

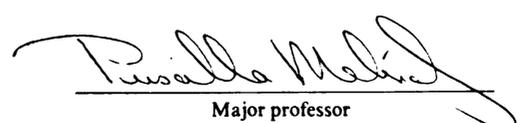


24483645



**LIBRARY**  
**Michigan State**  
**University**

This is to certify that the  
dissertation entitled  
**IMAGINACION Y DELIRIO:**  
**TEATRO DE MAURICIO ROSECOF**  
presented by  
**Silka Freire**  
has been accepted towards fulfillment  
of the requirements for  
Ph.D. degree in Spanish

  
Major professor

Date September 8, 1989



**PLACE IN RETURN BOX to remove this checkout from your record.  
TO AVOID FINES return on or before date due.**

<b>DATE DUE</b>	<b>DATE DUE</b>	<b>DATE DUE</b>
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____

**MSU is An Affirmative Action/Equal Opportunity Institution**

MASINAC

in p

Depar:

IMAGINACION Y DELIRIO: EL TEATRO DE MAURICIO ROSENCOF

By

Silka Freire

A DISSERTATION

Submitted to  
Michigan State University  
in partial fulfillment of the requirements  
for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Department of Romance and Classical Languages

1989

IMAGINA

This  
for adults  
benefit of  
purpose is  
the dramas  
of his  
imprisonment  
arresty &

Rosen  
between th  
and, and  
these syst  
origin. '  
cour on  
variants.  
examine t  
condition

The  
introduc

## ABSTRACT

### IMAGINACION Y DELIRIO: EL TEATRO DE MAURICIO ROSENCOF

By

Silka Freire

This dissertation is an analytical study of the works for adults written by the Uruguayan dramatist Mauricio Rosencof during the period between 1961 and 1986. The purpose is to examine the role of imagination and insanity in the dramas written by Rosencof in two very different periods of his life -- before and during his thirteen-year imprisonment which ended in 1985 as a result of the general amnesty granted to political prisoners.

Rosencof's theater establishes a special relationship between the classes and marginal social groups on the one hand, and the systems of oppression on the other hand, though these systems may be of a purely social or political-military origin. The interrelationships among these opposing elements occur on the level of the imagination and its multiple variants. Imagination is the lens through which we can examine the characteristics of different groups of people conditioned by poverty, solitude, confinement, and misery.

The analysis of the dramas is preceded by an introduction that establishes the relationships between the

materialist

belongs

the evolution

historical

essence of

the last

power of

social and

concentrated

divided

criticism

includes

includes

includes

includes

includes

written

which is

correspond

placed

social

reducing

alternatives

imagine

the

the of

by the

dramatist and the historical and literary context to which he belongs. Also examined are the peculiarities that connect the evolution of the Uruguayan dramatic genre with the historical and theatrical reality of that country and Rosencof's works, encompassing the period since the end of the last century to the present. In addition, the use of the power of imagination in Rosencof's theater as a medium of social and individual communication between the dominator-dominated antinomy is explained. The study of these works is divided into two sections according to a biographical criterion. The first part, designated "Teatro Abierto," includes the following pieces: Las ranas, La valija and Los caballos. The second part entitled "Teatro Carcelario," includes: El combate en el establo, El saco de Antonio, El hijo que espera and Y nuestros caballos serán blancos -- all written under inhuman conditions in the different prisons in which Rosencof was lodged. Each of these two sections has a corresponding introduction, and in each division emphasis is placed upon the relationship between the characters and the social or personal referent that has determined their lives, reducing them to hopelessness and insanity and also other alternatives through which they are put in contact with the imaginary level.

This study of Rosencof's drama purports to demonstrate the contradiction within the different social nuclei created by the absence of expectations on the part of the characters,

no use

efficiency

imaginary

fictitious

other way

has been

who use illusion as compensation for their various deficiencies. This work emphasizes the functioning of an imaginary structure that allows the characters access in fictitious form to situations that could not exist in any other way, and that allow survival in the marginality that has been imposed.

A María Graciela, mi hermana.

deseo exp  
personas  
obras que  
artículos  
trazaturge  
trugayos  
por su p  
especialm  
distancia  
sobrevivi  
en el proy

finalmente  
recibidas  
fuerza esp  
Juan y a  
aristoso,  
sus años e

## AGRADECIMIENTO

Deseo expresar mi profundo agradecimiento a todas las personas que me ayudaron en la difícil tarea de reunir las obras que sirven de base a este estudio, lo mismo que artículos y entrevistas referidas a la vida y obra del dramaturgo uruguayo. Extiendo mi gratitud a mis compañeros uruguayos vinculados a la enseñanza y al teatro en ese país, por su perseverante aliento y colaboración. Agradezco especialmente al Licenciado Jorge Medina Vidal su apoyo sin distancias. Al escritor Mauricio Rosencof, no solamente por sobrevivir a la noche, sino también por su sincero entusiasmo en mi proyecto.

Finalmente quiero agradecer en general las atenciones recibidas por todos los profesores del Departamento y en forma especial enfatizar mi gratitud a la profesora Patricia Lunn y al profesor Malcolm A. Compitello, por el trato amistoso, los consejos y la permanente ayuda ofrecida durante mis años en Michigan State University.

ACTE I: INT

La imagin

El teatro

El teatro

ACTE II: TEA

Introducc

Capítulo I:

Ruffo-Mari

Canon-Inde

Jacinto-Ro

Capítulo II:

Patrone: E

Leonora: U

Don Pedro:

Sandra y F

## INDICE

### PARTE I: INTRODUCCION GENERAL

La imaginación como respuesta al marginamiento social	1
El teatro uruguayo después de Florencio Sánchez	21
El teatro de Mauricio Rosencof	31

### PARTE II: TEATRO ABIERTO

Introducción	38
<b>Capítulo I: <u>Las ranas</u>: Antinomias de un espacio marginado</b>	<b>43</b>
Ruffo-María-Estela	53
Ramón-Indalecia- Gorgojo	62
Jacinto-Rogelio	68
<b>Capítulo II: <u>La valija</u>: La imaginación como recurso metateatral</b>	<b>73</b>
Patrone: El portador de sueños	84
Leonora: Un paso en el delirio	90
Don Pedro: La justificación de un pasado	95
Sandra y Paula: Los dobles de la imaginación	98

Capítulo III:

El estallo

Los conflictos

Lo irreal

Capítulo III: TEA

Introducción

Capítulo IV:

El arte y la vida

Capítulo V: El

arte

El espacio

El espacio-M.

Capítulo VI:

La mujer: la

<b>Capítulo III: <u>Los caballos</u>: Trampas de un discurso cotidiano</b>	104
El caballo como obsesión cotidiana	109
Los conflictos del plano imaginario	119
Lo irreal como generador de conductas diversas	126

**PARTE III: TEATRO CARCELARIO.**

Introducción	136
<b>Capítulo IV: <u>El combate en el establo</u>: La imaginación como resistencia</b>	147
José y la Vaca: Dos respuestas frente al terror	162
<b>Capítulo V: <u>El saco de Antonio</u>: La imaginación como imposición rutinaria</b>	179
El espacio: Un laberinto con muebles y hojas muertas	189
Consuelo-Magdalena: La duplicidad como forma de vida	202
<b>Capítulo VI: <u>El hijo que espera</u>: Escribir la vida para sobrevivir la muerte</b>	209
La Mujer: imaginación versus locura	219

Capítulo VII:

Presencia y

Arquitectura, e.

EXPOSICIONES

DEMOCRACIA

<b>Capitulo VII: <u>Y nuestros caballos serán blancos</u>: La derrota</b>	
como recurso imaginario	233
Rosencof y las teorías del teatro documental	237
Artigas, el derrotado	245
<b>CONCLUSIONES</b>	262
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	279

La  
radio  
preocup  
la sit  
ambien  
permiti  
context  
dinámic  
y los c  
han ser  
social  
contrac  
diferen  
valios  
divers  
la crug  
últimos  
Mauricio  
La  
espect  
su país

INTRODUCCION.- LA IMAGINACION COMO RESPUESTA AL  
MARGINAMIENTO SOCIAL.

La historia del teatro uruguayo abarca más de un siglo y medio y en este período ha revelado una constante preocupación por reflejar, a través de sus diferentes obras, la situación del ser humano en relación con su medio ambiente, ya sea rural o urbano. Estas circunstancias han permitido establecer una natural correlación entre el contexto histórico y la creación literaria de acuerdo a la dinámica entre causa y consecuencia. Generalmente la tensión y los conflictos del hombre con respecto a su realidad social han servido como temas para una dramaturgia de compromiso social que le otorga especial importancia a las contradicciones y a los problemas existentes en los diferentes estratos sociales. Uno de los ejemplos más valiosos en este intento de clarificar escénicamente los diversos y determinantes problemas de una sociedad que, como la uruguayo, ha cambiado su imagen radicalmente en los últimos veinte años se encuentra en la obra teatral de Mauricio Rosencof.

