

Lo provinciano en la teatralidad de Julio Molina

Seoane, Ana / UBA/UNA –seoaneana@yahoo.com.ar

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: teatro- provincias- Julio Molina*

» **Resumen**

El dramaturgo, director y actor Julio Molina a través de muchos de sus espectáculos ha demostrado su concepción sobre nuestras provincias, que trasladó a los escenarios porteños. En muy pocas ocasiones el resto de nuestro territorio encuentra espacio en los ámbitos escénicos de la ciudad Autónoma de Buenos Aires, es por eso que Molina ocupa un lugar relevante cuando se busca caracterizar el imaginario de “lo provinciano”.

Se analizarán cuatro espectáculos suyos: *La tablita* (2003); *Madre de lobo entrerriano* (2005); *Curupayty, el mapa no es un territorio* (2010) y *Panza Verde (rebote de un algo que sigue en una casa descansado mansamente)* (2013). A través de su teatralidad quedan como protagonistas la presencia de lo sonoro, lo visual y la palabra. El focaliza momentos de nuestro pasado, como la guerra del Paraguay, huellas de lo que significó el enfrentamiento entre unitarios y federales o leyendas propias de nuestro territorio. Se evidencia siempre su mirada personal y respetuosa sobre nuestras provincias.

El análisis de la teatralidad en los espectáculos de Julio Molina se verá atravesado por las conceptualizaciones elaboradas por Tzvetan Todorov en sus textos para sistematizar las posibles relaciones de alteridad, articulándolas hacia el escenario. En este trabajo se tomará tanto el texto dramático, donde en algunos casos incorpora el idioma guaraní, como también su traslado al texto espectacular, ya que Molina como puestista tiene un estilo muy definido, en cuanto a lo no lingüísticos, siendo la música en vivo uno de sus ejes más importantes.

» **Presentación**

Se podría afirmar que este antagonismo entre ciudad y campo tiene una larga historia, poniéndose incluso numerosos ejemplos en el siglo XIX en la Argentina. Ya Raymond Williams en su texto, casi un clásico de campo y ciudad proponía que esta dualidad tenía concepciones rígidas. Para muchos el campo era sinónimo de ciertas virtudes asociadas con la paz y la tranquilidad; mientras que en la vereda de enfrente ubicaba a la ciudad con un mundo de erudición, comunicación y luces.

Pero las nuevas miradas y reflexiones desde la mitad del siglo XX, como la de autores como Todorov permiten analizar que ese “otro” dependerá de los ojos con que se lo mire y evalúe. Esto mismo sucede en los escenarios. El teatro refleja no sólo las estéticas sino también las posiciones políticas y filosóficas de cada creador. Se analizan cuatro espectáculos de Julio Molina, en los cuales él asumió la autoría y dirección de la mayoría de ellos.

» **Ciudad vs. Campo**

Julio Molina en *La tablita* propone un juego, el otro, el que llega supuestamente desde el afuera es el porteño, asociado con la ciudad. Los que están en el lugar son colonos franceses pero que ya han adquirido las costumbres del campo, se evidencia en un habla plagada de términos vinculados a ese ambiente, como por ejemplo “carnear”. El eje será una carne de asado que se está cocinando y con esta excusa el dramaturgo propone una metáfora siniestra. El cuerpo del animal que se está asando y que según la costumbre de ese sitio debe comerse casi cruda –chorreando sangre- se enfrentará a la mirada del que llega desde Buenos Aires que no sólo no la quiere probar sino que la prefiere mucho más cocida.

No hay en el texto dramático ninguna acotación, ni espacial, ni temporal. No hay descripción, ni indicación de cómo debe ser ese lugar al paso, en el medio de algún camino que lleva como nombre, el que le da título a la obra: *La tablita*. Al no indicar ningún año la acción es absolutamente contemporánea, estrenada en el 2003, puede reponerse en cualquier momento y representarse en cualquier ámbito, incluso en un espacio al aire libre. Con sólo tres personajes el autor consigue lentamente crear suspenso. Tampoco hay indicaciones ni de vestuario, ni de música, ni de luz. Aquí Molina se focalizó solamente en el texto. Su puesta en escena en la sala Batato Barea del Centro Cultural Ricardo Rojas había elegido como consigna el despojamiento.

