

# ***El desafío de poner la historia nacional en escena: de Patriada a Tierra partida de Marcos Arano***

CARRION, Adriana M. / Instituto de Artes del Espectáculo Dr. Raúl Castagnino. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires - [adriana.c90@outlook.com](mailto:adriana.c90@outlook.com)

---

Tipo de trabajo: ponencia

---

» *Palabras claves: historia nacional -historia popular -Patriada - Tierra partida - clown*

## **» Resumen**

En el marco de la investigación *La problemática de la historia nacional en el teatro de Buenos Aires (2010-2016)*, analizo los espectáculos *Patriada. Delirios de nuestra historia* y *Tierra partida. Lo demás no importa nada*, con dramaturgia y dirección de Marcos Arano.

Estas dos obras teatrales abordan los convulsionados hechos históricos que abarcan desde el proceso de revolución independentista a los inicios del Estado-Nación.

Se focaliza especialmente en el proceso de creación de la historia en la escena, en la que se confrontan dos posturas historiográficas: la oficial y la popular, desde la poética descontracturada del clown.

## **» Independencia, es la palabra clave**

“Independencia”, una simple palabra puede ser el germen de un espectáculo, cuando las coordenadas individual y colectiva se cruzan. El Bicentenario de la Independencia un punto de inflexión para pensar sobre lo que hicimos, o hemos dejado de hacer a nivel socio-político.

En un fructífero diálogo que mantuve con Marcos Arano -actor, dramaturgo y director- en febrero de 2017, la primera pregunta que surgió fue ¿por qué la elección de la historia? Y luego ¿Qué lecturas sobre la historia argentina realizaron para la creación de los espectáculos? ¿Qué les llamó la atención en ese recorrido histórico? ¿Se entrevistaron con historiadores?

Los espectáculos *Patriada. Delirios de nuestra historia* (2015) y *Tierra partida. Lo demás no importa nada* (2016), componen una especie de díptico de los convulsionados hechos históricos que van desde el proceso de revolución independentista hasta los inicios del Estado-Nación hacia 1860.

Con la creación, en 2015 de *Malvado colibrí* (escuela de teatro, clown y máscaras) Marcos Arano inició su proyecto laboral independiente, y con la proximidad del Bicentenario de la declaración de la

Independencia “es que surge la idea de contar ese proceso desde la perspectiva del clown” (Télam, 2015). La elección de trabajar con payasos obedece además a la posibilidad de “hacer un puente entre lo individual y lo universal. De las máscaras, el payaso es la máscara más pequeña, y nos permite todo el tiempo estar jugando sobre la realidad, y al mismo tiempo, sobre universos que van mucho más lejos”, señaló en una entrevista de Cliché Producciones.

En principio, el objetivo de los hacedores del espectáculo fue investigar sobre la Independencia argentina, y otro tipo de independencias, pero al profundizar en la historia argentina, e ir recabando variadas fuentes, se sintieron interpelados por esos hechos del pasado.

Así nace el primer espectáculo de la escuela de teatro: *Patriada. Delirios sobre nuestra historia* que se estrenó a fines de 2015, en el Galpón de Guevara, con dramaturgia y dirección de Marcos Arano.

La obra toma como punto de partida las invasiones inglesas, luego desarrolla los acontecimientos de la semana de Mayo, la formación de la Primera Junta; y en el transcurrir de la historia, se evocan las diversas batallas hasta llegar a la declaración de la Independencia del poder español y de cualquier otra potencia extranjera.

Desde la entrada al Galpón de Guevara, en ese inmenso espacio rectangular y casi en penumbras, los espectadores se encuentran con algunos payasos que se acercan a dialogar, quienes luego los invitan a pasar a la sala. Los payasos y los músicos están en la escena a la vista del público, envueltos como en una bruma (¿la de los tiempos?). Los clowns no están quietos, se mueven coreográficamente al ritmo de una música marchosa ejecutada en vivo por un conjunto musical. Al fondo de la escena otro clown agita una enorme bandera celeste y blanca.

