

La patria traicionada: sobre *La oscuridad de la razón* de Ricardo Monti

Milena Bracciale Escalada

Facultad de Humanidades, UNMdP

milena_bracciale@yahoo.com

Resumen

Este trabajo forma parte de una investigación desarrollada en el marco de dos becas otorgadas por la UNMdP, cuyo objeto de estudio se centra en la escena teatral argentina entre 1989 (comienzo de la presidencia de Carlos Saúl Menem) y 2003 (derogación de las llamadas “leyes de la impunidad” y de los indultos menemistas). La hipótesis general sostiene que la dramaturgia independiente de esos años –a pesar de la disparidad generacional y estética de los autores que allí confluyen–, funciona como un relato de identidad cultural que responde estéticamente a las políticas neoliberales impuestas por el gobierno de turno. Desde nuestra perspectiva, la relación entre los textos elegidos y su contexto de producción/recepción puede ser leída a partir del planteamiento de cinco constelaciones de análisis: 1) Las consecuencias de la última dictadura militar, a través del abordaje estético de un pasado no clausurado (Gambaro, Veronese, Tantanian). 2) La resistencia al contexto inmediato. El teatro como respuesta estética a las políticas neoliberales imperantes (Kartun, Pavlovsky, Cossa). 3) La recuperación del universo romántico como movimiento político-cultural de ruptura, en búsqueda y constitución de la Nación (Monti, Tantanian). 4) La poética del caos. Parodia y absurdo como metáfora del orden establecido (Bartís, Spregelburd, Daulte, Tantanian). 5) La relectura de los clásicos: adaptaciones del teatro universal (Kartun, Bartís). En esta ponencia en particular, se analizará la tercera constelación, específicamente a partir de la obra teatral de Ricardo Monti, *La Oscuridad de la razón*.

Abstract

This paper is resulted of two research scholarships granted by Universidad Nacional de Mar del Plata, where we study plays by Argentine writers produced between 1989 (Carlos Saúl Menem’s government) and 2003 (the end of the laws “Obediencia Debida” and “Punto Final”). The independent theater of these years shows a narration of our identity and it answers aesthetically to the neoliberal politics of the government. For us, the relationship between chosen texts and their production / reception context can be studied through five constellations. Here, through a Ricardo Monti’s play of 1993, *La oscuridad de la razón*, we going to analyze the third constellation: the recuperation of Romanticism, like a cultural and politic movement, that pretends look for the marks of Nation. Thus, the figure of national poet, Esteban Echeverría, and his came back after his exile in France in 1830, will be the main points that Monti going to use to talk "of ruin" of our country.

*¿Estás ahí, país? La palabra
avanza y choca
con el vacío de su revelación.
Tiene los huesos con fiebre, es
un sueño incierto escrito por ninguno.*

Juan Gelman

Resulta extraño pensar en el Romanticismo durante los años 90 de la Argentina menemista. Sin embargo, 1993 parece ser una excepción, ya que en ese período se escribieron dos piezas dramáticas que nos trasladan estéticamente al universo romántico, recuperando, de esa forma, muchos de los ideogramas fundantes de ese movimiento. Nos referimos a *Sumario de la muerte de Kleist* de Alejandro Tantanian, reescrita en 1998 para ser escenificada en el Teatro General San Martín de la ciudad de Buenos Aires; y a *La oscuridad de la razón* de Ricardo Monti. En ambos casos aparecen como protagonistas autores clásicos del romanticismo, aunque el primero alude puntualmente al romanticismo alemán y se ubica alrededor de 1811; mientras que en el caso de Monti la referencia precisa es Esteban Echeverría y, por tanto, el contexto es argentino y en 1830, fecha en que el poeta retorna al país luego de su estadía en Francia. La presencia de estas obras evidencia que el gesto de la recuperación del universo romántico en la dramaturgia nacional de los epílogos del siglo XX no es un hecho aislado.

