

Palos y Piedras

La pasión de amor en Una pasión sudamericana y en Finlandia de Ricardo Monti

por

Burgos, Nidia - Universidad Nacional del Sur (UNS) (Argentina) -
nburgoscasal@speedy.com.ar

Sobre el autor

Burgos, Nidia. Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, Argentina.
Doctora en Letras. Profesora titular con dedicación exclusiva de la UNS a cargo de Literatura Latinoamericana I y Literatura Argentina II y del dictado de seminarios de grado y postgrado sobre Teatro Argentino. Es Miembro Correspondiente de GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano) de la Universidad de Buenos Aires desde 1998 y a partir de diciembre de 2003 es Miembro de su Consejo Asesor. Presidió la Asociación Argentina de Teatro Comparado entre 2005-2007. Desde el 1 de abril de 2007 dirige la Editorial de la Universidad Nacional del Sur.

Cómo citar este artículo

Burgos, Nidia. "La pasión de amor en Una pasión sudamericana y en Finlandia de Ricardo Monti". La revista del CCC [PDF]. Mayo / Agosto 2011, n° 12. Disponible en Internet:
<http://www.centrocultural.coop/revista/exportarpdf.php?id=261>. ISSN 1851-3263.

Ya llevamos tiempo estudiando la dramaturgia de Ricardo Monti, y en esta ocasión nos interesa abocarnos al análisis de dos obras suyas en las que se detiene en el núcleo del amor/pasión cuando éste entra en conflicto con el orden social.

Una pasión sudamericana (1989) y su reescritura, *Finlandia* de 2002, parten de un mismo referente histórico: la captura de la pareja de Camila O'Gormann y el cura Ladislao Gutiérrez, a quienes Rosas mandó a ejecutar en 1848. Se dice que Camila al morir, estaba embarazada.

Un sacerdote y una niña de la alta sociedad porteña se enamoran con tal pasión, que huyen juntos. El padre de la joven reclama a la máxima autoridad civil y militar de la época, quien cuenta además con el apoyo de la Iglesia, que persiga y castigue a los prófugos. Así, el destino de los amantes queda en manos del hombre que detenta todo el poder: Juan Manuel de Rosas en el real histórico de 1848, el Brigadier en *Una pasión sudamericana* y Beltrami en la reescritura de 2002.

Ser el dueño inapelable del destino de aquellos seres desgraciados hace recaer toda la carga dramática sobre el Brigadier/ Beltrami, quien debe salvaguardar el orden social y decidir la suerte de los amantes en medio de una guerra. El jerarca se convierte así en el oponente de la pareja en la circunstancia de un espacio-tiempo de guerra por implantar un nuevo orden. Ese es un espacio-tiempo mítico, porque es el de las luchas por implantar un orden, en el caos fundacional de una nación que acababa de nacer en 1810.

Rosas es el representante emblemático de los federales, acusados históricamente de bárbaros por los unitarios, facción que cuenta entre sus figuras más sobresalientes a Sarmiento, apodado "el loco", un violento modernizador del país naciente. La lucha entre ambos bandos por la "organización nacional" marcó una dicotomía que perdura. Más adelante veremos cómo Monti pone en evidencia el dilema sobre quién es el civilizador y quién el bárbaro.

En principio, buscamos explicarnos la elección estético-ideológica que rige ambas creaciones de Monti. Esto nos permitirá dilucidar la historia, sociedad y ambiente que recrean, como así también analizar los cambios realizados a la luz de los contextos históricos en que nacieron ambas piezas. Nos valdremos de un aspecto de la crítica genética, en el sentido que reclama Josette Féral, esto es: analizando la poética del autor a partir de las intenciones y declaraciones del dramaturgo sobre el proceso de creación de las obras y la recepción del público y la crítica.

Ya en trabajos anteriores hemos señalado la particularidad de que Monti se recorta del campo teatral contemporáneo, utilizando formas del pasado como por ejemplo, los misterios medievales. De hecho, en las dos obras que nos ocupan, la pasión provoca el conflicto entre tragedia y misterio, porque en ambas piezas lo medular es el impacto del amor / pasión en el medio social y su respuesta.

Las secuencias transicionales de Infierno, Mundo, Purgatorio y Paraíso permiten analizar la pasión de los amantes bajo diferentes aspectos y van concentrando la acción en el binomio trágico: el Brigadier versus los amantes. Aquellos sólo aparecen por referencias de los personajes; siempre están en la extraescena esperando su destino. Pero justamente su silencio, los convierte en seres que hablan por sus acciones: han enfrentado al mundo y sus convenciones, las han transgredido de modo ¿imperdonable? Esto los hace "inmensos", como los califica el Brigadier. En ambas obras el Brigadier / Beltrami es quien hace avanzar la acción.

