La Madre, La hija, El cajero.

FRANZ WEDEKIND

El teatro de Franz Wedekind comparte las notas comunes del movimiento expresionista. Pero aquí la oscura materia de lo irracional exige la destrucción de la antigua forma estética, propulsando a tientas una mutilada dramaturgia cuyos personajes grotescos desconocen, en palabras de Jan Kot, la grandeza del orden trágico que los aplasta:

...Esa es la maldición que pesa sobre nuestra literatura más reciente, somos demasiado literarios. Sólo conocemos las cuestiones y problemas que surgen entre escritores y gente culta. Nuestro horizonte no va más allá de los límites de nuestros intereses corporativos. Para volver a las huellas de un arte grande y poderoso tendríamos que movernos lo más posible entre gente que no hubiera leído un libro en su vida, en la que los instintos animales fueran los determinantes de su conducta...(Wedekind, 1980:113).

El espíritu de la tierra y *La Caja de Pandora* se vinculan a través del personaje femenino. Ambas obras propugnan la destrucción del teatro naturalista y ligan esta rebelión a la figura arquetípica de la mujer-serpiente. En el prólogo aparece el símbolo de la fiera, antes de pedir prestados sus ropajes al tiempo. Es el puro arquetipo del ánima cuya exhuberancia orgiástica es definida por Jung, destacando la misteriosa sabiduría de ese símbolo desechado por la cultura contemporánea. Desaparece la imaginería del ascenso amoroso. Lulú es la serpiente del Paraíso perdido. Pero la *natura naturata*, el orden jerárquico del universo dramático, mira hacia abajo, hacia las raíces caóticas del tiempo. El dorado origen antes de la historia es sólo un recuerdo en la mirada del despojo. Lulú es una Sofía terrestre atrapada en la materia. El rufianesco Rodrigo sueña con una prístina instintividad heroica. Aiwa, el escritor, clama por un arte primitivo ignorando que el primitivismo no funda lenguajes. Tal como afirma Martín Buber la relación con la naturaleza es anterior al lenguaje. Tal vez allí radique el sentido irónico del asesinato. El viaje iniciático de los personajes culmina en una condensación de la animalidad porque la energía ctónica del arquetipo no halla el cauce del dinamismo prometeico. Nos encontramos en el universo estético de la desesperación, en la inmediatez de lo particular. Sólo un personaje invoca el "Rostro", asciende en los simbólicos peldaños del *axis mundi* y como Job, contempla las luminosas constelaciones y al Leviatán. La condesa Geschwitz, andrógino platónico, hombre-amante-mujer amante, busca desde un Tú terrestre

las huellas del “Rostro”. Sólo en ella la simiente terrestre de la “Shejiná” asciende por medio de una muerte sacrificial hasta la luz primordial.

FRANCISCO DEFILIPPIS NOVOA

Ya en el ámbito del teatro rioplatense, un autor argentino, Francisco Defilippis Novoa crea una mitología femenina, otorgándole centralidad dramática a las etapas iniciales de su creación. En el contexto histórico de una Argentina dividida por el fracaso del proyecto liberal, la ascensión de Hipólito Irigoyen al poder, las luchas obreras, el aluvión inmigratorio y el inicio de la década infame con el golpe militar de 1930, la creación dramática de Defilippis Novoa transcurre por distintos peldaños estéticos. Luis Ordaz define su estética inicial como etapa realista romántica. Resulta interesante destacar que la asimilación de las corrientes vanguardistas europeas con su consabido pesimismo existencial, no alteran el utopismo libertario cristiano de nuestro autor. La apropiación del teatro existencialista alemán y del grotesco de Luigi Pirandello conforma el sustrato de la segunda y la última etapa creadora del teatro de Defilippis Novoa. El simbolismo redentor de lo femenino atraviesa los distintos períodos estéticos en un mensaje unívoco de salvación.

La madrecita y *La Loba* se encuadran en el período inicial del teatro realista romántico. En la primera de estas obras, los rasgos ctónicos del arquetipo son proyectados hacia un oscuro personaje cuya función simbólica reside en ser “vasija” del mal. A la centralidad de la imagen uránica corresponde la normatividad ética del hogar. El artificio dogmático disuelve al personaje en una irrealidad de Afrodita celeste, María virginal. La vertiginosa inmediatez estética del *Ánima* asume la alforja condenatoria del pecado.

Sara....Las hadas son mujeres sin alma, blancas, altas, que marchan con el viento...Las hadas no quieren a las mujeres, porque las mujeres son madres y las hadas, tan altas, tan suaves, no quieren ser madres porque no quieren sufrir... (Defilippis Novoa, 1953: 37).

A través del dolor, la madrecita que responde al nombre bíblico de Sara, accede a la categoría simbólica del Paraíso axial. Segunda Eva habita el origen como madre símbolo de la humanidad. Este abandono del rostro terrestre del arquetipo se expresa en la peripecia dramática a modo de visión irónica con respecto al plano ideológico político. La condenación ética de la madre tierra, equivalente dogmático de los amigos en el relato bíblico de Job, impide la transformación prometeica de esa energía en la fundación de una nueva

comunidad sobre la tierra. A esta concepción ideológica responde también el manifiesto didactismo alegorizante de los discursos femeninos.

Una mayor complejidad en la elaboración del arquetipo femenino observamos ya en *La Loba*, aunque el título revele nítidamente el proceso de alegorización. La oscuridad gnóstica del mundo material se densifica de modo simultáneo al itinerario purificador que conducirá a la iluminación maternal. Si en el universo del mito el arquetipo femenino se define por su relación esencial con el arquetipo masculino, conformando las simbólicas “syzygias”, en esta obra, el mundo del hombre aparece en un comienzo absolutamente escindido de su par simbólico. Ni *puer aeternus, filis sapientiae*, o “Hermes itifálico” sino ciego devenir “titánico” de Carlos, o callado demonio nocturno de Papá Chocolate. Pero al final de la peripecia dramática; luego del rechazo al erotismo orgiástico de la “Gran madre” regresa el hombre en la figura mítica del hijo. Entre ese comienzo y el final ocurre el combate gnóstico entre la noche y la luz. Aquí, a diferencia de la obra anteriormente analizada, la nocturnidad cubre como una mancha oscura el mundo creado. Pero también el discurso de la noche desdeña los contornos concretos de la angustia social, para anclar en el territorio de lo metafísico:

Papá Chocolate- ¡Con luz! ¡Qué gracia! Tendría miedo de mi mismo. (*Abre el ventanal de la esquina izquierda que deja ver la perspectiva de una parte de la ciudad iluminada*) ¡Noche! ¡Nuestra vida! En sus tinieblas vaga mi espíritu; sobre sus lomos cabalgan las brujas que vierten en las copas el alcohol, en los corazones, el odio; en los cerebros, la locura. Si no fuese tu negro manto con que cubres el sueño de los buenos, no podríamos sentirnos fuertes, con la fuerza de la impunidad, vieja amiga de mi infatuado cinismo... La hora de los grajos; la hora en que los búhos salen de sus cuevas y rondan el campanario sonoro [...]; la hora en que el ánima mala entra en nosotros, y ríe el diablo con su boca de vieja alcoholizada; la hora nuestra, viejo búho insaciable (Defilippis Novoa, 1953: 92).

Se trata del reverso simbólico del mismo proceso acaecido en el interior del ánima. María Magdalena es una prostituta arquetípica que deviene en madre arquetípica. Según Guershom Scholem, el símbolo cabalístico de la Shejiná terrestre traduce la ley moral. Esta normatividad es el cuerpo inevitable de la ley escrita simbolizada por la Shejiná celeste. La desintegración de estos polos arquetípicos en *La Loba* explica la anomia final del desenlace.

Deseamos finalizar este capítulo acerca de la recepción del teatro expresionista alemán con palabras de Monti que, pensamos, justifican nuestra interpretación.

Sí, a mí el expresionismo alemán me impactó mucho. En general, todo el arte alemán me gusta (Monti, Driskell, 1979: 51)

BIBLIOGRAFÍA

- Ariès, Philippe, 1991, *Historia de la vida privada*, Tomo III, Barcelona: Taurus.
- Defilippis Novoa, 1960, *La madrecita, La Loba*. Buenos Aires: Moro y Tello.
- Driskell, Charles, 1979, "Conversación con Ricardo Monti" en *Latin American Theatre Review (Spring)*, pp. 45-53.
- Dubatti, Jorge, 1994, "Circulación y recepción del teatro expresionista alemán en Buenos Aires (1926-1940) en *De Bertolt Brecht a Ricardo Monti. Teatro en lengua alemán y teatro argentino 1900-1994*. Osvaldo Pellettieri editor, Buenos Aires: Galerna.
- , 2002, *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*. Prólogo de Gastón Breyer, Buenos Aires: Atuel, Colección textos básicos.
- , 2002, "Precursores de la modernización del treinta (1924-1930): Concepción de la obra dramática", en Osvaldo Pellettieri (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, Buenos Aires: Galerna, tomo II.
- , 1988-1990, "Alcance del teatro de Georg Kaiser y Ernst Toller en los dramas modernizadores de Francisco Defilippis Novoa", *Boletín de Literatura Comparada*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Centro de Literatura Comparada, (XIII – XIV).
- , 2009, *Concepciones de Teatro. Poéticas Teatrales y Bases Epistemológicas*, Buenos Aires: Colihue Universidad.
- Frye, Northrop, 1988, *El gran código*, Barcelona: Gedisa.
- , 1966, *Poderosas Palabras*, Barcelona: Muchnik.
- Jung, Carl G., 1977, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Buenos Aires: Paidós.
- Kaiser, George, 1938, *Teatro*, Buenos Aires: Losada.
- , 1938, *Un día de octubre*, Buenos Aires, Losada.
- , 1938, *De la mañana a la noche*, Buenos Aires, Losada.
- Kierkegaard, Soren, 1955, *Estética y Ética*, Buenos Aires: Nova.
- Ordaz, Luis, 1983, "Ricardo Monti y el juego de los símbolos", en *El teatro argentino*, Buenos Aires: CEAL, VII-X.
- Scholem, Guershom, 2001, *Los orígenes de la Cábala*, Barcelona: Paidós.
- Wedekind Frank, 1966, *Despertar de primavera*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- , 1970, *Teatro, El despertar de la tierra*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- , 1980, *Lulú el espíritu de la tierra, La caja de Pandora*, Barcelona: Icaria.

VISITA (1977)

Antes de comenzar el análisis de los arquetipos simbólicos en esta obra de Ricardo Monti, ubicaremos sucintamente el campo de poder, marcado por la irrupción de la dictadura militar. Osvaldo Pellettieri señala que como consecuencia de la violenta represión y censura ejercida contra el campo intelectual, se da en el teatro “una interiorización del teatro político”. Los espacios del exilio privado, físico y textual emergen como metáforas sobre la superficie de la historia. (Pellettieri, 2008:12)

El régimen militar que toma el poder el 24 de marzo de 1976 no sólo se propuso combatir a la amenaza subversiva. A nivel económico, José Martínez de Hoz, ministro de economía y representante de los sectores concentrados del poder, impuso el renovado plan del liberalismo: sujeción del salario, liberación de precios, eliminación del proteccionismo estatal y de los aranceles de importación. “El plan no era novedoso, es cierto, pero ahora se habían eliminado las consideraciones políticas y sociales que en el pasado habían limitado su accionar” (Crawley, 1984: 408)

La dictadura se inicia con un baño de sangre. Falsos enfrentamientos militares, desapariciones, torturas, centros clandestinos de detención fundan la geografía, el espacio y el tiempo del terror. La comunidad científica y académica fue blanco de la represión. Se intervinieron universidades, se persiguió a la psiquiatría, se confeccionaron listas negras de autores y actores prohibidos. Muchos intelectuales optaron por el exilio²⁴.

La represión ejercida en la mayor clandestinidad, con secuestros nocturnos, encapuchados, saqueos a las casas allanadas, raptos de niños, campos de concentración, creación de la categoría del “desaparecido”, prisioneros arrojados al río, todo eso fue nuevo, el desdichado aporte a la historia de la criminalidad política argentina (Sebrelli, 2004: 294).

Las desapariciones se produjeron de forma masiva entre 1976 y 1978. El verdadero objetivo fueron los vivos, la sociedad que debía ser acallada para lograr las transformaciones económicas. No desaparecieron sólo las instituciones, sino que se clausuró la expresión de ideas. La prensa fue sometida a censura y los artistas e intelectuales que permanecieron en el país fueron estrictamente vigilados. Afirma Luis Alberto Romero: “Sólo quedó la voz del Estado, dirigiéndose a un conjunto atomizado de habitantes” (Romero, 2007: 210).

²⁴ Juan José Sebrelli analiza la ideología del militarismo en la Argentina como un proceso ideológico coherente desde 1930 hasta 1986. En ese proceso señala, a modo de elemento invariable, la complicidad de la población civil (Sebrelli, 2004: 285).

Nos interesa destacar, para relacionarlo luego con esta obra particular de Monti, las consecuencias de este proceso represivo en la psiquis individual y en la conducta social.

Lo más notable, sin embargo, fue una suerte de asunción e internalización de la acción estatal, traducida en el propio control, en la autocensura, en la vigilancia del vecino. La sociedad se patrulló a sí misma, se llenó de kapos, ha escrito Guillermo O' Donnell, asombrado por un conjunto de prácticas que -desde la familia a la vestimenta o las creencias- revelaban lo profundamente arraigado que estaba el autoritarismo que el discurso estatal potenciaba (Romero, 2007: 211).

Ésta es la realidad del país cuando Monti escribe *Visita*. Sabemos que la “metáfora epistemológica” en su obra sintetiza diversos estratos existenciales. Tal como Monti afirma una y otra vez, en su teatro lo social, lo personal y lo metafísico conforman una unidad imposible de escindir. Por lo tanto, el devenir histórico está inscripto en este proceso creativo.

A través de las palabras de Monti, conocemos el origen mismo de la obra:

...Por ejemplo, *Visita*: el detonante primero fue una noticia periodística. Se trataba de un tipo que asaltaba matrimonios viejos y que se quedaba toda la noche en la casa. Se hacía atender por esos padres ficticios (porque en definitiva este hombre no buscaba sino padres), se hacía servir la comida, cuidar por sus víctimas, y luego se iba con el producto de su robo. A mí me conmovió mucho eso. Recuerdo que estaba en un bar, leí la noticia, cerré el diario y vi la obra. La vi como si fuera un sueño, muy rápido. No sabía cómo iba a terminar, pero vi los personajes, hasta el enano que nada tiene que ver en la noticia periodística (Monti, Driskell, 1979: 48).

Destacamos de esta cita carácter onírico de la imagen compositiva, que Monti admite en esta misma entrevista. La casa, el orden familiar del grotesco discepoliano, vuelve a ser imagen simbólica de un orden social decadente; también espacio de un ritual que huye del tiempo. En ese espacio ritual aparecen nuevamente la máscara, imagen grotesca de un orden que, en su inmovilidad pretende detener el devenir, juego de apariencia y realidad²⁵.

Luis Ordaz habla del procedimiento del enmascaramiento como “metáfora teatral”. Según él, la “metáfora” facilita el enmascaramiento, el ocultamiento de la realidad. Este enmascaramiento puede originarse en una voluntad de estilo pero también con la intención de burlar la represión política.

²⁵ Podol indica acertadamente la similitud entre el espacio estético de *Magnus* y *Visita*. *Visita* (1977) takes the aesthetic ambience of *Magnus* as its point of departure and intensifies its Surrealist component, plunging the spectator immediately and completely into a magic realm that is totally removes form waking reality. As in Monti's earlier plays, the stage descriptions introduce the grotesque through the motif of the mask... (Podol, 1980: 9)

A diferencia de Podol, Ordaz destaca la oculta crítica política de la obra. Podol en cambio, el distanciamiento grotesco existencial.

Por eso, si no se conoce la situación por la que pasa el país por esos años, habrá de extrañar de sobremanera el recogimiento, ese ir hacia adentro (igualmente auténtico) de *Visita*. Poblada de símbolos que no siempre quedan claros, en la circunstancia se corporizan los fantasmas “estereotipados, dolorosos, sarcásticos” que encuentra el protagonista al lanzarse, como un arriesgado nadador al océano en tempestad que sacude y convulsiona su conciencia (Ordaz, 1981: VIII).

Liliana López traslada el problema interpretativo de *Visita* y de toda la dramaturgia de Ricardo Monti, al concepto de máscara, de un lenguaje máscara que oculta y revela la abstracción del poder. Los juegos escénicos, la ritualización, en otras palabras, los elementos “teatralistas” conforman la clave interpretativa de la obra. Semánticamente el juego implica la evasión de un mundo alienante. Según la investigadora, la búsqueda de referencialidad impide captar la estructura profunda de la obra (cfr. López, 1993: 47).

El significado simbólico de las máscaras en el grotesco discepoliano no se vincula con un ritual de evasión, con el juego, sino con el desdoblamiento de la conciencia impuesto por la simulación social. En las primeras didascalias de *Visita* aparecen las máscaras como preludeo a la ritualización escénica, desplegándose sobre el principio simbólico masculino y femenino: “*Es una anciana flaca, de movimientos ágiles y enérgicos. Su cara es una máscara blanca; el recargado maquillaje acentúa sus rasgos cadavéricos. Labios de un rojo intenso y chillón, un rictus duro, ojos helados*” (Monti, 2008: 31).

Y luego la caracterización de Lali siguiendo el mismo esquema simbólico: “*Sobre un blanco de cal, el maquillaje acentúa sus rasgos de una infinita corrupción*” (Monti, 2008: 37).

En consecuencia, se instala un orden más allá de la historia. Lali protesta porque Equis, al variar la posición de un hacha sobre la pared, destruye un orden. Este orden se localiza en un pasado que inevitablemente será reiterado en el futuro. Se evita el presente que Buber demanda para la Relación Yo-Tú; el presente de la historia transformada en sus formas por el aliento de la trascendencia.

LALI – Sólo leo revistas con más de medio siglo de atraso; es la única forma de evitar sorpresas. Odio las sorpresas. Por eso lo sé todo: lo que sucedió. (*Breve pausa*). Y lo que va a suceder. ¿Se da cuenta de que uno así está por encima de todo, de toda razón? Los motivos de las cosas dejan de interesar. Las cosas simplemente suceden. (*Pausa*) ¿Entiende? (Monti, 2008: 40).

El paradigma simbólico masculino en Lali expresa la instintividad del Padre, la sexualidad como instrumento de dominio. Nos hallamos, como en Magnus, en el polo inferior del símbolo. En otras palabras, no nos hallamos ante la imagen de un Padre celestial, principio inteligible del cosmos y la civilización, sino del antiguo padre de la horda que ejerce su poderío a través del sometimiento sexual.

LALI- ...Me gusta tu cara. Es una cara carnal. Sí es carnal. Está llena de maldad. Llena de muerte (*Baja la mano por el cuello y el pecho de Equis. Éste, sin inmutarse, le retira la mano. El viejo, algo despechado, se separa, se separa un poco*) Sos orgulloso, querido (Monti, 2008: 42).

Lali fundamenta luego el rechazo de Equis en la teórica sujeción a Principios. No se particularizan esos principios. Simplemente se lo inscribe genéricamente, alegóricamente. En todo caso aluden al plano ético definido por Kierkegaard. El hombre de la ética vive en el compromiso del presente; también el hombre de la Relación Yo-Tú. La ahistoricidad de Lali elude el Deber y la Misión. Su estar en el pasado no implica nostalgia de paraíso maternal más allá del tiempo, sino una sobreadaptación al mundo del dominio. El mismo argumento esgrimido por los hijos de Magnus, antes del Parricidio. El mundo del poder siempre será de los que dan casa, alimento y protección.

LALI- ¿Por qué? (*Equis no responde*) ¿Por una cuestión de principios nomás? (*Equis no responde*) Está bien (*Pausa*) Principios. Todos vienen con Principios. ¿Pero por qué vienen entonces, pregunto yo? ¿Los llamamos? ¿Los necesitamos? ¡Y con qué pretensiones vienen! Tous grands hommes. Hasta que uno ofrece un poquito de lo que quieren y se acabaron los principios. ¡Si los conoceré yo a ustedes! (Monti, 2008: 43)

El espacio del rito se instala en dos planos opuestos y complementarios. La misma idea del poder domina la intersección de los dos polos. El eterno regreso del rito revela el deseo de eludir la muerte. La imagen de la cabalgata, de Lali montando sobre Equis, es una metáfora del poder. Como toda imagen de poder, es un símbolo de dominio erótico. Es la instintividad del Padre buscando fecundar a la Madre, es decir, la inmortalidad. Allí se transfigura la figura de la Madre, en lugar de la madre del deseo incestuoso, la figura materna sublimada del Paraíso. Esa búsqueda se expresa en los mismos términos que la búsqueda de Gato en Magnus. En otras palabras aparece la imaginería apocalíptica o idealizada de la renovación: "Allí la muerte ha perdido su vigencia. Ni divide, ni gasta, ni afea. Allí no hay otro. Y todo es uno mismo. Vamos, jovencito, decidirse no cuesta más que una palabra" (Monti, 2008: 44).

Pero también aluden a Zaratustra, al Superhombre de Nietzsche.

Es decir la evasión de la historia enmascara una crónica de dominio. A medida que va desplegándose el viaje de Lali montado sobre Equis, la escena adquiere las dimensiones del universo. Por un lado, el mundo creado a modo de una disgregación de unidades contrarias, simbólicamente la escisión del andrógino platónico o cabalístico, seguidamente el misterio que precede a la unidad de todas las cosas en una; la oscuridad de la retracción (*Zohar*, 2000:28).

LALI- ¿Ves esa franja de tierra verde? Allí hay abundancia. ¿Y esa franja de tierra dorada? Allí hay sequía. ¿Y esa franja de tierra negra? Ahí comienza la noche. (Monti, 2008: 45).

Pero no se manifiesta en el discurso de Lali, la unión simbólica de la tierra femenina, *Schechina*, con la masculinidad trascendente. En términos de la filosofía existencialista de Martín Buber, afirmaríamos que la espera no se ha madurado en una forma histórica de Dios sobre la tierra.

LALI- ... ¡Si vieras la tierra ahora! Una llaguita de luz. Tiembla en la oscuridad. Se prende, se apaga, se prende (*Ríe jadeante*) ¿Sabés qué estoy pensando? Si no volviera a prenderse... Toda esa costra, toda esa miseria, tantos gritos, tanto deseo... Todo perdido, inútil tragado por la oscuridad... ¡Qué broma celestial (Monti, 2008: 45).

La relación entre el hombre y la naturaleza, entre el Yo y el mundo no llega al umbral del lenguaje, afirma Buber. Frye sostiene que hay dos modos de vincularse con la naturaleza; uno de ellos se expresa a través del dominio del hombre sobre su medio; otro por medio de la amorosa metáfora nupcial. En *Visita*, hay una microfísica de gestos que no llegan al lenguaje y que simbolizan la visión de dominio.

Lali, gateando rápidamente, vuelve a acercarse a él Y se abraza a su cintura. Equis le pega un rodillazo, pero Lali se abraza a su pierna. Equis trata de zafarse y camina, arrastrando al viejo. Se detiene y procura arrancar una de las manos que le oprimen el tobillo, pero Lali se aferra entonces de su mano y trata de tirarlo al suelo. Es una lucha sorda, jadeante. Equis lo agarra del pelo y lo golpea contra el suelo. Lali trata entonces de tomarlo por los brazos y Equis cierra sus dedos en torno al cuello de aquél... (Monti, 2008: 47).

El regreso del viaje implica, en primera instancia, una continuación de la historia del dominio. El pasaje del mundo del Padre al mundo del Hijo. Equis lo enuncia claramente: "Ahora soy yo el que manda" (Monti, 2008: 47). Es decir, no se ha integrado al Misterio, la tierra maternal del inconsciente al tiempo. Más aún, el itinerario realizado es un trayecto psíquico, un viaje onírico. Lali también lo

enuncia con precisión: “El viaje ha terminado. Porque en realidad, hijito mío, nunca hemos partido” (Monti, 2008: 47). El carácter onírico de esta obra, abonaría las tesis de Podol, ya que este crítico estudia toda la dramaturgia de Monti a la luz del grotesco y del surrealismo.

La Sabiduría, sostiene Frye, consiste en aceptar nuestra condición mortal, la renovación permanente de los ciclos de la naturaleza, desplegando todas las posibilidades de nuestra existencia ante esa verdad. En *Visita* se da el camino simbólico inverso. Gaspar, el hijo eterno, no ha logrado una identidad individual más allá de la especie. Es el hijo eterno que desea regresar a la primigenia escena infantil.

GASPAR- No, yo me doy cuenta. El tiempo pasa. A veces me miro en un espejo y me asusto. Pero entonces pienso. “No, ellos no van a dejar que me pase esto. Al final, ellos me van a recompensar. Perla, sería tan hermoso. Los tres juntos. Para siempre. Y yo los serviría igual, mejor que ahora. No tendríamos que hablar siquiera. Nos entenderíamos por señas. Y yo los serviría siempre. Como un perro. Como un perrito fiel (Monti, 2008: 51).

Oswaldo Pellettieri menciona la intertextualidad de esta obra de teatro y la narrativa de Franz Kafka. Esta relación la destaca principalmente en el nombre Equis del personaje de esta obra. El escenario mítico de la muerte del padre expresa el tema de la búsqueda de la identidad fuera del regreso al útero materno. Este mismo mito proyectado hacia el mundo de la Civilización, habla de la construcción de una identidad histórica más allá del retorno al caos primordial. La imagen final del discurso de Gaspar también remite a Kafka, pensamos, a ese final de un *Proceso* donde los hombres mueren como perros. También Gaspar desea morir en la madre, regresar al origen de la especie, careciendo de esa subjetividad buscada en el espejo.

Al finalizar el primer acto la obra realza su carácter metafísico. Lali y Perla son dos dioses abandonados en una eternidad sin tiempo. Paradigma simbólico, absolutamente opuesto a la hierogamia entre un dios esposo y la tierra renovada. Reciben ofrendas pero ignoran sus causas. Pero, sobretodo, rechazan la vida, la condición mortal de la vida. Entonces, las raíces mudas de la vida se ocultan debido a esta represión, a esta negación. Es el tema de la Sabiduría Necia, ya analizado por Frye.

PERLA-...También puede ser que sean ofrendas... Por algo que ellos suponen, en fin, por razones oscuras que se nos escapan...En general es muy difícil descubrir las razones de la gente, ¿no cree (*Pausa*) (Monti, 2008: 53).

La profunda vinculación entre el ritual y la negación de la muerte liga el final del Acto I y el comienzo del Acto II.

PERLA- ... ¿Qué aceptemos qué?

EQUIS-... Morir

PERLA- Eso ni lo sueñe (Monti, 2008: 54).

Luego ocurre la teatralización de la muerte de Perla, como anteriormente ocurrió la teatralización de la muerte de Lali. Entrelazado de apariencia y realidad, ironía trágica. La muerte y la sexualidad son los dos pilares de la historia, de la expulsión del Paraíso. Pero también son los peldaños necesarios que fundan la Comunidad y permiten el retorno luego de la muerte a esa tierra materna sublimada. Este mito justifica la historia. Lali descubre la vida reconociéndose en la muerte de Perla; muerte irónica pues es sólo representación.

LALI-...Uno un día vive y otro deja de vivir. O viceversa. Lo que me entusiasma es que...estas cosas generan formas, ¿se da cuenta?, ceremonias, teatro, formas. Es como cuando uno camina distraído y tropieza. Se da cuenta de que estaba caminando. Creamé, me siento vivo (Monti, 2008: 57).

E inmediatamente después de la muerte parodiada, el otro peldaño del conocimiento bíblico, la sexualidad, es decir, en términos de Frye, metáfora que explica la redención como un proceso que atraviesa la naturaleza. Esta imagen pertenece a un borroso pasado como las manchas en la pared de la vieja casa. Entonces, el vestido de novia de Perla es también máscara, representación.

LALI- ...Seguramente Usted no adivinó que este vestido...Yo mismo, nuestra noche de bodas, se lo saqué despacio hasta que el cuerpo brotó, caliente, lleno de secretos... Temblaba...Y ahora mírela. Y mire para que sirven estos tules ajados...Es un misterio ¿no cree? (Monti, 2008: 59).

Jung sostiene en *Símbolos de transformación* que la cruz como todas las metáforas que aluden a los árboles son imágenes, metáforas de lo materno. De este modo, el hijo colgado en la cruz significa el hijo que aniquila el erotismo por la madre. En las escenificaciones del funeral de Perla, Equis, ese hueco identificador, arrastra el cuerpo de Perla-Madre: "Es Equis quien, sudado y como si arrastrara una cruz, coloca la mitad superior del cadáver sobre la chaise-longue" (Monti, 2008: 59).

Las escenificaciones de la muerte se reiteran. Sin embargo, el cuerpo aparentemente muerto de Equis es maltratado como naturaleza sojuzgada. Este es el eje simbólico definido por Frye como *natura naturata*, en otras palabras la

naturaleza como estratificación jerarquizada por un principio más poderoso, no como energía vital. En términos de Buber, naturaleza fuera de toda Relación presente.