A través de una cámara negra y muy pocos muebles va sugiriendo lo siniestro a través de las ausencias. Las paredes del fondo pintadas de negro cerraban la historia y las acciones centrales ayudaban a subrayar aún más esa asfixia. Algunos detalles de vestuario permitieron entablar el contraste entre los que vivían en el campo y el que llegaba desde la ciudad. La única indicación que figura es el de las edades de sus protagonistas, como si esa diferencia, la marca de dos generaciones distintas –padre e hijo- sirviera para subrayar que la tradición contaba con descendencia. El que el hijo estuviera vestido como un punk permitía cierto distanciamiento y alejaba aún más este conflicto al costumbrismo.

En el texto *La conquista de América* de 1982, Tóodorov hace una división que puede ser utilizada y adaptada para este análisis. Señala que frente a la presencia del “otro” suelen presentarse tres opciones: a) un juicio de valor (plano axiológico); b) acercamiento o alejamiento hacia el otro (plano praxeológico) y c) conozco o ignoro al otro (plano epistémico). Así como el investigador búlgaro se focalizó en el período del descubrimiento de este nuevo mundo y la relación entre españoles (conquistadores) y pueblos originarios (conquistados) aquí en estos textos dramáticos se da la relación – siempre conflictiva- entre porteños y provincianos.

En *La tablita* Molina invierte la visión de víctima y victimario y es el porteño, el que llega desde “otro” lugar y el que será aniquilado. Escénicamente este crimen está sugerido, casi intuido desde las primeras imágenes que disparan sus diálogos, donde la palabra “sangre” prevalece. El juego que propone consigue que todo se vaya asociando con el crimen, en vez de ofrecer vino “tinto” usa el término “rojo”. La descripción del asado recuerda a la de otros cuerpos, más humanos.

Aquella primera puesta en escena usó cámara negra y el vestuario fue negro para el verdugo y tonos muy claros para la víctima. No hubo otros colores, sólo algunos cubiertos necesarios para acercarle al espectador la sensación de que allí se estaba cocinando carne.

Cada elemento que se ubica sobre el espacio es un objeto escénico y al señalar Anne Ubersfeld es también significativa. La gestualidad de este verdugo con el cuchillo, más las miradas que le daba al otro personaje impulsaban a que cada espectador pensara que algo malo iba a ocurrir. Un buen ejemplo de cómo fue la recepción se evidencia en la crítica que publicó el diario La Nación, con la firma de Alejandro Cruz. El título confirmaba cómo había sido leído el espectáculo: “la parrilla siniestra”.

Al final, cuando padre e hijo lo atan y el primero da indicaciones de cómo lo matarán se confirma para el espectador el destino fatal que intuyó durante toda la acción dramática. En la escritura de Molina se podría leer una cierta influencia de la de Eduardo “Tato” Pavlovsky. El in crescendo que se describía a partir de los diálogos de *El señor Galíndez* podría ser predecesores a los de este texto.

› **Mito, provincias y despojamiento**

Dos años después, también en el mismo Centro Cultural Ricardo Rojas se estrenó *Madre de lobo entrerriano* y aunque este espectáculo no fue dirigido por Molina siguió fielmente muchas de las consignas de estilo que se desprenden de sus textos. Fue Ana Katz su directora. A diferencia de otras obras, aquí el dramaturgo sí especificó una provincia y un tiempo: “*Entre Ríos, año 1882*”. Esta decisión de ubicar su tragedia no parece casual ya que en esa fecha un gran número de inmigrantes alemanes llegaron a esa provincia, más precisamente a la ciudad de Puerto Curtiembre. Luego se sumaron familias de otras nacionalidades como suizos, austríacos, italianos, franceses e incluso belgas. Por ese mismo año se funda otra ciudad en Entre Ríos: Colonia Cerrito. El autor reconoce en un email que: “*el texto está dedicado a mi abuela Doraliza, hija de belgas/franceses y alemanes, nacida en Entre Ríos. Mi padre era séptimo varón, nacido por supuesto en esa misma provincia*”.