La producción dramática de Rosencof abarca todo el espectro social, político y cultural que ha caracterizado a su país en las últimas décadas. Su teatro ha logrado una

continua  
la labor d  
rioplatens  
denuncia y  
interpret  
del real  
proposito  
sus obras  
que para  
trazetur

La  
dirigida  
tales  
excluyen  
posibilit  
éstos en  
estado,  
son las  
el cual  
inaccessit  
toplanie

1 U  
PRILEGO S  
editorial

continua difusión en el extranjero promoviendo de esta forma la labor de la dramaturgia uruguaya más allá del ámbito rioplatense. Sus obras siempre han tenido un valor de denuncia y alerta que lo ha distinguido por su capacidad de interpretar la sociedad sin utilizar los medios tradicionales del realismo con el cual ha sido frecuentemente asociado. A propósito de esta clasificación inapropiada con respecto a sus obras citemos una de las reacciones en contra de la misma que permite esclarecer las características estéticas del dramaturgo:

Por desgracia Rosencof es un autor joven que se anda buscando, y sumamente descortés, no tiene en cuenta los marbetes. Y es así como su obra se ha ido alejando cada vez más del petrificado realismo original que le endilgaron algunos madrugadores.<sup>1</sup>

La capacidad creativa de esta dramaturgia ha sido dirigida a la búsqueda de nuevas formas expresivas en las cuales las características de la interrelación social excluyen los estereotipos para combinarse con las posibilidades imaginativas de los personajes, colocando a éstos en un mundo intermedio entre lo socialmente real y lo soñado, entre lo posible y lo imposible. Estas alternativas son las responsables de crear un doble discurso dramático en el cual lo imaginado surge como sustitución lógica de lo inaccesible desde un punto de vista económico y social. Este acoplamiento de dos alternativas diferentes no supone un

<sup>1</sup> Ugo Ulive. Los caballos (Montevideo: Arca 1967). Este prólogo se repite en la edición preparada en Montevideo por editorial Librosur en 1985.

cesredro  
prescino  
La  
creación  
supuest  
persona  
inaces  
convers  
reales.  
le otor  
artigue  
identif  
sus fu  
en una  
las c  
socieds  
establ  
través  
necesi  
valore  
inalca  
L  
explic  
dramat  
diecto  
Estas  
economi

desmedro de la una por la otra, sino una yuxtaposición que prescinde totalmente de diferenciaciones de tipo lingüístico.

La imaginación, que va a ser el rasgo dominante en esta creación dramática, está implícita en el diálogo supuestamente real que con frecuencia mantienen los personajes, de manera que todas las referencias a un mundo inaccesible van a cobrar tanto o más validez que la conversación que se origina a partir de circunstancias reales. Esta deliberada incursión en el ámbito de lo irreal le otorga a sus obras una especial atmósfera donde la ambigüedad de las situaciones, desde el punto de vista de su identificación con la vida cotidiana, se constituye en uno de sus fundamentos estéticos. Esta yuxtaposición no se traduce en una confusión innecesaria, sino en el medio de establecer las contradicciones entre las diferentes partes de la sociedad, creando una interrelación en la cual la clase baja establece lazos de comunicación con el grupo dominante a través de las posibilidades de su imaginación y la fuerte necesidad de acceder, aunque sea ficticiamente, al mundo de valores que desde el punto de vista económico es inalcanzable.

La obra de Mauricio Rosencof corresponde a un intento de explicación de la realidad a través de los recursos dramáticos que le permiten establecer una permanente dicotomía entre las clases sociales ubicadas en los extremos. Estas, por la posición estática a que las ha condicionado una economía totalmente desacertada que sólo ha conformado a la

clase pu  
los que  
la pol  
especial  
clara es  
referenc  
polariza  
sociedad  
como uno  
inrigran  
empobre

En

caballo

de la

refleja

diferen

expecta

económi

en la a

dominan

necesid

de una

mayor

lo tant

En

convie

prácti

clase pudiente, han creado una insalvable diferencia social. Los que ostentan el mayor poder adquisitivo son la minoría y la política económica ha enfatizado esas diferencias especialmente en los últimos veinte años. La consecuencia más clara es la conversión de la clase media en una mera referencia teórica, mientras que la realidad evidencia una polarización irreversible en la estratificación de la sociedad uruguaya. En el pasado se identificaba a Uruguay como uno de los países sudamericanos más codiciado por los inmigrantes, pero en el presente señala como uno de los más empobrecidos y con mayor flujo emigratorio.

En las obras que analizaremos, Las ranas, La valija, Los caballos, El combate en el establo, El saco de Antonio, El hijo que espera y Y nuestros caballos serán blancos se reflejarán las características y contradicciones dentro de diferentes núcleos sociales generadas por la falta de expectativas de los grupos marginados debido a su situación económica, política o familiar. El énfasis va a ser puesto en la actitud de los grupos dominados con respecto a los dominantes. Como también en la canalización de las necesidades de los primeros a través de la creación constante de una referencia con los grupos dominadores que han tenido mayor acceso a los medios de producción y de poder y que por lo tanto poseen ciertos privilegios económicos y sociales.

En este proceso la clase socialmente superior se convierte en la gran ausente, porque sin intervenir prácticamente en el desarrollo dramático condiciona la acción

de los grup  
la clase o  
clase cont  
de las obr  
uno esque  
explícita  
requiere  
tiene un  
Al exteri  
Esta inte  
Larrida e  
inter p  
sociedad  
titarlo  
a ser ju  
las rel  
contexto  
Larrida

Esta co  
el est  
2  
Señ. 1

de los grupos o individuos socialmente aislados. Es decir, la clase o grupo dominante está incluido en el discurso de la clase dominada a pesar de su ausencia casi total en la acción de las obras. La escritura presente a través del texto supone otro esquema social que está en relación directa con la explícita en el drama, de manera que la estructura textual adquiere una doble significación desde el momento que no tiene un solo centro de interés sino que éste abarca no sólo el exterior sino también el interior de complejo estructural. Esta interrelación o juego dentro de un sistema lo explica Derrida en referencia al plano lingüístico, y aún cuando este autor rechaza la posibilidad de una interpretación de la sociedad partiendo del análisis textual, creemos necesario citarlo debido precisamente a que esa conexión estructural va a ser justamente la que nos permite establecer posteriormente las relaciones que creemos pertinentes entre las obras y el contexto histórico y social que las rodea. El pensamiento de Derrida es el siguiente:

C'est pourquoi, pour une pensée classique de la structure. Il est au centre de la totalité et pourtant, puisque le centre ne lui appartient pas, la totalité a son centre ailleurs. le centre n'est pas le centre. Le concept de structure centrée-bien qu'il représente la cohérence elle-même la condition de l'épistémè como philosophie ou comme science-est contradictoirement cohérent. <sup>2</sup>

Esta condición de bivalencia de la estructura va a permitir el establecimiento de una dinámica paralela en la cual el

<sup>2</sup> Jacques Derrida, L'écriture et la différence (Paris: Du Seuil. 1967), p. 410.

responde

por un p

terminado

ambivalen

lo inna

imaginat

irreal s

teatro

dentro d

aspecto

escenas

estas no

recurso

relacion

simplem

La

mayoria

implica

imagina

grupos

existen

del cor

interpre

despojamiento ocasionado por el grupo dominador es compensado por un proceso de recreación y sustitución por parte del dominado. Esta reciprocidad va a estar fundamentada sobre la ambivalencia de lo socialmente accesible para cada grupo y de lo inalcanzable, representado a través del universo imaginativo de los personajes. La recurrencia al ámbito irreal se va a convertir en el rasgo caracterizador del teatro de Rosencof, convirtiéndolo en un elemento clave dentro de sus principios dramáticos. El uso del mismo como un aspecto básico dentro de su obra ha sido reconocido en las escasas opiniones publicadas sobre el tema. En su mayoría éstas no tienen en consideración la funcionalidad de ese recurso imaginativo dentro del mundo teatral del autor y sus relaciones con un sistema social concreto, sino que simplemente aluden a su presencia.