Pasión significa sufrimiento, preponderancia del sentimiento y el instinto sobre los "deberes morales" de la persona humana. El amor-pasión, desde su aparición en el mundo de la cortesanía europea del siglo XII, siempre fue reprimido. Pero no sólo por la naturaleza de la sociedad, que no puede admitir desbordes, sino porque el ardor mismo de la pasión exige una confesión disimulada. Consideramos que Monti ha llevado a escena la lucha entre el poder del mundo -que se hace tangible en el poder del mando- y el

poder del amor pasión, que por su propia naturaleza arrastra en sí el germen de su calamidad¹. Cuando la pasión de amor desborda las normas impuestas por una sociedad, ese amor se convierte en una catástrofe que causa la destrucción de los amantes. No es ajeno a este enfoque el meduloso libro *Amor y Occidente* de Denis de Rougemont, trabajo clásico que nos ha dado confirmaciones oportunas a ciertas intuiciones que han partido de la aplicación de la crítica genética para analizar los cambios realizados a la luz de los contextos históricos en que las obras de Monti surgieron.

El amor entre un sacerdote y una niña de la clase alta porteña era un escándalo, una mancha. Grita Beltrami:

Mire cómo todos corrieron asustados a sus casas, temblando, cuando apareció esa mancha. Es un escándalo, sí. Porque toda pasión, así, enorme, es un escándalo para el mundo. Porque lo revuelve y lo desintegra. Porque el mundo no es más que una red infinita de pequeñas cobardías. Y acá la red se rompió².

La primera pareja de amantes "apasionados" cuya historia ha llegado hasta nosotros es la de Abelardo y Eloísa en la primera mitad del siglo XII. Estanislao Gutiérrez, como Pedro Abelardo, era sacerdote y probablemente tendría su misma edad -treinta y nueve años- cuando el amor, como a aquél, lo trastornó. Pero Denis de Rougemont ha probado que el gran mito europeo del amor prohibido es la historia de Tristán e Isolda, el cual ha tenido profundos efectos dentro de los más variados dominios: la mística, la literatura, el arte de la guerra y la moral del matrimonio.

El mito de Tristán e Isolda, en el sentido estricto del término, se constituyó en el siglo XII, un período en que las élites hacían un gran esfuerzo para ordenar lo social y lo moral. El éxito del *Roman de Tristan* consistió en ordenar la pasión en un marco en que pudiera expresarse mediante satisfacciones simbólicas. Desaparecido aquel marco -la normativa del amor cortés-, subsistió la pasión y como ésta es peligrosa para la vida de la sociedad, tiende a suscitar por parte de ésta una respuesta equivalente, es decir, un castigo violento, exagerado, como la pasión misma.

La obras de Monti que nos ocupan dan fe de esta permanencia histórica no sólo del mito, sino también del tipo de relaciones y de reacciones que provoca, especialmente la exigencia mítica: los amantes deben morir.

En *El amor y occidente* (1ra edición 1938), el suizo Denis de Rougemont, propone -y considero que demuestra-, que el origen del mito de Tristán e Isolda es religioso: la retórica cortesana de los trovadores nació de la combinación de doctrinas neoplatónicas, maniqueas y sufíes y fue directamente inspirada por la mística cátara. Tuvo una influencia que no ha dejado de extenderse, porque el verdadero tema de la leyenda no es el amor prohibido, sino la falta moral y la atmósfera trágica y apasionada que genera.

La bibliografía posterior a aquella obra iconoclasta y originalísima (que es mucha y alguna muy notable), en general lo elude, pero no lo desautoriza.

Podemos, siguiéndolo, decir entre otras acepciones, que un mito es una fábula simbólica que resume un número infinito de situaciones más o menos análogas: por ejemplo, todos los amores prohibidos y por tanto funestos. En un sentido más restringido, los mitos traducen las reglas de conducta de un grupo social o religioso. Proceden del elemento sagrado en torno al cual se ha constituido el grupo, que explican los sacrificios o el origen de los tabúes. El mito aparece cuando es peligroso confesar ciertos hechos sociales o relaciones afectivas que, sin embargo, se quieren conservar o es imposible destruirlas³.

Tenemos necesidad de un mito para expresar el hecho oscuro e inconfesable de que la pasión está ligada a la muerte y que provoca la destrucción de quienes enteramente se abandonan a ella. Y es que,

aun cuando nuestras morales oficiales y nuestra razón la condenan, y por tanto, anhelamos su desventura, una parte nuestra, sin embargo, desea salvar la pasión. La oscuridad del mito nos permite acoger su contenido disfrazado sin que se ponga en evidencia la contradicción.

Los cátaros o puros, perseguidos a fines del siglo XI por herejes, huyeron del Norte al Sur de Francia, logrando gran aceptación en el Mediodía francés, especialmente en Languedoc. Allí recibieron el nombre de albigenses. Su herejía provenía de la creencia maniquea en la existencia dual del dios de las sombras y el de la luz. Consideraban al cuerpo prisión oscura del alma. Monti recrea aquellos conceptos de la doctrina de Manes en boca de Farfarello en la primera obra:

El amor es hijo de la oscuridad y el sueño [...] cuando 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, y entonces los sueños engañosos estallan como burbujas en la superficie del acqua estancada ¿Y de dónde vienen revoloteando? De la putrefacción de lo más hondo, de lo oscuro. Perché el corpo, l'oscurità, los sueños y el amor son una misma cosa⁴.