El argumento gira a través del famoso mito sobre el lobizón, aquel hombre que las noches de luna llena deja su forma humana para transformarse en lobo. Aquí no se señala si es el séptimo hijo varón, como es la leyenda, pero persisten otros tópicos como la bala de plata para poder matarlo. La época se focalizó a través del vestuario, sin grandes despliegues pero con un diseño que evidenciaba tiempos pasados. Nuevamente persistió tanto en el texto de Molina como en la puesta en escena que llevó Ana Katz al Rojas el despojamiento escenográfico. Muy pocos elementos para representar al río, el campo o la inmensidad que se describe. Sólo cinco sillas y otra vez la música en vivo cobrando protagonismo.

Fue tan importante la presencia en el escenario de Pedro Donnerstag con su música creada e interpretada por él mismo en vivo, que la crítica del diario La Nación, Verónica Pagés subrayó su nombre, junto a los actores, como lo que fue: un intérprete más con otro lenguaje.

En ningún momento se evidenciaba la subestimación hacia el otro, por ser provinciano. Los nombres elegidos para sus protagonistas buscaron la generalización o universalidad, así: “Hombre”, “Madre”, “Muchacha”, “Padre de la muchacha” y “Viejo curandero”. La dirección de Katz sólo modificó el sexo del “curandero”, transformándola en “curandera”.

La palabra que más veces se escuchó fue “lobo”, luego “luna” y en tercer lugar “entrerriano”. El término que identifica a la provincia de Entre Ríos marcó tanto a la “lluvia” como a la “espesa negrura”, las “mañanas” y la “cuchilla”. Otra manera que encontró el autor de nombrar a esta provincia, pero de manera más indirecta fue citando varias veces a su río más característico: Gualeguay.

La madre de este hombre lobo es de Corrientes, y será para el espectador o lector “la transgresora”. Molina ubica a estas dos provincias mesopotámicas al nivel del mito, mientras que enfrentará no ya al porteño como en otras obras, sino al gringo, al descendiente del inmigrante como si fuese más civilizado. Aquí la otredad se da entre provincia e inmigración.

Así como a principios del siglo XX Florencio Sánchez con su texto *La gringa* buscaba conciliar los dos mundos que convivían en los campos argentinos: gringos y paisanos; Molina los enfrenta de manera irreconciliables. La atracción es idéntica “La Muchacha” se enamora de este “Hombre” que se transforma en lobo, pero la sociedad no permite esta unión entre la muy rubia gringa y el muy peludo entrerriano. La muerte es el precio que se paga por ser el “otro”, el diferente.

Molina parece haber buscado en este mito hacer reflexionar sobre las relaciones internas de los argentinos, “crisol de razas” que no siempre parece saber convivir sin destruirse. El investigador Néstor García Canclini (2013:160) en su libro *Culturas híbridas* escribió que: “*Lo que se define como patrimonio e identidad pretende ser el reflejo fiel de la esencia nacional*”.

Este mítico enfrentamiento entre un lobizón/nacional y un hombre/gringo podría leerse como la metáfora de una otredad que aún perdura entre los argentinos.

› **Paraguay metáfora del otro**

Curupayty, el mapa no es un territorio fue estrenada primero en el Centro Cultural Ricardo Rojas en el año 2008, dos años después el mismo autor y director, Molina, la repone para presentarla en el teatro Del Borde, durante dos temporadas, 2010 y 2011. Como es recurrente en este dramaturgo detrás de su creación literaria hay una profunda investigación histórica. En este caso su objeto de estudio fue la Guerra de la Triple Alianza lucha que emprendieron Argentina, Brasil y Uruguay contra Paraguay. El conflicto se inició a fines de 1864, pero Argentina se sumó un año después, extendiéndose hasta 1870. Implicó la muerte del 90% de la población paraguaya y la cifra de muertos ascendió a un millón de ciudadanos. El título elegido, Curupayty, fue el de la batalla que ganó Paraguay el 22 de septiembre de 1866, donde murió Dominguito, hijo de Domingo Faustino Sarmiento. Allí se constató el coraje de la población, ya que al morir los hombres, continuaron la lucha los niños. En ese combate dan como caídos por parte del Paraguay cien personas, mientras que los muertos aliados ascendieron a diez mil soldados.