Además de los payasos y los músicos, dos actores interpretan a sendos profesores de historia, que introducen temas, o explican situaciones del pasado; uno de ellos, García, de tinte conservador, cuestiona frecuentemente la mirada “progresista” de Monterroso sobre los acontecimientos histórico-políticos. Hablan frecuentemente mirando al público subidos en unos practicables que simulan ser unas tribunas. Los diálogos que mantienen entre sí, o los hechos históricos que relatan son escenificados y reinterpretados por los clowns, en tono humorístico. Por ejemplo, en una escena referida a la jabonería de Vieytes, los payasos se reúnen para firmar una declaración antes de los sucesos de la Revolución de Mayo, pero para eludir hablar de armas, libertad, operación, Logia Lautaro, etc. crean el neologismo “jabonesia”, y así jocosamente aluden a las secretas reuniones que se fraguaron en las jornadas previas al 25 de mayo de 1810.

Si bien la participación y complicidad de los espectadores en el hecho teatral se propicia en todo momento, la ruptura de la cuarta pared se produce mediante un juego de trivia sobre la historia argentina. Una enorme pelota de plástico fue pasando de mano en mano, y aquel que la retenía, debía responder a una pregunta realizada por uno de los clowns. Al finalizar la trivia (muchos adultos no sabían la

respuesta, no así los niños), todos éramos cubiertos por una inmensa bandera argentina, que luego se escurría hacia la escena, para continuar con la función.

En varias entrevistas, Marcos Arano ha comentado que no hubo restricciones respecto de la lectura de textos sobre la historia argentina, ya que abordaron los tradicionales manuales de la escuela primaria de Kapelusz y Santillana; los textos sobre la historia popular de Gabriel Di Meglio, las obras de divulgación de Felipe Pigna, las historias argentinas escritas por Luis Alberto Romero, Tulio Halperín Donghi, entre otras. Asimismo, incursionaron en el visionado de *El maravilloso mundo de Zamba*, emitido por el canal Paka-paka.

Las investigaciones de Gabriel Di Meglio -sobre ese usual ausente de los textos de historia tradicionales, denominado como “la plebe”, “el bajo pueblo” o “los grupos sociales subalternos” (Fradkin, 2015:10)- hizo sinapsis con la técnica del clown dado que “éste se sitúa siempre en igualdad de condiciones, o por debajo de la jerarquía del público. Entonces básicamente estamos hablando del pueblo”, explica Arano. (Entrevista personal, 2017).

El entusiasmo de los intérpretes y el director por la historia nacional fue de tal magnitud que tuvieron interés en exponer la bibliografía consultada, y hacer una lista con lecturas recomendadas, como un modo más de compartir con el público, ese tránsito fecundo previo a la dramaturgia; pero no se pudo concretar por problemas de producción, “era eso o la máquina de humo” afirmó el director. (Entrevista personal, 2017).

En la mencionada entrevista, Marcos Arano comentó que a medida que iban consultando las fuentes de diversas procedencias ideológicas, o corrientes historiográficas, fueron descubriendo datos “que parecían a priori y adrede ocultados. Esto uno lo sabe, pero no necesariamente lo investiga. (...) Hay un temor casi visceral al estudio de la historia porque nos la han enseñado de manera muy pacata, muy científicista y nunca te interpela de verdad”.

Es evidente que las instituciones oficiales -como la escuela, museos, etc.- han transmitido por medio de los manuales, los textos de historia y los retratos, las imágenes de quienes encarnaron los valores morales de la patria. Este imaginario visual se ha complementado con lo que Ricardo Rojas llamó la “pedagogía de las estatuas” (Galasso, 2004:12) -de ciertos próceres elegidos por el poder dominante- que dispuestas estratégicamente en los espacios públicos, ejercieron o siguen ejerciendo una función legitimadora de la cultura oficial de la cual emanó.

Las mujeres del proceso revolucionario y de la Independencia ocupan un lugar destacado en el espectáculo: algunas son más conocidas que otras, como Juana Azurduy, Macacha Güemes, otras en menor medida, como María de los Remedios del Valle, María Loreto Sánchez de Peón y Pascuala Meneses. Al preguntarle a Arano por esta elección, me explica: “porque son mujeres luchadoras, que defendieron sus derechos. Las mostramos como oprimidas, no como víctimas. Las mujeres en Patriada,

son líderes y luchadoras, además, encontraron en sus luchas maneras creativas de ser en contextos muy complicados y, en general, tuvieron destinos trágicos”. (Entrevista personal, 2017).

En la puesta, estas vidas son desmontadas desde la mirada entre seria y burlona de las payasas, pues esta imagen no responde a las heroínas de “bronce”; son mujeres de carne y hueso en situaciones excepcionales, que rompieron con el estereotipo cultural del S. XIX. Este mismo concepto vale para las mujeres anónimas que como parte del pueblo, transitan por la escena.