Los cátaros se dividían en creyentes y perfectos, Estos últimos con gusto se suicidaban, pues la muerte era una liberación de la prisión del cuerpo. Sus votos eran de obediencia y secreto. Tal es el trasfondo del paganismo oriental-occidental, sobre el que de Rougemont destaca el mito de Tristán e Isolda. Los cátaros abrevaron en las grandes corrientes gnósticas que cruzaron el primer milenio del cristianismo, entre ellas las doctrinas celtas, la Gnosis, y las doctrinas maniqueas establecidas por Mani o Manes y el neoplatonismo.

La tesis de Denis de Rougemont asegura que el amor-pasión glorificado por el mito de Tristán e Isolda, fue en el siglo XII, una Religión y especialmente una Herejía cristiana, perseguida con vigor por la Iglesia Católica que, a principios del siglo XIII, por medio de la cruzada de los albigenses, destruyó las ciudades cátaras. Ya Jeanroy sostenía que desde la mitad del siglo XII hubo una escuela del *trovar clus* cuya ambición era la de esconder el pensamiento bajo expresiones ambiguas. Y el clero desde mediados del siglo XII instituye el culto a la Virgen para defender a la Iglesia amenazada por los peligros de la herejía.

El dogma fundamental de las sectas maniqueas es la naturaleza divina o angélica del alma, prisionera de la oscuridad de la materia. El impulso del alma hacia la luz no deja de evocar la "reminiscencia de lo bello" que citan los diálogos platónicos. Así, en el plano del "Purgatorio", en *Finlandia*, los Mezzogiorno⁵ intentan explicar el misterio del cuerpo: "Estoy en mi cuerpo, desgarrado del tuyo, y te contemplo y te rozo, con infinita nostalgia de lo profundo. *Y sé que esa nostalgia es la belleza*"⁶ (El destacado es nuestro). Este dúo llega a llamar "Rosa Mística" a la vagina "para que yo entre sangrando y seamos una sola carne en la comunión de la sangre" y (M) (mujer) expresa la nostalgia de unidad muy claramente: "Porque si ha de tolerarse este horror de ser dos cuerpos y no uno". (V) (varón): "Porque si es intolerable la más pequeña gota de aire que no respire directamente de tu boca". (M): "Sólo es posible, amado, que nos devoremos y nos bebamos uno al otro"⁷.

El amor platónico, delirio divino, arrebató del alma. El amante está, cerca del amado, "como en el cielo" ya que el amor es el camino que sube por grados de éxtasis hacia el origen único de todo lo que existe, lejos de los cuerpos, de la materia, de lo que divide y distingue, "más allá de la desgracia de ser uno mismo y de ser dos en el amor mismo"⁸.

Estas concepciones ven en la vida la desgracia y en la muerte el último bien. Desde la tierra, por una gradual ascensión, por la muerte progresiva de los deseos y una voluntaria ascesis, podemos llegar a la luz, a la reintegración en el Uno y la luminosa indistinción. Esto va a expresarlo en ambas obras el personaje del Edecán/Ayudante: "Anhele ser pura luz. Y eso es lo que todavía me hace arder. Y es mi

deseo de apagar lo que atiza el fuego..."⁹. Estos dos personajes son los voceros de aquellas sectas en las obras del dramaturgo argentino, cuando cada uno cuenta que su pasión es "iluminarse del todo",

(...) limpiándome de la más pequeña mancha de deseo. Pero eso mismo es un deseo. Y así andamos, todavía oscuros, por la tierra, con hambre de iluminación. [...] A veces me enfurezco de impaciencia por ese pequeño trecho de oscuridad y *miedo* [el subrayado es nuestro] que me separa de... toda esa luz que descansa... grande, inmovible... sobre la tierra. Entonces me adelanto con el pensamiento. Y veo el momento en que mis venas, mis labios, estallarán rápido, como burbujas repugnantes. Pero no va a ser más que un... instante de indignidad, de asco... Van a quedar mis huesos para restablecer el respeto... Limpios, secos, libres de todo ese líquido inmundo... Van a encanecer, respetablemente, cada vez más blancos, claros... Cada vez más porosos a la luz... Hasta que no sean más que un polvito iluminado. Y después ni siquiera eso. Una completa luz. [...] Eso es Dios. Esa es la Gloria.¹⁰

La extrema exigencia de pureza es la extrema exigencia de unidad¹¹.