La alternancia entre un nivel social y otro -- en la mayoría de los casos sin la presencia efectiva de uno de los implicados-- crea una doble lectura en donde a través de lo imaginado se descifra la verdadera relación entre los dos grupos desde el punto de vista social. Por lo tanto, asistimos a uno de los principios de la deconstrucción; el del corrimiento general del sistema lingüístico porque el eje interpretativo no tiene un solo centro:

La deconstrucción, continúa Derrida, debe "por medio de una acción doble, un silencio doble, una escritura doble, poner en práctica una inversión de la oposición clásica y un corrimiento general del sistema. Será sólo con esa condición como la deconstrucción podrá ofrecer los medios para intervenir en el campo de las oposiciones que

Esta

ent

dive

gene

poli

ora

las

esta

que

vita

Antes

utili

imag

histo

como

incap

establ

concep

en. Se

creare

3

Cátedr

critica y que es también un cambio de las fuerzas discursivas. El practicante de la deconstrucción opera dentro de los límites del sistema para resquebrajarlo.<sup>3</sup>

Esta descentralización se refleja a través del enfrentamiento entre modos opuestos de vida en situaciones sociales diversas, pero que en esencia dramatizan el conflicto generado entre los que detentan el poder --económico y/o político-- o sufren las consecuencias de sus injusticias.

El objetivo de nuestro trabajo es establecer las características de ese plano irreal como medio de representar las necesidades de la clase oprimida y examinar la función de ésta como representación de los valores de la clase dominante que carece de participación efectiva en la obra, pero que es vital en ese proceso de desmembramiento de la sociedad. Antes de especificar las propuestas estéticas que vamos a utilizar, creemos necesario hacer una revisión del término: "imaginación" ya que va a ser la base de este análisis.

El concepto de imaginación ha tenido a través de la historia, diferentes connotaciones. Tanto en la Edad Media como en el Renacimiento se consideraba que el ser humano era incapaz de crear y que sus expresiones artísticas sólo estaban limitadas por la posibilidad de la imitación, concepto que se encuentra tanto en Santo Tomás de Aquino como en San Agustín, de acuerdo al rótulo *creatura non potest creare*, según lo señala Bruce W. Wardropper:

<sup>3</sup> Jonathan Culler, Sobre la deconstrucción (Madrid: Cátedra, 1984), p. 79-80.

Este v

creado

incluía

respeto

imagin

percin

vista

Hinsie

Esta d

imagin

Rosenc

imagin

básica

biológ

diccio

del Te

México

5

391.

En resumen, se puede decir que durante los siglos XVI y XVII la imaginación sigue considerándose la gran burladora del hombre en tanto que va adquiriendo la fama de ser el origen de la ficción. Es la facultad que engaña y al mismo tiempo la que crea. <sup>4</sup>

Este vínculo tradicional con significados desfavorables han creado ciertos estereotipos con respecto al término que indudablemente han ejercido su influencia negativa al respecto. Luego de esta breve revisión del concepto de "imaginación" en períodos claves de la historia resulta pertinente examinar la definición ofrecida desde el punto de vista científico por el diccionario psiquiátrico de Leland E. Hinsie y Robert Jean Campbell:

Imagination. Synthesis of mental images into new ideas; the process of forming "...a mental representation of an absent object, an affect, a body function, or an instinctual drive," the results of which process are images, thoughts, and/or concepts. <sup>5</sup>

Esta definición se relaciona directamente con el proceso imaginario que afecta a la mayoría de los personajes de Rosencof. Hace hincapié en la posibilidad que brinda la imaginación de representar lo ausente y en su función básicamente instintiva que la asocia con las actividades biológicas del cuerpo humano. Seguidamente el mismo diccionario explica que la imaginación creativa o el

<sup>4</sup> "La imaginación en el metateatro calderoniano", Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas (Colegio de México, 1970), p. 924.

<sup>5</sup> Psychiatric Dictionary. (London: Oxford UP, 1970), p. 381.

denominado trabajo creativo es el resultado de la asociación de contenidos del inconsciente con la labor organizada del nivel consciente. La unión de ambos produce algo diferente y nuevo que representa la fusión de ambas actividades.

El proceso de revalorización de la imaginación como fuente artística es analizado a través de diferentes culturas en el reciente libro de Richard Kearney, The Wake of Imagination <sup>6</sup>. En este trabajo se le adjudican cuatro conceptos al término imaginación a través de los cuales es posible reconocerla. Señala Kearney en torno a los dos últimos:

The fictional projection of non-existent things as in dreams or literary narratives.

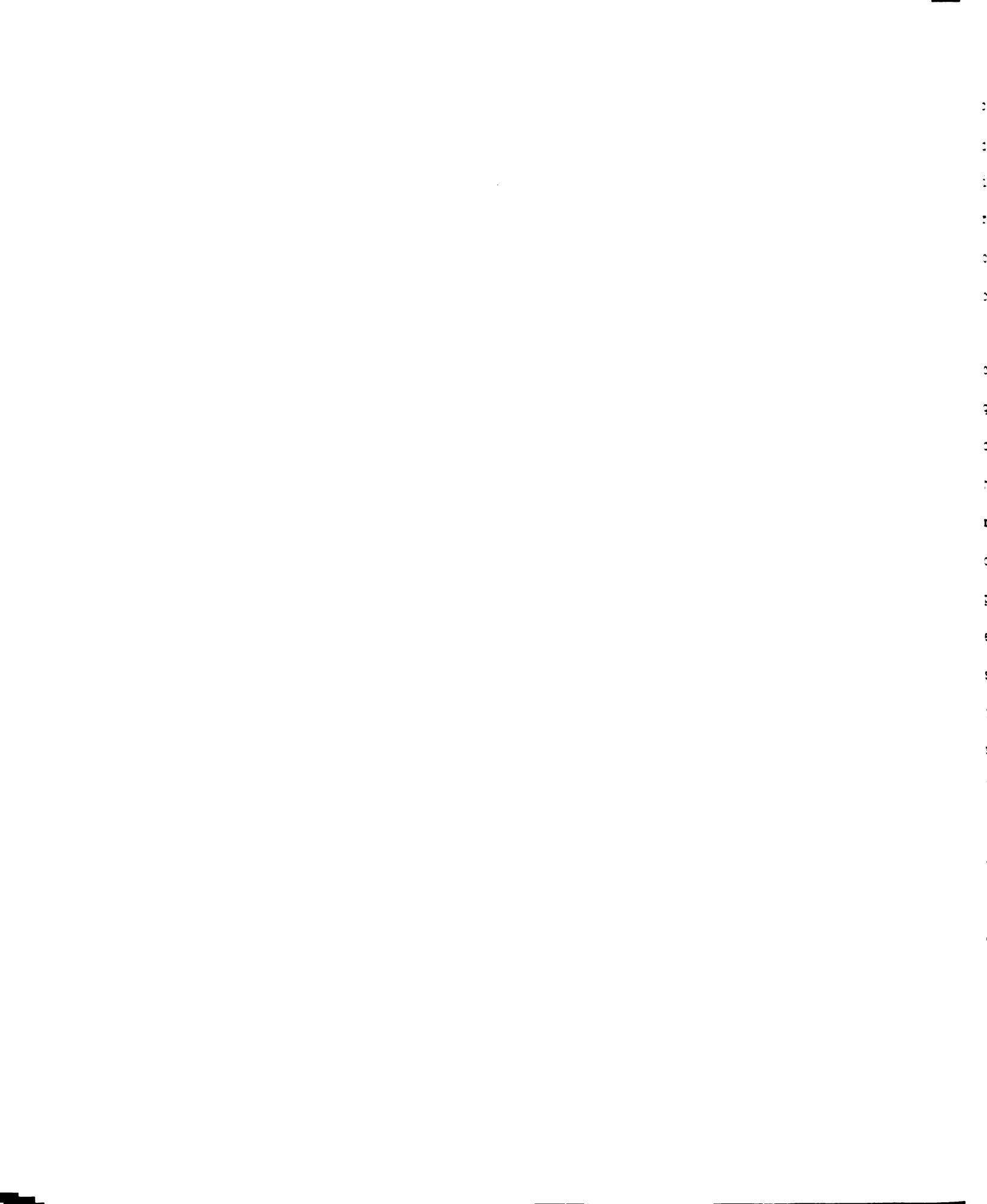
The capacity of human consciousness to become fascinated by illusions, confusing what is real with what is unreal. ( p. 18)

Este autor sintetiza el concepto sobre el término que ha sido utilizado desde la antigüedad hasta nuestros días de la siguiente manera:

The human ability to "image" or "imagine" something has been understood in two main ways throughout the history of Western thought - 1) as a representational faculty which reproduces images of some pre-existing reality, or 2) as a creative faculty which produces images which often lay claim to an original status in their own right. (p. 15)

El primer intento de explicar el proceso imaginativo, según la cita de Kearney, lo encontramos en las variantes expresadas en la dramaturgia para adultos de Rosencof. Este

<sup>6</sup> (Minneapolis: U of Minnesota P, 1988), p. 18.



carácter representativo de la imaginación provoca la creación de un universo ambiguo donde lo tangible se mezcla con lo irreal. El énfasis en esta clase de recursos enfrenta al receptor con una doble fuente informativa cuya relación confirma la existencia de una dicotomía interna y social que condiciona la vida de los personajes.