El imaginario visual que se despliega en la puesta sitúa tangencialmente la época revolucionaria a través del vestuario: levita azul, camisa y chaleco, para García, y un impermeable, con simulados galones, para Monterroso. Algunas payasas visten chaquetas largas de corte militar, de tonos oscuros, con narices coloradas y sombreros anacrónicos con adornos, mientras que los payasos llevan sencillas camisas blancas y pantalones extemporáneos con tiradores.

Las contradicciones, los fracasos y los triunfos de la gesta independentista son expuestos en la escena de un modo descontracturado, lúdico y apelando al poder de la risa como un modo de invitar al espectador a la reflexión crítica desde otro lugar.

### › ***Tierra partida. Lo demás no importa nada***

La siguiente obra, *Tierra partida. Lo demás no importa nada*, tuvo su pre-estreno en diciembre de 2016, en el teatro de La Carpintería. En esta ocasión la dramaturgia fue compartida entre Marcos Arano y Gabriel Graves.

En *Tierra partida* -a diferencia de *Patriada*- se expone la complejidad de la propia creación de la obra y se reflexiona sobre la dificultad de poner en escena un período tan complejo de la historia argentina que abarca de 1816 a 1860, de la Declaración de la Independencia hasta la creación del Estado.

El espectáculo combina la escenificación de la historia con la narración de los hechos, por parte de los dos historiadores, García y Monterroso -como en el espectáculo anterior-, y la de algunos clowns.

La introducción de tres personajes con máscaras, que actúan como censores, remiten -por sus accesorios y vestimenta, militar y clerical- a épocas dictatoriales y siniestras de la historia de nuestro país.

San Martín (como niño-soldado), Dorrego (con su última carta), Quiroga, Sarmiento (y sus maestras inglesas), la Generación del 37: Juan B. Alberdi y José María Gutiérrez, La Delfina, los malones, el gaucho, los conservadores, Mitre (a través del billete de \$ 2) se dan cita en este espectáculo episódico, no lineal, de hechos conocidos e ignorados de la vapuleada historia argentina.

La caracterización externa de los personajes, de los héroes nacionales, se vale de “códigos legitimadores del personaje y su representación de acuerdo a los cánones del sistema cultural de su tiempo. La imagen visual que tenemos de los padres de la patria en América Latina corresponden generalmente a los retratos,

ya sea pintados en su tiempo o posteriores” (Villegas, 2009:50). El retrato pictórico y la fotografía son la fuente primigenia legitimada para delinear estos personajes históricos, sin embargo, en el caso de los mencionados patriotas o demás personajes de la obra, esta imagen es deconstruida y guarda una relativa relación con su referente. Sabemos quien es por su discurso verbal más que por su imagen.

Así la poética del clown se entrelaza con los hechos históricos y hay guiños hacia la historia contemporánea, por ejemplo, entre la Delfina y su arenga y los discursos de Eva Perón; como así también García, el historiador, insiste en la “revolución de la alegría”, con un discurso que remite a los acontecimientos políticos actuales.

Durante el vertiginoso desarrollo del espectáculo, hay dos momentos clave, por la controversia que despiertan aún hoy estas personalidades y sus acciones: uno de estos momentos, hace referencia al gobierno de Juan Manuel de Rosas, la escena es interpretada por las “lavanderas” que se sindicalizan y terminan convertidas en mazorqueras, mostrando desde su corporalidad y su gestualidad cómo va creciendo la violencia en sus actos. No vemos a Rosas, vemos sus consecuencias.

El otro momento, es la lectura de la carta que Dorrego le escribe a su esposa, Angela Baudrix, antes de ser fusilado por orden del Gral. Lavalle en 1828. La escena está totalmente a oscuras, y las actrices van encendiendo velas, dispuestas geométricamente en el espacio, mientras descienden unas hojas amarillentas a las manos de una mujer que leerá fragmentos de la carta. Es una escena que resume poéticamente -con esas pequeñas luces titilantes y la oscuridad- lo terrible de lo sucedido para la historia popular.

Al promediar el espectáculo -ante la abrumadora y caótica información sobre la historia nacional- se produce una especie de síntesis de los hechos significativos de 1816 a 1860, interpretada por los payasos, de cara a los espectadores, uno de ellos dice: “Hay dos grupitos que se enfrentan: los federales que creían en la autonomía de las provincias, y los unitarios, en el poder central, acá en Buenos Aires”.