Justamente en la región del Mediodía francés donde se establecieron aquellos herejes, surgieron los trovadores que constituyeron la Iglesia de Amor del Mediodía en el siglo XII. La retórica cortesana expresa, en sus orígenes, la lucha del día y de la noche. La muerte tiene un papel central: es la derrota del mundo y la victoria de la vida luminosa. La herejía de los "perfectos" desciende de Eros a Venus y llega, incluso, a confundirse con la poesía de un amor enteramente profano en apariencia, logrando escapar por ese disfraz a las persecuciones y conservar el secreto de su credo. Lo logra a tal punto que cientos de años después, la mística cristiana se la apropia, para revestir con ella el *ágape*. Para los cristianos no hay exaltada disolución del yo, ni fusión en Dios, pues hay entre Dios y el hombre un abismo esencial dado por esa diferencia cualitativa infinita de la que habla Kierkegaard. En el cristianismo solamente se puede alcanzar una comunión cuyo modelo está en el matrimonio entre Cristo y la Iglesia¹².

Eros exige la fusión esencial del individuo con su Dios. El individuo debe elevarse hasta perderse en la divina perfección. La exaltación del amor es al mismo tiempo su ascesis, la vía que lleva más allá de la vida¹³.

Desde mediados del siglo XIV, la literatura cortesana se apartó de sus raíces místicas y se halló reducida a una simple forma de expresión, es decir a una retórica. Pero automáticamente esta retórica tiende a idealizar los objetos profanos, por ello Dante y los *fideli d'amore* aseguraban, en cambio, que la dama era puramente simbólica. Pero aquella confusión entre la apetencia de Dios con el amor a un ser mortal resucitó la oposición trágica entre cuerpo y alma. De ahí era inevitable que surgiera la tendencia contraria al amor cortés: la que glorifica la voluptuosidad, con tanta vehemencia como antes se exaltaba la castidad. Directamente cinismo contra idealismo. Monti también expresa estos sentimientos en la primera obra en los versos obscenos que dicen Biguá y los Locos y en la segunda, en el contrapunto entre mujer (M) y varón (V) de los Mezzogiorno.

Como señala Denis de Rougemont, el amor dichoso no tiene historia. Sólo pueden surgir obras artísticas del amor amenazado y condenado. En general, no se exalta la paz fecunda de la pareja, el amor logrado, sino la pasión de amor, para exaltar el amor que atormenta, para transfigurarlo, en detrimento de la felicidad de los amantes y aún de sus vidas mismas.

Leemos en el *Chrétien de Troyes*: "es mi querer el que se convierte en mi mal [...] tanta alegría me da mi dolor que estoy enfermo de delicia". La fatalidad que empuja a los amantes y a la que se abandonan gimiendo, suprime la oposición entre el bien y el mal, en un absoluto inefable, incompatible con las leyes del mundo. "Aman el amor, el propio hecho de amar", dice de Rougemont¹⁴.

La pasión de Tristán e Isolda se halla "contenida" en las reglas de la caballería. Sólo bajo esta condición podía expresarse en la penumbra del mito. Ya que en tanto pasión que desea la noche y triunfa en una muerte que la transfigura, representa para toda sociedad una amenaza violenta e intolerable. Por ello es necesario que los grupos constituidos sean capaces de oponerle una estructura sólidamente trabada, para que encuentre la ocasión de exteriorizarse sin causar mayores estragos.

Monti en ambas obras, levanta el mito de la pasión en su violencia primitiva y sacra, en su pureza monumental, como una ironía saludable sobre nuestra impotencia para escoger con valor entre la norma del día y la pasión de la noche y pone en boca del Brigadier/Beltrami estas palabras:

Qué ironía que yo con mi valentía sea el representante de la cobardía general. Que yo cometa este acto atroz para que mañana todo ese hato de borregos respire aliviado [...] para que mañana [...] esa ralea innoble, que se caga de miedo ante la furia y el desorden del amor, se babosee sobre el amor masacrado, y escriban versitos sentimentales y lancen una lagrimita por los desdichados amantes...[15](#).

La retórica cortesana expresa en sus orígenes, la lucha del día y de la noche. La muerte tiene un papel central: es la derrota del mundo y la victoria de la vida luminosa.

Amor y muerte están relacionados por la ascesis, como por el deseo están unidos amor y guerra. Oigamos: "*Guerrero inflamado*, mis brazos no se alzarán para cubrirme, ni detener *tu guerra contra mí*, sino para ceñir tu espalda tensa..."[16](#). Hay un paralelismo riguroso entre amor y guerra, y esto lo explica la existencia en la Edad Media, de una regla común al arte de amar y al arte militar: la caballería.

Johan Huizinga, citado por de Rougemont dice:

[en la Edad Media] Dar un estilo al amor es una necesidad tanto más imperiosa, cuanto más feroces son las costumbres. Hay que elevar el amor a la altura de un rito, la violencia desbordadora de la pasión lo exige. Si las emociones no se dejan encuadrar en forma y reglas, es la barbarie[17](#).