El cuerpo de Equis es maltratado, torturado en una clara metáfora a la represión del poder. Es más, pensamos que es el momento más claramente referencial de la obra. Aún así, se hace evidente la constante intencionalidad en Monti de integrar todas las capas del símbolo. En este caso concreto escuchamos alusiones a la culpabilidad existencial del hombre.

PERLA- *(Pausa. No hay ninguna respuesta. El rostro de Perla se endurece y les hace una señal a Gaspar y a Lali)* Estos retuercen los miembros de Equis. Equis gime por primera vez. Perla los detiene) ¿Sí...? No lo escuchamos bien ¿Cometió algún crimen? ¿Algo gordo? ¿Fue algo gordo? *(Impaciente)* Pero hable, ¿Qué hizo? ¿Se cree que somos inocentes? Todos tenemos algo sobre la conciencia (Monti, 2008: 69).

El referente externo se aleja y la fantasmagórica representación ocupa todo el espacio escénico. Discurso metafórico, según Frye, en otras palabras, discurso donde lo imaginativo se funde en el mundo objetivo dando una visión totalizadora de la experiencia existencial. El mito cumple esa función totalizadora que el discurso descriptivo escinde en aisladas parcelas de conocimiento.

Perla demanda rutina para ocultar el rostro de la fingida muerte de Equis. Pero irónicamente, esa rutina es una representación más. Los personajes fingen tomar el té. Equis desea huir, como los hijos de Magnus. Las razones que aduce son las sin razones de los intereses primarios. La realidad de una materia no sometida ni en el discurso de la disciplina, ni en la fantasmagoría de la representación. Porque en ambos casos, diría Foucault, la sangre está ausente. Por esta razón además, Perla detesta la sangre.

EQUIS- Perdón, no los estorbo más *(Hace ademán de irse. Lali lo toma de una mano)*

LALI- ¿Pero por qué se va?

EQUIS- Porque soy un cuerpo (Monti, 2008: 74).

Lali responde con el discurso del dominio, de la disciplina. El cuerpo sólo, esa realidad anterior a todo discurso, a todo lenguaje, es la verdad que Equis reivindica. Por eso no habla, sólo toca su cuerpo cuando Lali esgrime el discurso del poder.

LALI- Claro, depende de cómo se mire. ¿Qué es importante? ¿Rascarse la nariz? *(Equis lo mira sin entender. Mecánicamente se rasca la nariz)* ¿Extender la especie? *(Pausa. Equis mecánicamente se palpa el sexo)*

¿Regenerar la especie? (*Pausa. Gaspar se acerca a Perla con la chinela entre los dientes, como un perrito. Perla simula ignorarlo*) ¿Fundar imperios? (*Breve pausa*) ¿Abolir la injusticia? (*Breve pausa*) ¿Conquistar el universo? (*Breve pausa*) ¿Hacer guerras o revoluciones? (Monti, 2008: 75).

Equis es sin duda el ser para la existencia, el ser ante la muerte del que nos habla la filosofía existencial. Kierkegaard afirma que la finitud le ha sido dada al hombre para que con su libertad configure la historia. No hay historia ajena a la libertad del hombre. También Martín Buber sostiene que el libre deseo del hombre en el tiempo, invoca la trascendencia, surgiendo de ese encuentro las formas sociales de la Comunidad. Esa libertad es la que Equis esgrime ante la fantasmagórica apariencia de Lali y Perla.

EQUIS- (*Casi automáticamente*) Ahí afuera estoy en riesgo de morir en cualquier momento. Por mera presencia. Y el gesto más inocente puede contener mi muerte... Pero ésa es mi condición. Sólo puedo existir poniendo en riesgo mi existencia (Monti, 2008: 76).

La creación según las dos versiones del Génesis interpretado por Frye, también de acuerdo con las tradiciones cabalísticas, implica dos movimientos complementarios. Un descenso del principio jerárquico divino hacia la materia; un retorno de la materia hacia los planos espirituales. Lali deshecha esta unidad que dio origen al mundo y a la historia. El principio paterno sin la madre fecundada no funda ninguna morada habitable para el hombre ya se trate de la naturaleza, de la sociedad o del orden inteligible. Nuevamente Lali rechaza la materia invocando un espíritu espectral.

LALI (*a Equis violento*) ¡Fuera! ¡Fuera ¡ No te quiero ver más! ¡Bestia desagradecida!
 ¡No los tolero más! ¡Ni sangre! ¡Ni cuerpo ¡ Ni alimentos podridos! ¡Me dan asco! ¡Quiero fantasmagoría! (*Se levanta de un salto y se precipita hacia Perla, le arrebató el estuche de maquillaje y comienza a pintarse frenéticamente*) ¡Quiero espíritu! (Monti, 2008:77).

El desenlace de la obra se realiza bajo el símbolo de lo materno. Equis sabe que la casa es una metáfora simbólica del vientre materno. Abandonarla implica pues salir de la infancia para ingresar en el mundo real. Pero, esa infancia, líricamente invocada implica no sólo entrar en el mundo del nacimiento y la muerte sino también despojarse de las certezas, de los juegos escénicos que ese gran vientre consolida para olvidar la historia.

EQUIS- (*Su voz comienza a recortarse sobre la letanía de Gaspar*) ¡Adiós, visiones! ¡Adiós infancia! ¡Sombras en las paredes, noches perdidas, días perdidos! ¡Adiós, inocencia! ¡Adiós misericordia! ¡Adiós por última vez y para siempre misericordia! (*Pausa. En medio del silencio, en tono apagado*) Adiós (Monti, 2008:78).

La palabra misericordia tantas veces repetida en este parlamento revela un significado simbólico preciso. En la tradición de la Cábala (Sefer Bahir) la Misericordia es el atributo que se opone y complementa con el Juicio. El Juicio implica la unilateralidad excluyente del Principio Femenino; la Misericordia, en cambio, la pluralidad de atributos que bajo el símbolo Masculino crea el tiempo. En otras palabras, de la unión del Juicio y la Misericordia se crea el Mundo. Consecuentemente, Equis apela a la Misericordia para entrar en el reino del tiempo, en el reino de la diversidad.

También el cuerpo que Equis demanda para salir de la casa espectral, reacciona antes del nuevo alumbramiento. Vomita, evacúa, pide realidad. La escena de la anagnórisis se despliega bajo el símbolo de lo materno. Lali desaparece de escena. El regreso al útero dice Jung está signado por el temor al incesto. Por este motivo Frye interpreta la figura de la Esposa mística como una imagen rejuvenecida de la Madre. Sólo en la figura de la Eva paradisiaca se muestra con claridad que la civilización, la historia, nace cuando Adán y Eva abandonan la inmovilidad paradisiaca. Tener un cuerpo es entrar en la historia. Sin embargo Perla, aún en la escena de anagnórisis final rechaza el cuerpo²⁶.

PERLA - ...No me imagino dándolo a luz. Supongo que me daría asco. Como cualquier excreción por otra parte. Lo raro es que ese pequeño hecho, ese momento de asco, si usted quiere, nos liga para siempre. Es curioso. Usted me buscará siempre y volverá hasta que yo lo acepte, lo devore, lo reintegre por fin a su anhelada unidad (Monti, 2008: 81).

El final desechado modifica esencialmente el desenlace del conflicto dramático. La muerte real, corpórea de los padres, al igual que la muerte de Magnus, vuelve a reiniciar el ciclo de las infinitas representaciones. De ahí que Monti destaque en la didascalía final el carácter ilusorio de la representación:

Silencio. Los viejos han quedado inmóviles y sonrientes Como grandes muñecos. Gaspar y Equis esperan. Durante unos segundos el escenario se ilumina intensamente, hasta poner al descubierto toda la maquinaria

²⁶ Monti aclara en la ya citada entrevista con Driskell que el cuadro de Prilidiano Pueyrredón citado al comienzo de la obra es un retrato de familia integrado por una madre, un padre y un hijo. Destaca, el autor, que le impresionó en esa pintura, el carácter fantasmagórico del hijo.

*teatral, lo ficticio de los decorados, lo ilusorio, la representación...
Repentina oscuridad* (Monti, 2008: 87).

El final del desenlace elegido por Monti implica un semantismo diferente. Finaliza con un prolongado discurso de Equis. En ese discurso nos interesa destacar la imaginería de una tierra materna idealizada. Frye las define como metáforas apocalípticas, entendiendo este sentido apocalíptico como visión ideal de un nuevo orden.

EQUIS- ...Ya no recuerdo por qué sufrí tanto esa tarde (*Pausa*). Una masa de árboles cruzando el campo... Árboles misteriosos... Alguien me llama... Me acuesto sobre el pasto... La luz grande, inmóvil... La tierra tibia... El cielo desteñido por la luz... Una nube de polvo sobre mí... Blanda, frágil, infinitamente blanca... Suspendida... Y entonces todo fue puro, claro, lógico, hasta que desapareció... Y un día pensé que todo lo que después hice, o sufrí, o cometí, fue para recuperar esa... (*Pausa*) Y quisiera olvidar todo lo sórdido, lo sucio... Esa nube que ya no se detendrá sobre mí... (Monti, 2008: 83).

Luego, Equis se duerme en el seno materno. Es un símbolo transformado, es decir, según Jung, un proceso de idealización que posibilita la cultura. No nos olvidemos del carácter simbólico maternal de los árboles que se esparcen a lo largo de todo el citado parlamento. Pero, este paraíso materno es un regreso desde la historia, desde la sucia historia donde el cuerpo huele, suda y copula, o, por el contrario significa una anulación de la historia. No lo sabemos. De todos modos, Monti publica los dos finales señalándonos, tal vez, dos posibilidades existenciales que se dirimen en la libertad de elección²⁷: “te pongo delante vida y muerte, bendición o maldición. Escoge la vida, para que vivas tu y tu descendencia” (Deuteronomio, 30:15).

En 1982, Manuel Puig, estrena una obra de teatro que versa sobre el tema de la visita y la espera. *Bajo un manto de estrellas*, fue escrito durante el exilio político. El autor desarrolla un lenguaje alegórico, antinatural dice Graciela Goldchuk, (1998: 9). Idéntico proceso, señala Pellettieri, al abocarse al análisis de *Visita* de Ricardo Monti. Sin embargo, en la obra de Monti es posible decodificar el referente político. Las escenas de maltrato y violencia física, los interrogatorios no encarnan alegorías de un poder abstracto, sino que constituyen imágenes del terror político durante los años de la dictadura.

²⁷ Con respecto al final de la obra Monti afirma: Equis no puede sustraerse al imán de las sensaciones paradisíacas (el anhelo del paraíso perdido de todos mis personajes) y sucumbe al regazo de la anciana, donde parece dormirse por fin, no sin antes hacer un intento de salvar su vida, salvando del naufragio general, en un último monólogo, apenas dos fragmentarios recuerdos. Y parece dormir, pero con los ojos abiertos, lo cual es signo también de un final indeterminado (Monti, Celcit, 1996: (2), 76)

En el drama de Puig, la historia del dominio configura una imaginaria abstracta que se nutre del psicoanálisis, en otras palabras, el drama del poder remite a la psiquis individual que busca en el ámbito familiar sus paradigmas identificatorios. *Bajo un manto de estrellas* transcurre en 1948. Los personajes responden a nombres genéricos: Dueño de casa, Dueña de casa, Hija, La Visitante y El Visitante. Dos de esos personajes-tipos permanecerán idénticos en su vacío identitario: El Dueño de casa y La Dueña de Casa, el resto de los personajes variará en un juego infinito de máscaras, a modo de eco, de fantasmagorías, desde el llamado de los otros.

El esteticismo de Puig, fue rotulado por Graciela Speranza como estilo “camp” (Speranza, 2000: 198). Ella relaciona el universo estético de la filmografía de las películas habladas de Sternberg con el mundo narrativo de Puig. Partiendo de las declaraciones de éste, respecto de su admiración por la filmografía del director norteamericano, y basándose en un estudio de Susan Sontag sobre aquella, analiza las notas distintivas del estilo camp en la obra de Manuel Puig

La “estilización camp”, a diferencia del estilo, señala una ambivalencia con respecto al objeto. El ropaje retórico, sostiene una distancia “específica” con respecto al tema. Y, esta distancia, precisamente, posibilita la ambivalencia. (Speranza, 2000: 199). Entre las características del camp figuran, “las preferencias por las artes decorativas”, “el gusto por lo andrógino”, “el gusto por la teatralidad” y “el gusto por lo *demodé*”.

Tanto *Visita* de Ricardo Monti, como *Bajo un manto de estrellas* de Manuel Puig, se sitúan en un pasado que posibilita la estilización.

Puig describe, en la didascalia inicial de su obra, una “lujosa casa de campo” en 1948. La preestablecida distancia que suspende el juicio moral acerca del presente aparece nítidamente establecida, desde el comienzo. “Nada es realista, todo es estilizado” (Puig, 1997: 13). Además, el Dueño y la Dueña de casa experimentan el presente como la ritualización de una historia acaecida hace veinte años. La Hija no libera el estancado tiempo cíclico hacia el futuro. Por el contrario, también su existencia es un eco de un pasado mítico cuya reiteración busca.

HIJA: Desde el comienzo tuve la sensación de que algo malo iba a pasar. Era demasiada la felicidad que él me daba. No la soporté, yo sola empecé a imaginar obstáculos, de ahí a materializarlos, el paso fue corto (Puig, 1997: 20).

En concordancia con esa detención del tiempo, El Dueño de casa inmoviliza el presente para escribir su historia. Lujosos vestidos, coches descapotables, copas de cristal conforman el repertorio de objetos decorativos,

que en su banalidad “Kitsch”, constituyen el correlato objetivo del “kitsch”onírico de los personajes.

La obra de Monti también se fija en un pasado pero, este pasado adolece de las marcas de la decadencia. Las paredes manchadas, los alimentos rancios, la ropa gastada configuran la escenificación de un tiempo pretérito ya sentido como caída, al levantarse el telón. Sin embargo, la misma idea de muerte subyace bajo ambas imaginerías. En *Visita*, el pasado mítico es un vestido de novia, un cuerpo joven que Lali intenta detener en la representación y en la proyección onírica. El espacio de la Caída delata esa ausencia. El esteticismo de *Bajo un manto de estrellas* oculta la muerte bajo la máscara del adorno.

Otra de las características del esteticismo *Camp*, es el gusto por lo andrógino. Éste se revela en la “exageración de las características sexuales y los amaneramientos de la personalidad” (Speranza, 2000: 200) También en el intercambio de roles masculinos y femeninos.

La sexualidad atraviesa las historias de todos los personajes en la obra de Puig. La Dueña de Casa y la Hija encarnan sus fantasías eróticas a través de las mismas máscaras masculinas. Sin embargo, esta sexualidad, se disuelve en la fantasmagoría de la imaginación y no libera, como en la filmografía de Sternberg, “a la mujer de las imposiciones fijas de los roles sexuales tradicionales” (Speranza, 2000: 189). Éste es el sentido de la escena donde la Hija pierde su virginidad y el Dueño de Casa sostiene, por el contrario, el ilusionismo de la escena. La sexualidad, para las mujeres de la obra, es signo de la búsqueda identitaria. Por eso, en su lenguaje máscara se desvanece la materia.

HIJA-(*Seducida por el truco del Visitante.*) Sin abrir los ojos veo sólo los pasajes oscuros que hay dentro de mí. Busco un lugar, que llevo dentro, pero no lo encuentro, tiene que ser otro quien se sumerja, en mi mente, para apreciar la frescura...del agua (Puig, 1997: 36).

El tema de la androginia se revela con absoluta nitidez en *Visita*. La sexualidad es en la obra de Monti como en el drama de Puig, materia que se degrada ante el deseo de representación. Así, es interpretada, bajo la mirada de Perla, la relación entre Lali y Gaspar:

PERLA- (*Despectiva*) Lugar de citas, querrás decir. ¿O creés que no sé quiénes se esconden ahí para cometer vaya a saber qué actos? (Monti, 2008: 49).

Esta degradación de la materia por medio de la sexualidad se revela también en el deseo de Lali por Equis o, cuando en la fingida muerte de Perla, Lali recuerda el cuerpo núbil de su esposa joven.

En ambas obras, la materia es podredumbre que debe abolirse en la representación.

EL VISITANTE: No soy un fantasma, soy un hombre vulgar y silvestre, si pasan unas horas verás mi barba crecer, mis axilas apestarán, y también mis pies. (Puig, 1997. 30).

EQUIS- ¡No, yo soy un cuerpo, ésa es precisamente mi libertad!

LALI- ¡Eso es corrupción y muerte! (Monti, 2008: 75).

Así, el eje semántico del erotismo nos sitúa en los temas del cuerpo y su vinculación con la muerte. Lydia di Lello analiza esta relación cuerpo-muerte en *Visita*. Según la autora, el símbolo de la máscara en la obra semántica despliega una multiplicidad de aspectos significativos. En primera instancia, la piel coincide con la máscara, cuando no encubre ni designa nada. Un ejemplo de ello son los rostros cadavéricos de Lali y Perla. En segunda instancia, sostiene la autora, el maquillaje es una pintura mal realizada. Gaspar pintarrajea el rostro aparentemente muerto de Perla; Lali se pintarrajea cuando Equis intenta partir. Di Lello interpreta esta última manifestación del símbolo como una exteriorización de la muerte. Por el contrario, pensamos que esta mala pintura revela la apremiante necesidad de ocultar la muerte. Finalmente, el maquillaje se concreta a modo de atributo del poder: “Gaspar comienza a maquillar a Equis, el asesino que ahora es rey” (Di Lello, 2010: 2).

Las máscaras cubren la corrupción del cuerpo. Pero, la degradación material del cuerpo se despliega, revelando esa esencia corruptible. Más aún, la exterioridad del cuerpo se desdibuja ante la manifestación de la materia degradada. De ahí, la permanente alusión en *Visita* a los olores, a la animalidad del cuerpo (Cfr. Di Lello, 2010: 3)

También en la obra de Puig se revela el simbolismo de las máscaras. El Visitante y La Visitante portan las máscaras, los disfraces de lo que ellos son en realidad. Sin embargo, en el transcurso de la obra, esa “máscara real” se desvanecerá ante los rostros aparentes del deseo de los otros. Así, El Visitante será, simultáneamente el amigo muerto, el amante de la Dueña de casa y el novio de la hija. La muerte con su degradación material parece atravesar la fingida identidad de los extraños visitantes. El Visitante y La Visitante vuelven a ser, en la amenaza de su corrupción material, los peligrosos delincuentes reales. Pero, la muerte es vencida por medio de la multiplicación infinita de las máscaras. Puig, no declara la creación de nuevos personajes. Por el contrario, se limita a indicar el mismo núcleo fantasmático tras la proteica proliferación de los personajes.

En *Bajo un manto de estrellas*, la muerte, oculta tras el cuerpo-máscara, se desvanece ante el deseo imaginativo de los otros. Sus personajes, como los personajes de *Visita* ya no tienen un cuerpo. La representación, en uno de los

finales de *Visita*, muestra su textura falaz. Pero, en el final elegido por el autor, Equis abandona la materia para permanecer en el plano del símbolo.

Otra de las características del estilo Camp, sostiene, Graciela Speranza es el gusto por la teatralidad:

El énfasis en la representación teatral no es sólo anecdótico en Sternberg y en Puig [...] sino que, extremando la metáfora barroca de la vida como teatro, la performance se convierte en reflexión oblicua sobre el conflicto de identidad. Las máscaras, los disfraces y los nombres falsos vienen a señalar que la identidad es un proceso continuo más que un estado, una distancia desde la cual evaluar las intenciones y el poder relativo del otro (Speranza, 2000: 203).

Monti teatraliza la muerte para conjurar la materia putrefacta. Cuando Equis decide permanecer en la circularidad de la representación, se despide de los paisajes de la vida. El símbolo es siempre más universal en Monti. No pretende atrapar al lector-espectador en las historias singulares. La alegoría del poder, el terror metafísico de Pascal ante la infinitud del Cosmos, la resistencia de la materia ante la mediatez de la ficción, configuran el campo semántico de *Visita*. La muerte vuelve para representarse una y otra vez. Uno de los finales -como en la obra de Puig-, trae a escena la muerte real. Sin embargo, la representación, se apodera de esa misma escena. En ese final desechado y en el desenlace de la obra de Puig, la teatralización instauro un tiempo mítico sin Presencia.

Ni *Visita*, ni *Bajo un manto de estrellas* adscriben a una estética realista. Puig lo enuncia claramente, al comienzo de su obra. Sin embargo, él centra el símbolo en el dilema psicoanalítico de la identidad y su geografía interior. La función poética de sus diálogos teatrales ahonda en la imaginería del inconsciente. La estilización Camp implica la imaginería material que asoma en los diálogos teatrales para extraviarse en el juego especular de las repeticiones. También el lenguaje es juego, repetición de la conciencia extraviada.

Irene Villagra, define a *Visita* de Monti como teatro simbólico. Esta categorización, sostiene la investigadora, no invalida la presencia de la realidad en *Visita* ya que el autor “trabajó la realidad en sus distintos niveles: lo personal, lo social y lo metafísico entrelazados” (Villagra, 2010: 8). De ahí que las imágenes materiales contrasten en su desembozada organicidad con la decadente estilización del pasado. La presencia de la materia en *Visita* permite interpretar la realidad social metaforizada, también la angustia metafísica del cuerpo ante la muerte. En la obra de Puig, por el contrario, vislumbramos sólo una breve alusión a la realidad material y una vaga representación al poder en las palabras de La Visitante.

El símbolo, afirma Emmanuel Levinas, impone una decodificación relativa al mundo de la cultura y de la historia. Pero, hay un más allá de la significación que rodea el mundo histórico, para dar un salto hacia la trascendencia. Esa irrupción de lo absoluto es definida por Levinas como “Visita del Rostro”. Esa “Visita”- sostiene-, desgarrar todas las máscaras de la temporalidad. (Levinas, 2001: 82).

Creemos que, en *Visita* de Ricardo Monti se inicia ese itinerario hacia la saturación del símbolo; itinerario presente en sus últimas obras.

BIBLIOGRAFÍA.

- Biblia de Jerusalem*, 2000, Bilbao: Editorial Descleé De Brouwner.
- Buber, Martín, 2002, *Yo y tú*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Crawley, Eduardo, 1984, *Una casa dividida. Argentina (1880-1980)*, Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Di Lello, Lydia, 2010, “El maquillaje de la muerte y cuerpo corrupto en *Visita* de Ricardo Monti” *Revista del CCC* [en línea]. Enero/ Abril, nº 8 (citado 2010-05-29). ISSN 1851-3263.
- Driskell, Charles, 1979, “Conversación con Ricardo Monti” en *Latin American Theatre Review*, (Spring), pp. 45-53.
- Dubatti, Jorge, 2002, *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*. Prólogo de Gastón Breyer, Buenos Aires: Atuel. Colección textos básicos.
- El Bahir*, 2005, Barcelona: Península.
- El Zohar*, 2000, Barcelona: Liberduplex.
- Frye, Nothrop, 2001, *El gran código*, Barcelona: Gedisa.
- , 1996, *Poderosas Palabras*, Barcelona: Muchnik.
- Jung, Carl. G, 1982, *Símbolos de transformación*, Buenos Aires: Paidós.
- Kierkegaard, Soren, 1955, *Estética y Ética*. Buenos Aires: Nova.
- Levinas, Emmanuel, 2001, *Humanismo del otro hombre*, México: Siglo XXI.
- López, Liliana, 1993, “Las máscaras del poder en la dramaturgia de Ricardo Monti” en *Arte y poder*, Buenos Aires: Centro Argentino de investigadores de Artes, pp. 78-82.
- Monti, Ricardo, 1966, “Itinerarios” en *CELCIT*, Nº 6, Buenos Aires, pp. 75-76.
- , 1998, “Pequeño monólogo continuando un diálogo” en *CELCIT*, Nº 9, Buenos Aires, pp. 42-43.
- , 2008, *Teatro*. Estudio crítico Osvaldo Pellettieri, Buenos Aires: Corregidor.
- Nietzsche, Friedrich, 1985, *Obras inmortales*, Barcelona: Teorema.

- Pellettieri, Osvaldo, 2000, *Indagaciones sobre el fin de siglo*, Buenos Aires: Galerna, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Fundación Roberto Arlt.
- Podol, Peter, 1980, "Surrealism and the grotesque in the theatre of Ricardo Monti", *Latin American Review*, 14/1-VII-X, pp. 65-72.
- Puig, Manuel, 1998, *Bajo un manto de estrellas*. Estudio crítico Graciela Goldchuk, Rosario: Beatriz Viterbo.
- Ordaz, Luis, 1983, "Ricardo Monti y el juego de los símbolos" en *El teatro argentino*, Buenos Aires: CEAL, VII-X.
- Romero, José Luis, 2009, *Breve historia de la Argentina*, Buenos Aires, F.C. E.
- Romero, Luis Alberto, 2007, *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires: F.C.E.
- Sebreli, Juan José, 2004, *Crítica de las ideas políticas argentinas*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Speranza Graciela, 2000, *Manuel Puig. Después de la tragedia*. Caracas: Monte Ávila.
- Villagra, Irene, 2010, "Visita, de Ricardo Monti, aproximación al contexto histórico y político". Revista del C.C.C. [en línea]. Enero/Abril, nº8 (citado 2010-05-29). ISSN 1851-3263.

MARATHON (1980)

También esta obra fue escrita por Monti durante la dictadura militar. El mismo autor señala que, a la presencia de la muerte en los escenarios de la historia, se vincula la idea de la muerte como principio de toda existencia. Una vez más, Monti transfigura la historia en Mito. De allí la presencia de los cinco mitos que abarcan en su paradigma universal el imaginario de los orígenes americanos. Estos mitos se enredan en la peripecia con la vida individual de los personajes y con sus fantasías oníricas. Una vez más, el camino del símbolo hacia la interpretación.

- ... *Marathon*, que está directamente ligada con la muerte de mi padre. Esto lo veo ahora, desde el hoy. Y está ligada no sólo por la época en que fue escrita sino por la temática recurrente interna. Es una obra sobre la muerte, que también se liga con el tema de la muerte durante el Proceso, con la cuestión de vivir a toda costa, con el valor de sobrevivir... Porque sí, porque hay que hacerlo porque la muerte no te puede vencer, ¿entendés? En ningún sentido. Ni la muerte de un padre, ni la muerte social que te rodea, te pueden vencer. Hay que sobrevivir aunque sea doloroso. Esto es lo que dice *Marathon* (Monti: *La Maga*, 1986: 30).

El encuadre de la obra es una escena de baile típica de los años 30. En ella reina el animador que Monti define como un pequeño dios (Monti, *Celcit*, Nº 6, 1966:75). Las escenas están cortadas por cinco mitos. Los bailarines se debaten entre su anhelo de libertad absoluta y la realidad.

Desde el comienzo de la obra aparece el tema de la máscara y del ritual como medios de evitar la condición mortal. Este comienzo ya nos habla de una historia existencial abarcadora de las historias singulares de cada personaje y de la inscripción de esa historia singular en la historia exterior y en el paradigma simbólico, al mismo tiempo.

Sobre una tarima, frente a un micrófono, un individuo de pelo engominado, pegado sobre su cráneo, traje oscuro, de solapas resplandecientes, rostro empolvado, ojos ocultos bajo el negro de sus pestañas, labios pintados: el Animador (Monti, 1980: 91)²⁸.

El Animador, como Perla y Lali en *Visita*, nos revela la naturaleza de ese espacio ritual. Se trata también aquí de olvidar la condición mortal. De este modo

²⁸ Osvaldo Pellettieri destaca los procedimientos expresionistas de esta descripción. Señala entre los rasgos de la cosmovisión expresionista el anhelo del espíritu por liberarse de su prisión terrenal, y el deseo de esa liberación (Pellettieri, 2008: 12, 13).

se vinculan las máscaras que detienen en su fijeza el devenir del rostro y el ritual que inmoviliza el tiempo.

ANIMADOR- ... ¡Protegidos por la oscuridad, durante un par de horas la muerte no los tocará, ni la duración ni el desgaste que consume a nuestros héroes! (Monti, 2008: 92).

En las primeras escenas, hasta la aparición del primer mito, la masculina violencia del poder se revela en el sometimiento violento del cuerpo de los bailarines. La economía disciplinaria del discurso del sometimiento impone su control por medio de ciclos organizados entre el baile y la vigilia. Sin embargo, los cuerpos de los bailarines se revelan en los gestos de rascarse, en el olor y esencialmente en la sangre. Foucault distingue, a partir del ascenso de la burguesía en el siglo XIX, el cambio de una “simbólica de la sangre” por la “analítica de la sexualidad” (Foucault, 1990: 179) Ambos configuran discursos propios del ámbito del poder. Pero, en el segundo discurso está ausente el cuerpo en su concreción animal.

ANIMADOR- Es vida, señores, sangre...Sangre humana. Examinen sin asco ese estandarte...Con ella estamos cosidos... Con ese frágil hilván de hilos mortales... Levemente nos sostiene... Y el derramará hasta la última gota de sangre aquí (Monti, 2008: 101).