Este texto y luego el espectáculo fue dicho tanto en español como en guaraní, lo que resultó un interesante entrecruzamiento de bilingüismo. En el elenco había intérpretes de dos nacionalidades: argentinos y paraguayos. Predominó, como lo aseguró su creador en un reportaje, un setenta por ciento de lengua guaraní, que prevaleció sobre el español. Desde lo personal Molina subrayó que cree que su bisabuelo peleó en esa guerra, aunque confiesa no tener claridad sobre en qué bando lo hizo.

Julio Molina (2011) le explicó al periodista Facundo Gari, en una entrevista publicada en Página 12 el por qué de su elección de esta lengua tan alejada de los escenarios porteños: *“El guaraní tiene una belleza gutural. Buscaba quitar el rasgo de lo entendible y tomar lo pasional, lo perceptivo de una lengua aquí desconocida. Me gusta que el teatro no sea territorio del entendimiento, sino de una decodificación más profunda”*.

Se podría leer este recurso de sumar otro idioma casi como una variación de la técnica de distanciamiento de Bertolt Brecht. La mayoría de los espectadores que no entendían el guaraní se quedaron con la notable musicalidad de esa lengua, a lo que se sumaban las composiciones especialmente creadas por la música e intérprete de arpa: Fernanda Peralta. Este otro lenguaje no lingüístico fue fundamental, ya que Peralta compartió el mismo espacio escénico que todo el elenco. El vestuario respondía a la batalla, en tonos muy claros que hacían destacar aún más las huellas de sangre, desgarro y polvo en los rostros y cuerpos de sus intérpretes. En este espectáculo más que en otros el suelo del escenario jugó un papel muy importante. El material que lo cubría entrega otra sonoridad más, sin olvidar que su rusticidad le daba a las pisadas de sus intérpretes una presencia diferente. También incorporaba visualmente el ladrillo a la vista que tienen todas las paredes del teatro El Borde, dando de ese modo una rusticidad casi natural a la acción.

“Hablar de lo sonoro en el contexto teatral implica hablar de todo aquello que suena en ese contexto. Engloba las manifestaciones sonoras discursivas, el habla, las estructuras musicales/sonoras elaboradas y las no discursivas, ruidos, sonidos referenciales y sonorizaciones”. Con esta frase subrayaba y definía la importancia de lo auditivo el compositor argentino Edgardo Rudnitzky (2013:21), desde Berlín para el prólogo nacional a un libro muy significativo para este tema que escribió Mirko Mescia. Muchas veces se olvida o se deja de lado lo sonoro a la hora de realizar una crítica teatral o cuando un espectador debe comentar un espectáculo. Pero como señaló otro creador, en este caso el francés Jean-Jacques Lemétre (2013:20), desde su experiencia en el “Theatre du Soleil”: *“La música de teatro no acompaña, no ilustra, no decora. (...) La música de teatro es el aire que no olvida y que no*

olvidaremos nunca". Estas reflexiones las realizó en el segundo prólogo escrito especialmente para el libro de Mescia.

La gran diferencia entre la teatralidad de Occidente y de Oriente reside justamente en este signo no lingüístico. Las formas teatrales tradicionales, tanto en China, Japón como en la India la ejecución de la música es una de las claves para que se pueda realizar la función. Reemplaza en muchísimas escenas a los textos dichos.