La presencia constante de elementos irreales se convierte en una forma de interpretación de la situación en que sobreviven los diferentes personajes, puesto que a través de lo imaginado se establecerán las relaciones entre el hombre y su entorno social, político y/o económico. De esta manera a través de lo "no vivido" se encuentra la explicación de las circunstancias reales que rodean a estos seres, permitiéndoles en algunos casos encontrar a través de elementos ficticios los medios para superar las denigrantes situaciones que en general padecen. La proyección de cada individualidad se jerarquiza en la medida que representa un sector de la sociedad uruguaya en diferentes periodos de su historia. Por lo tanto lo imaginario va a facilitar la lectura de los textos desde un punto de vista sociológico, porque permite cubrir el vacío entre lo que los personajes son y lo que ellos piensan que deberían ser o hacer. Señala C. Wright Mills en relación con lo que él denomina "sociological imagination":

The sociological imagination enables its possessor to understand the larger historical scene in terms of its meaning for the inner life and the external career of a variety of individuals. It enables him to take into account how individuals, in the welter

125

SUS

CON

ROS

UN

QUE

Est

ROS

CON

RE:

ES:

PRE

de

ES:

REP

INC

EXP

REB

VA

ES:

125

of their daily experience, often become falsely conscious of their social positions.....The sociological imagination enables us to grasp history and biography and the relations between the two within society.<sup>7</sup>

A través de nuestro trabajo demostraremos que la imaginación no cumple sólo una función recreativa o sustitutiva sino que establece un discurso paralelo al convencionalmente real, que siguiendo el pensamiento anterior nos permite rastrear la evolución histórica de un grupo o de un país a través de las experiencias y actitudes particulares que expresan los individuos frente a un determinado contexto. Esta posibilidad interpretativa por medio de la imaginación nos permite una segunda lectura de las obras que explica las condiciones de sobrevivencia existentes en los núcleos marginados a través de las variadas expresiones de un ámbito escénico que por momentos se torna confuso y agobiante.

La incorporación de la imaginación como factor predominante en el proceso creativo permite la representación de las condiciones de sobrevivencia de la clase baja y de grupos o personas socialmente aisladas, a la vez que representa los valores de la clase dominante. Esta interrelación establece un sistema de conexiones no explícitas por medio del diálogo, permitiendo que la imaginación establezca una comunicación entre el sistema de valores y costumbres del estrato dominante con los deseos e infructuosos requerimientos del grupo dominado. Los objetos

<sup>7</sup> The Sociological Imagination (Nueva York: Oxford UP, 1959), pp. 5-6.

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

deseados, y por lo tanto inventados premeditadamente, están ausentes no por una distancia de origen espacial sino por razones económicas. No tenerlos significa no poseerlos y esa ausencia de la propiedad y la conciencia de la imposibilidad de acceder a ella es la que origina el plano ilusorio. En la medida que nos enfrentemos a diferentes personajes la necesidad de lograr algo no se va a centrar solamente en un objetivo material, sino que va a extenderse al ámbito de las necesidades de tipo psicológico donde el obstáculo para tenerlas no ha sido la sociedad exclusivamente sino también sus propias limitaciones.

El discurso de la ilusión va a ser encarado generalmente a través de un sistema de oposiciones donde el lector debe construir el referente en base a los sueños, e invenciones de los personajes. La existencia de este mundo que oscila entre la reinención de un pasado real o fabricado y la proyección hacia el futuro de ilusiones postergadas va a elaborar una especie de guía para el lector. En esta constante alusión de lo inalcanzable se van a encontrar las causas y consecuencias de la búsqueda de un mundo que de antemano es imposible, y que se convierte en una referencia insoslayable no sólo desde el punto de vista literario sino también social. Para precisar el concepto de referente nos remitiremos a la opinión de Umberto Eco, quien explica que la referencia de un texto es una unidad cultural que adquiere su significado dentro de un determinado contexto y que por sus características no corresponde la realidad histórica:

Cualquier intento de determinar lo que es el referente de un signo nos obliga a definir este referente en términos de una entidad abstracta que no es otra cosa que una convención cultural. <sup>8</sup>

El carácter abstracto del referente determina que su categorización desde el punto de vista histórico sea limitada por el hecho que su correspondencia con la realidad no es absoluta, lo cual no significa que el mismo sea necesariamente falso sino que no se identifica totalmente con el contexto pertinente. Esta falta de una total correspondencia con lo aludido no le hace perder efectividad porque su presencia es considerada imprescindible para la explicación adecuada de un texto. A este respecto dice Thomas E. Lewis:

The literary referent is a cultural ideological unit that, by virtue of its unrepresented relation to other nonidentical cultural units, furnishes in the mode of a dialectical absence the material requisite for a conceptual understanding of both certain properties of the text and the structure of the historical reality to which the text alludes. <sup>9</sup>

El teatro de Rosencof está basado en la alusión permanente a esta clase de referente social que condiciona y determina la acción de los personajes. Estos a su vez oficiarán inconscientemente como interpretantes de ese signo formado por la sociedad que los oprime ya que sus actitudes son también una representación del objeto aludido: clase dominante. En este proceso los personajes se convierten en

<sup>8</sup> La estructura ausente (Barcelona: Lumen, 1978), p. 24.

<sup>9</sup> "Notes Toward a Theory of the Referent", PMLA 94 (1979): 473.

signos

como

limit

van de

lo s

impres

das gr

su vez

de la

ceolin

polit:

de la

en un

una d

conter

signos de esa dominación y pueden ser a la vez considerados como otros signos produciendo lo que Eco denomina semiosis ilimitada (La estructura ausente, p. 84).

El proceso imaginativo, con sus diferentes variantes que van desde la mentira a la locura, oficiará de comunicante con lo socialmente inalcanzable constituyéndose en el nexo imprescindible entre la estructura real y la imaginaria. Los dos grupos sociales --el representado y el referido-- están a su vez inmersos en un marco histórico común: Uruguay a partir de la década del 60. En este período comienza el declinamiento del sistema democrático y la ineficacia política y económica empieza a cambiar la imagen tradicional de la "Suiza de América". Uruguay se convierte paulatinamente en un país pobre acosado durante doce años (1973-1985) por una de las dictaduras más sangrientas y represivas dentro del contexto latinoamericano de este siglo:

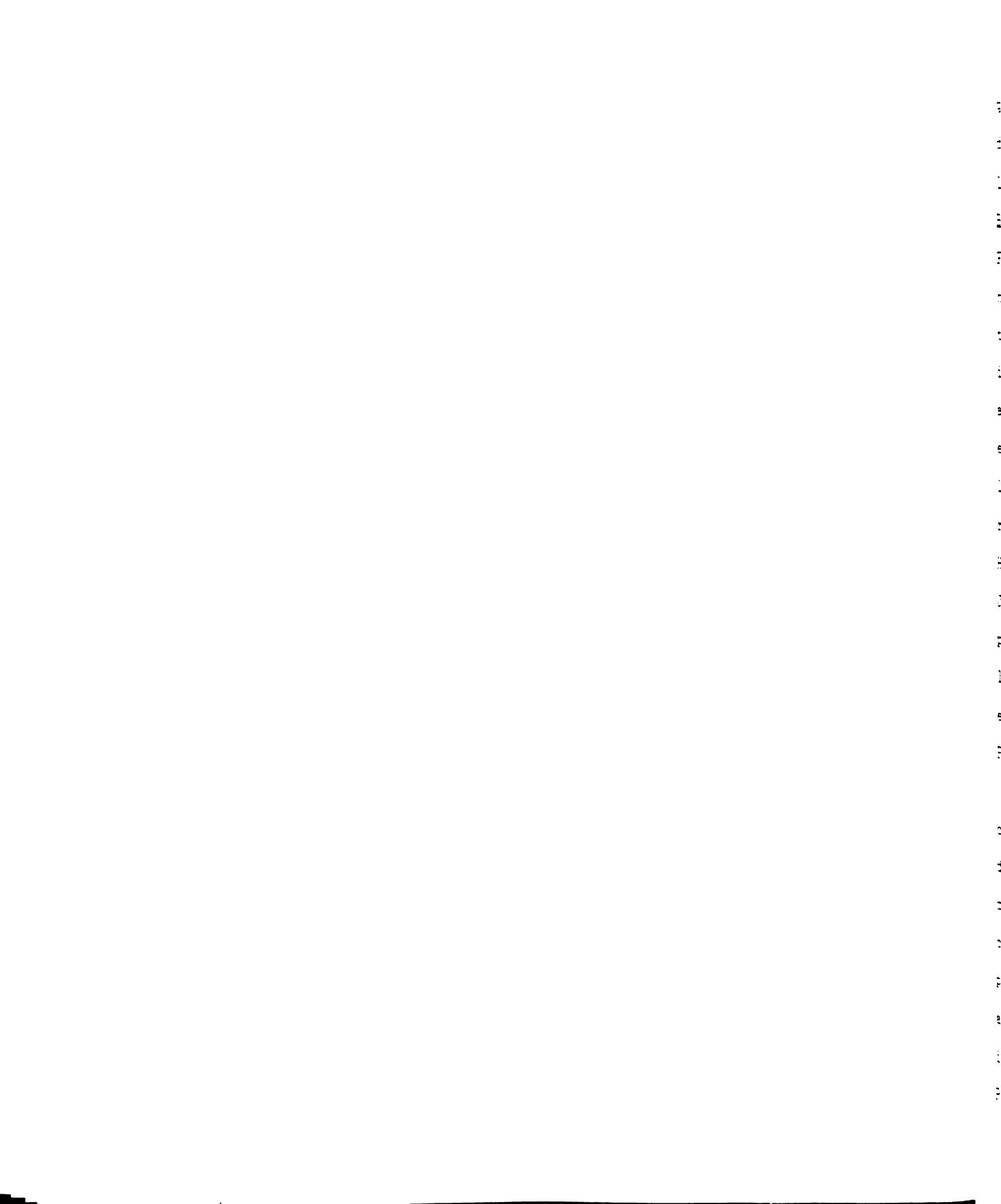
During the ensuing twelve years of the dictadura, or dictatorship, Uruguay was transmogrified into what, according to Amnesty International, was the country with the world's highest per-capita rate of political incarceration. By 1980, one in every fifty Uruguayans had been detained at some point, and detention routinely involved torture; one in every five hundred had received a sentence of six years or longer under conditions of extreme difficulty; and somewhere between three hundred thousand and four hundred thousand Uruguayans went into exile. Comparable percentages for the United States would involve the emigration of thirty million people, the detention of five million, and the extended incarceration of five hundred thousand. <sup>10</sup>

<sup>10</sup> Lawrence Weschler. "A Reporter at Large (Uruguay-Part 1)" The New Yorker (Abril 1989): 48.

Esta situación de violencia y miedo implicó que el fructífero movimiento cultural uruguayo fuera también confinado al aislamiento y el teatro no fue una excepción por su actitud decidida y opositora frente al nuevo régimen.

La actividad dramática en Uruguay, al igual que la narrativa, siempre se había caracterizado por su relación con el contorno social, económico y político de cada época, otorgando una versión literaria de las distintas circunstancias por las que atravesaba el ser humano en su permanente conflicto con el mundo circundante. Esta vinculación constante entre el ser humano y las condiciones de su medio van a enmarcar la producción teatral desde su comienzo dentro de la fácil y clásica definición de realista, categorización que no se ha perdido a través del tiempo y que implica la idea de que la única forma de denunciar o simplemente reflejar un ambiente social determinado debía pasar por las coordenadas de ese movimiento.

La historia de la gesta independentista de 1811, los acontecimientos más importantes del ciclo artiguista, la lucha contra la invasión portuguesa en 1816, los inicios de una época donde la paz y la prosperidad del naciente país fueran algo más que un anhelo teórico, sirvieron de marco a una destacada actividad literaria. La trayectoria del teatro uruguayo comienza antes de la Declaratoria de la Independencia, hecho que tuvo lugar el 25 de agosto de 1825. En 1793 el Gobernador Olaguer y Feliú había inaugurado la llanada "Casa de Comedias", primer escenario montevideano,



que después de varias remodelaciones y cambios de nombre fue demolido en 1879. En esa sala se llevó a cabo el estreno de la primera obra nacional titulada La lealtad más acendrada y Buenos Aires vengada del sacerdote y dramaturgo uruguayo Juan Francisco Martínez. La unión del teatro con las peripecias históricas era ineludible desde este primer intento porque el tema de esta pieza se basa en el rechazo a las invasiones inglesas en 1806. Este estreno constituyó el comienzo de una actividad teatral que ha continuado y se ha acrecentado con el correr del tiempo y a la que, en su momento, se le unieron los nombres de escritores muy conocidos en el ámbito rioplatense. Entre ellos figuran los uruguayos Bartolomé Hidalgo, Fernando Quijano y los argentinos Juan Alberdi y José Mármol. Estos últimos vivían en Montevideo su exilio político y durante la dictadura de Juan Manuel de Rosas lograron dejar un innegable aporte literario vinculado especialmente con el auge del romanticismo en ambos lados del Plata.

La actividad teatral, a pesar del interés popular, se caracteriza a fines del siglo XIX por la falta de autores destacados, ausencia que se acentúa más debido a la presencia de actores considerados muy buenos en su época como fue el caso de Trinidad Guevara y José Podestá. En ese tiempo se produjo un hecho que infundió un ánimo especial en los aficionados al género dramático y estuvo constituido por la inauguración de los dos teatros más importantes del Río de la Plata: el Solís en Montevideo en 1856 y el Colón de Buenos

Aires un año después. A estos acontecimientos se les unió más tarde el éxito resonante de la obra de Eduardo Gutiérrez, Juan Moreira (1884), y que tiene como base la figura ya legendaria del gaucho. Esta obra tiene como principal mérito el haber iniciado una nueva técnica teatral donde se usa el texto hablado y se deja de lado la pantomima y, desde el punto de vista espacial se sustituye el picadero del circo por el escenario.

La figura controversial del gaucho origina una dramaturgia de tema criollo donde la presencia gauchesca se asocia con la violencia, el enfrentamiento con las partidas policiales, la lucha constante contra el aislamiento impuesto por la cultura ciudadana y un profundo sentimiento trágico con respecto a la vida. A este periodo denominado moreirista y que tendrá diferentes consecuencias en los autores de ambas márgenes, se le suman los nombres de Elías Regules, quien escenificó el poema de José Hernández, Martin Fierro en 1890, un año después de la representación de Juan Moreira en Montevideo, y el de Abdón Aróztegui y su obra Julián Giménez de 1891. El éxito de la obra de Gutiérrez es señalado de esta forma por Walter Rela:

No debemos olvidar que las claves del acierto radicaban en la emotiva interpretación escénica de los pioneros del teatro gauchesco y en el tema que se acercaba fielmente a una representación del estilo de vida rural, del pensamiento y de la acción de un grupo social importante en el juego político del Río de la Plata <sup>11</sup>

<sup>11</sup> Historia del teatro uruguayo 1808-1968 (Montevideo: Banda Oriental, 1969), p.39 .

La influencia de la producción criollista acentuó los estereotipos con respecto a la campaña y no permitió el análisis y la búsqueda de otros temas en relación con el medio rural. El anquilosamiento de este teatro fue evidente no sólo por razones literarias sino también prácticas, como la tardanza en la representación de las obras y el hecho que la denuncia de la situación del gaucho ya se había trasladado a los ámbitos periodísticos lo cual le restaba importancia a las expresiones dramáticas que tenían ese objetivo.

El comienzo del nuevo siglo trae consigo la aparición de una figura especialmente carismática dentro del teatro rioplatense, quien modifica con sus creaciones la imagen del teatro de ambos lados del Plata al determinar el fin de la era criollista. Se trata de un autor que, a pesar de su corta vida, va a tener posteriormente una enorme influencia en toda la dramaturgia hispanoamericana. El nombre de Florencio Sánchez (1875-1910) se convierte en el símbolo de los logros más codiciados dentro de la técnica teatral y su referencia se convierte en insustituible dentro del proceso teatral de Uruguay y Argentina.