El símbolo femenino se manifiesta bajo dos aspectos. Por un lado, sexo dominado por el poder, por otro, inmediatez estética de los intereses primarios. En este sentido Vespucci y su mujer son simbólicamente femeninos.

ASUNCIÓN- Queremos nuestra casa...

VESPUCCI- Sin su casa, sin hijos, ¿Un hombre qué es? Un paria, un vagabundo, un muerto. No existe. En cambio, la casa...Todo está bien... En invierno... En verano... Uno llega a la nocecita, la ve en lo oscuro, iluminada... El olor de las plantas... Y piensa: todo está bien. Todo está bien... (Monti, 2008: 103).

El Mito I está dominado por la pluralidad semántica del Principio Femenino. En primera instancia el Animador, como Ulises en el Hades, pide animalidad, metáfora de la sangre, para alimentar los espectros del Mito. Es un símbolo femenino de los ciclos naturales, de la vida que alimenta la muerte.

ANIMADOR- ... Que un halo de calor animal envuelva a nuestros héroes y disuelva el frío que los ha tumbado (Monti, 2008: 103).

Las voces femeninas concretan el polo idealizado del arquetipo. Pero ese polo celeste aparece absolutamente escindido de los rasgos ctónicos del arquetipo.

VOCES FEMENINAS- Bendita sea la luz
 y la Santa Veracruz
 y el Señor de la Verdad
 y la Santa Trinidad;
 bendita sea el alba
 y el Señor que nos la manda,
 bendito sea el día
 y el Señor que nos lo envía.
 (Monti, 2008: 105).

Violentamente yuxtapuesta a esta visión celestial, se muestra la metáfora del principio femenino bajo el aspecto que Frye define como naturaleza orgiástica. Es el polo terrestre de la madre devoradora, aquella que aparece en las imágenes primordiales apareada con su hijo-amante.

ANA D- ¿Te acuerdas de mí, señor? ¡Yo soy la puta romana! ¿Te acuerdas de tu noche de esplendor y fuerza? ¿Te acuerdas de los incendios y los gritos? ¡Sitiador! ¡Conquistador de Roma! ¡Ebrio de poder! ¡Recuérdame, señor! Impregnado de sudor y negro por el humo de los incendios, con los cabellos quemados hasta la raíz y reluciente de sangre ajena! ¡Fuiste inmenso esa noche en Roma! ¡Con qué ferocidad mordiste mi vida! ¡Yo fui ese cuerpo maltratado! ¡El que terminó de destrozarse tu soldadesca! (Monti, 2008: 105).

En otras palabras, el arquetipo femenino representa la naturaleza anárquica que enfrenta al hombre cuando el Logos trascendente ha partido. Hay aquí un enfrentamiento dialéctico entre el principio de dominio, que desea dar forma a través de ese movimiento que Buber definió como expansivo, y la *natura naturans* que devora toda forma. Falta el encuentro entre la forma humana y la trascendencia. Por esta motivo el resultado no es la "Culbute general" o Reversión, sino la muerte.

El Mito culmina con la eterna nostalgia paradisíaca pero sabemos que el conquistador muere de sífilis. Porque, sostiene Frye, el regreso al paraíso demanda la justificación en la historia.

Una hebra sutil enlaza el Mito del conquistador con la historia de Vespucci. El mismo nombre genérico vincula las dos historias. Tal como Monti lo ha afirmado reiteradamente, no observamos que los personajes estén contruidos desde lo genérico. A Monti no le interesa la psicología individual sino la psicología

de la especie. Los dos Vespucci, el conquistador y el probable descendiente de inmigrantes anhelan una casa, ese vientre materno protector.

VESPUCCI- Yo, señor de Argüeso, de Campotejar, de Jayena, gentilhombre de cámara, caballero de Santiago, todo lo cambio por esa tierra que tengo prometida. Todo, todo lo doy por esa tierra que brotará por fin del mar. Mi morada, mi tierra, mi casa. (Monti, 2008: 105).

En el mundo antiheroico de la burguesía, se reiteran los esquemas del dominio aunque no se revistan de la grandeza épica de la Conquista. La historia de Ema y Héctor traduce la disgregación de esa unidad primordial simbolizada por el andrógino en Platón.

Cae el orden burgués y ante la ausencia de todo principio estructurador de la sociedad, aparece el rostro ctónico del arquetipo femenino.

PIPA- (*Prosiguiendo un monólogo interno*) Sí, estos son los matrimonios burgueses, respetables. Estos son los que me desprecian. Limpitos por fuera pero llenos de roña por dentro. Yo estoy orgullosa de ser quién soy. (*Inflexible, invencible y magnífica*) ¡Estoy orgullosa de ser quien soy! (Monti, 2008: 111).

Para comprender el sentido simbólico de la historia de Tom Mix hay que partir de una frase clave, pensamos. Cuando el animador lo interroga, aludiendo a su falta de identidad, Tom Mix responde: "... Me estoy cayendo". Metafóricamente, expresa el polo significativo opuesto al principio masculino. Según Kierkegaard, el hombre expresa el plano ético de la historia. Es decir, se aleja de la inmediatez estética para configurar el mundo de la Civilización. También la tradición del *Bahir* y del *Zohar* atribuyen carácter masculino a la Sabiduría. Sin embargo, en esta historia Tom Mix representa la falta de identidad y de propósito inteligible.

ANIMADOR.- Supongo que tendrá aspiraciones normales. Labrarse un futuro, constituir un hogar, tener hijos.
TOM MIX.- No, señor (Monti, 2008: 115)

Al interpretar el Mito II, se comprende retrospectivamente cuáles son las causas de ese abandono a la inmediatez estética²⁹. El sueño utópico de la tierra

²⁹ Monti aclara que puede alterarse el orden lineal de las secuencias míticas separadas por un apagón. Se refiere, evidentemente a la puesta en escena. Pero como la puesta en escena implica una lectura interpretativa, recurrimos a esa alteración en nuestra lectura del Mito. "La acción se pierde en el laberinto del tiempo y la obra se abre a distintas posibilidades estéticas: la realidad, los sueños, el inconsciente colectivo. Las escenas se suceden separadas por apagones, instaurando el principio de incertidumbre: pueden ocurrir en un momento anterior o posterior a la maratón, en la vigilia o el sueño de los bailarines, en su realidad más cotidiana y

americana libre se expresa en el discurso de Tom Mix por una imaginería paradisiaca maternal. La misma imginería que poblaba metáfora a metáfora el discurso de Gato en *Una noche...* El problema radica en que la utopía imagina una naturaleza ahistórica.

TOM MIX- Americanos: no es este territorio doliente y humillado, impregnado por el sufrimiento de generaciones, el que iluminó el relámpago de mi sueño. Es otra tierra que ésta, ya endurecida de dolor y estéril. Porque detrás de este mar de iniquidad, América aún se alza, callada en su resplandor, infinita. En sus playas nos aguardan riendo, niños inmortales. Es ésa la tierra de mi sueño, la que Dios nos guarda en custodia, su promesa (Monti, 2008: 119).

La caída a la que alude Tom Mix en el diálogo con el animador es, pensamos, la caída desde la utopía. La historia es patrimonio del hombre moral. En ella elige libremente un deber, una misión y a través de ella se conecta con el Infinito. O, en palabras de Buber, el devenir es forma que busca la Relación, partiendo desde el suelo. Tom Mix es avasallado por esa naturaleza que, bajo la forma de las mujeres de la maratón, lo acosan a modo de bacante inconsciente. Porque simbolizan el inconsciente femenino.

En la escena número nueve los personajes, tal como Monti sostiene, se conectan con sus arquetipos en el sueño. Las imágenes de los arquetipos son metáforas de la vida, el erotismo, la muerte y la creación. Los arquetipos simbólicos de lo femenino aparecen en las consabidas metáforas de la tierra, la ciudad, la leche materna. El oscuro misterio de la sexualidad de la tierra madre se muestra como corona de moscas. Tras esa imaginería de lo femenino, también la muerte se revela por medio del lenguaje arquetípico, ya que es un niño, un dios niño, el que muere. Finalmente ese laberinto onírico no logra llegar a la forma por medio de la palabra. El poeta, el principio masculino, no llega a los umbrales de la creación.

Luego de las voces del sueño, la realidad del día se manifiesta absolutamente escindida del aspecto numinoso del arquetipo. Homero, el poeta que demandaba palabras al caos primordial de la naturaleza, es el pequeño hombrecito tacaño cuyo único sueño consiste en publicar un poema suyo en el diario *La Nación*. Si el camino desde el principio originario hasta la manifestación material implica, tal como lo sostiene la tradición de la Cábala, un movimiento descendente y otro ascendente; si esa escalera platónica supone la unión entre los diferentes atributos cósmicos a través de un vínculo erótico entre lo superior y lo inferior, aquí observamos, por el contrario, la ruptura entre el inconsciente

miserable o, en el mismo misterio de los Mitos, donde algunos personajes se conectan con sus arquetipos..." (Monti, Celcit: 1966: N° 6, 75)

colectivo y el consciente diurno, entre el inconsciente maternal y la consciencia masculina. Y ante esa ruptura, la historia desgajada pierde semantismo.

PIPA- (*Amarga y estridente*) No, señor. Paso. Yo no tengo historia. Yo acá pongo el cuerpo (Monti, 2008: 126).

El Mito III apela al imaginario de la explotación masiva de la tierra por las oligarquías terratenientes. Monti emplea la palabra Mito, pensamos, tal como Frye lo define: es decir, relato que sintetiza por medio de la imaginación una visión unitaria de lo real.

La tierra para las clases terratenientes se metaforiza en mujer sometida ante el dominio erótico del hombre. Todos los atributos de la materialidad le son asignados. No se manifiesta una transformación del signo por medio de imágenes prometeicas de la técnica. Por el contrario es la inmediatez de la madre deseada y temida; *natura naturans*, energía que devora toda forma:

HOMBRE- Hermana, un sueño. La tierra estaba quieta. Toda América una mole inmóvil, gruesa y grasienta. Una inmensa mujer grávida. Y sin cesar paría: ovejas, caballos, vacas...Oleadas de ganadería. Hermana, un sueño, la tierra sangraba. América toda un matadero (Monti, 2008: 131).

La Mujer, llamada almita en la escena anterior, es otro principio escindido, una fantasmagoría idealizante más allá del tiempo en la escena dramática; una inmediatez estética en el Mito. En ninguno de los dos casos se logra la transformación del símbolo.

MUJER- Sus negocios no los entiendo. A mí déjenme en mi mundo doméstico: mis tapices de Italia, mi porcelana inglesa, mis tapafundas de Cambray, nuestra cama francesa de caoba labrada (Monti, 2008: 131).

No se produce la transformación del símbolo, porque las concreciones del polo idealizante de las imágenes son parodiadas en el poema melodramático, en el almita que sueña con ideales europeos, en la secretaria que ambiciona enriquecerse con la obra del poeta.

El mito del industrial también se manifiesta bajo la forma arquetípica de lo femenino. América es la tierra que rechaza el dominio ejercido por la técnica. Interpretando retrospectivamente la escena anterior al mito (Escena 16), deducimos que la forma femenina de América es la del cuerpo sin historia de Pipa. La palabra hueco se repite en distintos acordes atravesando la escena. El hueco de la mujer, aquel que el *Bahir* nombraba como las grietas por donde puede ingresar la trascendencia, es aquí un hueco entregado al dinero del industrial.

La tradición del *Zohar* y del *Bahir* simboliza la redención del mundo histórico y cósmico a través de la unión amorosa del principio femenino con el principio masculino. La historia tiene un sentido porque el Ella Dios se manifiesta en su polo femenino guiando a la Comunidad de los hombres. Dios busca a esta novia simbólica en la historia y al final de los tiempos volverá a unirse amorosamente con ella y por medio de Ella con la Creación. Buber sostiene que cuando el hombre quita las formas sociales e históricas del Rostro, estas formas se destruyen. Kierkegaard enfatiza el concepto existencialista cristiano de la libertad del hombre moral para construir una historia que invoque la trascendencia.

En esta obra de Ricardo Monti observamos, en la plasmación metafórica de algunos personajes, el proceso tectónico del símbolo que Frye denomina "Parodia demoníaca". Por ejemplo, en la historia de Pipa y NN, Pipa se vende al Industrial³⁰.

PIPA- ¿Usted quiere usarme así, en vez de asá? Muy bien, no me meto en sus negocios. Yo lo que cobro es el tiempo, horizontal o vertical, el tiempo de servicio. ¿A usted mi tiempo le sirve? ¿Cree que puede llegar a algo? ¡Perfecto! ¡Pero las cuentas claras! ¡Lo único que falta es que me explote! ¡Como a los infelices de su fábrica! ¡No, señor! ¡Mi cuerpo es sagrado! ¿Usted quiere disfrutar? Yo, piernas abiertas. Ahí tiene el agujero, todo muy lindo, señor: ¡Pero pague! (Monti, 2008: 139).

Esta explotación de la mujer se intensifica, destacando el significado del símbolo a través de la reiteración especular.

PIPA- ¡Ni un mango partido por la mitad! ¡Ni siquiera la casa! ¡La pobre mujer... con dos chicos, en la calle! (Monti, 2008: 141).

Es esa mujer, la que se muestra en el Mito del industrial bajo la forma simbólica de la tierra rechazando el principio masculino del dominio.

Un día soñe que la tierra,
y América,
estaba de acero cubierta,
ay América.

³⁰ En *Historia de la vida privada en la Argentina* se caracteriza la moral sexual de principio de siglo hasta 1945. El capítulo titulado "Moral sexual, sexualidad y mujeres trabajadoras" caracteriza la relación entre represión sexual, por un lado, y pobreza y prostitución por el otro: "La caída en la prostitución y los salvatajes ocasionales por héroes bastante románticos, inspiraban a autores costumbristas como Manuel Gálvez, cuyas novelas *Nacha Regules* e *Historia de arrabal* son una muestra elocuente de esos dramas entre lo puro y lo impuro vinculando a gentes de linajes contrapuestos (Devoto, Madero, 2006 :204).

Ya no queda ni memoria
de ese mundo que inventé
terminó la historia
de este honesto
buen burgués.

(Monti, 2008: 142).

En palabras de Frye, América no alcanza el proceso revolucionario que toda salida desde la inmovilidad del Paraíso implica. Este itinerario se simboliza en el dominio de la tierra-mujer.

Monti permanentemente destaca el valor del símbolo en su obra. Afirma siempre, en todas las entrevistas ya enunciadas, que su obra constituye una totalidad donde cada unidad se enlaza con la siguiente. Aún en su teatro político, el símbolo tiene un lugar fundamental. En el semantismo del símbolo, enfatiza siempre su carácter metafísico. De este modo, el mensaje social desdeña el reduccionismo panfletario para adquirir universalidad.

En la escena 17 Ema habla de la muerte de un niño. Ese niño es presentado bajo la mirada única de la madre. Jung en su análisis del arquetipo femenino del ánima, explica el sentido psicológico inconsciente de esta imagen. Sostiene que los niños que mueren de temprana muerte en la mitología, son niños ligados a la madre. Carecen de raíces para salir del seno materno al vínculo cultural; vínculo signado por la relación con el padre.

EMA- Dos meses nada más. Fue toda la alegría que tuve en esta vida asquerosa. ¡Y duró...dos meses, nada más.¡Mi hijito, señor! Tan tibio...en mis brazos...tan confiado. ¡No pude! ¡No pude retenerlo! Se escurría, como si nunca...Lloraba, señor, como si me dijera: ¡No me dejes, no me sueltes, no dejes que me pase esto...tan extraño...! Sufría, señor... ¡Y yo me hubiera arrancado con las uñas hasta el último pedazo de mi vida para dárselo...! (Monti, 2008: 143).

Esta inversión de los ciclos naturales es el equivalente simbólico de Eva naciendo de las costillas de Adán (Frye). De allí la importancia del arquetipo femenino, ya que sólo a través de la mujer se podrá restaurar el orden invertido.

Sin embargo, a esta inversión del orden natural, corresponde una inversión paralela en el mundo masculino del dominio. En este sentido, el mito del fascista aclara, una vez más, retrospectivamente, el sentido de la muerte del niño en la escena anterior.

GUARDAESPALDAS- (*Moviéndose entre los cuerpos, con exaltación sonámbula*) La victoria es el orden. Esta tierra está podrida, llagada. Hay que cauterizarla a fondo. América bellaquea, hay que sofrenarla. La quietud es mi sueño, un vasto cementerio. Este territorio que hace cuatro

siglos nuestra estirpe ha conquistado, hemos de entregarlo a esa plebe ultramarina y a sus cómplices mulatos y mestizos, a esa ralea mayoritaria, triste chusma de las ciudades?... (Monti, 2008: 146).

En el universo del dominio de Mussolini, Hitler y las dictaduras militares argentinas, ese niño no puede nacer porque el mundo del padre es el mundo del genocidio.

El Zohar habla de dos principios que sostienen la creación: El Rigor y La Misericordia. Estos principios, a su vez, se vinculan con Lo Masculino y Lo Femenino. El Rigor se caracteriza por expresar un criterio unívoco en la interpretación de la realidad; La Misericordia, en cambio, por adoptar una pluralidad armónica de criterios. La etapa politeísta en la historia de la humanidad se correspondería con este último criterio (Frye).

El discurso del fascista está regido por el principio del Rigor. En principio, Lo femenino, la tierra, debe ser domesticada, vencida. Luego, el otro, el inmigrante, los descendientes de inmigrantes, deben ser eliminados.

La muerte de Homero, el poeta, instala sobre la escenificación de la competencia, el tema fundamental que todo rito oculta en su reiteración mecánica. En otras palabras, la condición humana de ser para la muerte. Homero participaba de esa ritualización por medio de la constante repetición del mismo poema. Pero la presencia de la muerte, rompe el ciclo de las eternas repeticiones. Homero, como Mallarmé, descubre que la Palabra no puede expresar el misterioso silencio. El poeta muere no reconciliado con el principio femenino de la creación. Elena lo abandona.

Los rasgos femeninos idealizados encarnan en dos personajes la Mujer y Tom Mix.

La Mujer, es el alma fantasmagórica que desea y se siente atrapada en un cuerpo. En otras palabras, simboliza la ineludible necesidad de la Creación

MUJER- (*Con una risita*) Porque estamos atrapados ¿No ves nuestros cuerpos allí, frente a nosotros? *Ils dancent.* ¿Dónde iríamos sin nuestros cuerpos? *Nous sommes foutus* (Monti, 2008:147).

Tom Mix realiza el itinerario simbólico opuesto. Asqueado ante la materia, busca el amparo de una tierra maternal. Esa anhelada fusión en la madre se manifiesta bajo la forma de la Utopía, es decir, de la Madre idealizada.

TOM MIX- ¿Qué estoy haciendo aquí... bailando... en esta tierra enemiga? ¿Qué estoy haciendo... en este lugar? Perdido entre todos... y todos perdidos... escarbando un agujero para acostarnos adentro y descansar... Por fin, descansar... en esta tierra ajena... ¿Qué estoy haciendo aquí? ¿Afuera de mí? Si hay otro lugar. Todas las noches, en mis sueños... Una

playa Infinita... Hay niños... inmortales... Corren desnudos sobre el agua y ríen... Hermoso, libres... La vida es eso... (Monti, 2008: 153).

Las dos madres, la madre devoradora rechazada; la madre idealizada, la deseada por los “niños inmortales” reflejan con asombrosa nitidez el símbolo femenino. En el deseo de Tom Mix, se revela la necesidad de transformación de un símbolo ctónico en uno sublimado. Sabemos por Jung que, esta sublimación del símbolo es la que funda la civilización. Por lo tanto, el deseo del personaje se sustenta en el anhelo de fundación de una nueva civilización sobre la tierra americana. Confía en el inconsciente maternal para lograr ese deseo.

TOM MIX- (*Ya cerca de la puerta, riéndose*) ¡Si llega ese día avísenme! ¡Y si estoy muerto, resucítenme! Aunque más no sea: porque lo he soñado tantas veces... (Monti, 2008: 161).

Finalmente, antes de partir, llama a Ana “mi sombra”. La sombra es el símbolo del arquetipo femenino del ánima, según Carl Jung.

El paradigma simbólico femenino opuesto a la concepción numinosa del ánima se concretiza en el personaje de Ema. Ella es la *Schechina* cabalística olvidada de su origen celeste; la que habita el mundo del “Ello”, el de la “Expansión” de las formas que desconocen la “Reversión” en la solidaridad.

EMA- ¿Yo...? No, yo me quedo. Hay...tantas cosas...que nunca tuve...Yo siempre...serví a los demás...Quiero que alguien alguna vez me sirva. ¡Quiero tener sirvientas! Yo... nunca tuve... salí de esta ciudad inmunda... ¡Quiero viajar... ¡Quiero ver el mar! ¡Las islas!... Nunca tuve un collar de perlas. ¡Quiero saber cómo acarician las pieles finas! ¡Quiero conocer California, Bengala...! (Monti, 2008: 160).

Notamos las disgregadas imágenes de lo femenino. Por ejemplo, “ciudad inmunda”. Sabemos que las ciudades simbolizan los dos rostros de lo femenino. Esta ciudad es un equivalente simbólico de la apocalíptica “Ramera de Babilonia”, de su corrupción, de su afán de lucro. En cambio, la tierra evocada por Tom Mix es la “Jerusalem celestial”. Frye destaca que la prostitución en la Biblia, el llamar “Ramera” a una ciudad o mujer no implican una culpa relativa a la sexualidad, sino a una falta teológica, en otras palabras, a la ausencia de Dios.

El mundo que prevalece al caer el telón es claramente el universo cabalístico de la “Acción”, es decir, el nivel más alejado de la presencia divina. Es además, un mundo esencialmente masculino. Pero Monti vuelve a retomar, al final de la obra, todos los niveles simbólicos para unirlos en una síntesis metafísica. La Comunidad Materna del amparo y la justicia no pueden fundarse debido al corazón del hombre. El animador alude a la muerte en el corazón de los hombres

como la causante de la injusticia. El *Eclesiastés*, según Frye, propone lo contrario, aceptar la condición mortal para disponer creadoramente del tiempo dado para fundar la vida. Pero el hombre, dice el animador, siente pánico y funda la ciudad de la injusticia. Este personaje es un equivalente simbólico de Magnus. Como él, es sólo un espejo del corazón del hombre, de sus instintos destructivos, de su sobreadaptación.

Estamos ante el proceso histórico descrito por Frye como salida al desierto. Pero, sostiene Frye, *La Biblia* despliega toda una imaginaria revolucionaria que expresa la reversión realizada por el principio simbólico femenino. En cambio, la naturaleza simbolizada, por medio de las palabras del locutor, es pura energía desligada de un principio ordenador.

ANIMADOR- (*Nuevamente por el micrófono*)...Señores, ¿quién entiende a los hombres? Se agitan, se mueven, mueren...Se destrozan ferozmente...Y renacen, renacen, como insectos fugaces. Y sin embargo ellos, luchando a muerte con la indiferencia y con la nada, construyen sus frágiles obras, disponiéndose para la eternidad. Señores, si no fuera ridículo, esto sería una tragedia. Y sigue el baile, damas y caballeros, sigue el baile (Monti, 2008: 161).

Marathon es una imagen simbólica de una creación mecánica. Ausente el principio redentor de lo femenino, salvo en el universo onírico, el principio masculino perpetúa la situación de dominio. Pero, el arquetipo ctónico femenino de una naturaleza no sometida ni a la inmediatez estética, ni al deber moral, terminará destruyendo todo orden, aún el del dominio. El estar de los bailarines, es el estar en la ceguera existencial; estar que no abre las formas sociales al principio de la trascendencia. Por eso suena atrozmente irónica la palabra "Comunidad" enunciada por el Animador. Esa ceguera se hace patente cuando, al final de la obra, el lector-espectador se entera de que nadie sabe en qué consiste el premio. La repuesta de Monti en esta obra; respuesta atravesada por el momento político de la dictadura, es, sin embargo, la de una adhesión ciega, instintiva, animal al devenir.

Esta carencia de religiosidad, de ligazón entre la historia y las imágenes simbólicas trae aparejada la asimilación de cultura y naturaleza en un mismo ritmo de devenires circulares. La identidad se vuelve tan rutinaria como el ritmo incesante de los pies sobre el escenario de baile (González, 2010: 91).

El texto espectacular construido por Villanueva Cosse para la presentación en el teatro Cervantes, a treinta años del estreno de *Marathon*, privilegia el distanciamiento reflexivo. María Laura González nos informa acerca de las características de las anteriores puestas de esta obra:

Recordemos que el estreno se realizó en 1980 en los Teatros de San Telmo perteneciente al arquitecto Giesso, quien modificó la construcción de la platea semicircular para un mayor efecto de la puesta. Posteriormente, en 1982, se reestrenó en el Payró de la mano de Jaime Kogan. En ambas ocasiones el baile que proponía Monti fue representado entre la platea. Rompiendo la cuarta pared y desde los parlamentos del presentador como anfitrión del teatro, se lograba un diálogo directo con el público asistente... (González, 2010: 90).

En otras palabras, el texto espectacular destaca el mensaje perfectivo del autor por sobre las lecturas inconclusas o históricas del espectador. El distanciamiento reflexivo privilegia a nuestro entender, una mirada final que propone, al modo del posterior “teatro barroco” de Monti, una indagación acerca de los “orígenes míticos” de nuestra identidad (Pellettieri, 2008: 23).

A treinta años de su estreno, sostiene en el programa de mano Villanueva Cosse, *Marathon* no debe leerse como un teatro de circunstancias. El hombre, afirma, es visto “casi como un insecto atrapado en un sistema que lo enceguece, le crea falsas necesidades y le escamotea toda dignidad”.

En un momento del drama, Ema define a su marido como una “cucaracha” barrida por su hermana. Héctor, como Gregorio Samsa en los umbrales del genocidio histórico, es ese insecto barrido por el rostro devorador del arquetipo femenino.

El director, no obstante, descrea del mensaje escéptico de la obra. Piensa que la interpretación Post-Proceso no invalida la posibilidad de la esperanza sino que, por el contrario, deja lugar a la esperanza lúcida. De ser posible esta lectura, sólo podrá realizarse a la luz del arquetipo femenino superior, es decir, la patria celeste de Leopoldo Marechal.

BIBLIOGRAFÍA

Buber, Martín, 2002, *Yo y Tú*, Buenos Aires: Nueva Visión.

Devoto, Fernando - Madero, Marta, 2006, “Moral sexual, sexualidad y mujeres trabajadoras” en *Historia de la vida privada en la Argentina*, Buenos Aires: Taurus, pp. 199-227.

El Bahir, 2005, Barcelona: Península.

El Zohar, 2000, Barcelona: Liberduplex.

Foucault, Michel, 1990: *Historia de la sexualidad*, México: Siglo XXI Editores.

Frye, Northrop, 1988, *El gran código*, Barcelona: Gedisa.

-----, 1996, *Poderosas Palabras*, Barcelona: Muchnik.

González, María Laura, 2010, “Si no fuera ridículo, sería una tragedia” en *Teatro XXI*, Revista del Getea, año XVI, número 29, otoño: 91-92.

- Jung, Carl G., 1977, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Buenos Aires: Paidós.
-----, 1982, *Símbolos de transformación*, Buenos Aires: Paidós.
- Kierkegaard, Soren, 1955, *Estética y Ética*, Buenos Aires: Nova.
- Monti, Ricardo, 1966, "Itinerarios" en Buenos Aires: *CELCIT*, nº6, 75, 76.
-----, 2008, *Teatro*. Estudio crítico Osvaldo Pellettieri, Buenos Aires: Corregidor.
- Pacheco, Carlos y Tuman, Gabriela. 1966, "Ser dramaturgo hoy". Entrevista a Ricardo Monti en Buenos Aires: *La Maga*, 26 de junio, Año 5, nº 232, pp. 10-11.
-----, 1992, "Ricardo Monti director". Entrevista a Ricardo Monti en Buenos Aires: *La Maga*, Año/ nº 213, junio, p. 19.
- Ricciardi, Bibiana, 1993, *El verdadero conocimiento requiere de tiempo*. Entrevista a Ricardo Monti y Jaime Kogan en Buenos Aires: *La Maga*, año 2, nº 56, p. 13.

LA CORTINA DE ABALORIOS (1981)

Nos recuerda Liliana López que esta pieza fue escrita especialmente para la primera edición del ciclo Teatro Abierto, que fue el primer foco de resistencia de la cultura ante el poder imperante. (López, 1993: 3). Es una de las obras menos trabajadas por la crítica.

En un estudio de Jorge Monteleone sobre el teatro de Ricardo Monti, el autor hace referencia al uso del arquetipo y del mito en la obra de Monti. Señala la constante vinculación por medio del arquetipo, entre lo abstracto y lo concreto en la estructuración de los personajes. Al referirse a *La cortina de abalorios*, considera que en ella, se produce una intensificación en el grado de abstracción del arquetipo ya que se elimina uno de los términos. En otras palabras, se eliminan los rasgos individuales del arquetipo (Monteleone, 1987: 66).