Por ello en la primera versión, Monti traza un desenlace que incluye el sacrificio de los amantes y luego una mirada final que metafórica la reimplantación del orden. En la segunda versión, sacrifica a los amantes pero suprime la mirada final. Beltrami se identifica con la creación de un nuevo orden, civilizado, que pena a quien lo desafía.

En ambas obras se conjura a seres anómalos (en la primera a los locos, en la segunda a los Mezzogiorno) para que desde el sueño teatralicen el misterio de los amantes y las estaciones que describen: Infierno, Mundo, Purgatorio y Paraíso, las cuales se presentan como itinerario de purificación hacia la armonía. Este metateatro que se desarrolla en escena, lo sumerge al Brigadier/ Beltrami en la zona del sueño y de aquel estado, cada tanto, lo saca su Edecán, para que el personaje central lleve adelante una poética de la confesión de sus propios estados de alma que se espeja en los otros personajes, que le devuelven diversas formas de su propio rostro.

En la segunda versión, se espeja solamente en un personaje de extraescena: el Loco, con el que mantiene una guerra cruel y al que alude como el civilizador. Siente que al ordenar el crimen, el Loco al fin reconocerá su primacía: "con esto el Loco sabrá que *soy un civilizador*". En la segunda versión directamente dice "con esto el Loco sabrá que *yo soy la civilización*".

Asume el atavismo profundo de esta búsqueda de orden social que desde tiempo inmemorial castigó el amor-pasión. Aislado en el poder, en ambas obras asume la aplastante responsabilidad del crimen.

En la segunda versión agrega: "Seré famoso por mi crueldad. Y que Dios *no* se apiade de mí". En la búsqueda de sí mismo busca también explicarse la vida de su pueblo. Su destinatario es el "ser americano", la identidad nacional. dice: "Este pueblo me pesa demasiado. Pero no seamos tan injustos. Es preferible soñar con el amor que padecerlo. Y es de estas pesadillas que nacen esos sueños" (frase que nos traslada a aquella que Goya inscribió bajo uno de los grabados de *Crímenes de la guerra*, que decía "El sueño de la razón engendra monstruos").

Hay preeminencia de la función poética y metalingüística.

En la literatura occidental la poesía amorosa abarca un espectro que va de la total sublimación, en la que toda la imaginación sexual "significa" o apunta a la experiencia religiosa, a una forma más directamente erótica en la que la experiencia sexual es el enfoque central. Es fundamental en este punto el lugar que ocupa el *Cantar de los Cantares* en la imaginación de los místicos¹⁸.

En ambos textos de Monti la transgresión de los amantes es evocada por diversos discursos que van desde la descripción grosera, a la intertextualidad con el *Cantar de los Cantares* y otros textos de alta poesía erótica que no evitan caer sin embargo en la alusión directa a lo sexual y escatológico. Así parodia, ironiza o denigra los textos reivindicadores de los amantes y su pasión.

Huizinga ha señalado que la unión de la picardía y del amor alambicado da satisfacción a la necesidad humana de sustituir la realidad por el sueño de una vida más feliz. Es también una aspiración hacia una vida sublime, como la otra, pero ahora por el lado de la animalidad.

La función social del mito sagrado del amor cortesano en el siglo XII fue ordenar y purificar los poderes anárquicos de la pasión. Las fuerzas que lo enfrentan son, por una parte, o, una moral de la especie y de la sociedad en general, más o menos teñida de religión -lo que llamamos moral burguesa-; por otra, una moral inspirada en el ambiente cultural, en cuanto proviene de la tradición literaria, textos que Monti esgrime especialmente en el Paraíso.

Los Contextos

Finlandia, texto publicado por primera vez en un dossier de *Teatro XXI* en 2002, es como anticipamos, una reescritura de la obra estrenada en 1989.

Mientras *Una pasión sudamericana* sucede a mediados del siglo XIX, concretamente 1848, en la pampa sudamericana, *Finlandia* es una utopía en el sentido etimológico del término: un no lugar o lugar inexistente en el plano de lo real, pues se sitúa en la helada llanura finlandesa (pero no referida al país nórdico sino en el sentido de *finis terrae*, *fin-land*, última tierra, en un tiempo entre finales de la Edad Media y comienzos de un Renacimiento convencionales. Convencional aquí es lo que revela al imaginario común la mención de aquellas épocas. El cambio de espacio, obedece a un problema con la recepción de la obra anterior, en la que el público y la crítica buscaron una referencialidad inmediata en el campo histórico y social. Al respecto dijo Monti:

En general mis obras tienen un marco histórico y la recepción se queda mirando el marco y no la pintura. Para evitar eso en *Finlandia* quité toda referencia histórica. La ubiqué en Finlandia, en el otro extremo de la tierra por las connotaciones del nombre: tierra del final, del confín. Cambié el barro y la lluvia sudamericana por la nieve y hablé de los nobles de Finlandia en vez de los caudillos argentinos¹⁹.