Cuando se señala la musicalidad en los espectáculos de Molina se inician desde la palabra escrita, muy poéticamente y luego enunciada sobre el escenario. Su cuidada elección de cada palabra se constata también en el nombres que le da a sus personajes, que por lo general suelen ser muy significativo. En *Curupyty, el mapa no es un territorio* cada uno acerca la sensación de muerte : "Sombra soldado"; "Sombra de soldado adherido a tronco de árbol", "Mujer con llamas en los ojos y algo en la garganta", "Soldado con algo de humo aún", "Primera mujer con vientre luego de la guerra", "Sombra de primera mujer con vientre luego de la guerra" y "El que vio y anota en la campaña".

Cada uno de sus parlamentos resultan testimonios poéticos de una guerra y resuenan casi como anónimos. También en el texto hay referencias a los que sucedió en la ciudad de Piribebuy, que fue brutalmente incendiada, incluso el hospital. De manera casi lírica Molina describe la destrucción total de esa tierra, con su biblioteca y memoria histórica. Los números aseguran que era una ciudad de apenas veinte mil habitantes, que defendieron mil doscientos paraguayos, donde prevalecían las mujeres, los ancianos y los niños, pero que sólo sobrevivieron al ejército brasileño cinco de ellos. Aquí no se da la oposición con el otro, ya que todos son víctimas que van denunciando lo que les pasó y mostrando los distintos rostros de una batalla.

› ***Fantasmas de un pasado histórico***

Más cercano en el tiempo fue la presentación en el año 2013 de *Panza verde*, subtulado en el original del autor como: *Rebote de un algo, que sigue en una casa descansando mansamente*. Aquí Julio Molina no solo asumió la dramaturgia y la dirección, sino que además se incorporó como actor al elenco. El título del espectáculo "panza verde" está explicado en la misma obra, ya que de esa manera suele designarse a quienes viven en la zona de Entre Ríos, porque tomaban mucho mate o porque los uniformes de los soldados de Urquiza eran blancos pero al arrastrarse por los campos cambiaban por verdes.

Fueron tres los personajes que dialogaban, un cuarto que deliraba sin comunicarse con los otros y el quinto que aparece al final para desembocar en tragedia. Los protagonistas a diferencia de los otros espectáculos analizados todos tienen nombres propios, aunque sin apellidos.

Es Hilario, el padre de esta historia quien como en sueños/pesadillas mezcla los períodos históricos. Sus monólogos no siguen orden cronológico. El único personaje que llega del afuera – Sergio- que confesará que nació en Coronel Pringles y jugará el papel del "otro" será la víctima. Con una excusa casi cotidiana de vecino que sufre una mancha de humedad se descubre parte de la historia de esta familia tan extraña. Es un investigador y su tema es más que significativo: "*Tratado de lesbianismo en la mesopotámica región de Urquiza*".

Los relatos de Hilario dichos como desde el trance de quien no puede evitar su confesión van desde el relato del asesinato de Urquiza ubicado en el siglo XIX, en 1870, hasta la extraña muerte de Juan Duarte ocurrida en 1953. Es él quien más claramente encarna el pasado, lo recita, lo persigue casi como una pesadilla. Aunque su actitud física era estar frente a un televisor, como fagocitado por esas carreras de caballos que sólo podían oírse desde la platea y que hacían de fondo a las acciones.

Es el mismo Hilario quien define al personaje que cerrará el espectáculo: “*Amanda es muy entrerriana, y muy lesbiana también, se da en esa zona muchísimo el lesbianismo, parece que por el agua de pozo que beben quedan masculinizadas las hembras de la región*”. Molina puso énfasis en estas palabras como anticipando la fuerza que tendrá y no fue casual que la resolución de él como director fuera contar con un actor para interpretara esta particular Amanda.

La escenografía estaba enmarcada dentro de un cuadrado muy delimitado, ya que imitaba los mosaicos, blancos y negros. De esta manera simple y casi didáctica transformaba a los protagonistas de esta obra en piezas de ajedrez, donde rey, reina, y peones podían ser metáforas de esta familia y su otro.