La obra se desarrolla en un prostíbulo del siglo XIX. Una vieja Madama, emigrada de Francia, un representante del reino español, Pezuela, y otro del imperialismo inglés, Popham, se enfrentan encarnando distintas posiciones de poder. Entre los intereses políticos de España y los de Inglaterra, la Madama se vale de su sexualidad como un instrumento más en el juego del poder.

Ese proceso de abstracción, señalado por Monteleone, agudiza el semantismo del Principio Femenino. Por esta razón, hay en las primeras didascalias de la obra dos frases claves que ayudan, pensamos, a comprender este proceso de abstracción.

(Echa una mirada furtiva a su tedio en el espejo... Mira su insatisfacción en el espejo) (Monti, 2008: 166).

La imagen del espejo; imagen reiterada en las obras de Monti, habla a todas luces del cuestionamiento a la identidad. En este caso, la identidad individual es la que se diluye totalmente. De ese vacío nace el tedio.

En una clara intertextualidad con el personaje de Pola en *Historia tendenciosa* y con el personaje de Madame en la ulterior reelaboración de *Una historia...*, Madame se presenta a sí misma bajo el símbolo de la ilimitada sexualidad de la madre terrible. La historia política de la civilización, la historia del poder, se escenifica tras los pliegues del sexo femenino. Pero al sexualizarse la historia de la civilización, se resume en barbarie. Es un sexo espejo, todas las identidades se disuelven ante el arquetipo del ánima.

MAMÁ- ...*Se abre las piernas y se señala el sexo ¿Sabés que es esto?*
Breve pausa Un museo. Digamos un museo de la imaginación... Observá con cuidado, no cualquiera se mira es este espejo. Acá podrías hojear las

páginas más brillantes de la historia de la imaginación... Estás ante un libro abierto... Acá está la sustancia... El *tout*... Lo absoluto... ¿Soy clara?... (Monti, 2008: 167).

La madre infernal seduce y devora. Mamá somete, ultraja y seduce el mozo, arquetipo del oprimido y revela la naturaleza dual de todo arquetipo.

Así es, m'hijito, del cielo al infierno. Esa soy yo (Monti, 2008: 69).

Sin embargo, en la extrema polarización del conflicto dramático, el polo ideal será mencionado en este comienzo, pero absolutamente abandonado en el resto de la obra ya que en ningún momento Mamá asciende al símbolo de la madre idealizada.

Toda la representación está subordinada a lo femenino; a la sexualidad orgiástica de la tierra. Es la historia del exilio, señalada por Frye y la tradición de la Cábala. El exilio significa ausencia de trascendencia, de arrepentimiento. No nos olvidemos al respecto que la tradición de la Cábala nace de un exilio histórico. Aquel exilio, en el *Zohar* y en el *Bahir*, se expresa con el símbolo de una mujer, Lilit.

PEZUELA- (*Entretanto a Mamá*) Usted seguramente no se imagina el espectáculo. Hay que sentir el aire frío, al galope... la polvareda es tan grande que se hace noche... La tierra retumba Y en la oscuridad, en medio del tumulto y los alaridos y los relinchos, uno entiende el infierno... (*Pausa. Pezuela mira en silencio al Mozo, que le tiende la copa. Súbitamente le grita*) ¡Al menos podrías abrocharte bien la bragueta animal! (Monti, 2008: 172).

Se multiplican las referencias a la sexualidad devoradora del ánima. La unión sexual en las tradiciones simbólicas analizadas, es el vínculo concreto de relación entre los diferentes planos del universo. Sin esa unión, a través de un accionar concreto en la historia, el devenir del hombre sería vaciado entre los ciclos mecánicos de la naturaleza. De ese modo, también explica Frye la salida del Paraíso, bajo la imagen de Eva. Por el contrario, el sexo en esta obra, es un sexo mutilado, arrojado como un sacrificio entre las fauces del arquetipo demonizado.

MAMÁ- ¿Erecto?

PEZUELA- *Rigor Mortis*

Mamá guarda el objeto dentro de su escote (Monti, 2008: 170).

En el transcurso de la obra, esa madre naturaleza va a recibir uno a uno los cadáveres de los mozos asesinados y deseados. La alusión política es clara pero el símbolo es metafísico. El principio masculino del dominio, sabe que está sometido a la mortalidad.

PEZUELA- Tenía las manos viejas y heladas cuajadas de anillos, y me sonrió lasciva. Tenía la cara gastada por los afeites, cubierta de polvo de arroz y dos manchas de colorete en los pómulos. Las cuencas vacías de los ojos eran dos pozos de agua podrida y cuando abrió los labios dibujados por una pasta roja, de adentro salió un humo negro de cigarro y olor a vómito... (Monti, 2008: 187).

Mamá responde que conoce a esa vieja, que es su madre. Sólo ella la conoce, sostenemos, porque es ella misma. Surge entonces en el diálogo dramático entre Mamá y Pezuela el eterno tema de todas las obras de Monti, es decir engañar a la muerte por medio del ritual, por medio de la máscara; es decir, inmovilizando la vida. Y el ritual en esta obra, es un ritual sangriento bajo la mirada del ánima. Este ritual se despliega en el prostíbulo donde se repiten el asesinato, los juegos de azar, y los juegos de erotismo.

Mamá- En este caso, le vamos a hacer una linda...jugarreta...Nos vamos a esconder en el ropero; nos vamos a disfrazar, ¿eh?; y cuando abra el ropero no nos vamos a reconocer... ¡Al ropero, al ropero, antes de que Madre la Muerte aparezca! (Monti, 2008: 187).

Sexualidad y muerte son los conocimientos del exilio. También la historia, la sabiduría y la redención. Pero en esta obra el arquetipo devora toda identidad individual y toda identidad histórica. Mamá se coloca en cuatro patas. La tocan, la palpan extendiendo la metáfora corporal hasta la dimensión de toda la tierra americana y su ganadería salvaje.

PEZUELA- Y no solamente carne, señor Popham... también leche, fresca, cremosa, espumante...Ordeñe, ordeñela, nomás, pruebe... (Monti, 2008: 189).

La disyuntiva Civilización y Barbarie, historicidad y ahistoricidad es planteada como una disyuntiva política en esta obra. Desde la óptica de la trascendencia es una perspectiva falsa porque no funda la Comunidad entre los hombres.

POPHAM- ... Yo le vendo trozos de eternidad, ¿y usted...? Instintos, fuerza ciega, elementabilidad destructible. Yo vendo civilización, y usted

naturaleza, barbarie. Y bien, señor Pezuela, elija: civilización o barbarie (Monti, 2008: 191).

Son dos formas de dominio. Frye afirma que del Génesis bíblico se deducen dos formas de estar en la naturaleza. Adán conviviendo armoniosamente en el Paraíso por un lado y Adán enseñoreándose de la naturaleza por el otro. Éste último modo de estar es simbólicamente extensivo al conquistador español y al conquistador inglés. En términos de la filosofía existencial podemos afirmar que ambas concepciones revelan una forma humana distinta. Pero ninguna de esas formas está abierta a la trascendencia. Por esta razón, el principio femenino no se une, a modo de metáfora amorosa, al principio masculino.

Los polos ideales o superiores del símbolo son absurdamente parodiados. Mamá recita a Mallarmé y su gestualidad imita el ganado de las llanuras; Popham exalta la civilización y experimenta con la vida del mozo, asesinándolo, Pezuela es grotescamente coronado con una cabeza de vaca. Más aún, la obra culmina con una parodia demoníaca. En lugar de la unión entre el padre superior y el principio femenino, Pezuela abraza un espejo confundiéndolo con el cuerpo de Mamá. Por su clara alusión a las aguas inmóviles, el espejo simboliza lo materno, el inconsciente. Pezuela, antes del deseo de fundirse en el inconsciente materno, vuelve a hablar de la muerte. Es el único personaje que habla de la muerte en la falsificación histórica del burdel. Teme y desea morir en soledad. Le restan dos caminos: abandonar las máscaras rituales o regresar al útero materno. Pezuela elige esta última posibilidad; Mamá busca absurdamente retomar el ritual en el escenario contaminado por la muerte.

BIBLIOGRAFÍA.

Biblia de Jerusalem, 2000, Bilbao: Editorial Descleé De Brouwner.

El Bahir, 2005, Barcelona: Península.

El Zohar, 2000, Barcelona: Liberduplex.

Foucault, Michel, 1990, *Historia de la sexualidad*. México: Siglo XXI.

Frye, Northrop, 1988, *El gran código*, Barcelona: Gedisa

-----, 1996, *Poderosas Palabras.*, Barcelona: Muchnik.

Jung, Carl G., 1977, *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Buenos Aires: Paidós.

-----, 1982, *Símbolos de transformación*. Buenos Aires: Paidós.

Kaiser, Wolfgang, 1964, *Lo Grotesco*. Buenos Aires: Nova.

López Liliana, 1993, "Las máscaras del poder en la dramaturgia de Ricardo Monti", *Actas de ACITA*, Buenos Aires: Asociación de Críticos e Investigadores del Teatro Argentino), pp. 72-78.

Monteleone, Jorge, 1987, "El teatro de Ricardo Monti" en *Espacio 2*: pp. 63-74.

UNA PASIÓN SUDAMERICANA (1989) Y FINLANDIA (2002)

Esta obra ya se escribe en democracia. Sin embargo el itinerario simbólico del teatro de Ricardo Monti se intensifica. Osvaldo Pellettieri denomina a esta etapa teatral de Monti. “teatro de resistencia a la modernidad marginal”. Entre las características de este período creativo señala su apartamiento de las textualidades modernas de la Argentina, su refugio en el anacronismo textual³¹. Con respecto a *Una pasión sudamericana* destaca los rasgos expresionistas de la intriga y la intensificación del símbolo (Pellettieri, “La escena latinoamericana”, N° 5, 1990: 29)³².

Los estudios críticos sobre la obra destacan su intencionalidad simbólica. Pellettieri vincula esa intencionalidad con la búsqueda de los orígenes mitológicos de la patria americana. Ana Ruth Giustachini reconstruye minuciosamente el encuadre histórico de la tragedia. Pero destaca que esa referencialidad histórica, no construye un drama histórico. La presencia del arquetipo, la utilización de simbolismos religiosos y referencias bíblicas expresan una indagación mítica que reelabora la historia en paradigma universal. Más aún, pensamos que su posterior reescritura en *Finlandia* (2002), acentúa este proceso hacia la universalidad del arquetipo.

Con respecto a la problematización del concepto de historicidad, Perla Zayas de Lima define las características del discurso histórico. Destaca dos de ellas que Monti transgrede en esta historia: la intertextualidad y el efecto de realidad. La intertextualidad en *Una pasión sudamericana*, lejos de proponer una confrontación con otras versiones de la historia de Camila, lo hace con citas de *La Biblia*, la lírica renacentista, etc. En cuanto a la ilusión de realidad, no hay indicaciones topográficas concretas y muchos personajes responden a un proceso de tipificación y síntesis. Además, la heroína permanece ausente, afloran los símbolos y lo onírico conduce muchas veces la acción. Sin embargo, afirma la autora, es teatro histórico, porque nos muestra la identidad contradictoria del continente americano (Zayas de Lima, 1990, N° 5: 16-18).

La obra también ha sido analizada desde el enfoque de la poética material de la imaginación. Adriana Scheinin habla del poder del ensueño, como medio de

³¹ Pellettieri caracteriza a esta etapa como “período barroco” de su teatro. Incluye en esta etapa las siguientes obras: *Una pasión sudamericana* (1989), *Asunción* (1992), *La oscuridad de la razón* (1994) y con algunas variantes a *No te soltaré hasta que me bendigas*. (Pellettieri, 2000: 12)

³² También Ana Ruth Giustachini, analiza los elementos expresionistas en el tratamiento del espacio y en la caracterización de los personajes. Por un lado la oscuridad del espacio, y además, la centralidad del personaje del Brigadier a modo del personaje-sol expresionista. (Giustachini, Cuadernos Getea, N°1, 1990: 60)

conocimiento que transmuta la materia en un vertiginosa danza, donde se extravían las certezas de la vigilia. Es un estado de semivigilia que tiende hacia la exaltación del absoluto. Este ensueño es uno de los ejes estructurantes de la obra. Entiende la tragedia a modo de viaje iniciático desde la noche hasta el alumbramiento. Según la autora, la locura puede interpretarse como metáfora del amor. En este sentido, el viaje iniciático estaría jalonado por el tránsito de la locura a la locura del amor. Pero el mundo del amor es un mundo ajeno al mundo histórico, un poder ajeno, porque la desmesurada razón del poder es la contracara de una gran locura. Farfarello es un personaje clave, ya que conduce el ensueño; es la materia originaria mediatizada. En este viaje iniciático, se destaca la simbología femenina del agua y la noche; son medios materiales que posibilitan la visión y la fusión de los contrarios. Pero esa visión, el semantismo del viaje, implica el riesgo de la mirada, el hallazgo de lo prohibido. Los personajes de los escritores simbolizan una naturaleza desprovista de poder creador. Sin embargo, el Brigadier contemplando esos ojos, descubre la alteridad. El discurso del Loco y del Brigadier representa dos instancias de la mirada en la lucha por el poder. El ensueño revela poder de inversión, que no puede ser explicado desde el punto de vista de una transgresión ética. El edecán no participa del ensueño, no comprende lo que los otros han visto, su escepticismo es tibio en comparación con la pasión que no comprende. Finalmente, la palabra humana del poder ordena el sacrificio en un acto aparente de libertad, que sólo es, en realidad, sometimiento a la necesidad histórica (Scheinin, 1990: 22,24).

Los estudios críticos analizados coinciden en la consideración de elementos simbólicos arquetípicos configuradores del eje semántico de *Una pasión sudamericana*. Las diferencias estriban en la concepción de teatro histórico. Es decir, si la consideración mítica de los orígenes puede incluirse o no en la definición de teatro histórico. Por ejemplo, el análisis de Adriana Scheinin vincula las imágenes oníricas de la materia con el inconsciente del poder donde el discurso histórico es incluido en la unidad mayor de la imaginación material. Osvaldo Pellettieri indica que este drama se opone a la concepción cosmopolita que caracterizó al teatro independiente, al realismo reflexivo y la neovanguardia en los ´60. El símbolo es un instrumento de indagación en la realidad metafísica del ser americano. La tragedia y el misterio configuran paradigmas simbólicos universales que transgreden la coyuntura histórica. Pero en esta tragedia, contrariamente a a las causas de la condena heroica en la tragedia ática, el protagonista se redime por medio de la apelación a lo irracional (Pellettieri, 2010: 76). A nuestro criterio, la irracionalidad a la que apela el desenlace de la tragedia se traduciría en el mito del sometimiento al poder. El aprecio hacia los amantes, pensamos, no impide el sometimiento final al gran mecanismo histórico.

Finalmente, y antes de abordar el análisis específico de la obra, consideraremos las palabras de Ricardo Monti acerca del origen de la obra:

- *Una pasión...* nació de la lectura de una nota al pie de página de un libro de historia, que no recuerdo si eran las *Memorias del General Paz* o *La Campaña del ejército Grande* de Sarmiento. Allí se hacía referencia al tema de Camila O' Gorman. Ese es el típico contacto con el misterio. Lo que despertó mi curiosidad estaba referido no a la historia en sí de los amantes, sino a lo que pudo pasar por el alma del verdugo: Me subyugó la historia de ese verdugo, porque era profundamente enigmática, desafiaba toda lógica. La obra pretende no tanto desentrañar, como acercarse a ese misterio (Monti, Pacheco, 1992; Nº 3: 66).

Las palabras del autor manifiestan un aparente desinterés por el discurso histórico. Decimos aparente porque para Monti la indagación metafísica del alma incluye lo histórico y lo social para transmutarlo en la universalidad del símbolo. Pero, esta declaración orienta al lector-espectador para no realizar una lectura unívoca del texto. A este respecto afirma Osvaldo Pellettieri: "*Una pasión sudamericana* no pretende ser la reconstrucción de un pasado o la rectificación de una verdad del mismo modo que *Historia tendenciosa...*, sino más intensamente, la creación de una historia propia, el simbolismo de los hechos..." (Pellettieri, 2010: 76).

Ya en el Prólogo aparece el arquetipo femenino idealizado en la figura de la Madre divina, la Virgen. Pero este arquetipo se refuerza en la imaginería del agua. Gastón Bachelard sostiene que el canto profundo del mar simboliza la voz de la madre. Aún más, todo nuevo amor en la existencia es un adorno del amor antiguo (Bachelard, 1978: 175).

Estanislao- Miro el agua y tiemblo...El agua, el agua...
El agua, el agua, el agua, el agua... (Monti, 2005: 59).

A este arquetipo idealizado y material de lo femenino, se yuxtapone el principio masculino del poder, bajo la manifestación histórica de una batalla³³.

³³ En un texto titulado *Pequeño monólogo continuando un diálogo*, Monti explica la relación existente en sus obras entre historicidad y ahistoricidad. "Pero una y otra angustia, por la construcción y por la pérdida de la historia, son equivalentes. Pues la pérdida no está referida a la historia transcurrida (aquello que me sustenta y del cual soy producto) sino a su proyección futura, es decir a la historia por venir. Procedemos de una larga época en la que se creyó firmemente que la historia tenía una dirección ineluctable: aún quienes se oponían a esa marcha lo creían, de un modo u otro. Esto proveía la ilusión de que uno dominaba el devenir histórico. Y ésta es la ilusión que se desvaneció como un espejismo. El hombre quedó en estado de vértigo, en el tembladeral de lo imprevisible. Y la historia se convirtió bajo nuestros pies, en un cambiante remolino. (Monti: Celcit, 1998, Nº 9-10: 439).

Trágica ironía del arquetipo escindido entre lo histórico y su polo trascendente. Trágica ironía porque el misterio no culmina en el regazo maternal de la Virgen-

La tierra del discurso masculino es energía no sometida a principio jerárquico alguno. Y el hombre que emerge de esta tierra femenina, es un Adán anterior a Eva, es el Adán a quien la tradición de la Cábala le atribuye como esposa a Lilit, la mujer infernal.

BRIGADIER-... Quiero comerles el corazón. Romperles sus pechos blancos, arrancarles el corazón con los dientes y arrojarlo al barro, a las patas de los caballos... (Monti, 2005: 60).

Aparecen los locos, Farfarello, como Ariel en *La Tempestad*, demanda por su libertad. ¿De qué desea liberarse? Pensamos que de la representación. Próspero abandona la naturaleza a su materialidad primordial y elige la historia. Luego del fusilamiento de los amantes, El Brigadier entra también en la historia. Ariel se desvanece en el aire. También Farfarello, desea el regreso a "su" paraíso.

FARFELLO- Dio, oh Dio, cuándo terminará questo sogno, questo sogno di assassini. Cuándo despertaré nella mía terra luminosa. Al sole. Ayayay, l'Italia mía, nítida, civilizata. Napoli, Napoli... (Monti, 2005: 64).

La tierra y la ciudad luminosa son imágenes apocalípticas idealizadas de lo femenino. En este sentido la tierra sangrienta de América simboliza su parodia demoníaca.

Extraña representación de la existencia, despliegan los locos. El paradigma simbólico de la historia del hombre comienza, según Frye por la Creación, es decir el Paraíso donde Adán dormía fundido en el regazo de la tierra. La escenificación de los Locos comienza en el Infierno. En ese infierno, el amor deja de ser unión de Rigor y Misericordia, tierra elevada a través de las distintas fusiones amorosas hasta el Divino Esposo. Por el contrario, el amor es olvido de Dios.

FARFELLO- ...cuando la piel cubre los ojos, y la luz de Dios no entra al cuerpo por los ojos, entonces el cuerpo vuelve a su primera oscuridad y es una sola cosa con el amor... (Monti, 2005: 68).

El arquetipo del ánima encarna en las imágenes de la madre terrible. Unión incestuosa entre madre hijo; unión enmascarada bajo el conjuro de relación erótica entre el hijo y su madre bajo el aspecto de novia rejuvenecida. Camila, representada por Estanislao, recuerda esos símbolos primigenios. La sexualidad orgiástica del arquetipo femenino es parodiada por la representación de los

Locos. Y la sexualidad vuelve a ser, como en el Marqués de Sade, disciplinado discurso que aleja los cuerpos en la representación.

SAN BENITO- Hija amada, lo que ves
tres son en uno y uno tres.
Cuenta, hija, con cuidado,
misteriosa es la verdad:
dos que cuelgan y uno alzado
Santísima Trinidad (Monti, 2005: 71).

Sin embargo el arquetipo ctónico vuelve revestido de inmediatez en las noticias que los escribientes leen. La tierra, donde ocurren las batallas sangrientas, no se distancia en un discurso interpretativo. Llega la hoja del General Flores manchada por la naturaleza exterior.

ESCRIBIENTE II... Al terminar este párrafo recibo parte de que una partida ligera se enfrentó con otra del Loco y que la rechazó y si no fue también acuchillada a sable y lanza, válgales la oscuridad de la noche y la lluvia. Ellos deben tener algunos muertos y heridos. Disimule Señor los defectos de esta hoja que escribo a la intemperie como siempre... (Monti, 2005: 73).

Pero en el discurso de la representación de Farfello hay una falsificación del arquetipo. La tierra americana, mezcla de sangre y noche que devora indistintamente a ambos ejércitos, aparece subordinada a una palabra que intenta capturarla, organizarla.

FARFELLO- Y entregándolo todo al mismo olvido
como una hembra indiferente y fría,
ya disuelve la noche en sin sentido
lo que ardió de sentido en pleno día.
(Monti, 2005: 75).

Porque la inmediatez de la tierra es esa energía de la *natura naturans*; origen y muerte de todo lo viviente; el plano inmediato de la relación hombre-tierra no da a luz el estado estético. Además, al devorar toda idea civilizadora, esa misma barbarie de la tierra no sale al encuentro del hombre de la ética que le asigne, asignándose un deber, una misión para andar en la historia. Por eso además, la historia, imita la lección de esa madre naturaleza, siendo, de este modo, historia de poder.

BRIGADIER- Sí, gringo, pero eso es en Europa. Acá se guerrea de otro modo. Siempre en la oscuridad, aunque sea en pleno día. Bajo la lluvia, en medio del barro. En el entrevero no se sabe quién es quién. No hay

vistosos uniformes y lo único que brilla es la fiebre. Barro, sangre y fiebre, amasándose. Acá, gringo, Dios no terminó de soplar. La Creación está en el horno... ¿Y el sentido de todo? ¡Vaya uno a saber! Lo estamos inventando (Monti, 2005: 175).

El principio masculino de Lo Ético, según la filosofía existencialista es la Libertad y el Arrepentimiento. En otras palabras hacer propia la historia que nos antecede, sabiendo que nuestra elección involucra a la comunidad de los hombres. La historia pertenece al hombre pero sus obras se abren al infinito. El poder habla en ese discurso de la libertad americana pero es un poder distinto del poder que asume el hombre ético. Se trata de volverse más ciego que esa madre terrible para vencerla. Es el modo de estar en el Paraíso que le asigna a Adán el dominio sobre todo ser viviente, sobre la madre naturaleza. Por otro lado, esa inmediatez que desecha el pensamiento, tampoco genera el Tú de la relación porque es la inmediatez del dominio.

La imagen del espejo, del agua maternal del espejo, reaparece nuevamente, perseverando en su sintaxis simbólica. Esta búsqueda de identidad del Brigadier que se contempla en el espejo, es un regreso a la madre. Tres modos de estar en el mundo conforman la Relación, sostiene Buber. Un estar en la naturaleza, un estar con los otros, un estar en lo inteligible. La historia no es esa madre terrible que nos devora. Es por el contrario, el tiempo y el espacio para construir formas humanas, que mueren y renacen ante el Rostro infinito. Buber desecha la evasión mística y exalta el coraje humano de buscar permanentemente nuevas formas sociales que se expresen el Yo-tú de la Relación.

BRIGADIER- ... A cada movimiento del Loco, que es un asesino como en espejo le respondo con otro movimiento. Porque ahora vemos por espejo... Tachen lo anterior Y cuando en ese espejo veo mi propio rostro de asesino sólo yo sé reconocer, detrás de la máscara inmóvil, los visajes de la angustia y el remordimiento (Monti, 2005: 76).

Universo femenino terrestre del Rigor, universo del criterio único; a esta historia responde el hombre. El camino desde la Creación hasta el Apocalipsis, es un camino de abandono de la tierra madre hasta la historia; pasaje de la madre terrible a la Eva paradisíaca. La creación altera el orden de la naturaleza, Eva nace del costado del hombre pero al final de la historia se reestablece el orden natural. El mito, sostiene Frye, revela una forma absoluta de saber. La historia inscripta en la palabra del Kerygma no es un saber especial. Está signada por la imaginería de la caída y del ascenso. Pero, hay que transitar el ascenso reuniendo los destellos femeninos de Dios en la Creación.

BRIGADIER-... Pero soy mi voluntad. Y soy un pueblo. Un pueblo manso que en mi mano se vuelve filoso y duro como la hoja de un cuchillo. Para abrirse a tajos lugar en el tiempo. Para ser un pueblo. Tachen “manso”. ¿Pero hasta cuándo mi amigo, podré sostener la voluntad general? ¿Cuándo se romperá este sortilegio? ¿Cuándo me veré sólo frente al espejo? Espero con temor. Tachen. Con impaciencia. Tachen. Con inquietud ese momento. El momento en que la historia se aparte por fin de mí y yo recupere mi verdadero rostro (Monti, 2005: 76).

La historia, la Comunidad de los hombres es simbólicamente femenina sostiene Frye, también la tradición del *Zohar* y del *Bahir*. Es decir, como depositada o novia de la trascendencia, la Comunidad es simbólicamente femenina aunque esté integrada por hombres y mujeres. El Brigadier demanda ante el espejo, por un rostro individual, más allá de la Madre. Sabemos que Monti no construye personajes desde la individualidad singular.

La inmovilidad paradisíaca es un estar ahistórico en la naturaleza. La entrada del hombre en el mundo histórico implica la fe en una transformación revolucionaria de la historia para los justos, la instauración de un ordenamiento trascendente de la naturaleza y de la Sociedad, la aceptación del orden cósmico como ciclo de eternas muertes y renacimientos, el nuevo nacimiento en la madre espiritualizada de la Comunidad espiritual. No hay lugar en esta crónica para un rostro fuera de estos espejos, porque la historia no es una impostura. Por el contrario pertenece, al igual que la naturaleza, a la economía de la Salvación. Para el Brigadier, la historia es “máscara inmóvil” porque a pesar de su aparente movilidad, significa la reiteración de los rituales sangrientos de la voluntad de poder. En el paradigma simbólico de Frye hay un solo momento para la individualidad. El momento de la Profecía, la representación individual del principio trascendente, que debe enfrentar a la Comunidad alejada de la Ley. El Brigadier, en cambio, es portador de una sabiduría pragmática. Se deja determinar por la necesidad.

BRIGADIER- ... ¡Cómo quisiera vivir en épocas más suaves! Pero aquí me han puesto los tiempos y no será yo quien consienta que naciones más extrañas, más viriles, entren a saco a la tierra, como a tierra de nadie. Tachen “más viriles”. Por eso estoy, amigo Flores, empujado en el tiempo, cuchillo en mano atisbando lo que será. Para despejar el camino. Hacia Dios: el imán de todo (Monti, 2005: 76).

En esta tierra americana vuelve el escenario del drama primordial. El arquetipo del ánimo aparece bajo la forma de la tierra disputada por hijos “más viriles”. Dios no pide el cuchillo del sacrificador. La trascendencia, dice Buber, no transmite ningún mensaje sólo una plenitud de Ser ante la libertad del hombre. El

hombre dibuja las formas de su mundo de cara a ese rostro y tiene que revertirlas en la solidaridad, cuando aquellas se expanden en su ser propio. El hombre que levanta el cuchillo del sacrificador no forja nuevas formas para la trascendencia. Ese hombre no hallará el agua y el árbol maternos, cuando la historia regrese a la matriz de la eternidad, porque ha matado a Dios, creyendo ser Dios. La escritura de los escribientes es un intento de configurar la inmediatez, de superar la necesidad en el hallazgo de un polo inteligible superior. Sin embargo, termina devorándose a sí misma como la tierra y la sangre; regresa sobre las propias palabras tachando, corrigiendo, no sabiendo.

El discurso del loco es metáfora de un saber fantástico, de un saber onírico, de un saber marginal que descuaja los cimientos del orden del Logos. Es un saber en las fronteras de la historia. Estanislao, como los leprosos en la Edad Media, ha sido desterrado de la historia. Es el Expósito, que también busca su identidad en los espejos del agua. Pero en su búsqueda de la madre hay nostalgia de Paraíso perdido. El discurso del poder no permite los adornos de la nostalgia. Por el contrario, en el espejo de aguas detenidas, el Brigadier busca su rostro aislado³⁴. En el espejo natural del agua, el Expósito busca a su madre.

ESTANISLAO- Y en el beso del agua somos lo mismo. Yo soy el agua en la que ella juega. Desde el fondo de mí, viene flotando y se asoma en mis labios y en mis ojos. Me besa en el agua con mis labios. Me miro en el agua y soy ella. Yo soy ella (Monti, 2005: 81).