La proposición de un teatro universalista por parte del autor de Barranca abajo tiene la base en la creación de caracteres en vez de tipos que a través de sus conflictos tengan una validez que exceda los límites impuestos no sólo por la geografía, sino también por la anterior experiencia criollista. Por su parte, Tabaré Freire resume los rasgos de esa tendencia en Sánchez de la siguiente manera:

1) Los personajes son considerados primero como hombres, luego como criollos (ya no se puede hablar de gauchos, a su juicio, en 1902); 2) antes que los problemas sociales y políticos están los problemas del hombre mismo, de su personalidad, de su conducta; 3) antes que la repercusión nacional de tales problemas está su incidencia en la familia; 4) los rasgos tipificantes de la nacionalidad (lenguaje, por ejemplo) no pueden incidir en el pensamiento del autor sino como datos de una realidad ocasional.<sup>12</sup>

Florencio Sánchez, perteneciente a la prestigiosa generación uruguaya del 900, grupo que incluyó figuras tan destacadas como la del ensayista José Enrique Rodó, el cuentista Horacio Quiroga, las poetisas Delmira Agustini y María Eugenia Vaz Ferreira, logró en poco tiempo darle una personalidad definida a un teatro que hasta ahora, a pesar de los buenos intentos, sólo se venía bosquejando sin llegar a lograr la calidad estética con la que amenazaba y que dado el contexto literario no era tan difícil de alcanzar. Su teatro se vincula permanentemente con las corrientes europeas donde figuraban los nombres, entre otros, de Zola, Ibsen, Chéjov y Hauptmann, aunque hoy se admite que los contactos de Sánchez con los principios estéticos de los autores mencionados fueron nulos o por lo menos mínimos. Realmente lo que existió fue una profunda influencia europea a principios del siglo XX que trajo como consecuencia una similitud en la concepción del mundo sin necesidad de profundizar en la lectura de los escritores mencionados

<sup>12</sup> "Florencio Sánchez. El teatro nacional". Capítulo Oriental 15 (Montevideo: Centro Editor de América Latina, 1968), p. 230.

anteriormente. Este hecho se tradujo literariamente en el surgimiento del realismo-naturalista con el que se identifica usualmente al dramaturgo uruguayo. Como medio de explicar los lazos entre Sánchez y el naturalismo, Enrique Giordano señala:

Así, el naturalismo del dramaturgo uruguayo es la manera con que de acuerdo a los conceptos epocales podría llegar a la expresión de "lo verdadero", representando en el teatro la realidad tal cual era. Para Lafforgue, el naturalismo de Sánchez se opone a lo gauchesco convencional y al romanticismo rezagado del teatro de su época.<sup>13</sup>

La vasta producción de Florencio Sánchez sigue sirviendo de referencia a las distintas generaciones de autores rioplatenses y no sólo se limitó a los dramaturgos de la primera mitad del siglo como Gregorio de Lafferrère, José Bellán, Víctor Pérez Petit o José Morosoli, sino que su presencia se evidencia en los autores posteriores como Mario Benedetti, Jacobo Lagnser, Alberto Paredes, Héctor Plaza Noblia, Carlos Maggi y lógicamente el propio Mauricio Rosecof. Su vigencia ha sido tan poderosa que ninguno de los autores uruguayos, entre los muchos que lo intentaron, parecían destinados a llenar el vacío dejado por el popular autor de En familia, y la expresión "esperando a Florencio", se convirtió en lugar común dentro del ajetreado ámbito teatral uruguayo.

<sup>13</sup> Enrique Giordano. La teatralización de la obra dramática (México: Premiá, 1983), p. 72. El libro de Jorge Lafforgue Florencio Sánchez (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967) es considerado por Giordano como uno de los trabajos más acertados sobre la obra de Sánchez.

## EL TEATRO URUGUAYO DESPUES DE FLORENCIO SANCHEZ

En el período posterior a la presencia determinante de Florencio Sánchez el teatro uruguayo enfrenta una etapa de esterilidad que recién comenzará a cambiar de aspecto en la década del 40. Antes ya se había producido el surgimiento de varios grupos de teatro independiente que colaboran en la tarea de resurgimiento de la actividad teatral. El primero es fundado en 1937 y se denomina "Teatro del Pueblo". A este intento le siguen el "Teatro Universitario", "Teatro Experimental" y "El Tinglado". Este movimiento teatral independentista es definido por Jorge Pignataro de la siguiente manera:

Es posible definir, entonces, al teatro independiente, como un movimiento libre de sujeción comercial, ingerencia estatal limitativa... con una organización institucional colectiva y democrática, que luchará por la libertad, la justicia y la cultura a través de la expresión escénica... <sup>14</sup>

Estos postulados expresados en el comienzo del movimiento van a ser respetados plenamente durante la larga trayectoria de estos grupos que se extiende hasta nuestros días. La determinación de independencia absoluta de los elencos con respecto a posibles ingerencias del estado y su firme lucha por la libertad y la justicia los convertirá en uno de los principales enemigos del régimen dictatorial que gobernó entre los años 1973 a 1985. La sistemática represión

<sup>14</sup> El teatro independiente uruguayo (Montevideo: Arca, 1968), p. 24.

de la que fueron objeto estos grupos tuvo, entre otras consecuencias, la prisión de varios de sus miembros y el exilio de otros. Entre éstos el más notorio fue el de la institución teatral "El Galpón" que vivió en México durante ocho años y de cuya sala teatral se apropió ilegalmente el gobierno en 1976 hasta que en 1985, el recién iniciado período democrático, decidió devolverla a sus legítimos dueños.

Esta independiente actividad teatral que comenzaba a surgir al final de la década de los 30 y que ha tenido que afrontar las más adversas situaciones, conformó en esa época un importante impulso desde el plano escénico que no tuvo su correlativo en el nivel autorial, pero que de todas formas contribuye al avance y promoción de la actividad dramática en ese período. En los años cuarenta se suceden hechos verdaderamente importantes como la fundación de la Comedia Nacional en 1947 y la creación de la Escuela Municipal de Arte Dramático en 1949 bajo la dirección de la famosa actriz catalana Margarita Xirgu.

Con este panorama bastante alentador en el que se incluye el surgimiento de un grupo de escritores con un acendrado espíritu crítico y postura universalista que responde al nombre de la Generación del 45, se inicia un período en el cual se producirá una fructífera maduración intelectual, hecho que va a tener sus consecuencias en el desarrollo de la dramaturgia uruguaya. La mitad del siglo encuentra a la actividad teatral renovada y dispuesta al

enfrentamiento de nuevas formas expresivas. Las exigencias de este proceso son resumidas por Rubén Yáñez en tres factores:

- 1) La maduración estética del instrumento teatral
- 2) La recuperación de un público perdido
- 3) El surgimiento del nuevo autor nacional.<sup>15</sup>

El primero de ellos se refiere especialmente a la intensa labor de educación teatral realizada por el elenco oficial y la Escuela Municipal de Arte Dramático, instituciones a través de las cuales se produce un continuo intercambio, especialmente con Buenos Aires y Europa de directores, técnicos y actores. La actividad oficial y la de los grupos independientes, que lógicamente no contaban con recursos económicos pero sí con una solvente experiencia en las tablas, contribuyen a la recuperación de un público que se había mostrado reacio al teatro hasta principio de los 50.

Por su parte, los intentos en la creación de una dramaturgia nacional dentro de este marco cultural y social se produce con excelentes resultados a pesar de los problemas económicos que se agudizaron en 1955. Este hecho no significó un estancamiento de la actividad literaria sino que produjo una respuesta interesante en la que aparecen junto al de Rosencof nombres significativos: Carlos Maggi y su famosa obra El patio de la torcaza (1968) y La noche de los ángeles inciertos (1962), Jacobo Langsner con Esperando la carroza (1962) y El tobogán, Juan Carlos Legido con Dos en el tejado

<sup>15</sup> "El teatro actual", Capítulo Oriental 31 (Montevideo : Centro Editor de América Latina, 1968). p. 482.

(1957) y La piel de los otros (1958), Andrés Castillo y su No somos nada, Luis Novas Terra con su famosa Todos en París conocen (1959), Juan Carlos Patrón y su resonante éxito Procesado 1040 (1958). A ellos se le suman entre otros como Carlos Denis Molina, Híber Conteris, Angel Rama, Mario Benedetti, Héctor Plaza Noblia, Milton Schinca, Alberto Paredes, Andrés Castillo y Jorge Blanco.

La importancia de este grupo de dramaturgos y su relación con un país que empezaba su decadencia económica es reconocida por Angel Rama:

Pero cuando el teatro ha formado ya a sus espectadores y cuando los problemas del país se han agravado en los años cincuenta, irrumpirá una generación de dramaturgos dedicados a exponer la realidad nacional con un sistema muy simple y esquemático de valoración y crítica social. <sup>16</sup>

Este grupo de escritores ha tenido proyecciones bien diferentes y no todas han logrado sobrepasar las imposiciones del tiempo y del espacio. Algunos de ellos tuvieron la suerte de ser representados pero no lograron la publicación de sus obras, mientras que otros se han mantenido atentos y creativos pero sin superar grandes barreras como la de la difusión y la aceptación pública, especialmente en un país donde actualmente se publica mucho pero no se lee tanto -- mucho menos teatro. Los nombres de Carlos Maggi y Jacobo Lagsner, éste último con una actividad desarrollada especialmente en Buenos Aires, se unen al de Mauricio

<sup>16</sup> La generación crítica (Montevideo: Arca, 1972), p. 98.