Ricardo Monti –nacido en 1944– es dramaturgo, director y guionista de cine. Su teatro ha marcado un hito de trascendencia en la escena argentina, por lo que se ha constituido como modelo y maestro de muchos otros autores jóvenes. Sin embargo, ni su producción escrituraria ni sus experiencias como director han sido muy vastas. En términos de Pellettieri, Monti es un ejemplo del llamado “teatro de autor”, como lo son el teatro de Gambaro y Cossa, o las piezas iniciales de Kartun y Veronese. De acuerdo con este crítico, la obra dramática de Monti puede clasificarse en tres fases. La primera, denominada *Teatro de intertexto socio-político*, está conformada por *Historia tendenciosa de la clase media argentina...* de 1972 y por *La cortina de abalorios* de 1981. Luego le sigue una segunda fase denominada *Teatro del absurdo satírico*, que es anticipada en *Una noche con el Sr. Magnus e hijos* –su primera obra dramática, escrita en 1970– y emerge claramente en *Visita* de 1977 y *Marathon* de 1980. Es aquí cuando se concretiza su concepción del teatro como literatura y cuando la crítica lo canoniza, apareciendo las primeras investigaciones universitarias sobre su producción. Finalmente, Pellettieri denomina a la tercera fase *Teatro de resistencia a la “modernidad marginal”*, y ahí incluye *Una pasión sudamericana* de 1989, *Asunción* de 1992 y *La oscuridad de la razón* de 1994. En este período, su dramaturgia se aparta de las textualidades modernas y se refugia en el “anacronismo textual”, erigiendo un protagonista que busca conocerse y conocer. Así, en esta fase más bien barroca, su teatro se plantea como una interpretación mítica de los orígenes argentinos (Pellettieri 2005: 9-52).

En la pieza que nos ocupa, *La oscuridad de la razón* (Monti 2005), el aspecto eminentemente literario sobresale desde la primera conexión visual con el texto en tanto disposición icónica de los parlamentos, ya que la obra está escrita por completo en verso.

Asimismo, hay una primera escena denominada “prólogo” (elemento estrictamente literario), donde se presenta al protagonista, Mariano, que regresa a su hogar luego de una extensa estadía en Francia, y se encuentra con una misteriosa Mujer a quien le pide explicaciones acerca de su situación. Allí, sueño y vigilia se confunden, pues el muchacho, que simultáneamente mezcla ambos idiomas, sólo encuentra al regresar “un simulacro en ruinas de la patria” (Monti 2005: 119). El joven poeta que regresa de su exilio francés en 1830 a la Argentina alude en forma evidente al poeta romántico por excelencia de nuestra tradición literaria, es decir, a Esteban Echeverría. Recordemos que los jóvenes románticos de la generación del '37, de cuyo grupo Echeverría fue una de las voces más representativas, realizaron un balance crítico de la generación anterior (los neoclásicos y el grupo de unitarios rivadavianos), tomando como punto de partida la Revolución de Mayo y proponiendo la emancipación del legado español y de toda importación vacía, por lo que se convirtió en una necesidad imperiosa conocer lo propio y fundar una literatura nacional. Así, a su regreso, el joven Echeverría encuentra la traición a los ideales de Mayo, es decir, la demolición de esa patria soñada tras la Revolución, del mismo modo que Mariano descubre que el hogar de su infancia está en ruinas: “Mariano: –¿Esta, / mi casa, / la casa de la infancia? / ¿Esta tierra desmoronada? (...) ¿Qué fuerza terrible / demolió la patria?” (Monti 2005: 117-118). Como se observa a través de este fragmento, la casa de la infancia, el hogar paterno, aparece homologado a la patria. Es decir que la ruina de la casa simboliza como sinécdoque la ruina de la patria en su totalidad.