El niño olvida su orfandad en el seno maternal del agua. Esta naturaleza material ampara. No es el rostro que la misma naturaleza escenifica ante el principio masculino del poder, es decir, sangre, noche y barro.

La historia se traslada en el escenario del Misterio del Infierno al Mundo. Se altera la estructura tripartita de los Misterios y Moralidades medievales. Allí la historia comienza en el conocimiento del Paraíso, luego sucede la Caída y finalmente la Salvación por el arrepentimiento. En el discurso del Loco, el amor es naturaleza instintiva, naturaleza destino. Farfello, intenta darle forma en la métrica regular de la palabra poética. También los locos, fantásticas encarnaciones de la oscuridad instintiva, pronuncian una palabra conjuro, una palabra-acción, que detenga la noche afuera y adentro.

³⁴ Bachelard explica el plurisemantismo del complejo narcisista. Nos interesa destacar entre la diversidad de sus manifestaciones, la idea sádica de poder: "Al ser que está delante del espejo podemos plantearle la doble pregunta: ¿por que te mirás? ¿contra qué te mirás? ¿Tomás conciencia de tu belleza o de tu fuerza? (Bachelard, 1965: 39).

MURAT- (*Canta*)

Todo lo oscuro es obscuro:
la piel morena y secreta,
los lascivos ojos negros,
la nocturna cabellera.

BIGUA- (*Canta*)

Por eso debes pintarte
el rostro con polvos blancos,
clarear tu pelo en vinagre
y dar carmín a tus labios (Monti, 2005: 85).

Los locos hablan el lenguaje del mundo caído, de los polos escindidos del símbolo. Creador-criatura, masculino-femenino, blanco-negro. En otras palabras, el universo cabalístico de la acción.

Pero el lenguaje de los amantes, es el lenguaje místico de la fusión amorosa. La condición paradisiaca será para ellos esa condición redentora que Frye le otorga a Eva, la mujer primordial. Es decir, la mujer es simbólicamente mensajera de la redención de la naturaleza. La condición paradisiaca es, por lo tanto, para los amantes una visión sumergida en el inconsciente de la especie. Eros traerá ese recuerdo a la superficie del tiempo. Sin embargo, a partir de ese instante, el viaje erótico desanda las escisiones del símbolo, buscando la fusión mística.

SAN BENITO- ¿Qué es ese mundo que te envuelve y te despedaza, secreta para mí? ¿Esos andrajos lujosos que te ocultan? ¿Esos trapos pesados, esa mortaja enjorada con que quisieron desgarrar tu carne viva para mí los muertos del mundo? (Monti, 2005: 84).

En la distancia de la representación, ya se produce la fusión mística. Camila brota del costado onírico de Estanislao como Eva del costado de Adán. Sin embargo, estamos en el plano de la representación. Y la representación, como en todas las obras de Monti, detiene la muerte, detiene el amor.

El fondo de los ojos tiene su superficie y su profundidad como las aguas que simbolizan. En la superficie de los ojos del Escribiente I, se revela el discurso político de Civilización y Barbarie; en las aguas profundas, en cambio, la tierra americana.

Frye propone una interpretación antidogmática del texto kerygmático. La presencia materna del agua en la escritura histórica se burla del discurso argumentativo.

BRIGADIER- Pobre loco. Sí, puedo verlo en su tienda al menudeo ahora mismo, a la luz de una vela de sebo, embarrado hasta las orejas, tiritando de frío y fiebre, soñando con ciudades doradas en el desierto, con

paisanos de levita que hablan francés, *comme el faut*. Pobre loco, tendero al menudeo puesto a soñar (Monti, 2005: 89).

En el Purgatorio se desarrolla la escena de la pasión amorosa. El centro de esta pasión es el deseo amoroso de fundirse en el cuerpo del otro. El contraste entre el discurso descriptivo del mundo y la exaltación de la palabra lírica en el Purgatorio simbolizan la escisión entre la historia y el universo arquetípico. Más aún, esa pálida historia singular se disuelve en el espacio genital de la naturaleza. Barrabás expresa otra naturaleza, la de la pura instintividad desligada, desunida. Es la rueda de fuego que ve el rey Lear; el ciclo de las constantes repeticiones.

BRIGADIER- (A Barrabás) Carnicero, ojos de carbón encendido... Estás ahí, mudo... Perdida para siempre la palabra... Ya no podés contarnos nada, ni siquiera ser juzgado... Sólo mirar con ojos de fiera desde el abismo exterior... Y nosotros ya no sabemos descifrar esa mirada (Monti, 2005: 95).

Recordemos al respecto los conceptos de Buber. Según el filósofo, la relación entre el hombre y la naturaleza es anterior a todo lenguaje. El hombre puede hallar el Rostro divino en el mundo natural pero para eso debe vivir en el presente de la Relación. Barrabás está en el exterior desierto del olvido. Es un "golem" un autómatas ligado a los ciclos mecánicos de la naturaleza.

El diálogo entre San Benito y Biguá tomando las figuras de los amantes vuelve al tiempo anterior al Génesis, donde Dios era macho y hembra al mismo tiempo. Y según la Cábala creó a Adán a su semejanza, macho y hembra los creó. A esa unidad desean regresar los amantes, a esa fusión cuando la eternidad aún no era tiempo.

SAN BENITO- Este es el misterio del cuerpo. Apenas más sólida que el aire, la forma se desliza y remonta vuelo o desciende en lento vértigo hacia escondidos rincones. Pero la forma es leve, cambiante. Es otra cosa lo que busco hermana: lo espeso que está adentro, la oscuridad cerrada, inmóvil, lo que no cambia (Monti, 2005: 94).

La intertextualidad con *El Cantar de los Cantares* revela la naturaleza esencialmente erótica del libro. En la tradición de la Cábala, este libro es interpretado como los desposorios entre el aspecto femenino de Dios y sus atributos masculinos. Pero, en la mirada de los Locos la palabra lírica debe descender hasta las raíces materiales de la tierra y el cuerpo. Es un descenso desde las cimas ideales del lenguaje hasta la oscura naturaleza. Sólo desde esa unión se vuelve a recuperar la androginia perdida.

BIGUÁ- Porque si ha de tolerarse este horror de ser dos cuerpos y no uno...

MURAT- Sólo es posible, amado que nos devoremos y nos bebamos uno a otro...

ESTANISLAO- Que calmes tu sed con mis licores: mi saliva, mi sudor, mi orina...

SAN BENITO- Que te alimentes con mis heces...

BIGUÁ- Con mi semen (Monti, 2005: 96).

También el alma del Edecán busca la fusión con la trascendencia. Sin embargo, su misticismo niega el sentido simbólico del viaje terrestre. Quiere liberarse de la historia, aboliendo el cuerpo y la materia. Desdeña la transformación del arquetipo terreno en símbolo terrestre, soñando con un salto hacia lo trascendencia. Los amantes en cambio saben que el destello de la luz primordial se agita bajo la materia.

BRIGADIER- Sí, ellos buscan en la oscuridad, lo mismo que Usted en la luz. Pero es la misma impaciencia. Siempre es la misma carne hambrienta que quiere liberarse de lo que la encadena y martiriza. ¡El tiempo, el tiempo!. Usted y ellos son culpables, Corvalán (Monti, 2005: 101).

Pero la Creación es la unión de materia y Logos, Corvalán rechaza al mismo tiempo el rostro de la madre terrestre y la historia. Farfarello responde hablando del poema. Porque el poeta repite el acto del Génesis uniendo el mundo subjetivo a la materia; el poeta se desposa con la madre Naturaleza.

FARFARELLO-... sin cuerpo, sin ese cuerpo extraño, que nos permite asirnos a lo real, y le da una meta y un final, a esa insoportable voluptuosidad. Digo, que el don del poema es un don oscuro (Monti, 2005: 100).

Éste es el sentido de la Creación, de la materia femenina, de la Comunidad femenina; ambas esposas de la trascendencia. Desear la unidad primordial es salir del tiempo para ingresar en el Absoluto o la muerte. Anhelar la destrucción de la materia para ascender a la luz, también es abolir el tiempo para ir al encuentro del silencio.

El principio simbólico de lo femenino enlaza el profundo semantismo de la obra. Para el Brigadier, el hombre americano es hijo de su tierra. Este territorio rechaza todo principio superior de ordenación. Más aún, este intento es simbólicamente expresado como una violación. El destino del hombre americano consiste en someterse a esa madre orgiástica. En el discurso del inglés en cambio, la diosa madre pierde su misterio para transformarse en una pobre chinita ultrajada. Por un lado, el misterio de la tierra, su violencia y también su

trascendencia imponiendo el sometimiento del hombre por el sometimiento técnico del mundo, despojando de sacralidad a la antigua diosa. En ambos casos, la tierra es mujer que se viola o mensajera divina que impele al sometimiento:

CANNING- Esa chinita que me cebaba el mate. Tenía unas tetas así, de vaca. (*le guiña el ojo al Brigadier*). Somos hombres, ¿eh? La corrí y la tumbé en un bostero, entre las patas de los caballos (*Pone los ojos en blanco*) ¡Heavenly! (Monti, 2005: 103).

Finalmente la última escenificación en el Paraíso. La tierra americana se transfigura en espacio sagrado. Desde el inicio del Acto único, hay un movimiento de la palabra desde la materia hasta la luz, desde la crónica a la historia, desde la historia al mito. Aquí las palabras se deshacen en un proceso paralelo a la disolución del tiempo en la eternidad. Y es la antigua “adamá”, la naturaleza primigenia, la que desanuda el sentido forjado en el tiempo.

ESTANISLAO- Las palabras escapan de nosotros, ya no soplan su orgullo.
 BIGUÁ- Nada empaña el antiguo saber, henchido de otros sueños.
 MURAT- Saber del pájaro en la hazaña de su vuelo, del trueno de los potros, del ritual de alabanza de la araña (Monti, 2005: 108).

Los cuerpos de los amantes se funden en la antigua identidad macho-hembra. Y esta fusión se agudiza metafóricamente en la confusión de los versos, donde un personaje masculino simboliza el principio femenino pero a su vez le habla a su amado diciendo “Yo soy él”. El mismo juego especular se produce inversamente, cuando un personaje masculino habla en nombre del amado, aludiendo a su unión mística con su amada, enunciando: “Yo soy ella”. Shakespeare utiliza permanentemente el ambiguo recurso del disfraz para metaforizar esa androginia fundamental que habita en los bosques de sus obras y en las damas-hombres de sus sonetos.

El río y el árbol expresan en el Paraíso evocado la simbología maternal del nuevo alumbramiento. Son el árbol y el agua que se manifiestan en el Apocalipsis, como señales divinas de renacimiento espiritual. Río, árbol y tierra configuran, entonces, la sintaxis simbólica femenina del regreso a la eternidad.

Pero, Paraíso, Infierno, Mundo y Purgatorio son estados subjetivos imaginados por los Locos. En el ritual de los locos, en ese proceso de subjetivación, desaparece la historia, la intrahistoria, la palabra despojada de su vestido sonoro y los amantes desnudos de los vestidos del tiempo vuelven al vientre de la gran madre. También detrás del discurso del poder está la imagen de la tierra. Sin embargo, aunque admire su misterio de madre- mujer primigenia, la tierra americana incluye para el Brigadier, la construcción histórica. El extranjero quiere dominarla por el intelecto, la técnica; el conductor de la historia en la

inmediatez del hombre que doblega a una mujer. Es Adán nombrando las piedras de América.

Los amantes, en cambio, anhelan en la mirada de los Locos, estar fuera del tiempo, en la inconsciencia de la madre materia. Ya en esa mirada yacen las aguas profundas de la muerte, y la oscura tierra del origen³⁵.

SAN BENITO- El río despojó nuestros vestidos
Y con ellos se fueron la costumbre
Y los días y el mundo. Bien pulidos
los cuerpos, y desnudos, despertamos
en la orilla interior, y nos miramos (Monti, 2005: 106).

Junto con el cuerpo de los amantes que se disuelven para regresar al vientre materno de la tierra, se disgrega el mundo de las formas hasta su elemento primordial.

MURAT- En paz cada elemento
reanuda el sueño de la tierra.
SAN BENITO- Brilla lo seco en lo metal, flota en el viento
lo leve (Monti, 2005: 108).

La expresión “en paz” es clave para interpretar el mito como imagen de totalidad. El Paraíso es anterior y posterior a la Creación, según Frye. El Paraíso posterior a la Creación es el que adviene luego del Apocalipsis. Sin embargo, no podemos realizar una lectura unívoca del mensaje apocalíptico (Frye). Un Apocalipsis implica la visión legal de un mundo con premios y castigos para los justos y los pecadores. Pero hay otro final que alude a la creación de un mundo nuevo³⁶. El amor de los amantes es un reflejo del amor del Esposo por la Esposa divina. A ellos les pertenece la nueva tierra. Ellos no atravesarán el orden de la culpa y el castigo.

El mundo de la civilización pertenece al ámbito del dominio, al tiempo del poder. A la luz de esta mirada, el destino histórico implica un acto de violencia sobre la madre primordial de la tierra. Ésta es la única mujer presente como

³⁵ Bachelard diferencia el simbolismo de las aguas superficiales del simbolismo de las aguas profundas. Éstas últimas son metáforas de una muerte estancada, de una muerte que no regresa a la orillas del tiempo. “Agua silenciosa, agua sombría, agua durmiente, agua insondable, son otras lecciones materiales para una meditación sobre la muerte. Pero no es la lección de una muerte heracliteana, de una muerte que nos lleva lejos con la corriente, como una corriente. Es la lección de una muerte inmóvil, de una muerte en profundidad, de una muerte que permanece con nosotros, cerca de nosotros, en nosotros (Bachelard, 1974: 110)

³⁶ Esta nueva creación se expresa metafóricamente bajo la tutela femenina de la futura Jerusalem. “Luego vi un cielo nuevo y una tierra nueva porque el primer cielo y la primera tierra desaparecieron (Apocalipsis: 4, 21).

madre y desposada en el discurso del Brigadier. Todas las tradiciones simbólicas estudiadas no entienden como definitiva la expulsión del Paraíso. Pero, para que este pensamiento sea existencialmente real, debe desplegarse bajo la imaginaria de un desposorio con la madre-novia. “Entrar a cuchillo” significa violentar el misterio, espantando el Tú del Rostro.

BRIGADIER- ...Porque fuimos expulsados para siempre del Paraíso (Monti, 2005: 111).

Barrabás regresa a los ciclos ciegos de la naturaleza; el Brigadier a la ceguera histórica. El niño y la batalla parecen implicarse en el ciclo de la Necesidad que está a punto de irrumpir. Sólo los Locos sospechan, más allá de la sangre y de las heridas recibidas, otra realidad. Como afirma Buber, desconocemos el Contenido de esta realidad, sólo sabemos que es.

ESTANISLAO- ¡Hermanos, en verdad os digo que todo esto es cáscara y pintura! ¡Que todo esto no es real, y que la realidad, resplandeciente, eterna, está detrás de este mundo pintado (Monti, 2005: 113).

La reescritura de la obra en el año 2002 bajo el título de *Finlandia* acentúa el carácter universal de los símbolos. Es éste un proceso análogo al ocurrido en la reelaboración de *Una historia tendenciosa*.

Destacamos en este proceso de intensificación simbólica, no sólo la ubicación topográfica en un más allá cercano al final de la tierra, sino la nitidez de la metáfora de la Androginia expresada por los siameses Mezzogiorno, “un hombre y una mujer, unidos por el sexo”. Esa unidad de Dios y Adán, antes de la historia, se expresa en dos aspectos. Vista desde el mundo de la historia, adquiere el rostro de la madre terrible, la madre simbólicamente unida al hijo en el deseo incestuoso.

AYUDANTE- No entré en detalles, señor, porque la verdad me da asco... pero parece que tienen los dos, uno adentro del otro, pegados, la misma piel... como si fueran uno solo... Por eso están alzados todo el tiempo... y en el momento culminante, usted me entiende... (Monti, 2008: 204).

Sin embargo, la unidad de la materia, plantea también un problema metafísico. El mundo creado por el hombre es un universo de contrarios disociados. El polo superior y el polo inferior, lo masculino y lo femenino, inician el movimiento de la Creación. La tarea del hombre en la historia, según las tradición espiritual, es volver a unir lo fragmentos del génesis. Desde la mirada de la historia, entonces, la androginia simbólica plantea el problema del hombre que realiza esta unidad en el desconocimiento.

MEZZOGIORNO (M)- En realidad no sabemos...Los jugos pasan todo el tiempo de un cuerpo al otro...Y entonces, ¿quién es quién? Per esempio, él ahora está soñando y yo estoy despierta ¿Pero no seré yo, en realidad, el sueño de él? Ahora él tiene un sueño muy potente... de guerra y gloria... no lo puedo soportar (Monti, 2008: 215).

Tal vez, el cansancio histórico señalado por la época en que fue escrita esta obra, condujo a Monti a la afirmación final acerca del sentido de la historia. El orden ético, las formas humanas de las instituciones, son desbordadas por esa madre naturaleza, por esa madre-vida que devora toda forma. La dificultad por fundar un orden ético sobre la tierra se reviste simbólicamente con ropajes femeninos.

BELTRAMI- Se necesitaría una vida que durara miles de años, porque sólo del cansancio de la vida nace la Justicia. (Monti, 2008: 231).

BIBLIOGRAFÍA

- Bachelard, Gastón, 1978, *El agua y los sueños*, México: F.C.E.
- Biblia de Jerusalem*, 2000, Bilbao: Editorial Desclée De Brouwner.
- Cosentino, Olga, 1992, "Misterio, poesía y tragedia de América Latina", en AAVV, *Teatro contemporáneo argentino* (Antología), Madrid: F.C.E., pp. 1015-1021.
- El Bahir*, 2005, Barcelona: Península
- El Zohar*, 2000, Barcelona: Liberduplex.
- Foucault, Michel, 1992, *Historia de la locura en la época clásica*, México: F.C.E.
- Frye, Northrop, 1988, *El gran código*, Barcelona: Gedisa.
- , 1996, *Poderosas palabras*, Barcelona: Muchnik.
- Giustachini, Ana, 1990, "El teatro de la resistencia: *Una pasión sudamericana y Postales argentinas*" en *Teatro argentino actual*, Cuadernos del Getea, Año I, nº1, pp. 55-72.
- Jung, Carl G., 1977, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Buenos Aires: Paidós.
- , 1982, *Símbolos de Transformación*, Buenos Aires: Paidós.
- Monti, Ricardo, 2005-2008, *Teatro*, Estudio crítico Osvaldo Pellettieri, Buenos Aires: Corregidor.
- , 1998, "Pequeño Monólogo continuando un diálogo" en *CELCIT*, nº 9-10, pp. 42-43.
- Pacheco, Carlos, 1992, "Del parricidio a los verdugos", en *Celcit*, año 2, nº 3, (otoño), pp. 64-66.

- Pellettieri, Osvaldo, 1990, "Una tragedia sudamericana" en *La escena latinoamericana*, Buenos Aires, nº 5.
- Sagaseta, Julia Elena, 1990, "Los límites del poder en torno a *Una pasión sudamericana* de Ricardo Monti", en *Boletín del Instituto de Artes Combinadas, VIII*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras: pp. 19-21.
- , 1993, "El placer del texto" en *Teatro 2*, III, Nº 4, Buenos Aires, pp. 227-241.
- Scheinin, Adriana, 1990, "Sobre *Una pasión sudamericana* de Ricardo Monti" en *Boletín del Instituto de Artes Combinadas, VIII*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, pp. 22-26.
- Shakespeare, William, 2003, *Obras Completas*, Madrid: Santillana.
- Zayas de Lima, Perla, 1983, "Historia, antehistoria, intrahistoria en *Una pasión sudamericana* de Ricardo Monti" en *Boletín del Instituto de Artes Combinadas*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras: pp. 19-21.
- , 1990, *La escena latinoamericana*, Nº 5, pp.16-18.

ASUNCIÓN (1993)

En esta obra se da un proceso simbólico inverso a *Una pasión sudamericana*. Allí la mujer encarna en el discurso masculino de la historia; aquí el principio masculino sólo aparece en la mirada final. La mujer en cambio, ocupa la centralidad de la escena dramática. Una de ellas, Doña Blanca, articula la agonía en lenguaje; busca el sentido. Bajo este aspecto podemos descubrir un polo simbólico femenino ideal en el personaje. La mujer es vasija, inmediatez natural; la palabra es activa, es un hundimiento en la materia para configurar un sentido. Liliana López señala, en su estudio sobre la obra, el poder de la palabra de Doña Blanca como estructuradora del discurso. Contrariamente, sostiene la autora, Asunción por su condición de vasallaje permanece “borrada” del lenguaje. (López, 1993: 80)

El polo superior idealizante del símbolo femenino es, según la imaginería de la Cábala, expresión del “Entendimiento” Mujer ligado a la Sabiduría masculina. Asunción, en cambio, expresa metafóricamente, el símbolo de la vasija cabalística.

El *Sefer Bahir* distingue entre el cielo, símbolo masculino del poder de dar y la tierra bajo el aspecto de Maljut-Reino, símbolo femenino del poder de recibir. Sin la tierra, vasija primordial, no hay creación posible. En palabras del *Bahir* “Antes de la creación de la tierra, el cielo no estaba completo, y por tanto no podía ser nombrado” (*Bahir*, 2005: 121). Sin embargo, esta vasija al representar el peldaño más bajo de la creación es denominada “pobre” porque “está en la absoluta indigencia, solamente recibe, pero no puede dar” (*Bahir*, 2005: 123). Además, las mujeres son “débiles de conocimiento” por estar relacionadas con el futuro (*Bahir*, 2005: 127). El polo femenino representa el futuro, es decir, el punto final del devenir temporal. De allí, también, el mutismo de Asunción.

Puesto que el pasado fertiliza el futuro, la Sabiduría y el pasado son masculinos, mientras que el Entendimiento y el futuro son femeninos. Se enseña que “Dios dio a la mujer Entendimiento adicional.” Además, tenemos conocimiento del pasado, pero no del futuro. El futuro, que es el elemento femenino, es por tanto deficitario en conocimiento y así se enseña que las mujeres son débiles de conocimiento. Esto también tiene relación con el motivo por el cual las mujeres están exentas de mandamientos dependientes del tiempo (*Bahir*, 2005: 127).

Pensamos que esta debilidad alude específicamente al conocimiento de las creaciones del tiempo. Dado que, según la tradición de la Cábala, hay una sabiduría femenina que antecede a la Creación y por medio de la cual la Creación regresa a su origen.

Doña Blanca es el arquetipo ctónico del erotismo orgiástico de la tierra, pero el poder de la palabra la distancia de la inmediatez estética, paralelismo conceptual en términos de la filosofía existencialista. (Kierkegaard, 1955: 36). En otras palabras, el logos es un equivalente semántico de la “Ética”, por el contrario, la inmediatez de Asunción se expresa en la silenciosa diversidad de la “Estética”.

DOÑA BLANCA- Sí, tu señor
 Y también señor
 de tu señora,
 la manceba de don Pedro,
 la gran ramera de Babilonia.,
 la puta de la Mar Océano
 la que en el mar bravío
 amó hasta el vértigo
 a tu señor,
 señor de Irala.(Monti, 1993: 234).

En el discurso de Doña Blanca, la historia busca su sentido a través del paradigma universal del Mito. Éste es el polo masculino, el polo hermenéutico del devenir. La imagen de la “gran ramera de Babilonia” es una clara alusión intertextual al *Apocalipsis* bíblico. Es un símbolo complejo. Arquetipo del ánima, de la madre terrible pero también de la comunidad social disgregada en el mundo del poder. En este último sentido, se opone al arquetipo femenino transformado en la “Jerusalem celestial”. Doña Blanca, en su agonía, tiene un pie en la tierra, que intenta atrapar en la palabra, porque la realidad fluye en la forma de ese río constantemente invocado en su discurso. Pero su palabra se dirige también al Eterno Presente de la Revelación. Esta palabra no revela, dice Buber, un contenido singular. Es plegaria, invocación, está más allá de la historia que la que Doña Blanca narra. Tal como afirma el filósofo, la Relación Yo-Tú adolece de un contenido específico. El mundo del Ello, el universo de la mediatez conceptual, se puebla de palabras pero se vacía de Presencia. Y en la invocación de Doña Blanca se despliegan las imágenes de una maternidad celestial. En otras palabras, el símbolo ha sido transformado. Sobre la tierra Asunción y su hijo; en la eternidad, la Virgen y el Niño. Pero estos dos polos no están dissociados. Por el contrario, el sufrimiento, la búsqueda de trascendencia en la oscuridad de la historia es el peldaño para la ascensión.

DOÑA BLANCA- ...Santa María,
 ruega por nos...
 Mírame,
 Señora,
 en noche eterna,
 mira este cuerpo que amó,

despedazado,
 y recógelo,
 álzalo hacia ti,
 Señora,
 álzalo en tu Asunción,
 en tus dedos
 de luz tenue.
 Alza este cuerpo,
 Señora,
 que no te repugne (Monti, 1993: 236).

Liliana López destaca este aspecto unitario del símbolo desde el ángulo estilístico de la creación estética. Este “fundamento de valor” se expresaría, entonces, por medio de la unidad barroca del drama.

El discurso de la sexualidad caracteriza la ideología disciplinaria del poder. La enfermedad sexual (sífilis) separa los cuerpos de Doña Blanca e Irala.

La mirada de lo femenino es en esta obra unificación. De este modo, la imaginería femenina de la emocionalidad orgiástica de la naturaleza se liga a imágenes de luz, de iluminación. Todo, los olores del sexo, las heridas del parto, las imágenes animales, la luz celestial, la sífilis y la historia se unen en la unidad agónica de la pupila femenina.

Según afirma Nidia Burgos: “Ambas mujeres, Doña Blanca y Asunción, al aparecer ancladas en su sexualidad, recrean una imagen hegemónica de fuerte perdurabilidad en el imaginario social que mantuvo la exclusión de la mujer de otros ámbitos que no fueran los estrechamente relacionados con su sexo” (Burgos, 2008: 5). Pero esa exclusión es, pensamos junto con la autora, la imagen misma de América, separada y fusionada, en la otredad europea. Es decir, paradójicamente histórica.

Asunción no acude al umbral de la palabra. Es el puro arquetipo ctónico; la “Relación” con la naturaleza anterior a todo lenguaje. Irala sólo habla al final; también él es el puro arquetipo masculino. Habita en el mundo más alejado de la trascendencia; el universo de la acción.

La tradición del *Zohar* y del *Bahir*, denominan a la mujer con un nombre que significa orificios: Nekevah. Son grietas por donde penetra lo trascendente hacia los niveles más alejados del Rostro. Toda unión erótica constituye un peldaño hacia la reunión esencial entre la tierra y lo divino, entre la Schechina y su Esposo divino, lo masculino y lo femenino en Dios. Éste es el significado de las distintas personificaciones. En el callado discurso masculino de esta obra, el cuerpo es sexualidad, fragmento.

DOÑA BLANCA- El señor
 no necesita más agujeros
 donde regar su simiente,
 y esta tierra es porosa,
 llena de agujeros
 hambrientos. (Monti, 1993: 242).

El camino de la iluminación en el universo dramático de esta obra, el itinerario místico de la unificación lo realizará la mujer. La sexualidad ctónica de Asunción y la reflexión verbalizada de Doña Blanca, construyen la historia desde un más allá de la historia. En este sentido, Nidia Burgos subraya en su artículo sobre este drama, la utilización del recurso de la alusión referencial a modo de condensación simbólica. La autora destaca las libertades que Monti toma con respecto a los sucesos históricos narrados en las Crónicas. La condensación simbólica lograda, a partir de ese recurso, contribuye a elaborar el paradigma identitario americano (Cfr. Burgos, 2008: 5).

La lectura simbólica señalaría que esa reclusión de la mujer en los confines de la sexualidad no representa el último peldaño de la identidad histórica. A través de la sexualidad, la mujer se une con el esposo terrenal y con el esposo celestial. Esta unión es configuradora de sentido. “A Maljut-Reina se le llama piedra preciosa, pues recibe y refleja a todas las demás Sefirot. De manera similar, un diamante refleja luz blanca como la totalidad de los colores” (Bahir, 2005: 179).

Doña Blanca, al herirse, da origen a los ciclos de la Creación. El sexo antiguo del origen se derrama en el futuro nacimiento, a través del sexo presente. El sentido existe más allá del tiempo, misterio negado al entendimiento de lo creado.

El padre y la madre supremos se unen dando origen al tiempo. La madre terrena y el padre terreno reiteran el gesto ritual que renueva las fuentes de lo creado, aún desconociendo el sentido. Asunción e Irala permanecen mudos ante ese misterio.