Rosencof como los exponentes más destacados de esa oleada de escritores que, superando las dificultades inherentes a un país que iba perdiendo paulatinamente su seguridad económica y política, lograron una destacada proyección en el campo de la dramaturgia.

La década del 60 fue protagonista del desmoronamiento total de la imagen que Uruguay había ostentado hasta pasada la mitad del siglo y los conflictos de orden político ocuparon la atención de la mayoría de la población: cambios de presidentes, continuos reclamos del pueblo que soportaba una penosa situación salarial, y el afinamiento de un aparato represivo que con el tiempo se iba a convertir en uno de los más temidos del continente cambiando la imagen de ese pequeño país. Los movimientos sindicales y estudiantiles, que no sólo por la influencia del famoso 68 francés sino a causa de la coyuntura política interna enfantizaban sus reclamos, cobraron sus primeras víctimas. Por su parte, el movimiento guerrillero en el cual milita Rosencof intensificaba sus acciones provocando el desconcierto en los represores y la sorpresa en el pueblo. Sus operaciones son explicadas desde el punto de vista del periodista estadounidense Lawrence Weschler de la siguiente forma:

The Tupamaros -for the most part, children of Uruguay's middle class- rebelled against what they saw as the smug hypocrisy of their parents' world. Initially, their forays into "armed propaganda" tended toward the antic (Chaplin seemed as much their hero as Che): hijacking food trucks and dispersing their contents amongst slum dwellers; raiding a gambling casino and scooping up the loose change (taking care later to return a percentage of

the loot as a tip for the croupiers); staging midnight raids on banks and company headquarters and making off with highly incriminating evidence of corruption, which they then gleefully published. (Parte I, p. 46).

El teatro no es ajeno a toda esta agitación y en el final de los sesenta su compromiso con la situación política lo convierte en una fuente de poder social, pero también de ataque permanente por parte de un gobierno que caminaba orgullosamente hacia el más acendrado fascismo. La década del 70 se inicia con presos, muertos, huelgas, desconcierto, hambre y represión. El comienzo de la dictadura en 1973 no fue una sorpresa sino que simple y trágicamente marcó el comienzo del fin; la institucionalización de la razón de la fuerza y el entierro de la fuerza de la razón. La influencia de la dictadura en el movimiento cultural uruguayo fue, como en otros niveles, nefasta y terminante siendo el exilio, la represión interna y la prisión las respuestas a este sistemático ataque contra los derechos humanos.<sup>17</sup>

Dentro de los grupos de prisioneros vinculados estrechamente con el teatro surge como ejemplo extremo el encierro sufrido por Rosencof quien pasó trece años en un pozo y que a pesar de haber estado varias veces en estado de coma, pudo encontrar una forma de sobrevivir a la

<sup>17</sup> Para un esclarecimiento de las condiciones vividas durante este periodo deben consultarse los siguientes textos: Oscar H. Bruscherá, Las décadas infames (Montevideo: Linardi y Risso, 1986), Germán W. Rana, La democracia en Uruguay (Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1987), Juan Rial, Las Fuerzas Armadas Soldados-políticos garantes de la democracia? (Montevideo: CIESU, 1986).

aniquilación que le habían impuesto como meta. A estas derivaciones se le une la persecución de toda persona supuestamente sospechosa hasta del delito enorme de pensar o manifestar su desacuerdo con el poder militar y político. Reconocemos el impacto de este periodo en toda la actividad teatral en la opinión de uno de los integrantes de "El Galpón", quién además es reconocido como una de las figuras más salientes del arte escénico uruguayo. Rubén Yáñez responde a la pregunta sobre los daños que provocó la dictadura:

Hubo una fractura también desde el punto de vista de la continuidad de un teatro que en sus instrumentos artísticos, estéticos, técnicos, se desarrollaba naturalmente. Aquí hubo alejamiento violento de maestros, de realizadores importantes; alejamiento no sólo hacia el exterior sino gente que tuvo que vivir en un exilio interior dramático, agobiante; se fracturaron instituciones (FUTI), se produjo el debilitamiento del Sindicato en su heroica lucha por permanecer como permaneció. <sup>18</sup>

Después de los comicios de 1984, Uruguay inició una etapa de rehabilitación en todas sus manifestaciones y el teatro no es ajeno a ella. En el correr de los 80 los dramaturgos han renovado su actividad y el surgimiento de nuevos nombres acreditan este intento. El hecho más significativo en este terreno es la reincorporación de Mauricio Rosencof a la faena teatral con un entusiasmo envidiable y demostrando que la cárcel no lo había vencido

<sup>18</sup> Rubén Castillo, "Entrevista a Rubén Yáñez", Revista de la Tercera Muestra Internacional de Teatro 2 (1988): 33-38.

como pretendieron sus captores. Reinició sin alarde una labor que tiene su aporte no sólo en lo textual sino a nivel de disciplinas actorales a través de intercambios con el grupo teatral sueco formado por actores exiliados y que responde al nombre de "Sandino".

Los grupos independientes, por su parte, se reforzaron en sus intentos e intensificaron sus actividades realizando esfuerzos por superar el asilamiento estético al que los había condenado la dictadura. Por ello, el panorama, aunque no totalmente satisfactorio, da señales de iniciar un proceso donde el aislamiento impuesto por el gobierno militar se está rompiendo y el teatro uruguayo, con sus carencias y limitaciones, trata de incorporarse al contexto latinoamericano con un perfil más definido y técnicas renovadoras en todas sus expresiones. Pero en estos años de democracia o de post-dictadura el ambiente cultural no ha conseguido una definición clara, y especialmente no ha logrado efectuar una asimilación y una búsqueda intensa de nuevos medios expresivos. Esta tarea continúa siendo un objetivo a cumplir porque el tiempo de recuperación está en relación directa con el daño, y éste fue profundo e intenso. Por lo tanto, el encuentro de la dramaturgia uruguaya con una imagen que la distinga claramente dentro del panorama teatral latinoamericano es una tarea que aún no ha sido lograda.

En esta empresa de recuperación cultural también está incluida la crítica uruguaya que siempre ha sido un factor sumamente influyente en el proceso de la dramaturgia

nacional. Su papel es reconocido como realmente meritorio dentro de la formación y las exigencias en las diferentes disciplinas teatrales. Un ejemplo de ese interés permanente por la superación del movimiento teatral lo son las tres "Muestras de Teatro Internacional", realizadas en 1984, 1986, y 1988. Para resumir la posición del teatro uruguayo enfrentado a la herencia del pasado y al desafío del porvenir, recurriremos a la opinión de Jorge Abbondanza uno de los críticos más destacados en el ámbito nacional:

El teatro no fue una excepción porque ninguna variante de las actividades artísticas escapa a las coordenadas que dominan un medio, y así la gente de la escena fue bajando a un terreno de arcaísmos, a una familiaridad con recursos reiterativos y desgastados, mientras cultiva los toques de estilo, giros de actuación y aspectos formales que asocia con ese pasado. También lo bueno sobrevive, afortunadamente, y ese teatro uruguayo ha sabido mantener en alto su integridad ideológica, su vocación de calidad, su rechazo al comercialismo su espíritu de utilidad social. Pero esas cualidades no pueden agotarse en sí mismas, sino que deben promover una inquietud expresiva... un ajuste de lenguaje y escuelas que a escala montevideana se han debilitado hasta alcanzar un nivel mínimo, en algunos casos cercano a la postración. 1º

Es evidente que los signos negativos aún persisten y que el proceso de recuperación no será solamente desde el punto de vista político y económico sino también en lo cultural. Cada uno de los factores implicados en el quehacer tratan de buscar respuestas porque algunas fueron dadas dentro del período dictatorial y por eso no llegaron a tener una definición muy precisa ni la necesaria proyección. Dentro de

1º "El Uruguay de hoy y su teatro". Revista de la Segunda Muestra Internacional de Teatro (1986): 48-49.

esa búsqueda se encuentra el teatro de Rosencof, que por razones obvias había permanecido en la oscuridad al igual que su autor que estuvo preso por trece años, y que hoy sin embargo, cuenta con un enorme respaldo nacional unido al apoyo internacional que se le había ofrecido anteriormente cuando su nombre estaba en la lista de referencias prohibidas y sus obras desaparecieron de los estantes de las librerías uruguayas.