Nuevamente en esta puesta en escena de Julio Molina la música cobraba importancia. Con la ejecución en vivo del mismo compositor, Maximiliano De Biasi, los espectadores asistían a esta casi ceremonia de espectros del pasado. ¿Qué relación se puede entablar entre Urquiza y Duarte?.

Muertes políticas parece ser la respuesta del dramaturgo.

En este espectáculo la otredad que representa Sergio, el que llega de afuera es casi como la representación del público, que asiste extrañado a lo que sucede en ese espacio cerrado desde su horizontalidad.

“(…) *usted verá la imagen misma del devenir campero*”, dirá el personaje de Malva, la madre de la historia antes de la aparición final de esta mujer/hombre que matará a Sergio. Se puede leer que es el campo quien hace justicia contra el otro, el invasor.

› **A modo de cierre**

Estas cuatro obras elegidas de Julio Molina y su traslado a los escenarios sirven para constatar cómo se puede mirar la historia y nuestras provincias de una manera poética y distinta, sin subestimar. En ninguna de sus puestas hubo mates, cabezas de vacas o una suciedad inexplicable. Su mirada sobre estos “otros”, tanto los habitantes de Entre Ríos, Corrientes o incluso nuestro país limítrofe, Paraguay, fueron representados de una manera creativa y estética, sin clichés. Su manera de iluminar estas otredades abre un rumbo, un camino que sería importante que tengan en cuenta los otros creadores porteños.

Desde aquel enfrentamiento que analizó Todorov entre conquistadores y conquistados se puede llegar a hechos más concretos que todavía perduran entre porteños y provincianos y extenderse entre argentinos y habitantes de otros países, primero los que llegaron en la década de los noventa desde Oriente y luego desde las naciones limítrofes. Hoy la otredad más agresiva parece estar fijada con ellos y casi todos los dramaturgos porteños miran hacia otro lado. Ejemplos que resultan la excepción podrían ser Rafael Spregelburd quien eligió a los inmigrantes orientales y los incorporó en alguna de sus ficciones o José María Muscari cuando estrenó *Grasa* en el año 2013 para imaginar en el futuro una posible invasión de bolivianos.

Desde el intelectual galés, Raymond Williams hasta el búlgaro Tzvetan Tódorov, ambos y muchos más reflexionan sobre el hombre frente al hombre, así el del campo frente al que vive en la ciudad o el que llegaba a América y veía por primera vez a nuestros pueblos originarios. Aquí, en Argentina, más precisamente en buenos Aires un creador como Julio Molina corre la cortina de lo previsible y propone a ciudadanos vencido paraguayos que son heroicos, así como también hombres lobos míticos en nuestra Mesopotamia.

> **Bibliografía**

- A.A.V.V. (1991). *Ciudad/Campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica*. Buenos Aires. Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró".
- Cruz, Alejandro (2003). "La parrilla siniestra". Viernes 25 de abril. Buenos Aires. La Nación.
- García Canclini, Néstor. (2013). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. (6ta Reimpresión). Buenos Aires. Paidós.
- Garí, Facundo. (2011) "A los espectadores le dan ganas de pedir perdón". Viernes 6 de mayo. Buenos Aires. Página 12.
- Mescia, Mirko. (2014). *Puntos de oído*. Buenos Aires. Corregidor.
- Pagés, Verónica. (2005) "Entrañable historia de un amor". Jueves 8 de septiembre. Buenos Aires. La Nación.
- Pavis, Patrice (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona. Paidós.
- Ryngaert, Jean-Pierre. (2004). *Introducción al análisis teatral*. (1ra. Edición) Buenos Aires. Ediciones Artes del Sur.
- Todorov, Tzvetan. (2012) *La conquista de América. El problema del otro*. (3ra. Reimpresión) Buenos Aires. Siglo Veintiuno Editores.
- Ubersfeld, Anne. (1997) *La escuela del espectador*. (1ra. Edición) Madrid. Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Williams, Raymond. (2001) *El campo y la ciudad*. Buenos Aires. Paidós.