La metateatralidad es, en conceptos de Osvaldo Pellettieri, un rasgo esencial en la obra de Ricardo Monti. La reflexión directa acerca del teatro como género, pero también el diálogo con las textualidades del pasado histórico del teatro. Desde Magnus hasta su teatro barroco, donde este diálogo con la historicidad del teatro funda una nueva textualidad, “teatro de resistencia a la modernidad marginal” (Pellettieri, 2000: 12). Este rasgo distintivo se vincula a una densificación en el uso de los paradigmas simbólicos. Ya señalamos, al inicio de nuestro trabajo, la apropiación por parte de Ricardo Monti del fundamento de valor y la poética del drama expresionista. Nos referimos precisamente a la imagen simbólica de lo femenino y a la propuesta por parte de autores como Frank Wedekind, de fundar “un drama antinaturalista”. En *Asunción* de Monti, la mujer-

tierra, la mujer como sexualidad orgiástica de la tierra americana, se expresa con el mismo lenguaje de las protagonistas femeninas de *De la mañana a la noche* de Georg Kaiser y *El espíritu de la tierra* o *La caja de Pandora* de Franz Wedekin. Pero, en *Asunción*, esta apelación a lo irracional señalada por Pellettieri, asciende por los umbrales de la salvación y, lejos de instalar la poética de un teatro antinaturalista que reposa en un “fundamento nietzscheano de valor, propone en cambio la poética del Misterio.

BIBLIOGRAFÍA.

Buber, Martín, 1984, *Yo y Tú*, Buenos Aires: Nueva Visión.

Burgos, Nidia, 2008, “*Asunción* de Ricardo Monti. La historicidad como clave de identidad latinoamericana” en *Perspectivas teatrales*, Osvaldo Pellettieri editor, Buenos Aires: Galerna/ Fundación Roberto Arlt, pp. 285-292.

El Bahir, 2005, Barcelona: Península.

El Zohar, 2000, Barcelona: Liberduplex.

Frye, Northrop, 1988, *El Gran Código*, Barcelona Gedisa.

Jung, Carl G., 1977, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Buenos Aires, Paidós.

Kierkegaard, Soreen, 1955, *Estética y Ética*, Buenos Aires: Nova.

López, Liliana, 1993, “Los paradigmas de la alteridad en *Asunción*, de Ricardo Monti” en *Actas de ACITA*, Buenos Aires, Asociación de Críticos e Investigadores del Teatro Argentino) pp.72-78.

Monti Ricardo, 1995, *Teatro*. Buenos Aires, Corregidor.

Pellettieri, Osvaldo, 2000, “El teatro de Ricardo Monti: La resistencia a la modernidad marginal”, en *Teatro* de Ricardo Monti, Buenos Aires, Corregidor.

Scholem, Gershom, 2001, *Los orígenes de la Cábala*, Barcelona, Paidós.

LA OSCURIDAD DE LA RAZÓN (1994)

Como hemos señalado, la complejidad semántica del teatro de Ricardo Monti se intensifica en la tercera fase de sus creaciones. Ellas indagan en los orígenes míticos de la patria sudamericana, retomando la estética del teatro poético. El arquetipo femenino de las tradiciones mitológicas primordiales encarna en estas obras en su doble rostro de luz y de sombra, de condena y salvación.

En *La oscuridad de la razón* el arquetipo femenino se despoja de toda identidad singular. Paralelamente el espacio es el decorado mental de la Caída y la Salvación y el tiempo, eterno instante, movimiento pendular entre “catábasis” y “anábasis”, donde se escenifica la historia, como en la isla de Próspero, para conocerla y trascenderla.

Siguiendo el esquema cósmico trazado por Northrop Frye, nos hallaríamos entre el espacio de la Caída y el subsuelo infernal. El viaje iniciático comienza con la llegada de Mariano hablando una lengua extraña a su tierra, es decir, en la orfandad de la “Relación”. El arquetipo femenino, como los ángeles bíblicos, llega al umbral y lo abandona al doloroso itinerario de las pruebas y el conocimiento³⁷. Pero las palabras de la “Mujer” aclaran las raíces uránicas del símbolo: “Mujer- Yo te iluminaré/ ven” (Monti, 2005:120). Como en las antiguas tradiciones cabalísticas el “Padre” se retrae y deja su presencia “Shejiná” en el exilio terrestre. Si bien esta presencia femenina posee sólo el fragmento de luz acorde a los ojos terrenales, también es la única huella en la búsqueda de la trascendencia. El arquetipo del “Alma” es la Sofía terrestre, tal como afirma Jung, la madre dadora de vida y de muerte

ALMA- Si es de mujeres dar luz,
también es quitarla.
Si dar vida,
guardar muerte” (Monti, 2005: 123).

El coro de “Lacrimosas” intenta vanamente instaurar el orden de lo real: ese orden abolido en la tragedia, como sostiene Roland Barthes en su estudio sobre Racine (1992); ese orden trascendido en la iluminación mística.

LACRIMOSAS- ¡Llora por los hijos
que aún no criaste

³⁷ Liliana López interpreta sobre la naturaleza enigmática de esa mujer, que es un personaje embrague desdoblado, ya que al final se convertirá en la virgen que salvará a Mariano (López, 1995: 107).

reseca,
y no por el padre
que nunca podía dártelos!... (Monti, 2005: 125).

Sólo en el recuerdo del origen y del crimen regresa la realidad a la palabra. Y en la oscuridad del origen y en la del crimen se encuentra el arquetipo del ánima. “Alma” y “Mariano”, los dos polos de la pareja simbólica, como las almas de los muertos en el infierno homérico, beben sangre para dejar su existencia de espectros. En este sentido, se hace evidente su vinculación con *Lulú o El espíritu de la tierra* de Franz Wedekind, donde el personaje femenino es la concreción del erotismo homicida. En el alba del conocimiento, desaparece el plano superior del *axis mundi* y el Paraíso es sólo una nostalgia mental. Por eso la “Mujer” se desvanece. “Alma” y “La Madre” son las mensajeras de una energía ctónica cuyo conocimiento oculta la trascendencia:

ALMA- ¿Quién devoró tus alturas,
estrujada víctima del tiempo (Monti, 2005: 131).

Alma y Mariano remiten también, a la simbología maniquea de la Sofía terrestre y el mensajero. Según Mircea Eliade, las cosmogonías dualistas refieren a un combate primordial entre la luz y la oscuridad. La creación se realiza a través de diferentes etapas. El “Padre” proyecta a la “Madre” de la vida. Ésta, a su vez, genera al “Hombre Primordial”. La luz es derrotada y de esa derrota nace la mezcla cósmica como también la victoria final de Dios. En este itinerario de sustracción paulatina de las semillas de la luz, el “Mensajero” divino, adquiere la forma de un andrógino primordial. Es decir, se muestra bajo el aspecto de “una maravillosa virgen” o “un hermoso joven desnudo”.

Nuestra especie surge a través de una sucesión de actos repulsivos de sexualidad y canibalismo. La materia o Sofía terrestre, desea perpetuar la cautividad del alma. Pero, la Sabiduría divina o Sofía celeste, rescatará el alma para la luz. La liberación abarca tres etapas: el despertar, la revelación de la ciencia salvadora y la anamnesis o recuerdo del origen divino (Eliade, 1978: 379).

Siguiendo este itinerario simbólico, *La oscuridad de la razón* comienza con un sueño.

MARIANO- ¿Esta,
Mi casa,
la casa de mi infancia?
¿Esta tierra desmoronada?
Alors,
de quel rêve
-vers quel rêve-

suis je revenu?
 ¿O no despertaré jamás?... (Monti, 2005: 119).

Y culmina en una iluminación a través del conocimiento. Sin embargo, la iluminación gnóstica implica, tal como afirma Eliade, el abandono del mundo creado, de la historia. En este proceso antidialéctico, la materia lucha por aprisionar la luz y ésta, por liberarse de la materia (Eliade, 1978: 379).

Por su parte, Osvaldo Pellettieri discrepa con las opiniones críticas que limitan la lectura de *La oscuridad de la razón* a un fundamento de valor histórico (Pellettieri, 2005: 32). Consecuentemente, el devenir temporal constituye la oscura materia superada en la mirada final de este misterio.

CORO DE LA MUJER

Y MUJER- Tu hambre y sed
 de luz
 se saciarán
 Todos los soles
 son oscuros
 a esta luz.
 Es tanta luz
 que es imposible
 el retornar de las tinieblas.
 Ya no puedes volver,
 hijo,
 aunque lo quieras (Monti, 2005: 221).

Nota esencial a todas las cosmogonías dualistas es el doble aspecto del arquetipo simbólico femenino. Simón Mago afirmaba que su compañera, descubierta en un burdel de Tiro, era Elena-ennoia, encarnación del pensamiento divino bajo la faz femenina. Goethe abrevó su leyenda de Fausto, probablemente, en la historia de esta pareja extraña. En la segunda parte de Fausto, antes del encuentro con Helena, se debe descender al inframundo de las madres, es decir, de la Sofía inferior, madre de la materia.

MEFISTÓFELES

Al fin te indicará un trípode ardiente
 que has llegado hasta el fondo más profundo.
 A las Madres verás en su fulgor;
 unas sentadas, otras de pie, andando;
 y siempre, formación, transformación:
 el trato del sentido eterno.
 Entre formas de toda criatura,
 no te verán, pues sólo ven esquemas.
 Ten entonces valor: habrá peligro:

vete derecho al trípode, y sin más,
tócalo con la llave (Goethe, 1980: 185).

A la luz de este mismo esquema simbólico se configura el personaje de María en esta obra de Ricardo Monti. Junto con Alma es la lubricidad orgiástica de la naturaleza. El hijo acude ante esa madre primordial buscando una identidad perdida en el mundo de la cultura. La Revelación o anamnesis desanda el itinerario demoníaco de la historia.

MARIANO- No lo sé,
Madre.
Sólo tú tienes la llave
de ese cofre.
¿Qué hay en él?
Si de esta cadena
que me ata,
el primer eslabón
fue un crimen,
yo también soy criminal;
si no lo hubo,
todo ha sido
un sueño impuro
y nada más.
Tú sostienes la realidad.
madre,
tu palabra
es el destino (Monti, 2005: 185).

Desesperación estética, naturaleza muda ante el sentido, sabiduría desterrada en la materia, los arquetipos femeninos poseen, sin embargo, un conocimiento que debe expresarse a través del rito del descenso. Jung sostiene que el arquetipo del ánima configura, al unísono, la energía celeste y la instintividad orgiástica. Bajo este último aspecto, deben comprenderse la escena donde “Alma” y “María”, imágenes de la Madre-Amante, buscan el cuerpo de Mariano.

ALMA Con tal de sentir un hombre
entre sus piernas,
hasta en su propio hijo
echa la mano. (Monti, 2005: 139).

También el incesto se encuadra en este eje simbólico. Porque la mujer, dice Frye, nos señala que no se alcanza la redención, desechando la naturaleza.

Las imágenes arquetípicas de lo femenino en la tradición bíblica imponen una exégesis diferente. Si bien en el contexto del Antiguo Testamento hallamos los polos celestiales y materiales del símbolo femenino bajo el ropaje de la Ciudad ideal o Jerusalem Celeste y la Ciudad terrenal, el contexto histórico temporal constituye, contrariamente a la tradición dualista, el único itinerario posible en la economía de la salvación.

El libro de Oseas, célebre en la tradición profética por su peculiar empleo de las metáforas nupciales para simbolizar la relación entre Dios y su pueblo, increpa a la comunidad histórica de los hombres en la imagen de la prostituta. Bajo la advocación de este símbolo, la naturaleza no está denostada en su ser en sí, sino como naturaleza alejada de lo divino.

Por eso volveré a tomar mi trigo a su tiempo
y mi mosto a su estación,
retiraré mi alma y mi lino
que habían de cubrir su desnudez.
Y ahora descubriré su vergüenza
a los ojos de sus amantes,
y nadie la libraré de mi mano.
sus fiestas, sus novilunios, sus sábados,
y todas sus solemnidades.
Arrasaré su viñedo y su higuera,
de los que decía:
“Ellos son mi salario
que me han dado mis amantes”,
en matorral los convertiré
y la bestia del campo los devorará.
La visitaré por los días de los Baales,
cuando les quemaba incienso,
cuando se adoraba con su anillo y su collar
y se iba detrás de sus amantes,
olvidándose de mí,
oráculo de Yahveh.

(Oseas 2: 11-15).

Alma y María, en *La oscuridad de la razón*, expresan la lubricidad y la anonimidad de la tierra americana. Dalmacio y el Padre, a pesar de sus diferentes máscaras, revelan esos reinos idólatras que en la Biblia se prostituyen con la Israel caída. Como en *Una noche...*, el Parricidio implica la destrucción de una cultura alejada de la trascendencia. Pero en esta obra que nos ocupa, Monti intensifica todas las aristas del símbolo femenino. En el libro de Oseas, Dios se manifiesta como Madre para proteger al pueblo elegido (Oseas 11: 1,6). El pecado de ese pueblo es la confusión del rostro divino con la obra de los hombres. En la *Oscuridad de la razón*, la Mujer inicia a Mariano en el camino de la

salvación. También Mariano debe destruir las configuraciones humanas de la historia. Ya se trate de la antigua barbarie americana o de los paradigmas de la Ilustración, el conocimiento que Mariano adquiere se resuelve en hambre de trascendencia. La espiritualización del tiempo, tal como lo sostienen los profetas bíblicos, significa percepción de la distancia metafísica entre las formas individuales del tiempo y la sustancia divina. Por esta razón, la vida que otorga la Mujer Celestial es luz innostrada.

CORO DE LA MUJER
 Y MUJER- Ven,
 Mariano,
 Cordero,
 primicia para el Padre,
 sin defecto.
 Despierta
 en el seno
 eternamente luminoso
 de la Madre.
 Toda la luz
 es para ti
 que se hizo;
 y tú
 para ella
 fuiste creado...
 (Monti, 2005: 221).

También en el libro de *Ezequiel* se manifiesta la imagen-símbolo de la comunidad bajo el anatema de la prostitución. Allí se describe con minuciosidad el significado espiritual de esa imagen. La comunidad mancillada es aquella que oscurece bajo la noche del sí mismo, la belleza ofrendada como un don de la trascendencia.

Pero tú te pagaste de tu belleza, te aprovechaste de tu fama para prostituirte, prodigaste tu lascivia a todo transeúnte entregándote a él. Tomaste tus vestidos para hacerte altos de ricos colores y te prostituiste en ellos. Tomaste tus vestidos recamados y las recubriste con ellos; y pusiste ante ellas mi aceite y mi incienso. El pan que yo te había dado, la flor de harina, el aceite y la miel con que yo te alimentaba, lo presentaste ante ellas como calmante aroma (*Ezequiel*, 16:15,19).

El deseo incestuoso entre la Madre y Mariano, entre Alma y Mariano ejemplifican esta precariedad de la existencia escindida. Se invierte entonces, el orden jerárquico de la creación.

ALMA- ¿Alguna mujer
podría dar a luz
su propio padre?
LACRIMOSAS_¡Qué asco!
¡Qué idea repulsiva
de una cabeza mortecina!
¡Descabellada! (Monti, 2005: 123).

Sin embargo, tal como afirma el Dios de Oseas, la divinidad no es el hombre. En otras palabras, la mujer adúltera será salvada más allá del destino trazado por sus propias acciones. En *La oscuridad de la Razón*, ese salto hacia la trascendencia se viste con el ropaje simbólico de lo femenino. Monti se apropia del diálogo bíblico entre Job y el diablo, proponiendo una audaz modificación. El Dios masculino del Antiguo Testamento se revela como Mujer. Al igual que en el texto bíblico, el Misterio permanece tan distante de la razón como el renacimiento espiritual.

MUJER- Sí,
la cruz está puesta.
Ahora el destino
es general.
¿Crees que puedes
imponerte a la tierra
y al cielo?
¿Crees que los hice
-cielo y tierra
para tu diversión?
¿Crees que él
es tu juguete?
Para mí
lo hice.
Y es mío,
porque lo quiero. (Monti, 2005: 217).

En el imaginario del *Antiguo Testamento*, Israel es la comunidad mística, la desposada divina. Martín Buber habla de la Comunidad como un orden fundado a partir de la Relación Yo-Tú. Fundación antidogmática nacida del puro encuentro de un destino terrestre junto al Prójimo. Jung y Frye coinciden en considerar el símbolo de la comunidad a modo de manifestación arquetípica femenina. Pensamos que allí radica el sentido subyacente de la entrevista entre Dalmacio y Mariano. El mundo del padre y el mundo del hijo, el romanticismo y el neoclasicismo, España y Francia, simbolizan el artificio de las construcciones ideológicas. La reprimida oscuridad del arquetipo se revela en el homicidio de

Dalmacio. Mariano se olvida en el cuerpo incestuoso de la tierra. Luego la Francia iluminada se convierte en la voz de "*Une petite putain*".

En un diálogo sudamericano con el espectro de Hamlet, regresa el Padre y María repudia su imagen de naturaleza sometida. Aquí, el símbolo femenino recuerda a esas mujeres que en el relato bíblico, según el análisis de Frye, representan a una humanidad fatigada por la explotación.

PADRE- Creí que era amor
abatirse como ave de rapiña
Creí que deseabas
ser mi presa" (Monti, 2005: 170).

Dialéctica de luz y sombra, "Presencia" femenina emanada del Padre, único eslabón en la humana ascensión de Jacob, el mundo del Logos pierde el sentido cuando ignora esta "Presencia". Alma es la noche que ilumina, Mariano la luz que se extravió en la noche, María pide luz para cubrir el crimen y como una ménade dionisiaca unta su rostro con sangre. Los dos polos del ánima se buscan en el tiempo. La razón engendra monstruos cuando no brota como ascua de la Relación Yo-Tú. Las ideologizaciones, el olvido de los intereses primarios, las moradas sin historia de "Lo general" son la sabiduría que sume en el silencio las existencias de María y Dalmacio.

Según Adorno, "la Ilustración era el desencanto del mundo [...] No debe haber ningún misterio, pero tampoco el deseo de su revelación" (Adorno, 2007: 21). En este sentido, debe encuadrarse también el enfrentamiento entre Dalmacio y Mariano. Dalmacio y el Padre. La Ilustración, afirma Adorno, como instrumento de dominio perpetúa la barbarie que pretende destruir. En las primigenias etapas de la humanidad, el mago se enfrentaba al "mana" de la naturaleza. Era una lucha de poderes desiguales donde lo desconocido conservaba su "aura". Ulises, en cambio, escucha el canto de las sirenas como espectáculo mientras los marineros sometidos al mundo del dominio trabajan en la ciega senda de la esclavitud y el sometimiento. El pensamiento ilustrado es la consecuencia de la separación clásica entre "Logos" y "Mito". Es decir, la escisión entre sujeto y objeto que transforma la realidad en una materia oscura destinada a ser sometida por la razón, iluminada, a su vez, por medio del concepto. Las grandes etapas de la civilización occidental, Renacimiento, Reforma, ateísmo burgués, están jalonadas por el sometimiento del mito. El temor a la naturaleza degradó en superstición y su dominio llegó a ser el fin supremo de la Ilustración. La racionalidad burguesa oculta la barbarie bajo las máscaras de la luz (Adorno, 2007: 46).

Monti, enjuicia esta política del dominio en el personaje de Dalmacio. Obedeciendo al proceso de intensificación simbólica de la última etapa de su

producción dramática, anuncia, en la muerte de este personaje, la abolición de un imaginario social escindido por la trascendencia.

DALMACIO- Quise alzar un edificio a la razón,
Un templo
donde Grecia y Roma
cohabitaran,
en esta tierra
inculta y primitiva.

MARIANO- ¿Y qué pasó, tío?

DALMACIO- Me engañó el astuto arquitecto.
Dijo conocer
las leyes de la simetría
y el orden perfecto,
pero su ciencia fue la confusión.
Lo hice degollar,
como tributo a la razón (Monti, 2005: 147).

Según Adorno, el primitivo chamán enfrentaba a la naturaleza asumiendo sus formas, es decir, a pesar de su común intencionalidad en el dominio, a diferencia del hombre ilustrado, no se distanciaba de la multiplicidad de lo real por medio del afianzamiento de la conciencia de sí. Allí radica el sentido del enfrentamiento ritual entre los dos hermanos. El Padre enfrenta a la naturaleza americana oponiéndole una fuerza igual. En él la ideología del dominio surge de ese combate que conserva el misterio. En Dalmacio, la ideología del dominio pertenece al orden del concepto, del esquema unificador. Ambos simbolizan, en lenguaje bíblico, a los reyes de esta tierra. Alma y la Madre, ausentes de la discusión ideológica entre Dalmacio y Mariano, son vencidas, como la naturaleza-víctima del nuevo orden.

CORO- Al fin la paz
en el horror.
Ahora nosotros,
la pobre gente,
pagaremos por otros.
Pero debemos soportarlo.
El orden es el orden,
aunque sucumbamos en él.
(Monti, 2005: 197).

Goya vivió en la España de la restauración monárquica. Su cuadro probablemente constituya una crítica al absolutismo, como toda la serie de los Caprichos. Dalmacio el ilustrado niega la noche; Alma y el Padre la reivindican. La luz final del misterio, no invalida la oscuridad. Es un renacimiento que pertenece

al orden incognoscible de lo divino. Pero el pasaje por la noche es la estación necesaria de ese viaje iniciático.

MUJER- Hoy es tuyo, madre
 ¿Quién va a quitártelo
 Ahora, Mariano,
 serás entregado a la noche.
 Y yo no vendré
 hasta la mañana.
 (Monti, 2005. 137).

Osvaldo Pellettieri, señala la intertextualidad de esta obra de Monti con los *Himnos a la Noche* de Novalis (Pellettieri, 2005: 32). Pero, en la obra de Novalis la dialéctica simbólica entre la Luz y la sombra aparecen transmutadas ya que el ciclo poético empieza en la Luz y culmina en la Noche. Sin embargo, para Novalis, la luz es símbolo del devenir cósmico; un equivalente simbólico de las Madres en Goethe.

...Como un rey de la naturaleza terrestre, la luz llama a todas las fuerzas a transformaciones innumerables, anuda y suelta lazos infinitos, ciñe su imagen celeste a cada criatura en la tierra. Su presencia sola abre el prodigio de los reinos del mundo (Novalis, 2000: 3).

Paradójicamente la Virgen María es la mensajera que conducirá al Iniciado por los caminos de la Noche. Recordamos, al respecto que Pellettieri señala la intertextualidad de esta obra de Monti con los *Milagros de nuestra Señora* de Berceo. Nuevamente, el arquetipo simbólico femenino, es el conductor de la hierofanía.

...Alabada sea la reina del mundo, la alta mensajera de los mundos sagrados, la cuidadora, del amor bienaventurado te envía a mí suave amada - querido sol de la noche- estoy en vela- pues yo soy tuyo y mío-me anunciaste la noche para la vida -me hiciste humano- consume mi cuerpo con ardor espiritual, que aéreo me mezclo contigo dentro de mí y eternamente prolongo la noche nupcial. (Novalis, 2000: 4).

En *La oscuridad de la Razón*, el eje simbólico de lo nocturno, aparece vinculado con la fiereza del Padre, el erotismo de María, el incesto de Alma. Por el contrario, en los *Himnos a la noche* es el espacio mítico donde surgirá lo sagrado bajo el ropaje simbólico de la tierra femenina

...Las ondas de cristal, imperceptibles a los sentidos, brotan del seno oscuro del túmulo, a cuyos pies se quiebra el oleaje terrestre, quien las

probó, quien estaba en la montaña de los límites del mundo y miró hacia la nueva tierra, en la residencia de la noche en verdad no retornó al sacudimiento del mundo, al territorio en que mora la luz con eterna Intranquilidad (Novalis, 2000: 6).

La luz, en el misterio de Monti, funda un nuevo orden. Luego del Apocalipsis de las tinieblas y de los falsos dioses de la historia, La Mujer-Virgen nutre al nacido en el Espíritu. Mariano asesina el tiempo del devenir que, según la interpretación de Adorno, es pura negación del Absoluto. El yo poético de Novalis anhela las bodas con la trascendencia. Pero, esas nupcias implican un más allá del tiempo simbolizado en la Noche. La nocturnidad es el velo bajo el que se oculta el misterio de lo divino; jamás, como en la obra de Monti, violencia histórica, incesto y asesinato. Por el contrario, el mundo de la Luz simboliza el silencio de los dioses: “Con recelo y añoranza lo vemos oculto en la noche oscura, en esta temporalidad no se calma la sed. Debemos ir al hogar y ver ese santo tiempo” (Novalis, 2000: 15).

Sin embargo, en el *Cántico espiritual* de Novalis, la imagen de la Virgen madre ocupa la centralidad del espacio poético. El yo poético apela a la madre celestial en su deseo de abandonar la tierra. La escalera mística abandona el reino de la noche, revelado aquí como la edad del destino que el alma anhela superar, para fundirse en la trascendencia. El Padre, contrariamente a la obra de Monti, no pertenece al mundo de la historia. Desde los cielos espirituales envía a la Virgen salvadora, puro arquetipo simbólico de los planos superiores.

Cuan tuya sea mi pobre alma
Oh, tú, mi reina amada, verlo puedes.
¿Acaso no he gozado en dulce calma
Durante largos años tus mercedes?
En mi infancia feliz, oh suave encanto,
Sorbí la leche de tu pecho santo (Novalis, 2000: 31).

En la *Oscuridad de la razón*, sin embargo, hay una maternidad terrena carente de luz, al comienzo del viaje iniciático y una maternidad celeste, al final de ese mismo viaje:

MARÍA- ¡Se avergüenza!
¡ y todavía le cuelga
una gota de leche de los labios!
(Se ríe. *Unas mujeres traen una silla*)
(Monti, 2005: 136).

En el espacio de la poesía mítica, tal como afirma Adorno, se derrumban las fronteras entre sujeto y objeto; fronteras esenciales en la configuración del

pensamiento ilustrado (Adorno, 2007: 50). Monti, aún en la etapa barroca de su teatro simbólico, esboza las máscaras pirandellianas de la historia. Sin embargo, debemos destacar que esas máscaras, ya sea bajo la forma de la barbarie americana o ilustrada, constituyen huellas, estigmas o límites de la existencia terrenal en una historia donde se oculta el rostro de lo Divino. En las primeras etapas del teatro de Monti, en cambio, adquiriría mayor relevancia el fundamento de valor histórico-político como concretización de la injusticia del hombre en la Ciudad terrena.

Osvaldo Pellettieri señala la intertextualidad de esta obra de Ricardo Monti con el *Canto al destino* de Hölderlin (Pellettieri, 2005: 34). El citado poema apela al campo semántico del mundo clásico. Pensamos que más específicamente, al ámbito de la filosofía epicúrea ya que los dioses descansan en la eternidad, librando a los hombres a la oscuridad de su destino. En el poema de Hölderlin, la gran ausente es la figura simbólica de la Salvación.

Nosotros, en cambio,
 en ninguna parte hallamos reposo.
 Los hombres dolorosos
 se borran y caen
 ciegamente impulsados
 hora tras hora
 como el agua que va
 de peña en peña resbalando,
 y mientras pasan los años
 ceden a lo Incierto.
 (Hölderlin, 1998: 61).

Todos los rostros del ánimo se despliegan en la mente de Mariano antes de la iluminación final. El huerto paradisíaco, símbolo femenino celestial ilumina el anhelo del viaje. En el otro extremo del eje axial asoma El Leviatán. Pero a diferencia de las visiones del *Libro de Job*, de su absoluta adhesión a un orden donde conviven el Leviatán y los astros, en el último acto de la obra, se despliega un combate apocalíptico entre la Noche y la Luz. Muerta la madre-esposa, abandonada la hermana-amante a un parto que consolida el oscuro destello de la “Shejiná” terrestre, condenado el Padre a la inevitable circularidad de la muerte, puede regresar la “Mujer” para restaurar el orden transgredido en el Paraíso y redimir al hijo. Hay una lucha cósmica similar a la establecida entre los poderes angélicos y demoníacos luego de la muerte de “Fausto”. La misma elección, también, entre dos arquetipos femeninos: “Margarita” o “Helena”, “Alma” o “La Mujer”. Pero la salvación de Fausto transcurre en el ámbito de “lo ético”, es decir,

en el tiempo de la acción. El decorado del altar barroco en el último acto de *La oscuridad de la razón* revela la trascendencia en la iluminación³⁸.

En esta obra de Ricardo Monti, el viaje en el cuerpo de la madre terrestre es exilio, desesperación y nostalgia. Sin embargo, Mariano sabe que la identidad se dibuja, como el escudo de los héroes, en las pruebas del tiempo. Sólo la historia se salva o condena en el final de los días. Las madres celestes purifican la mirada para el Reino del Padre.

Lía Noguera, llega a conclusiones similares a las aquí expuestas en su trabajo. La autora interpreta el viaje de Orestes-Mariano como viaje iniciático. La búsqueda de la perdida identidad sudamericana y su posterior hallazgo, implicarían la transformación de los paradigmas trágicos. Según la investigadora, la respuesta de Esquilo al drama de Orestes traslada el conflicto trágico al plano político.

En la obra de Ricardo Monti, el concepto de frontera geográfica traduce una desestructuración del sujeto histórico. La soñada Francia de la generación del '37 es una construcción artificiosa que se desvanece ante el hálito sangriento de la tierra sudamericana. El sujeto busca su identidad, adquiriendo el conocimiento a través del crimen. Pero, el desenlace de este drama trasciende la cosmovisión trágica. La iluminación cristiana implica el pasaje por la oscuridad para trascenderlo luego. En otras palabras, La tragedia culmina en misterio cristiano.