Desde la primera escena, la palabra “patria” aparece en forma constante. Tanto desde los parlamentos de los personajes como desde la escenografía propuesta en las didascalias, esta patria está descripta como “derrumbe”, “demolición”, “escombro”, “andamio”, “polvo”. La extraña Mujer con la que Mariano tiene su primer encuentro y a quien cuestiona en busca de explicaciones, sólo vuelve a reaparecer en la escena final de la pieza y funciona como símbolo de la razón, de la luz que ahora se encuentra “oscura”, apagada, en ruinas y que, al finalizar la obra, renace: “Mariano, que yacía inerte en el regazo de la Mujer, parece despertar, se incorpora lentamente, sonriendo, y se sumerge, como si danzara, en la luz que no deja de crecer” (Monti 2005: 222). Así, la acción final coincide con el último parlamento: “Luz naciente” (Monti 2005: 222), que pronuncia la Mujer y que remite de manera directa a los versos de la “Marcha Patriótica” escrita por Vicente López y Planes: “se levanta a la faz de la Tierra / una nueva y gloriosa Nación” (López y Planes 1982). De acuerdo con el propio Monti,¹ esta obra surgió a partir de una puesta de Peter Stein de *La Orestíada*, que el autor presencié en un Festival de Teatro en Caracas. Por lo tanto, el retorno de Mariano está basado en el retorno de Orestes y la Mujer que estuvo en el “prólogo” y reaparece con el alba es la Virgen y, a la vez, es la representante de la luz (Giella 1994: 118-126). Es decir que la razón que para nosotros representa este personaje, y de ahí la metáfora de la luz (iluminación/iluminismo), es el modelo de razón por el que propugnaban los románticos, o sea, aquella que permite la incorporación de lo irracional como modo de comprensión más amplio de la realidad, en evidente oposición a la perspectiva neoclásica representada por el tío de Mariano, Dalmacio. En palabras de Monti: “con la presencia de la Virgen intento una transposición mítica o metafórica de estas cuestiones, o sea, el advenimiento de una nueva espiritualidad a través de lo femenino” (Giella 1994: 125). Así, el autor plantea en esta obra la creencia de que se está arribando a

una cultura de equilibrio entre lo masculino y lo femenino, a la vez que produce una pieza en la que se evidencia el cruce de diferentes tradiciones.

Mariano regresa a su patria porque se entera de que su padre ha muerto y, en alusión directa a *Hamlet*, su tío se ha casado con su madre (resulta útil recordar que, en su búsqueda del primitivismo, Shakespeare fue para el romanticismo un autor privilegiado). El significado de la palabra “patria” deriva del latín *patris*, tierra paterna, y *pater*, padre. Así, “patria” y “padre” se homologan, son lo mismo. El padre traicionado por su hermano y asesinado por su propia mujer, cuyo espectro, al igual que el del padre de Hamlet, regresa para acuciar a los vivos, funciona de esta forma como símbolo de la patria traicionada. Una traición que es más profunda y dolorosa aun en tanto es agravada por el vínculo. Además de la recuperación del universo shakespeariano, Monti pone a funcionar un coro de Lacrimosas y Galerudos que acompañan, comentan y opinan las distintas escenas de los personajes. Este es el modelo al que Pellettieri (2005) denomina como “anacronismo textual”, ya que en plena década de eclosión *posmoderna* Monti elige escribir una obra de teatro en verso, que recupera la tradición teatral occidental por excelencia: el teatro clásico griego y Shakespeare. No es casual que en un período en el que desde lo gubernamental se apela al vaciamiento de la memoria, Monti ponga a funcionar las tradiciones más remotas para plantear la problemática del origen de nuestra nación desde una perspectiva mítica.

El ideal iluminista francés de la razón, de la cultura por sobre lo salvaje, de la civilización por sobre la barbarie, aparece quebrantado simbólicamente en la obra por dos hechos concretos: la traición al padre y el ominoso crimen del incesto. El texto expone en primer plano la relación entre la muerte y el sexo, y muestra en forma obscena (explícitamente y sin tapujos) las obsesiones sexuales de la madre y la hermana para con Mariano, quien al regresar después de tantos años no es ya el niño que partió sino un hombre “extranjero” –en el sentido de extraño– que es deseado como cualquier otro hombre ajeno a la familia, a pesar de ser conscientes del vínculo: “Alma –Con tal de sentir un hombre / entre sus piernas, / hasta en su propio hijo / echa la mano” (Monti 2005: 139). La traición genera desequilibrio en todas las acepciones del término: estado de caos, de desorden pero también pérdida de cordura, locura. La falta de sueño, el insomnio constante tanto de Mariano como de la madre, a quien el espectro del difunto esposo no le permite descansar, generan un estado de confusión en el que el delirio y lo real tienen límites difusos: “María –¿Pero esto es real? / ¿Lo que veo / sucede? / ¿No es un delirio? / ¿Una jugarreta / del insomnio?” (Monti 2005: 191). Este estado de ensoñación rememora, otra vez, el universo romántico, para el que el mundo de ultratumba, los fantasmas y los límites entre la vida y la muerte son un tópico recurrente. De esta forma, esta pieza retoma dicho tópico, haciéndolo funcionar como *leit motive*, tal como puede observarse a través de los siguientes fragmentos: “(...) ¿a qué viene tanto misterio y gusto por la muerte? (...) Le inspiramos / el gusto de la noche, / lo melancólico / y macabro” (Monti 2005: 150 y 216).