Las 34 páginas de *Una pasión sudamericana* de la edición de Corregidor de 1995, se han reducido a

veinte en la edición del mismo sello de *Finlandia* en 2008. Esto es porque, si bien ambas obras tienen la misma estructura: Prólogo y Acto único; las extensas didascalias de la primera versión daban cuenta del lugar y de la descripción física y psíquica de los once personajes, amén de una nota sobre las canciones que simulaba cantar Farfarello, a la que le seguía el Prólogo.

En *Finlandia* los once personajes de la primera versión se han reducido a tres: El Brigadier de *Una pasión* ahora se denomina Beltrami, el Edecán ahora es el Ayudante y los textos que antes citaba Farfarello ahora los dirán los siameses Mezzogiorno.

Como hemos señalado, no hay descripción de personajes, tal vez porque entre el Brigadier y Beltrami hay coincidencias, pues podemos imaginar por sus parlamentos -que básicamente son los mismos- que Beltrami responde a la imagen física y psíquica que Monti pintó del Brigadier. Lo mismo sucede entre el Edecán de la primera obra y el Ayudante de la segunda. En cuanto a Farfarello es reemplazado por un símbolo más denso: los Mezzogiorno unos siameses -macho y hembra- unidos por el sexo, uno dentro del otro, en la misma piel, como si fueran uno solo, siempre en el momento culminante del orgasmo, salvo los breves momentos en que el sueño les da descanso. Su nombre significa Mediodía, que tiene evidente connotación con la región del territorio francés en el que surgió la Iglesia de Amor de los trovadores.

Los siameses alternan los parlamentos entre varón y mujer, pero a veces los textos del personaje masculino los dice la hembra y viceversa, para acentuar su identidad indivisible en la criatura única que anheló Platón²⁰. "¡Pero son hermanos!", grita Beltrami. Y el Ayudante responde: "Sí una completa inmoralidad. Yo que el señor los mandaría ahorcar como perros"²¹.

Los Mezzogiorno provienen de un circo, estaban extraviados y el ejército se topó con ellos. Beltrami concede. "Son fenómenos de circo. Allí no hay moralidad. Lo que el circo muestra no es real..."²².

Monti dice en una entrevista: "Yo quería mostrar ese momento casi canabálístico del acto sexual"²³. Nada menos que el momento de máxima preeminencia del cuerpo, el dominio de la oscuridad, según los cátaros. Evidentemente nuestro dramaturgo ha buscado iluminar aun más, en esta obra, el origen de los parlamentos que profería Farfarello en la primera.

Del complejo personaje del Brigadier/Beltrami, el dramaturgo señala: "parece haber aprendido a dominar una naturaleza de fuertes pasiones y que sometiera cada movimiento a un control desmesurado. La autoridad que emana es indiscutible, paralizante. Todo en él refleja una fanática austeridad."²⁴ La pasión del Brigadier/Beltrami se atrae y se excluye a la vez con la pasión de los amantes.

El jerarca busca ansiosamente conocerse y conocer. En ambas obras aparece este párrafo: "Es tan difícil orientarse en esta oscuridad, encontrar el rumbo y encima conducir esta manada de locos ¡y ser justos! [...] Se necesitaría una vida que durara miles de años, porque sólo del cansancio de la vida nace la justicia"²⁵.

Además, él insiste en formular imágenes que representan un mundo aún no salido del caos fundacional: "Acá en el confín, siempre en la oscuridad, aunque sea en pleno día. En el entrevero no se sabe quién es quién. Barro, nieve, sangre y fiebre, amasándose. Acá, Dios no terminó de soplar. La Creación está en el horno"²⁶.

El autor en *Finlandia* ha quitado las extensas reflexiones sobre civilización y barbarie y todos los parlamentos que en *Una pasión sudamericana* expresaban la represión sexual, que los decía el loco que representaba a la madre de Camila. Pero, igual que el Brigadier, Beltrami representa el orden social y necesita destruir a los amantes:

Beltrami tiene su propia pasión [...]. Es un conductor de pueblos, un hombre instalado en la historia, en pugna con lo otro, lo distinto. Esto puede ser la civilización o puede ser lo bárbaro. Pero seguramente quien comanda lo otro considera que es la civilización y Beltrami el bárbaro²⁷.

Recepción de las obras

Observamos que trece años después del estreno de *Una pasión sudamericana*, en el contexto caótico que había culminado en la crisis del 2001, Monti reescribe la primera obra del tríptico barroco²⁸ de su dramaturgia, con la que había iniciado la segunda fase de su derrotero estético; etapa que Pellettieri²⁹, había designado teatro de "resistencia a la modernidad marginal" en cuanto se apartaba de las textualidades modernas imperantes en la Argentina, produciendo un cambio consciente dentro del sistema teatral.