De este modo, el análisis de los paradigmas simbólicos, la intertextualidad y las apropiaciones y resemantizaciones de la tragedia ática y los misterios confluyen en idénticas conclusiones. Las máscaras de la historia son engañosas. En todo viaje simbólico, la iluminación implica un abandono del alma, tal como sostiene Kierkegaard, más allá de la razón. La salvación adolece de rostros. Es un encuentro nupcial entre el hombre y su naturaleza divina.

BIBLIOGRAFÍA.

Adorno, Theodor W., 2007, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid: Akal.

Eliade, Mircea, 1978, *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*, Madrid: Cristiandad.

Barthes, Roland, 1992, *Sobre Racine*, México: Siglo XXI.

Biblia de Jerusalem, 2000, Bilbao: Editorial Desclée De Brouwner.

El Bahir, 2005, Barcelona: Península.

³⁸ Julia Sagaseta también interpreta el final de la obra como salvación. Según la autora, el personaje de Alma queda fijado a un estado de la historia que se repetirá inevitablemente. Solamente Mariano percibe la dicotomía de Civilización y Barbarie y por esta razón puede salvarse (Sagaseta, 1993: 228).

- Frye, Northrop, 1998, *El Gran Código*, Barcelona: Gedisa.
- , 1996, *Poderosas Palabras*, Barcelona: Muchnik.
- Goethe, Johann W., 1980, *Fausto*, Barcelona: Planeta.
- Hölderlin, 1998, *Poesía Completa*, Barcelona: Mandri.
- Jung, Carl G., 1977, *Arquetipos e Inconsciente Colectivo*, Buenos Aires: Paidós.
- , 1982, *Símbolos de Transformación*, Buenos Aires: Paidós.
- López Liliana, 2003, "Poéticas refuncionalizadas. Mito e historia en *La oscuridad de la razón* de Ricardo Monti", en *El teatro y los días*, Osvaldo Pellettieri editor, Buenos Aires: Galerna.
- Monti, Ricardo, 2005, *Teatro*, Estudio preliminar de Osvaldo Pellettieri, Buenos Aires: Corregidor.
- Noguera, Lía, 2009, "La productividad del intertexto trágico en *La oscuridad de la razón* de Ricardo Monti" en *En torno a la convención y la novedad*, Osvaldo Pellettieri editor, Buenos Aires: Galerna, pp. 231-236.
- Novalis, 2000, *Poesía Completa*, Barcelona: Mandri.
- Sagaseta, Julia Elena, 1990, "La dramaturgia de Ricardo Monti: la seducción de la escritura" en *Teatro Argentino de los 60*, Osvaldo Pellettieri editor, Buenos Aires: Corregidor, pp.227-241.
- Scholem, Gershom, 2001, *Los Orígenes de La Cábala*, Barcelona: Paidós

NO TE SOLTARÉ HASTA QUE ME BENDIGAS (1999)

En *No te soltaré hasta que me bendigas* Ricardo Monti despliega todos los rostros plurales del símbolo femenino. En un juego de espejos dobles, Roca representa al presidente de la Argentina durante los períodos 1880-1886 y 1898-1914 y a un guardaespaldas asesino. Sara, la célebre actriz dramática y un oscuro travesti, es decir, un dios andrógino que subsume en su configuración los aspectos ctónicos y uránicos del arquetipo del ánima³⁹. Esta androginia primordial se repite en la mujer-hombre de la amada de Roca y, a su vez, en su hijo-mujer.

Tal como afirma Osvaldo Pellettieri en el Estudio preliminar al teatro de Ricardo Monti, esta obra se estructura por medio de “dicotomías y oposiciones”. Entre esas oposiciones menciona las de “drama” e “historia”. Me interesa destacar la correspondencia entre la duplicación del espacio y la psique de los personajes.

La historia argentina de la generación del '80, simbolizaría, siguiendo el esquema de la metáfora axial propuesta por Frye, la tierra paradisíaca y el drama tendría lugar en el espacio de la caída. Según Pellettieri, “el intento de Monti es también una resemantización cristiana del símbolo de las Edades del Hombre de Hesíodo” (Pellettieri, 2000: 67). Sin embargo, el símbolo paradisíaco admite múltiples lecturas. La Ilustración, sostiene Jauss, resignifica los mitos del origen despojándolos de su sentido negativo con respecto al devenir histórico. En otras palabras, el mito del comienzo funda las revoluciones históricas. Pero, este comienzo debe ser renovado perpetuamente para no convertirse en el paraíso condenado de una naturaleza inaccesible a la razón histórica. (Jauss, 2004: 609). Desde esta perspectiva historicista, el drama de Monti, no señala una renovación de los paradigmas sociales.

Como en la Babilonia mítica, condenada por la voz del profeta Isaías, en esa habitación de hotel cinco estrellas se confunden la opulencia y la injusticia.

Sarah- ... Es curioso que un hotel de tanta categoría se haya construido en un barrio así, ¿no cree? ¿O habrá sido al revés? El barrio creció alrededor... dinero, lujo, poder, arrastran como su sombra lo contrario... La luz y la oscuridad se necesitan y se atraen... (Monti, 2000: 206).

A esa habitación-ciudad como símbolo de “la madre terrible”, o -en palabras de Jung-, de los aspectos orgiásticos del arquetipo del “ánima”, se contraponen otro espacio: la barbarie ilimitada del desierto. Esa barbarie es, a pesar de su aparente contradicción un símbolo paradisíaco femenino. Frye

³⁹ Según Laura Mogliani, el personaje de Sara puede ser interpretado como una ensoñación de Roca. Representaría, en este caso, “al personaje soñador propio del expresionismo y característico de la dramaturgia de Monti” (Mogliani, 2003: 39).

interpreta, bajo esta óptica, la tierra o adamah de la que surge Adán como una réplica de las antiguas diosas madres orientales, es decir, como arquetipo de la madre terrible. Esa madre que debe ser abandonada en la posterior unión con Eva, símbolo femenino de la Comunidad. Recuérdese, al respecto, los distintos momentos en los que Sara, a lo largo del drama invoca a Roca como hijo, hasta su transfiguración final en el hijo. Recuérdense también los movimientos, ese enigmático doble de Artaud que busca la fugaz encarnación en la materia.

Roca se recuesta de costado sobre la alfombra y, en posición fetal, apoya la cabeza en el regazo de Sarah... (Monti, 2000: 216).

Ese esquema simbólico, Paraíso-Caída, abarca la totalidad metafísica de la experiencia, es decir, la mitificación de la historia y la integridad de la psique como posibles itinerarios hacia el sentido. Los dos polos del símbolo: el idealizante y el ctónico encarnan bajo una de las máscaras de Roca y de Sara.

Jung sostiene en *Símbolos de Transformación* que el camino hacia la salud cultural reside en el reconocimiento de la plenitud semántica del arquetipo para que la barbarie histórica no exprese, a modo de parodia demoníaca, la represión de los negados intereses materiales de la existencia. Así, en la obra que nos ocupa, Roca imagina a su custodio bajo el estado de una gravidez apenas diferenciada de la ceguera material.

Roca- ...Cuando cree que nadie lo mira, o incluso simplemente cuando se abstrae, no importa quién esté presente- primeros ministros, reyes, presidentes- se hurga la nariz, se rasca el culo o la bragueta, eructa, se tira pedos...No sé por qué todavía lo conservo. Supongo que porque me mantiene en contacto con un lado animal de mí mismo... (Monti, 2000: 213).

La lectura histórica desmitifica entonces la imagen paradisiaca de una inocencia marginal a la ciudad del hombre. Esta materialidad simboliza el sustrato femenino de la psique. También en Sara se escinde el polo ideal del material: la excelsitud del arte trágico y los soldados arrojando su semen sobre el escenario. En ambos casos, el esquema simbólico presente es el que Frye define como el paradigma axial de la modernidad, o sea, el hombre como centro ordenador de la naturaleza. De este modo, los vastos desiertos americanos, la sexualidad indómita de la naturaleza, deberán ser transfigurados por el arte o por la historia. Sin embargo, la modernidad interpreta diferentemente esas transformaciones. El historicismo deviene esteticismo en la poesía de Baudelaire y el presente histórico es abolido bajo la imaginería de un pasado que actúa como refugio ante la decepción histórica post-revolucionaria.

En el drama de Monti, el principio estético se desvanece como una fantasmagoría. El arte de Sara fracasa. Habitando la historia como caída, olvida que el camino hacia la transfiguración atraviesa el cuerpo de la Eva terrestre, o bien la transformación de la naturaleza en cultura, o bien la Shejiná terrestre como peldaño hasta la Shejiná celeste. Pero, éste último concepto basado en la interpretación simbólica de los escritos de la Cábala, implica un paradigma interpretativo ajeno al sustrato ideológico de la Modernidad. El itinerario terrestre es, para esta tradición, búsqueda de un origen anterior a la Creación misma.

Sara y Roca vuelven a la tierra maternal del origen, pero en el regreso de aquel viaje iniciático olvidan que, desde esa Atlántida sumergida en las raíces de la historia, deberá brotar la Ciudad del hombre. De allí el significado paradójico de la memoria en este texto, ya que recordar es olvidar el presente. De allí también el paradigma simbólico del doble en este drama. Por eso, además, Sara extravía su identidad en un laberinto de máscaras desencarnadas.

En la tradición cristiana, el mito del Paraíso perdido semantiza negativamente el devenir histórico. La historia es necesariamente negación del origen, búsqueda a tientas de los ecos divinos, de los destellos femeninos, afirman el *Zohar* y el *Bahir*, hasta que al final de los tiempos y en su abolición, el hombre recupera o pierde la Ciudad maternal.

La ilustración resemantiza el mito de los orígenes. Kant responde a Rousseau negando la visión idílica de los comienzos y afirmando consecuentemente la libertad del hombre como cimiento del mundo moral. La historia se desarrollaría entonces bajo el símbolo paterno de la libertad y la razón.

El comienzo de la supuesta historia aparece enmarcada bajo condiciones de existencia humana con las que Kant corrige implícitamente la idea del estado de naturaleza de Rousseau: una pareja plenamente adulta y con ello “la más apropiada disposición para la sociabilidad” (p.86) en lugar del hombre natural solitario; un jardín bajo el suave cielo en lugar de la rudeza de la naturaleza” (p.86), la capacidad de hablar con sentido y por tanto, de pensar, que ya pudo adquirir el primer hombre; la razón que se pone pronto en movimiento, y con ella la pretensión de ampliar las necesidades naturales más allá de las fronteras del instinto [...] (Jauss, 2004: 50).

Esta perspectiva instala la dimensión del futuro a modo de etapa de realización lineal de una finalidad que se inscribe en la historia del progreso.

La revolución francesa instaaura un nuevo calendario. Un nuevo comienzo del tiempo organiza la vida política y civil demoliendo antiguas tradiciones. Sin embargo, en los nombres de los meses y con el objeto de reglamentar los períodos de descanso, regresaba obstinadamente la apelación a los viejos ciclos naturales.

La introducción del calendario republicano puso la conciencia de la época de los revolucionarios ante un dilema desconocido hasta el momento: el intento constructivo de determinar racionalmente el ritmo vital del trabajo y el descanso se conseguía al precio de un retorno al orden cíclico de la naturaleza, que amenazaba con arrebatar el futuro al proceso lineal, progresivo e irreversible de la Revolución (Jauss, 2004: 60).

A la doble lectura del drama de Monti, la realista y la simbólica, corresponde una doble interpretación del mito de origen. Para el custodio Roca, el origen tiene lugar en la historia forjada por los hombres. La decadencia de la Edad Heroica retorna en la memoria y en el discurso como aceptación del destino histórico. Sin embargo, al igual que los nombres de los héroes antiguos en el calendario revolucionario de la Ilustración, el pasado retorna cíclicamente en la historia que no logró instaurar un nuevo orden social. Roca es la viva presencia de esa historia incumplida en la conciencia de su custodio. Por lo tanto, el mito de origen, aunque humanizado, funda un comienzo arquetípico.

Y cuando vino la paz, yo preparado para las más grandes hazañas...Yo dotado de la sagacidad de anticipar el rumbo de los tiempos... ¿Qué descubrí? Que me había tocado en suerte una época en la que los hombres lo único que pretendían era enriquecerse. ¿Qué podía hacer, Sarah? Un hombre como yo no puede negarse a su destino, aunque sea un destino equivocado. La historia me puso en ese lugar, y yo, con infinita nostalgia, me dejé llevar. Hice lo que me resultaba natural. Con la misma facilidad con que usted sabe qué hacer en un escenario (Monti, 2000: 221).

El arte y la realidad; la realidad y la historia perpetúan su eterna disociación. Según afirma Jauss, entre los diferentes manifiestos estéticos de la Modernidad, Apollinaire, Duchamp y Picasso abren un itinerario absolutamente diferente hacia la renovación estética. Su intento de incorporación de la realidad, como fragmento, al universo estético, confunde los límites de la ficción y lo real en un intento post-aurático de apropiación del universo histórico consecuente con la revolución industrial.

Apollinaire revela a la experiencia estética de la modernidad un sendero diferente. La realidad diaria es tomada como objeto del arte. "... niega el arte moderno las fronteras de la realidad, pone en cuestión el status del arte en general e incita al espectador a la reflexión para que se plantee la posibilidad de separar realidad de ficción en el mundo moderno" (Jauss, 2004: 92). El objeto, así determinado, representa un instante recortado del flujo temporal, de su irrepetibilidad.

Para los personajes de esta obra de Monti, en su resistencia contra ciertos discursos de la modernidad, el arte no se confunde con la vida. Por el contrario, la

realidad es degradada en nombre del arte. Estos personajes significarían el fracaso surrealista de cambiar la vida por medio del arte.

SARAH- Sí, pero los tiempos nos fueron adversos, Roca. O por lo menos para mí. La historia me traicionó. Busqué la gloria, cuando la gloria ya era una antigüedad. Quise representar personajes nobles, heroicos, generosos, cuando el valor supremo empezó a ser el egoísmo. Amé la poesía cuando estaba agonizando, y lo sublime cuando era ridículo. Busqué a Dios, cuando su muerte ni siquiera producía angustia, sino un bostezo de aburrimiento (Monti, 2000: 221).

Pellettieri propone una lectura simbólica y otra realista de *No te soltaré hasta que me bendigas*. Pensamos, sin embargo, que la lectura realista deja de lado aspectos esenciales de la obra. Los personajes, a diferencia de la propuesta de Apollinaire, retornan a un tiempo originario. El mundo onírico, el mundo del arquetipo desborda las fronteras de lo real y consecuentemente, la existencia está sometida a la inevitable repetición y no a la fugacidad.

SARA- Sí. Él era un enemigo nazi. Un soldado alemán. Fue al final de la Guerra. Creo que lo hirieron, no sé bien. Me raparon por colaboracionista. Mis padres me encerraron en un sótano. Yo rascaba el salitre de las piedras y me ponía en la boca una bolita. Una noche fui a París en bicicleta. A la vuelta de los años yo también lo volví a encontrar. No sé por qué él se había convertido en japonés (Monti, 2000: 230).

La pérdida del yo en el misterio de lo real, remite al ámbito del simbolismo. Por esta razón, Sara no sólo se confunde en este relato con la protagonista de la película *Hiroshima Mon amour*, sino que fusiona en una identidad única a los dos amantes de la protagonista. Por otro lado, la realidad, lejos de implicar la “celebración órfica” propuesta por Apollinaire, demanda por la transformación estética, que enmascare su intolerable desnudez. El esteticismo de Baudelaire habla a través de Sara.

SARA- [...] Sólo entonces podré salir y acompañarte. Cuando ya tu furia sea innecesaria, y el gesto teatral la haya reemplazado. Sólo entonces podré acompañarte y ser tu maestra. Cuando la brutalidad de los hechos esté domesticada y sólo haya ficción. Cuando ya no exista la odiosa realidad (Monti, 2000: 217).

Otra de las estéticas de la modernidad, el expresionismo, contrapone al mundo real u objetivo, la subjetividad configuradora de realidades alternativas. Un dramaturgo expresionista, Franz Wedekind, propone en su obra *Lulú o el espíritu de la tierra* la creación de un arte antinaturalista. La mujer como imagen del

erotismo libre de toda convención ética y social es la iniciadora del misterio, que liberando el onirismo dormido en la psique, desbordará su energía hacia las convenciones de una realidad rechazada.

Jorge Dubatti define el expresionismo como una poética objetivadora de los contenidos de conciencia. Destaca, sin embargo, la necesaria presencia de la realidad objetiva a modo de instancia confrontadora de la subjetividad. Establece una diferencia opuesta y complementaria entre dos matices del expresionismo:

Distinguimos un *expresionismo subjetivo o de personaje*, cuando se trata de objetivaciones escénicas de la conciencia de un personaje o conjunto de personajes particulares e internos a la obra, diferenciables por su visión subjetiva de otros personajes y del mundo en que intervienen; y *expresionismo objetivo o de mundo*, cuando las objetivaciones corresponden a la peculiar manera de funcionamiento y organización del mundo que instala la subjetividad de la obra, muchas veces en estrecha coincidencia con la subjetividad del autor (como en el caso de Strindberg) u otros sujetos externos a la obra. En el primero se trata de las proyecciones de la conciencia de un personaje o grupo de personajes (ejemplo: *Saverio el cruel*, de Roberto Arlt); en el segundo, de las características generales del mundo en el que se mueven los personajes y del que forman parte constitutiva (ejemplo: *Gas*, de Georg Kaiser) (Dubatti, 2009: 126).

En *No te soltaré hasta que me bendigas* se da una combinación de ambos expresionismos. Por un lado, observamos una construcción subjetiva del mundo habitado por los personajes, en clara coincidencia con la subjetividad del autor y el fundamento de valor de la última etapa de su teatro barroco. La habitación del Hotel Columbus como microespacio de la Argentina de los 90, junto con la indagación en los paradigmas míticos de nuestra historia conforman el plano de la objetividad aludida. Por otro, los desdoblamientos oníricos de Roca y Sara, constituyen el plano subjetivo.

Según Dubatti, las poéticas de la subjetividad, de las que forma parte el expresionismo, conciben el arte a modo de creador de sentido a posteriori. En otras palabras, la imagen artística es fundadora de significado y no expresión mimética de un sentido que la antecede. Sara encarna todas las aristas del símbolo femenino. En ella confluyen naturaleza y arte. Pero la presencia de la naturaleza demanda imperiosamente la forma artística.

SARAH- Odio los espacios abiertos. Me inspiran temor. Yo sólo soy dueña y señora de lo cerrado. El mundo que amo es el que cabe en un escenario. La luz que me exalta es la que viene de las candilejas. El único universo que me atrevo a hollar es el de mis sueños.

Yo soy arte, Roca.

Y también te sueño a vos, tigrecito sangriento, y te largo al mundo, para que juegues en él, y lo transformes en un gran escenario (Monti, 2000: 217).

Más aún, el sentido afirmativo del arte alcanza el momento de la muerte. Sara muere interpretando su último papel. Y ése es el sentido último del arte: la transfiguración del tiempo.

Como en el célebre cuadro de Munch, el personaje expresionista grita su dolor revelando así la inhumanidad del mundo (Dubatti, 2009: 132). Ante aquella inhumanidad Sara responde con el arte. En esta respuesta radica la “utopía expresionista” de Sara.

SARAH- Ya no sé si podría contestarle, Roca. Estoy tan malherida. Todo el mundo jugó conmigo tiro al pichón. Pero antes le hubiera respondido que el amor es un sublime artificio... una ficción que se alimenta de sí misma, una representación en la que terminamos por perdersos... Y se lo dice una consumada actriz y amante.

ROCA- No veo entonces que sea muy diferente a otras cosas. De todos modos, Sarah. Usted me está hablando desde el arte, el refinamiento del espíritu... Pero hay seres más primitivos.

SARAH- (*Rápidamente*) No me conciernen. (Monti, 2000: 226).

Precisamente, la doble lectura realista y simbólica realizada por Pellettieri, puede relacionarse con los aspectos duales del expresionismo definidos por Dubatti como: *expresionismo figurativo* y *expresionismo abstracto*. *No te soltaré hasta que me bendigas*, es, a nuestro juicio, una creación expresionista figurativa ya que la realidad está presente aunque bajo la metamorfosis de una conciencia que agudiza su aspecto misterioso, su nocturnidad (Cfr. Dubatti, 2009: 132)

ROCA- [...] Me contó que tenía una casa no sé en qué suburbio, en una calle de tierra, y que cuando llegaba de noche, vaya a saber de dónde, cuando veía la luz de la casa, sentía como una mano que le apretaba la garganta. Más de una vez lo encontró ardiendo de fiebre, los ojos hundidos, extraviados, como si tuviera visiones... (Monti, 2000: 232).

Además, y respondiendo a esa dicotomía simbólica anteriormente mencionada, el drama de Monti reúne aspectos del *expresionismo social* y *metafísico* ya que la conciencia se objetiva en la realidad histórica y en lo sagrado (Cfr. Dubatti, 2009: 133). Roca presidente y Roca custodio pertenecen al ámbito de la historia; Sara y el hijo, al de la sacralidad del arte y la vida.

Sara, Roca, el hijo y la madre son personajes de conciencia difusa. El onirismo, su vinculación con una realidad primordial anterior a la escisión de la conciencia, su rechazo al pragmatismo utilitario de lo real, señalan su agudo desencanto con las identidades del hombre en la historia. Tal como señala Dubatti, esta característica del personaje expresionista es un modo de cuestionamiento al “realismo y su visión pragmática-liberal” (Dubatti, 2009:135).

Roca- [...] Y cuando volvía a casa, a la madrugada, a la tardecita, en esas cuadras de tierra trataba de limpiarse el alma de todo lo que había visto y hecho, los gritos, el olor a carne quemada, la pestilencia. En la pileta del patio se lavaba bien las manos y la cara. Y entonces entraba. Y ahí estaba él, con su inocencia, su carita igual a la madre. Melancólica enfermiza [...] ¿Sabe?, tenía puesto un vestido de la madre que yo había guardado...Y tenía la cara toda pintada, como una mujer, y me sonreía triste con los labios pintados, muy rojos... (Monti 2000: 233).

Es decir, por un lado la historia bajo su rostro más violento. No olvidemos al respecto que ese rostro violento no sólo incluye la tortura y el asesinato sino la sexualidad degradada de la mujer como símbolo de la ciudad del hombre. Por otro lado, la evanescente conciencia del hijo a modo de frágil protesta ante la violencia de la historia.

En el relato del custodio Roca, Osvaldo Pelletieri destaca el pasaje de la biografía a la autobiografía. La palabra regresa desde la distancia reflexiva para encarnar el drama ritual de la muerte y tal vez, el de la expiación. Se reiteran, a modo de infinitos ecos, los símbolos de la androginia primordial. La madre y el hijo configuran esa “syzygia” primordial conceptualizada por Jung como manifestación arquetípica del “anima”.

En esta obra la androginia simbolizada expresa la sabiduría ctónica del arquetipo. El misterio de la sexualidad enferma, condenada a muerte en las pálidas bambalinas de la historia y sus miserias. Según Frye, el mito yahvista de la creación destaca el valor primordial de la sexualidad como configuradora de la Ciudad del Hombre. Michel Foucault establece en *La historia de la sexualidad*, una oposición entre sexo y sexualidad. Según este pensador, el discurso histórico de la sexualidad indica un intento de apropiación, por parte de la microfísica del poder, de aquellas vivencias más recónditas de la psique individual. Se trata, en este caso, no de una integración armónica en la historia sino de una domesticación del cuerpo, similar a la persecución del castigo en los recónditos pliegues de la conciencia. Tal vez allí resida una de las posibles interpretaciones del suicidio del hijo del custodio Roca. La madre y el hijo simbolizan una sabiduría imposible de domesticar tanto por las utopías liberales del fantasmagórico presidente como por el pragmático servilismo del custodio.

En el episodio bíblico del Génesis que da lugar al título de este drama, Jacob vence al ángel de Dios y lo fuerza al acto de la bendición. No obstante esto, afirma Frye, el hombre no construye un templo sino un altar para recordar esa lucha; es decir, se somete al orden vertical de lo trascendente. La muerte de Sara repite cíclicamente la muerte originaria del hijo. Pero en esta reiteración aparece la palabra Amor revistiendo el silencio. Aun así, la historia continúa su ciclo de repeticiones demoníacas sin escaleras de ángeles que abran puentes desde el cielo hasta la tierra. En “La Piedad” de Miguel Ángel, la madre sostiene el cuerpo

del hijo muerto. Ningún resquicio de dolor asoma tras la serena expresión de la belleza. En la “extraña Pietá” de *No te soltaré hasta que me bendigas*, hay un padre vivo, un reguero de sangre y una madre muerta junto con el hijo. Quizás el hijo expíe los pecados del Padre. La Sabiduría del libro de los “Proverbios” juega con los hombres sobre la tierra. Sara actriz, travesti e hijo vacía en la muerte su identidad espectral porque la historia impide la revelación del inocente significado sobre la tierra.

La lectura simbólica posibilita múltiples interpretaciones del texto que la incluye. Según la tradición del Génesis, Jacob es el elegido de la madre mientras Esaú, el cazador fue el dilecto del padre: “Crecieron los muchachos. Esaú llegó a ser un experto, un hombre montaraz, y Jacob un hombre muy de la tienda. Isaac quería a Esaú, porque le gustaba la caza, y Rebeca quería a Jacob (*Génesis*, III, 27).

El hijo cazador, el hijo salvaje es el que el custodio Roca hubiera deseado para compartir su historia, su devenir cotidiano. Sin embargo, el hijo bendecido en el drama de Monti no se disfraza para ir al encuentro del padre. Los encuentros personales entre el presidente-custodio y Sara, tal vez simbolicen el viaje de iniciación del padre hasta el rostro verdadero del hijo. En la historia divina, en el mundo espiritual del arte, el hijo fuerza el reconocimiento del padre; en el mundo histórico el hijo muere y el padre perpetúa la crónica del amo y del esclavo.

Disentimos, al respecto, con el artículo crítico de Laura Mogliani acerca de su interpretación de *No te soltaré hasta que me bendigas*. Según la autora, Sara, como Esaú en la tradición del *Génesis*, se disfraza de hijo para ser reconocido por el padre. Tal como afirmamos anteriormente, pensamos que el símbolo teatral invierte esta significación. Finalmente, la autora, afirma:

Monti en esta obra indaga sobre la relación padre-hijo, que remite metafóricamente a la relación del hombre con Dios, en un momento en que los cuestionamientos teológicos han perdido interés y vigencia dentro del campo intelectual [...]. Ésta es una de las características que hacen tan peculiar a la obra de Monti dentro de nuestro teatro actual, su adopción por un teatro de corte filosófico, reflexivo, que retoma la finalidad del misterio medieval de elevar al hombre hacia Dios, de constituirse en una experiencia religiosa. (Mogliani, 2003: 40).

Ya Dubatti señaló la relación entre el teatro expresionista y el misterio medieval. Más allá de esto, pensamos que esta obra indaga también en la revelación histórica del símbolo y la interpretación metafísica abarca y trasciende las aristas históricas del símbolo. Pero, el mundo histórico permanece como escenario del principio de dominio paterno, es decir como realidad negada a la transfiguración. Al respecto, y en una clara vinculación con *Una noche con el Sr Magnus e hijos*, afirma Monti aludiendo a la obra que nos ocupa:

-Sí, están representando y cuando la representación termina mueren. Sentía al escribirla que los personajes luchaban por crear esa burbuja de representación que los ponía a salvo y que ahí estaba la tensión, que cualquier elemento, un llamado por celular, cualquier cosa, derrumbaba ese esfuerzo como un castillo de naipes y enseguida había que volver a remontar lo andado. En Magnus sucedía lo mismo, cuando termina la representación muere. Magnus es una especie de prólogo, está como anticipando otras obras. Pero, eso lo veo ahora, desde este tiempo. (Monti, Catena, 2004:7).

La propuesta estética de Monti señala, entonces el fracaso moderno de transformar la realidad a través del arte. No hay nuevos comienzos de la historia, tal como lo proponían los discursos de la Ilustración y el arte se desvanece para dar lugar a la escenificación de la muerte. La subjetividad expresionista señala las penumbras del devenir pero no construye espacios para la utopía.

BIBLIOGRAFÍA

- Biblia de Jerusalem*, 2000, Bilbao: Editorial Desclée De Brouwner.
- Catena, Alberto, 2004, "La imagen determina el estilo de un texto" en *Cuadernos de Picadero*, Nº 2, Año 2: pp. 1-7.
- Dubatti, Jorge, 2009, *Concepciones de teatro, Poéticas teatrales y bases epistemológicas*, Buenos Aires: Colihue.
- El Bahir*, 2005, Barcelona: Península.
- El Zohar*, 2000, Barcelona: Liberduplex.
- Foucault, Michel, 1990, *Historia de la sexualidad*, México: Siglo XXI.
- Frye, Northrop, 2001, *El gran código*. Barcelona: Gedisa.
- , 1996, *Poderosas Palabras*, Barcelona: Muchnik.
- Jauss, Robert, 2004, *Las transformaciones de lo moderno*, Madrid: Machado.
- Jung, Carl G., 1977, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Buenos Aires: Paidós.
- , 1982, *Símbolos de transformación*, Buenos Aires: Paidós.
- Monti, Ricardo, 1995, *Teatro*. Estudio preliminar Osvaldo Pellettieri, Buenos Aires: Corregidor.
- Mogliani, Laura, 2003, "Una indagación teológica" en *Teatro XXI*, GETEA, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Número 17, Primavera, pp. 39-40.
- Wedekind, Frank, 1976, *Teatro*, Madrid: Biblioteca Nueva.