Es interesante marcar que la muerte, la sexualidad y la sangre son tópicos recurrentes, tanto en esta obra como en la de Tantanian que mencionamos al comienzo y que también recupera los ideogramas fundantes del romanticismo (*Sumario de la muerte de Kleist*). En cuanto al caso concreto de la pieza de Monti, un ejemplo de esto se percibe en las didascalias: “Cae de rodillas junto al cuerpo. Toca el pecho de Dalmacio. Se mira la mano ensangrentada (...) Se pasa la sangre por los labios (...) comienza a untarse con sangre la cara y el cuerpo por debajo de las ropas, que abre desgarrándolas” (Monti 2005: 192). Lo

mismo ocurre en reiteradas escenas en las que aparecen cuchillos, tajos, heridas y sangre en una relación ambigua entre dolor y placer, entre vida y muerte. Asimismo, el espectro del padre se muestra ensangrentado como símbolo del ultraje que le produjo el desleal asesinato.

Desde el primer momento, Mariano se presenta tanto para su madre como para su hermana como un objeto de deseo:

María –Era nuestro, / y mira ahora al peregrino / cómo se aleja, / desconfiado, / de nosotras, / y con qué indecencia / nos confiaba entonces / su cuerpo / en la tinaja, / su orgulloso brotecito.

Alma –Ese brote ya será rama.

María –Tronco lustroso.

Alma –Blasón de hombres.

María –Esperanza de las damas.

(Monti 2005: 142-143)

Estas imágenes fálicas son recurrentes en el discurso de ambas mujeres. El estado sombrío, de oscuridad, falta de luz y por ello falta de razón, es a la vez interno y externo. Así, tal como los románticos concebían la subjetivización de la naturaleza en función de los estados de ánimo y los sentimientos, en esta pieza de Monti el marco caótico, de derrumbe y demolición que se muestra escenográficamente y desde la iluminación propuesta, representa también el estado interno de Mariano, cuya razón, cuyo equilibrio, como dijimos más arriba, está en crisis, ensombrecido y, por lo tanto, es incapaz de tomar decisiones acertadas. Por ello, Mariano sucumbe ante el acoso de su hermana y permite que se lleve a cabo el crimen del incesto. Algo así como el pecado original, del que la Mujer lo va a redimir en la escena final, donde la luz lo embriaga frente a la oscuridad en la que es sumergida su hermana Alma:

Mariano –Hermana, / ¿esto es lícito? / Alma –Da lo mismo. / Cae, cae, / duerme en mis brazos (...) Lacrimosas –Esto es oscuro, / secreto, / velado... / Velemos, hermanas, / cubramos con un velo nocturno / el criminal encuentro / del hermano y la hermana.

(Monti 2005: 165)

Existen tres elementos más que aparecen en esta pieza de Monti y remiten en forma evidente al romanticismo como movimiento político-cultural. Primero, la casa antigua que Dalmacio derrumbó cuando accedió al trono tras el asesinato de su hermano funciona como símbolo de la España colonialista que todavía es necesario extirpar para alcanzar una verdadera emancipación:

Mariano –¿Y qué tenías contra la vieja casa, / tío? Dalmacio –Españolada antigua / ¿Cómo habitar entre esos muros que no eran sino la ignorancia y el error / endurecidos por los siglos (...)?