Este relato es acompañado con la gestualidad de quitarse y tirar una corbata al piso, roja al referirse a los federales y una corbata azul, en el caso de los unitarios. Estas acciones son realizadas coreográficamente por los 20 clowns que se hallan en la escena, dispuestos frontalmente y equidistantes unos de otros. Esta sinopsis culminará con la redacción de la Constitución de 1853, que al abrirla se prende fuego. La alegría del historiador García por haber llegado a la confección de este texto, se desvanece cuando al tocar sus tapas, se quema. Metáfora válida para el pasado y la actualidad.

Antes de culminar el espectáculo, una enorme bandera cubre a todos los espectadores y luego será el mantel de una mesa en torno de la cual se va a comer un asado. Pero, antes de que esto ocurra, aparecerá uno de los personajes siniestros a “escupir el asado” literalmente, y así, la censura como en otros momentos de la obra y también de la historia argentina, se ejercerá por parte de aquellos que detentan el

poder real; pero para no dejarnos con este amargo final, el último diálogo entre los dos historiadores propone que hay que defender las convicciones y seguir en la lucha.

Advertimos que en este espectáculo, hay una alusión mayor a la situación socio-política actual; como señala Yolanda Ogando González: “la historia en el teatro se utiliza para hablar de y para el presente”, y estas relaciones entre el pasado y el presente con su polisemia significan tanto literal como simbólicamente (2002: 348).

### › ***A modo de cierre***

En *Patriada* las posturas divergentes expresadas por los dos historiadores, respecto de la patria recién nacida, pone de manifiesto que la tan mentada “grieta” pareciera venir desde el comienzo mismo de los tiempos revolucionarios.

En *Tierra partida* se interpelan los acontecimientos y las personalidades controversiales del pasado nacional y la dificultad de organizar el país. A su vez, se interroga desde el pasado, los discursos legitimados que atraviesan hoy nuestra sociedad. Se confronta también la manera en que ha sido y es narrada la historia argentina, con sus invisibilizados (mujeres, pueblos originarios, gente común, etc.) de la historia oficial y sus rescatados por el revisionismo y la historia popular.

Para finalizar, tomo prestadas unas palabras que expresó Marcos Arano (2017): “No se trata de revivir a los muertos, sino que se trata de saber por qué murieron y qué tomar de eso” y agregó “estamos construyendo el pasado y hay que ser conciente del recorte que uno hace. Es en el recorte que uno dice lo que pasa hoy”.

## **Bibliografía**

Di Meglio, G. (2006), *¡Viva el bajo pueblo! La plebe urbana de Buenos Aires y la política entre la Revolución de Mayo y el rosismo*, Buenos Aires, Prometeo.

Fradkin, R. [et. al.] (2015), *¿Y el pueblo dónde está?: Contribuciones para una historia popular de la Revolución de Independencia en el Río de la Plata en el siglo XIX rioplatense*, Buenos Aires, Prometeo.

## **Artículos de revistas**

Ogando González, I., (2002), *¿Por qué la historia en el teatro?*, en *Anuario de Estudios Filológicos*, Vol.XXV, Universidad de Extremadura. España.pp.345-362.

Villegas, J., (2009), *El teatro histórico como construcción visual*, en *OuvrirOUver*, Nro. 5, Uberlandia, Brasil.pp.42-53.

## **Fuentes electrónicas**

Galasso, N., (2004), *De la historia oficial al revisionismo rosista. Corrientes historiográficas en la Argentina*. En *Cuadernos para la otra historia*, Centro Cultural Enrique Santos Discépolo. (En línea): [www.discepolo.org.ar](http://www.discepolo.org.ar) [Consulta: 05/10/2016].

Télam, *Patriada recorre desde el humor y en clave clownesca el proceso independentista de la región* [en línea], *Espectáculos*, 11 de noviembre de 2015. Disponible en <http://www.telam.com.ar/notas/201511/126690-patriada-recorre-desde-el-humor-y-en-clave-clownesca-el-proceso-independentista-de-la-region.php> [Consulta: 15/02/2017].

## **Fuentes orales**

Marcos Arano. Entrevista personal, 20 de febrero de 2017. (Disponible en archivo de la autora).

Marcos Arano. Entrevista de Cliché Producciones. 4 de diciembre de 2015. (En línea) [https://youtu.be/ID\\_StHSj7CA](https://youtu.be/ID_StHSj7CA) [Consulta 20/3/2016].