Una pasión sudamericana se puso en escena en la sala mayor del Teatro Gral. San Martín de Buenos Aires, la Martín Coronado. Si consideramos que sus obras anteriores se dieron en el Teatro Payró, la pequeña sala emblemática de la experimentación independiente de los 70 bajo la dirección de Jaime Kogan, un estilizador de las poéticas, el nuevo espacio teatral tal vez distanciaba demasiado al espectador del escenario, en una obra que era un texto espectacular virtual debido a las extensas didascalias que evitaban las indeterminaciones. Según Pellettieri³⁰, Monti "concretó en la escena el universo fantasmal que había expresado en la letra". La obra tuvo apenas un mes y medio de representaciones y muy poco público en cada una de ellas. En 1995 Pellettieri en el estudio preliminar de la obra, señaló:

El de Monti es un gran texto que ni el público ni una parte de la crítica ha visto como tal. No se ha observado ni su anacronismo ni su novedad, ni su polémica y su cuestionamiento al teatro-espectáculo que se ha impuesto en Buenos Aires. Pero aunque el presente -por medio de la crítica y el público- hayan dicho no a *Una pasión sudamericana*, estamos seguros de que suyo es el futuro³¹.

También Pellettieri nos aclara algo muy importante referido al contexto sociohistórico en que fue estrenada la obra:

El actual reclamo ideológico del medio ve *Una pasión sudamericana* como exaltadora de Rosas y de su política, en un momento en que nuestra clase media intelectual visualiza a Menem como "heredero de Rosas": un populista conservador dispuesto a la Restauración del personalismo y depredador del medio cultural [...] [Sin embargo], estaba canonizado como un texto importante desde mucho tiempo antes de su estreno. Esta legitimación anticipada explicaría, aunque parcialmente, las paradojas de que en su estreno se cuestionó su teatralidad y fundamentalmente su puesta en escena, pero no fue obstáculo para que una parte de los cuestionadores la declarara la mejor obra dramática del año³².

En 2008 aparece editada *Finlandia* en el sello Corregidor (como la primera) pero el Estudio preliminar de Osvaldo Pellettieri y Martín Rodríguez no se ocupa de ella.

Evidentemente el tiempo no pasó en vano, y con *Finlandia* la recepción fue diferente. Dijo Monti:

Es la obra que más ha satisfecho mis expectativas de recepción, no en cuanto a cantidad de público, sino a lo que ha provocado. Si bien es una sala chica donde la obra va una vez por semana, la gente ha respondido mucho. Lo interesante es la respuesta de la crítica que ha sido estupenda, por lo profunda. [...] hemos tenido reuniones con grupos grandes de alumnos, de gente joven. Antes, en este tipo de encuentros yo tenía que explicar mi obra. Esta vez no, me devolvían la lectura que habían hecho y era una

lectura profunda, que tenía que ver con lo que yo había querido transmitir³³.

En *Finlandia* se ha concentrado el mito de la destrucción de los amantes, la tensión entre pasión civilizadora y pasión de amor. Tensión entre lo real y lo teatral, porque la historia de los amantes la relatan los siameses en trance, conforme a las cuatro estaciones del Misterio que aluden a la Divina Comedia que tiene tres: Infierno, Purgatorio y Paraíso. Monti ha agregado otra estación: Mundo. En ella los siameses representan. "Yo soy ella" dice la mujer y "yo soy el cura", dice el varón y desarrollan el cortejo con el intertexto del *Cantar de los Cantares*.

Dice Monti:

Hay imágenes tan hondas, paradójicamente tan profundamente subjetivas que, por serlo, en ellas se borra la frontera entre yo y el otro. Sólo estas imágenes generalmente cargadas de un trasfondo mítico, son las que puedo compartir, porque pertenecen al subsuelo de la condición humana que hay en mí y con las que dejo ya de representarme y de expresarme a mí mismo y soy la caja de resonancia, la membrana sensible de conflictos comunes al ser humano, o por lo menos de aquellos que participan de mi ámbito cultural³⁴.

En las dos obras analizadas, por una suerte de elipsis dramática, no vemos ni el fusilamiento ni el parto. Y en una suerte de justicia poética, distante de lo sucedido en el real histórico, el niño, fruto de la pasión prohibida, nace cuando su madre es fusilada. Como si Camila, desde la extraescena se hubiese apropiado de las palabras de Miqueas: "¿Daré mi primogénito por mi delito, el fruto de mis entrañas por el pecado de mi alma?³⁵. Estas citas bíblicas literales de mito y metáfora se combinan con su opuesto, el conocimiento secular, el mundo de la historia en que esto era imposible que sucediese, pero la magia de la alusión esgrimida por Monti, ejecuta en forma más intensa el "aquí" y el "ahora" del espacio-tiempo mítico para que el destino de los trágicos amantes ya no esté trazado por una dirección única hacia la muerte y la nada, aquel lamento de Isolda: "perdimos el mundo y el mundo nos perdió".

Bibliografía

De Rougemont, Denis (1993). *Amor y Occidente*, México, Cien del Mundo: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Féral, Josette (2000) "Para un estudio genético de la puesta en escena" en *Teatro XXI. Revista del Getea*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y letras, Universidad de buenos Aires, año VI, (10) otoño, pp.8-14.