(Monti 2005: 147)

Aunque con Dalmacio ese proyecto fracasó, de ahí las ruinas, los escombros y el estado de demolición en el que se encuentra todo, la idea de que hay que extirpar lo español porque es

algo impuesto, foráneo, que no coincide con la verdadera identidad del pueblo, es en este sentido un motivo estrictamente romántico que, en esta obra, se ejecuta finalmente a través de Mariano, quien pese a ser “extranjero” es el único capaz de tener la “mirada estrábica” que proclamaba Echeverría: usar la civilización europea como fuente para reflexionar a partir del estudio de nuestra historia, del conocimiento “penetrante” de nuestra sociedad. En este sentido, aparece el segundo elemento romántico: el historicismo. Para los románticos, era necesario buscar en los orígenes más remotos la cifra de un lenguaje, de una cultura y de una identidad. De este modo, dice Mariano: “Esos muros que abatiste / de la patria, / esos siglos que buscaste derogar, / son la sabia / y la raíz / del tiempo nuevo. / Cuanto más lejos vaya / lo oculto del árbol / en la tierra de la historia, / más frondoso será lo visible / y el fruto más sazonado” (Monti 2005: 149). Por último, el parricidio es otro elemento clave de la generación romántica al que también se hace referencia en esta obra: “Mariano –¿Pero no sabes acaso / que el destino de todo hijo / es matar a su padre?” (Monti 2005: 148).

En resumen, con esta pieza dramática, Monti muestra, en sus propias palabras, “la manera artística de pensar la realidad a través de lo intuitivo y lo mítico” (Giella 1994: 126). Y en esta dirección coincide con la propuesta de Tantanian al trabajar poéticamente sobre un movimiento político-cultural producido más de un siglo antes de la escritura de sus obras. Precisamente en un período en el que se reivindica lo foráneo, se promueve la imitación de modelos culturales extranjeros y se elimina de los discursos oficiales el uso de la palabra “patria”, estos autores ponen en escena una perspectiva completamente disímil funcionando así como una dramaturgia contestataria frente al *statu quo* impuesto. Promueven, a través de la recuperación del romanticismo, conocer las “entrañas” de nuestra sociedad, indagar lo propio desde los orígenes más remotos, rechazar las importaciones vacías y sin contacto con nuestra realidad y fundar una nacionalidad que permita emanciparnos en el sentido amplio del término. Emancipar el pensamiento, la cultura, la identidad; forjar un lenguaje propio, autóctono y, por ende, una literatura, y en el caso de estos autores, un teatro nacional que no se muestre como colonia extranjera, sumiso, sino único y fundado a partir de sus propias tradiciones.

La sangre, la muerte, el caos, el incesto que se escenifican en estas piezas, además de su relación directa con la poética romántica, exhiben una visión acerca del contexto sociocultural del cual emergen. Los crímenes familiares, la traición a los seres más cercanos (hermanos, esposos, amigos) funcionan como metáforas de la traición a la patria que se está gestando en nombre del primer mundo y la modernización. Privatizar, permitir que el mercado y los grandes monopolios se hagan cargo de los bienes del Estado, descuidar la salud y la educación públicas, entre muchas otras acciones del gobierno de turno, es precisamente eso: traicionar a la patria, a la casa paterna. Permitir que manos extranjeras dirijan el devenir de la vida nacional es una forma contemporánea de sufrir el colonialismo; de perder nuestros orígenes; de “importar” las características de nuestra identidad. El teatro, de esta forma, se erige como un relato de identidad que metafóricamente da cuenta de la necesidad de recuperar lo nacional, lo propio, a la vez que denuncia el accionar extranjero y la falacia modernizadora de la política del momento, cuya consecuencia inevitable es, y será, “el derrumbe y la demolición de nuestra patria”.

Bibliografía

Giella, Miguel Ángel. *De dramaturgos: Teatro Latinoamericano Actual*. Buenos Aires: Corregidor, 1994.

López y Planes, Vicente. “Marcha Patriótica”, en *La lira Argentina o Colección de las piezas poéticas dadas a la luz en Buenos Aires durante la guerra de su independencia*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, XI-XXXV, 1982.

Monti, Ricardo. *Teatro I: Una pasión sudamericana. Asunción. La oscuridad de la razón*. Prólogo de Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Corregidor, 2005.

Pellettieri, Osvaldo. “El teatro de Ricardo Monti (1989-1994): La resistencia a la modernidad marginal”, en Monti, Ricardo, *Teatro I: Una pasión sudamericana. Asunción. La oscuridad de la razón*. Buenos Aires: Corregidor, 2005.