CONCLUSIONES

El análisis simbólico permite vincular las distintas etapas creativas por las que atraviesa la obra de Ricardo Monti. Desde el teatro de intertexto político, pasando por el absurdo referencial hasta el último período barroco, la presencia del símbolo habla de una voluntad de universalización, de lograr por medio del saber imaginativo esa comprensión total que Frye otorga al mundo del mito.

En las primeras obras de Monti, se vislumbra con nitidez el referente político; pero ya se destaca el valor simbólico de los personajes femeninos como sujetos de un deseo atrapado en el devenir histórico. Aún en su teatro de intertexto político comprobamos esa intencionalidad de abstracción. El Parricidio es una metáfora que incluye la sombra de la identidad individual, la vacilación ante la identidad social y el silencio de la muerte de la divinidad. La mujer que se ofrenda a la sexualidad del poder político, también se revela como imagen del puro placer.

Precisamente la recepción de la obra de Marcuse, en el mismo período histórico en que Monti escribe sus primeras obras, nos permitió valorar ese potencial del símbolo para comprender el acontecimiento y darle un sentido transformador. El sentido del erotismo en el pensador, no se estanca en la inmovilidad del narcisismo y del goce singular. Lo prefiere al discurso del poder pero lo declara insuficiente. Su idea se orienta hacia el concepto de una sociedad que busque el goce de los bienes materiales sobre la tierra, retrasando la llegada de la muerte.

También se recibieron por entonces *El Teatro de la Crueldad* de Artaud y *El Teatro Sagrado* de Brook, que indagan en la subjetividad del inconsciente colectivo; lo conjuran para que se revele en la historia del Logos. Pensamos que las indagaciones semánticas del teatro de Monti en aquella primera etapa de su producción, está signada por las mismas inquietudes. Monti desdeña el hecho histórico singular, el hombre singular. De allí la utilización consciente de paradigmas simbólicos que fundamenten desde una cosmovisión trascendental la historia y la psique del hombre. El principio femenino y el principio masculino son los personajes mitológicos de esa cosmovisión. La mujer simbólica, el ánima es la otredad, la sombra del hombre simbólico. En aquella producción inicial, el arquetipo simbólico masculino encarna la racionalidad del mundo del poder, la "parodia demoníaca" del mundo del poder.

Ya en la segunda etapa de su teatro, comprobamos una intensificación en la polivalencia semántica del símbolo. El momento histórico de la dictadura militar influyó, sin duda, en esta metaforización del referente. Vemos este itinerario como un desarrollo en profundidad. Pero Monti no concibe al hombre en su singularidad. De allí su tipificación como *dramatis personae*.

Los presupuestos teóricos de la crítica arquetípica de Northrop Frye nos permitieron establecer un marco teórico para encuadrar la concepción histórica de nuestro autor en términos de paradigma espiritual. La pérdida del Paraíso, la Caída en el mundo, la parodia demoníaca del poder, son metáforas permanentes en las obras de la segunda y tercera etapa de su teatro. Pero Monti altera estas escenificaciones mitológicas en sus finales. Para ser más precisos, el devenir metafórico de la historia en la palabra del Kerygma culmina en el Apocalipsis y en la Creación de un nuevo mundo.

Los finales en las obras analizadas no responden a una interpretación unívoca. En *Una noche*, aunque pertenezca a la primera etapa, es válida la aplicación de éste esquema conceptual, el final se ofrece a múltiples lecturas. Podemos considerarlo un final abierto o cerrado. En *La cortina de Abalorios*, la historia es Caída, absoluta presencia del demonio. *Una historia, Una pasión sudamericana* y *Finlandia* universalizan la historia como Caída. En ellas, en términos simbólicos, el poder de la Ramera de Babilonia y la Jerusalem Celestial permanecen. *Asunción* y *Marathon* nos muestran en su desenlace una adhesión nietzscheana a los ciclos de la naturaleza. No responde, evidentemente, a la visión idealizada del Apocalipsis. Pero Monti sostiene, en diversas entrevistas, que la adhesión instintiva a la *natura naturans* es una respuesta humana a la falsificación de la existencia por el mundo del poder.

Por el contrario, en *La cortina de Abalorios*, la reiteración de la historia es la contracara simbólica de la energía vital. Porque la energía pertenece al ánima; la historia en cambio, al principio simbólico femenino.

Visita y *La oscuridad de la Razón* terminan, ellas sí, con una Iluminación luego de una historia donde se han enfrentado las fuerzas de la oscuridad y el anhelo de purificación. Además ambas obras se despliegan bajo el símbolo de lo materno “transformado” desde su polo ctónico hasta el polo superior.

Finalmente, en *No te soltaré hasta que me bendigas* el final también es incierto, es decir, abierto. La historia continúa sonando mecánica en el teléfono y más allá de la historia, la misericordia humana.

El arquetipo simbólico femenino revela los dos rostros analizados por Jung en la imagen simbólica del ánima. Sin embargo, para Jung la cultura se establece a partir de la transformación de la “madre terrible” en “madre divina”. Monti, como hemos visto, no da una respuesta unívoca. Sólo en la *Oscuridad de la Razón*, pensamos, hay una superación del arquetipo ctónico en la aparición final de la Virgen.

La arquitectura conceptual de la Cábala complementa la interpretación simbólica del principio femenino. De las teorías expuestas deducimos la esencialidad de lo femenino como metáfora de la Comunidad y de la Redención. Pensamos que este aspecto prevalece en el teatro de la última etapa de Monti.

En la tradición de la Cábala, como en las obras “barrocas” o de “resistencia a la modernidad marginal” el concepto de Comunidad implica la presencia de la espiritualidad en la historia. En la Cábala, como en las últimas obras de Monti, el rostro terrestre de lo femenino es un peldaño hacia la trascendencia.

La dialéctica de lo mediato y lo inmediato, así denominada por Kierkegaard como sinónimos de los planos estéticos y éticos de la existencia, puede relacionarse con la teoría de los arquetipos colectivos de Jung y el diálogo buberiano entre el Yo-Tú.

El símbolo del alma sintetiza todos estos aspectos, abarcativos tanto de los planos racionales como irracionales del estar en el tiempo.

El teatro de Monti es, tal como el autor lo reitera permanentemente, un “teatro de mensaje”. Este mensaje no está constituido por una palabra dogmática. Lejos de ello, expresa la dualidad entre la estética y la ética. Sus personajes femeninos, cuando el mundo del dominio masculino prevalece, -Asunción, Camila-, viven en la inmediatez de lo estético. Pero también observamos en sus obras, una demanda no dogmática de iluminación. En otras palabras, una demanda de deber ético en la libertad. Pensamos al respecto, en el Edecán de *Una pasión sudamericana*, en las evocaciones líricas de una tierra de incierta localización en las voces de sus personajes.

El diálogo Yo-Tú es simbólicamente femenino. Más allá de quiénes sean los interlocutores de este diálogo, es el discurso de un presente que demanda el sentido a la renovación de la trascendencia en el tiempo. La Relación Yo-ello es simbólicamente masculina; es el discurso del pasado que se consolida en el discurso del poder. Todas las obras de Monti están atravesadas por esa Relación. Es el mutismo de Asunción antes de dar a luz, es la ausencia de Camila en el escenario de *Una pasión Sumericana*. Pero también son Magnus, Pezuela y el Brigadier.

Monti dialoga con el teatro expresionista europeo pero no comparte su pesimismo existencial. La figura simbólica de la mujer como “Espíritu de la tierra” se vislumbra en ambos teatros. También la crítica al desencarnado racionalismo político burgués a través del arquetipo ctónico del ánima.

Entre los comunes recursos formales observamos, también, la alegorización de los personajes y la causalidad implícita en la estructuración de la peripecia. Sin embargo no hay lugar para la simbología apocalíptica cristiana en el teatro de Kaiser y Wedekind. Reina allí la desesperación “estética”, la inmediata ajenidad del desencuentro. De allí también su énfasis en la oscuridad orgiástica del ánima.

Más cercano al universo creativo de Ricardo Monti, es el teatro de Francisco Defilippis Novoa. Es común a ambos autores la trascendencia mística del símbolo femenino.

Lejos de los imprecisos subjetivismos, región de donde nunca se regresa a un destino humano sobre la tierra; lejos también de los “monstruosos” dogmatismos de la razón, el arquetipo femenino simboliza la búsqueda de nuevos contenidos que fundamenten el Yo-tú de la Naturaleza, la Comunidad y las Ideas.

BIBLIOGRAFÍA

- Adler, Heldrum, 1989, "Marathón de Ricardo Monti" en *La escena latinoamericana*, Nº 1, abril.
- Artaud, Antonin, 1979, *El teatro y su doble*, Buenos Aires: Nova.
- Biblia de Jerusalem*, 2000, Bilbao: Editorial Desclée De Brouwner.
- Bourdieu, Pierre, 1983, *Campo de poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Folios.
- , "Campo intelectual y proyecto creador" en *Problemas del estructuralismo*, México: Siglo XXI, pp. 135-182.
- Burgos, Nidia, 2006, "Tensiones entre modernidad e identidad en las dos versiones de *Historia tendenciosa de la clase media argentina* de Ricardo Monti" en *Teatro XXI. Revista del GETEA*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires, año XII, (23) primavera, pp. 17-23, ISSN 0328-9230.
- , 2008, "Asunción de Ricardo Monti. La historicidad como clave de identidad latinoamericana" en *Perspectivas teatrales*, Osvaldo Pellettieri editor, Buenos Aires: Galerna/ Fundación Roberto Arlt, pp. 285-292.
- Brecht, Bertolt, 1992, *Obras Completas*, Madrid: Alianza Editorial.
- Brook, Peter, 2000, *El teatro esapció vacío*, Barcelona: Península.
- Cosentino, Olga, 1992, "Misterio, poesía y tragedia de América Latina", en AAW, *Teatro Contemporáneo Argentino* (Antología), Madrid: Fondo de Cultura Económica, pp. 1015-1021.
- Crawley, Eduardo, 1984, *Una casa dividida Argentina (1880-1980)* Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Calderón De la Barca, Pedro, 1994, *La vida es sueño*, Barcelona: Planeta.
- , Pedro, 1974, *El gran teatro del mundo*, Madrid: Istmo.
- Devoto, Fernando - Madero, Marta, 2006, *Historia de la vida privada en la Argentina*, Buenos Aires: Taurus.
- Dubatti, Jorge, 1988-1990, "Alcance del teatro de Georg Kaiser y Ernst Toller en los dramas modernizadores de Francisco Defilippis Novoa", *Boletín de Literatura Comparada*, Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Centro de Literatura Comparada, Nº XIII-XIV.
- , 2002, "Precursores de la modernización del treinta (1924-1930): Concepción de la obra dramática", en O. Pellettieri (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, Buenos Aires: Galerna, Tomo II.
- , 2002, *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*. Prólogo de Gastón Breyer, Buenos Aires: Atuel, Colección Textos Básicos.

- , 2003, *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado*, Buenos Aires: Atuel, Colección Textos Básicos.
- , 2005, *El teatro sabe*, Buenos Aires: Atuel.
- , 2009, *Concepciones de Teatro. Poéticas Teatrales y Bases Epistemológicas*, Buenos Aires: Colihue Universidad
- , 2009, *El teatro teatra*, prólogo de Mauricio Kartun, Bahía Blanca: EdiUNS.
- El Bahir*, 2005, Barcelona: Península.
- Eco, Humberto, 1993, *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- Fischer, Patricia Verónica, 2002, "Finlandia, Oscuridad y Creación" en *Teatro XXI*, Revista del GETEA, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Año VIII, Nº 14, pp. 45-47.
- Foucault, Michael, 1992, *Historia de la locura en la época clásica*, México: F.C.E.
- , 1990, *Historia de la sexualidad*, México: Siglo XXI.
- , 2002, *Vigilar y Castigar*, México: Siglo XXI.
- Frye, Northrop, 1957, *Anatomía de la crítica*, Victoria University Library.
- , 1998, *El Gran Código*, Barcelona: Gedisa.
- , 1996, *Poderosas Palabras*, Barcelona: Muchnik.
- Goethe, Johann W., 1980, *Fausto*, Barcelona: Planeta.
- Giustachini, Ana, 1990, "El teatro de la resistencia": *Una pasión sudamericana y Postales argentinas* en *Teatro argentino actual*, Buenos Aires: Cuadernos Getea, Año I, nº1, pp.55-72.
- González, María Laura, 2010, "Si no fuera ridículo, esto sería una tragedia", en *Teatro XXI*, Revista del Getea, Año XVI, Número 29, otoño, pp.91-92.
- Halperin Donghi, Tulio, 2006, *Argentina en el callejón*, Buenos Aires: Ariel.
- , 2008, *Historia contemporáneas de América Latina*, Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Hölderlin, 1998, *Poesía Completa*, Barcelona: Mandri.
- Jung, Carl G., 1977, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Buenos Aires: Paidós.
- , 1982, *Símbolos de transformación*, Buenos Aires: Paidós.
- Kaiser, Wolfand, 1964, *Lo grotesco*, Buenos Aires: Nova.
- López, Liliana, 1993, "Las máscaras del poder en la dramaturgia de Ricardo Monti" en *Arte y poder*, Centro Argentino de Investigadores de Artes, pp. 44-46.
- , 1993, "Los paradigmas de la alteridad en Asunción de Ricardo Monti", Actas de ACITA, pp. 78-82.
- , 2003, "Poéticas refuncionalizadas. Mito e historia en *La oscuridad de la razón* de Ricardo Monti, en *El teatro y los días*, tomo III de la

- Colección Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino, Osvaldo Pellettieri editor, Buenos Aires: Galerna.
- Marcus, Herbert, 1971, *Eros y civilización*, 1971, Buenos Aires: Eudeba.
- Mogliani, Laura, 2003, "Una indagación teológica" en *Teatro XXI*, GETEA, Facultad de Filosofía y Letras, Año IX, N° 17, pp.39-40.
- Monteleone, Jorge, 1987, "El teatro de Ricardo Monti" en *Espacio.2.2*, pp. 63-74.
- Monti, Ricardo, 2000, "Presente y futuro de los procesos de creación de textos dramáticos y espectaculares" en 1^{ra} Jornada del II Encuentro Internacional de Reflexión Teatral en *Teatro XXI. Revista del GETEA*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, año VI, N° 10, otoño, pp. 21-22.
- , 1998, "Pequeño monólogo continuando un diálogo", en *CELCIT*, n° 9-10, pp.42-43.
- , 1995, *Teatro*, Buenos Aires: Corregidor
- , 1966, "Itinerarios", en *CELCIT*, n°6, pp.75-76.
- Noguera, Lía, 2009, "La productividad del intertexto trágico en *La oscuridad de la razón* de Ricardo Monti" en *En torno a la convención y la novedad*, Osvaldo Pellettieri editor, Buenos Aires: Galerna, pp. 231-236.
- Novalis, 2000, *Poesía Completa*, Barcelona: Mandri.
- Ordaz, Luis, 1983, "Ricardo Monti y el juego de lo símbolos", en *El teatro argentino*, Buenos Aires: CEAL, pp. VII-X.
- Pavis, Patrice, 1980, *Diccionario de Teatro*, Barcelona: Paidós.
- Pellettieri, Osvaldo editor, 1994, *De Bertolt Brecht a Ricardo Monti. Teatro en lengua alemana y teatro argentino 1900-1994*, Buenos Aires: Galerna.
- , 1997, *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*, Buenos Aires: Galerna.
- , 1990, "Una tragedia sudamericana", en *La escena latinoamericana*, Buenos Aires, N° 5.
- , 1993, "Cuatro textos de nuestro tiempo o La continuidad de una voluntad modernizadora", Estudio Preliminar de *Del parricidio a la utopía: el teatro argentino actual en cuatro claves mayores. Ricardo Monti, Roberto Perinelli, Eduardo Rovner y Mauricio Kartun*, Ottawa, Girol Books Inc.
- , 1984, "Historia y teatro", en *Todo es historia*, 212, 1984, pp. 32-34.
- , 2000, *Indagaciones sobre el fin de siglo*, Buenos Aires: Galerna.
- , (director), 2001, *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*, Buenos Aires: Galerna.

- , 2009, *En torno a la convención y la novedad*, Buenos Aires: Galerna.
- Podol, Meter, 1980, "Surrealism and the grotesque in the theatre of Ricardo Monti", *Latin American Review*, 14/1-VII- X: pp. 65-72.
- Previdi, Froelich, 1989. "Víctimas y victimarios: Cómplices del discurso del poder en *Una noche con el Sr. Magnus y sus hijos* de Ricardo Monti", en *Latin American theatre Review*, pp. 23/37-48.
- Romero, Luis Alberto, 2007, *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires: F.C.E.
- Romero, José Luis, 2009, *Breve historia de la Argentina*, Buenos Aires: F.C.E.
- Sagaseta, Julia Elena, 1990, "Los límites del poder: en torno a *Una pasión sudamericana* de Ricardo Monti", en *Boletín del instituto de Artes Combinadas*, VIII, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, pp. 19-21.
- , 1993, "El placer del texto", en *Teatro 2*, III, Nº 4, Buenos Aires.
- Scheinin, Adriana, 1990, "Sobre una pasión sudamericana, de Ricardo Monti", en *Boletín del Instituto de Artes combinadas*, VIII, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, pp.22-26.
- Shakespeare, Williams, 2003, *Obras Completas*. Madrid: Santillana.
- Sebreli, Juan Jose, 2004, *Historia crítica de las ideas políticas argentinas*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Speranza, Graciela, 2000, *Manuel Puig. Después de la literatura*, Buenos Aires: Norma.
- Steiner, George, 1971, *En el Castillo de Barba Azul*. Barcelona: Gedisa.
- , 1991, *La muerte de la tragedia*. Caracas: Monte Avila.
- Tirri, Néstor, 1973, *Realismo y teatro argentino*, Buenos Aires: Ediciones La Bastilla, Capítulo V. "Los parricidas: Monti y Gentile", pp. 185-192.
- Todorov, Tzvetan, 1992, *Simbolismo e interpretación*, Caracas: Monte Ávila.
- Trastoy, Beatriz, 1987, "El teatro argentino de los últimos años: del parricidio al filicidio", en *Espacio 2,2*, pp. 74-82.
- Trastoy, Beatriz y Zayas de Lima, 1990, "Teatro político: producción y recepción (Notas sobre *La cortina de abalorios* de Ricardo Monti) en *Teatro Argentino de los 60*, Editor Osvaldo Pelletieri, Buenos Aires: Corregidor, pp. 217-223.
- , 1997, *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino*, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Tschudi, Lilian, 1974, *Teatro argentino actual*. Buenos Aires: García Cambeiro.
- Ubersfeld, Anne, 1982, *Lire le théâtre*, París : Editions Sociales, 4º edición.

- Wedekind, Frank, 1966, *Despertar de Primavera*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- Williams, Raymond, 1980, *Marxismo y literatura*, Barcelona: Península.
- , 1982, *Cultura y Sociología de la comunicación y del arte*.
Barcelona: Paidós.
- Zayas de Lima, Perla, 1983, "El neorrealismo en dos tiempos: de Gorostiza a Monti" Cap. VI de *Relevamiento del teatro argentino (1943-1975)*
Bueno Aires: Rodolfo Alonso, pp. 109-118.
- , 1990, "Historia, antehistoria, intrahistoria en *Una pasión sudamericana* de Ricardo Monti" en *Boletín del Instituto de Artes Combinadas*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, pp. 19-21.

ENTREVISTAS

- Catena Alberto, 2004, "La imagen determina el estilo de un texto", en *Cuadernos del Picadero*, nº 2, Instituto Nacional del Teatro, enero, pp. 16-22
- Driskell, Charles, 1979, "Conversación con Ricardo Monti", en *Latin American Theatre Review*, 12/2 ,Spring, pp.45-53.
- Giella, Miguel Ángel, 1994, "Una noche con Ricardo Monti e hijos", en *De dramaturgos: Teatro latinoamericano actual*, Colección Dramaturgos Argentinos Contemporáneos, Buenos Aires: Corregidor, pp.118-126.
- Pacheco, Carlos, 1992, "Del parricidio a los verdugos", en *Celcit*, año 2, nº 3 (otoño), pp. 64-66.
- Pacheco, Carlos - Tuman, Gabriela, 1966. "Ser dramaturgo", primera parte, en *La Maga*, año 5, nº 231, junio, pp.29-31.
- , 1966, "Ser dramaturgo", segunda parte, en *La Maga*, año 5, nº 232, junio, pp.10-11.
- , 1992, "Ricardo Monti- Director", en *La Maga*, año I, nº 21, junio, p.19.
- Pellettieri, Osvaldo, 1989, "Un teatro de reflexión, en *La Escena Latinoamericana*, 2, agosto, pp. 75-78.
- Pellettieri, Osvaldo, 1997, "Diálogo de apertura" en *Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*, Buenos Aires: Galerna, pp, 17-38.
- Ricciardi, Bibiana, 1990, "Ricardo Monti/ Jaime Kogan, Dramaturgo/ Director" en *La Maga*, año 2, nº 56, febrero, p.13.
- Roster, Peter, 1990, "La pasión como enigma" entrevista a Ricardo Monti", en *La Escena Latinoamericana*, 5, diciembre, pp. 34-40.

ANEXO

ACERCA DE RICARDO MONTI

Ricardo Monti nació en 1944 en una familia de clase media de origen inmigratorio. Estudió en Buenos Aires filosofía, psicología y literatura. Sin embargo, no culminó ninguna de estas carreras porque tal como afirma en una entrevista a Charles Driskell: “Mi vocación fue siempre muy definida: habré escrito mi primera poesía a los ocho años y nunca tuve la menor duda acerca de que mi vocación iba a ser escritor” (Driskell, 1979: 44).

Estudió alemán para poder leer obras originales en esa lengua. Se formó con lecturas provenientes del campo intelectual de los 60, ejerciendo su práctica artística en los años setenta (Villagra, 2010: 2). Comenzó escribiendo una narración que luego se transformaría en su primera obra de teatro. Así recuerda Monti este hallazgo:

Terminé de escribir mi primer texto teatral a los veinticinco años. Había sido, en realidad, un proyecto de novela, pero en un punto preciso de su desarrollo está quedó encerrada en un espacio escénico. Para mí, que había intentado varias veces el teatro con pobres resultados, fue todo un descubrimiento. De modo imprevisto, un pesado telón se descorrió ¡y el escenario se me ofreció en toda su magia y con todo su magnetismo, hasta el punto de engullir en sí esa novela (Monti, 1996: 75).

En la ya citada entrevista a Charles Driskell, Monti reconoce una serie de libros influyentes en su pensamiento: *La montaña mágica* de Thomas Mann, las *Obras Completas* de William Shakespeare, la *Obra Completa* de Arthur Rimbaud, la *Biblia de Jerusalem*, *El castillo* de Franz Kafka, *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento, las *Obras Completas* de Jorge Luis Borges, *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, *La Divina Comedia* de Dante Alighieri, *Rayuela* de Julio Cortázar.

La pintura expresionista alemana nutre también su imaginación. Destaca, al respecto, las metáforas plásticas de George Grosz y Edvard Munch.

Entre sus dramaturgos elegidos figuran Ibsen, Strindberg y Brecht y Beckett. Los dramaturgos argentinos destacados son Armando Discépolo, Robert Arlt y Griselda Gambaro

En 1970 ganó el premio Argentores por su primera obra teatral, *Una noche con el Sr. Magnus e hijos*. Desde su segunda pieza, *Historia tendenciosa de la clase media argentina, de los extraños sucesos en que se vieron envueltos algunos hombres públicos y otras escandalosas revelaciones*, Jaime Kogan se transformó en el director argentino que más obras suyas puso en escena. Kogan dirigió *Visita* (1977), *Marathon* (1980), *La oscuridad de la razón* (1993). Monti

también dirigió sus propios textos como: *Una pasión sudamericana* (1989) y Laura Yusem, *Asunción* (1992).

En "Teatro Abierto" presentó *La cortina de abalorios* dirigida por Juan Cosin (1998). Entre sus últimas obras figuran *No te soltaré hasta que me bendigas* (1999) y *Finlandia* (2002).

Monti sostiene, como los poetas simbolistas, que la creación es una armonía musical:

Recuerdo el primer poema que de pronto, surgió dentro de mí como una especie de música inagotable. Y yo en ese momento sentí que eso era tal: una música inagotable. Y siempre, cuando escribo, siento mucho la música de las escenas, de los diálogos, siento esta estructura musical. Eso me acompañó siempre (Monti, Hax, 2010: 5)

En una entrevista realizada por Osvaldo Pellettieri para la *Revista Ñ*, Monti explicita conceptos fundamentales de su poética teatral. En primera instancia, niega para sí mismo la categorización de "autor de texto" ya que esta definición limita la organicidad del hecho teatral.

...Durante los 2500 años largos de historia del teatro occidental al director nadie lo notó. Recién se autonomiza en el XX y en esa lucha de poder va relegando al autor y transformándolo en el autor del texto, con una acepción maliciosa de texto: como el autor de la letra. En este sentido, Shakespeare es famoso por haber escrito 0 y punto, y no la creación orgánica, espiritual que es *Hamlet*. Por eso rechazo lo de "autor de texto" porque se le ha dado esa acepción un tanto perversa de "autor de las réplicas". Muchos autores jóvenes parecen haber aceptado este concepto, pero creo que condena al teatro a ser un arte menor (Monti / Pellettieri, 2004: 34)

En segunda instancia y abonando el paradigma metodológico utilizado en nuestro trabajo, habla de la universalidad del autor; universalidad constituida por su trascendencia desde lo biográfico personal hacia el mundo simbólico del inconsciente. Desde este espacio semántico destaca la trascendencia de obras como *He visto a Dios* de Defilippis Novoa.

-¿Cuándo un autor se constituye como tal?

- Cuando puede sumergirse tanto dentro de sí mismo que el yo se anula y se encuentra con el yo de los demás, con el yo más profundo, con esa instancia del inconsciente ya no propio sino colectivo. Porque si escribo, que es lo que hacen muchos autores jóvenes, desde el nivel más superficial de mi subjetividad, eso es hermético, no hay comunicación. Hay comunicación cuando logro traspasar esa instancia y en lo más profundo de mi humanidad individual me contacto con la humanidad, y establezco

un diálogo y un contacto con el otro. No cuando me refugio en mi subjetividad más inmediata, en lo datos más inmediatos de mi biografía, que eso es lo que me separa de los demás.

-¿Creés que la dramaturgia argentina es rica o pobre?

Rescato, en realidad, pocos textos.[...] textos que como tales se impongan en distintas épocas, que tengan el potencial para hablar a distintas épocas y no solamente a la propia, hay pocos. *He visto a Dios* de Defilippis Novoa es uno. (Monti / Pellettieri, 2004: 35)

Sin embargo, consideramos que esa apelación a la universalidad del símbolo, no implica la negación del compromiso histórico con la totalidad del hombre. Recientemente, en un gesto claramente político, ante las pruebas aportadas por las asociaciones de Derechos Humanos, que confirman la conexión entre Clarín y la dictadura del '76, rechazó el Premio Clarín 2004; galardón obtenido por su obra *No te soltaré hasta que me bendigas*. Tanto fue aplaudido como criticado por este gesto; lo que no impidió que Argentores en los festejos de conmemoración de su centenario, le otorgara el Gran Premio de Honor en el rubro Teatro 2010, y que lo recibiera de manos de un militante del campo popular e intelectual como Roberto "Tito" Cossa.

Consideramos entonces que la armonía musical que necesita para plasmar sus obras, implica la trascendencia de la razón en el símbolo. No *La oscuridad de la razón* como metáfora de la barbarie histórica, sino la Iluminación de la historia.

BIBLIOGRAFÍA.

Argentores, jueves 16 de diciembre de 2010, sede Internet

Driskell, Charles, 1979, "Conversación con Ricardo Monti", en *Latin American Theatre Review*, Spring, 45-53.

Hax, Andrés/ Ricardo Monti, 2010. "Cuando escribo siento la música" en *Revista Ñ*, Jueves, 11 de marzo, 5.

Pellettieri, Osvaldo - Ricardo Monti, 2004, "El teatro como palabra encarnada" en *Revista Ñ*, Sábado 7 de julio, 34- 35.

Villagra, Irene, "Visita de Ricardo Monti, Aproximación al contexto histórico-político". La revista del C.C.C. [En línea] enero/ abril 2010, Nº 8. [citado 2010-05-30] disponible en Internet

<http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/163>.