Frye, Northrop (1988). *El gran código*, Barcelona, España: Editorial Gedisa.

----- (1990) *Poderosas palabras*, Barcelona: Muchnik Editores S.A.

Huizinga, Johan (2006) *El otoño de la Edad Media*, España: Torre de Goyanes.

Monti, Ricardo (1995). "Una pasión Sudamericana" en *Teatro. Tomo I*, Estudio preliminar de Osvaldo Pellettieri, Buenos Aires: Corregidor.

-----, (2000). "Presente y futuro de los procesos de creación de textos dramáticos y espectaculares" en 1ra 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, Nº 10, otoño, pp.21-22.

-----, (2002). Dossier "Finlandia" en *Teatro XXI. Revista del GETEA*, año VIII, N°15, primavera, pp.107-118.

-----, (2008). "Finlandia" en *Teatro Tomo II*, Estudio preliminar de Osvaldo Pellettieri y Martín Rodríguez, Buenos Aires: Corregidor.

Pezzi, Clara (2002). Entrevista a Ricardo Monti en *Teatro XXI. Revista del GETEA*, año VIII (15) primavera, pp.106-107.

Notas

[1](#) *Historia calamitatum* llamó el filósofo Pedro Abelardo a su autobiografía, donde describía su tragedia junto a Eloísa.

[2](#) Monti, Ricardo (2008). "Finlandia" en *Teatro Tomo II*, Estudio preliminar de Osvaldo Pellettieri y Martín Rodríguez, Buenos Aires: Corregidor, p. 238.

[3](#) Cfr. De Rougemont, Denis (1993). *Amor y Occidente*. México, Cien del Mundo: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 20/21.

[4](#) Monti, Ricardo (1995). "Una pasión Sudamericana", en *Teatro. Tomo I*, Estudio preliminar de Osvaldo Pellettieri, Buenos Aires: Corregidor, p. 77.

[5](#) mezzogiorno: mediodía.

[6](#) Monti, R., "Finlandia", ed. cit., p. 224.

[7](#) *Ídem*, p. 226.

[8](#) De Rougemont, Denis, *op. cit.*, p. 63.

[9](#) Monti, Ricardo, (2002). Dossier "Finlandia" en *Teatro XXI. Revista del GETEA*, año VIII, N°15, primavera, pp.107-118 ; Monti, R. "Finlandia", ed. cit., p. 110, p. 230.

[10](#) Monti, "Una pasión Sudamericana", ed. cit., p.114.

[11](#) De Rougemont, Denis, *op. cit.*, p. 63.

[12](#) *Ídem*, p. 73.

[13](#) *Ídem*, pp. 73/74.

[14](#) *Ídem*, p. 42.

[15](#) Monti, "Una pasión Sudamericana", ed. cit., p. 126.

[16](#) Monti, R., "Finlandia", ed. cit., p. 225.

[17](#) Huizinga, Johan (2006). *El otoño de la Edad Media*, España: Torre de Goyanes, p. 23.

[18](#) Frye, Northrop (1990). *Poderosas palabras*, Barcelona, España: Muchnik Editores, p. 263.

[19](#) Monti, Ricardo (2000). "Presente y futuro de los procesos de creación de textos dramáticos y espectaculares" en 1ra Jornada del II Encuentro Internacional de Reflexión Teatral en *Teatro XXI. Revista GETEA*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, año VI, nº 10, otoño, pp. 21/22.

[20](#) La influencia de Platón en los trovadores y su religión de amor ha sido ampliamente reconocida por los estudiosos del tema y Denis de Rougemont ha señalado la influencia del Platonismo en los cátaros.

[21](#) Monti, R., "Finlandia", ed. cit., p. 204.

[22](#) *Ídem*, p. 204.

[23](#) *Ídem*, p. 107.

[24](#) *Ídem*, p. 63.

[25](#) *Ídem*, p. 231.

[26](#) *Ídem*, p. 216.

[27](#) Monti, Ricardo, (2002). Dossier "Finlandia" en *Teatro XXI. Revista del GETEA*, año VIII, nº 15, primavera, pp. 107/118.

[28](#) *Una pasión sudamericana* (1989), *Asunción* (1993) y *La oscuridad de la razón* (1994).

[29](#) Monti, "Una pasión Sudamericana", ed. cit., pp. 12/13.

[30](#) *Ídem*, pp. 31/32.

[31](#) *Ídem*, p. 33.

[32](#) *Ídem*, pp. 32/33.

[33](#) Monti, Ricardo, Dossier "Finlandia", ed. cit., p. 107.

[34](#) Monti, (2000). "Presente y futuro de los procesos de creación de textos dramáticos y espectaculares" en 1ra 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, Nº 10, otoño, p. 22.

[35](#) Citado por Northrop Frye en *El gran código*, Barcelona: Gedisa, 1988, p.213.