EL TEATRO DE MAURICIO ROSENCOF

Mauricio Rosencof representa una de las respuestas al penoso proceso de desintegración que sigue sufriendo Uruguay. Esa respuesta no es sólo desde el punto de vista literario, sino también a través de su militancia permanente como miembro del grupo guerrillero Movimiento de Liberación Nacional "Tupamaros". Su actividad como dirigente de este grupo lo llevó a la cárcel desde 1972 a 1985 y en 1973 le adjudican, junto a otros ocho presos, la categoría de rehén de la dictadura, lo que suponía la muerte inmediata si el gobierno militar se veía amenazado por fuerzas contrarias. Durante ese período su habitación fue un pozo de dos metros por uno, sin luz y con contactos muy esporádicos con sus familiares, lo cual es suficiente ejemplo para demostrar que la intención de enloquecer a los presos, ya que no se habían animado a matarlos, no era una especulación solamente teórica. <sup>20</sup>

Este autor nace en el interior del país, en Florida, en

<sup>20</sup> Para ampliar el tema sobre las actividades del movimiento guerrillero se pueden consultar las obras de Nelson Caula y Alberto Silva, Alto el Fuego (Montevideo: Monte Sexto, 1986), Omar Costa, Los tupamaros (México: Era, 1971), Movimiento de Liberación Nacional: Tupamaros: Los Tupamaros en acción (Chile: Prensa Latinoamericana, 1972), José Guerrero Martín, Los Tupamaros: segundo poder de Uruguay (Barcelona: Clío, 1972), Carlos Nuñez, Los Tupamaros: Vanguardia armada en el Uruguay (Balconcillo: Fondo de Cultura Popular, 1969), The Tupamaros: Urban Guerrillas of Uruguay (Nueva York: Time Changes Press, 1970), Quiénes son los Tupamaros (Bogotá: Zureca, 1971), Ernest Lefever, "Murder in Montevideo: The Aid/Mitrione Story", Freedom At Issue 21 (1973): 14-16, Sergio d'Oliveira, "Uruguay and the Tupamaro Myth", Military Regime 53 (1973): 25-36.

1933 y proviene de una familia de emigrantes judíos de origen polaco, que irónicamente habían elegido Uruguay como lugar que los ayudara a olvidar el terror de los campos de concentración nazi donde el resto de la familia había perecido. La historia lamentablemente los enfrenta con la misma situación y la sobrevivencia de Rosencof a su periodo carcelario es considerada desde todo punto de vista como un milagro de resistencia y coraje.

El comienzo de su militancia política lo encuentra en las filas del Partido Comunista al que abandona posteriormente para dedicarse a una forma más práctica de lucha en favor de los desposeídos. Con esa idea viaja al norte del país para convivir con los trabajadores de la caña de azúcar y compartir con ellos las carencias de una vida sin mayores expectativas. El acercamiento a la figura de Raúl Sendic, posterior jefe del movimiento Tupamaro, y la estadia en el norte le afirman sus propósitos de encontrar medios más efectivos de reforma social y de esta forma el grupo guerrillero lo cuenta desde el comienzo como uno de sus principales dirigentes. Las consecuencias de esta entrega a la opción armada ya las expusimos anteriormente y demuestra claramente el grado de compromiso que sostuvo con la misma. Actualmente vive en Suecia y realiza además de su incansable actividad literaria, visitas a diferentes países de Europa y de América dando charlas sobre su experiencia carcelaria y su trabajo como escritor, mientras mantiene su militancia dentro del grupo Tupamaro que actualmente está plenamente integrado

al quehacer político y social de Uruguay en forma legal. Rosencof ha realizado varios viajes a su país en el cual piensa radicarse a comienzos de 1990.

Su producción literaria, no sólo dramática, continuó a pesar de las condiciones terribles de vida. A las creaciones anteriores a su captura se le van a unir las pensadas, memorizadas y pocas veces escritas en la cárcel. Las obras que vamos a examinar en este trabajo conforman su producción dramática para adultos publicada hasta 1986, con la excepción de una primera pieza titulada El Gran Tuleque, la que el autor no considera adecuado publicar y a la cual no hemos tenido acceso, y que fue representada por primera vez en 1960 por la institución teatral El Galpón. Dicha representación fue blanco de severas críticas entre las cuales citamos la siguiente:

Poco cuenta en la empresa el texto de la comedia (?) de Mauricio Rosencof, de cuño tanguero y melodramático. Lo que importa es la fidelidad lograda en la reproducción de la "murga" y de su "técnica". La puerilidad de la trama y los cortos alcances de la pretendida "crítica social"- anañada sobre tópicos muy gastados- no resistirían el más benevolente de los juicios críticos.<sup>21</sup>

Otra opinión similar con respecto a este primer intento es la expresada por Rubén Yáñez, quien hace notar que su encuentro con el texto a través de la representación no le permitió establecer con claridad el aporte de Rosencof en la misma, dada la contundencia de la puesta en escena y la

<sup>21</sup> Emilio Acevedo Solano, El Gran Tuleque por el Galpón", Cine Radio Actualidad 1240 (1960): 8.

participación de Carlos Maggi en los versos cantados por la murga.<sup>22</sup>

Después de su liberación en 1985 Rosencof, rehizo y publicó el material escrito en prisión y dio a conocer la primera obra dramática posterior a su cautiverio: El regreso del Gran Tuleque. Esta pieza no ha sido publicada hasta el momento, pero sí representada en la temporada de 1988 en Montevideo por el grupo independiente Teatro de La Gaviota, e incluso formó parte de la Tercera Muestra Internacional de Teatro de Montevideo.<sup>23</sup>

Toda su producción expresa la constante preocupación de reflejar la lucha permanente del ser humano por mantener su dignidad, a pesar de las más variadas marginaciones que lo ponen en contacto con diversas expresiones de la irrealidad. De éstas la más común es la imaginación creativa. Y en ella los grados de enajenación originan diferentes niveles de fantasía entre los cuales está incluida la locura y el delirio el cual es definido en términos psiquiátricos como "A mental state characterized by hallucinations and illusions."<sup>24</sup>

Pero en este trabajo no se pretende analizar ni probar la función de la imaginación desde el punto de vista psicológico, sino en la medida que su constante presencia

<sup>22</sup> Rubén Yáñez. "El teatro actual", Capítulo Oriental 31 (1968): 489.

<sup>23</sup> Revista de la Tercera Muestra Internacional de Teatro de Montevideo (Montevideo: Asociación de Críticos Teatrales del Uruguay, 1988).

<sup>24</sup> Leland E. Hinsie y Robert Jean Campbell. Psychiatric Dictionary (London: Oxford UP, 1970) p. 190.

permite establecer ciertos criterios interpretativos. Tendremos en cuenta la variedad de lo inventado y las características de quienes lo hacen, como también el momento en que se utiliza ese recurso y la ubicación espacial que los identifica, a fin de establecer ciertas conclusiones con respecto a la presencia de lo extraño. Este término es tomado en el sentido que le adjudica Todorov, es decir, como una solución del encuentro con lo fantástico al considerarlo como una ilusión de los sentidos, un producto de la imaginación que coexiste con los hechos regidos por las leyes que sustentan la realidad y permanecen inalterables.<sup>25</sup>

La concreción de este proceso creativo implica que todo lo que es inaccesible, económica, social y afectivamente se vuelve real, pero este tipo de acercamiento con las situaciones y valores de un nivel socialmente inalcanzable no significa la accesibilidad al mismo, sino que irónicamente se produce un estancamiento en los personajes que no le permite superar su verdadera condición debido a su permanente adhesión al plano imaginativo. Se produce en ellos una unión alienante con la imagen deseada que le impide todo intento de una acción reivindicatoria desde el punto de vista social y económico.

Los diferentes grupos representados en las obras de Rosencof son una respuesta a diversos sistemas de opresión que abarcan el plano económico, político, social y personal,

<sup>25</sup> Tzvetan Todorov, Introducción a la literatura fantástica (Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982), p. 34.

los mismos se aseguran la permanente inmovilidad de sus miembros para que no se conviertan en socialmente "peligrosos". Los personajes que intenten un "escape" como en Las ranas o los que simplemente se dediquen a imaginar como en La valija y especialmente en Los caballos, van a desembocar en el mismo fracaso y a permanecer en el mismo estatismo. Este dramaturgo denuncia una estructura claramente monolítica que se repite incluso en los esquemas familiares condenando a sus integrantes al aislamiento, hecho acentuado por los espacios escenicos elegidos para estas obras. Las posibilidades del mundo irreal son por momentos más tangibles que las provenientes de la realidad cotidiana, y en muchos de los casos las relaciones entre los distintos personajes están determinadas por su acceso al mundo imaginativo y a las diversas variantes que éste les ofrece para suplantar sus carencias.

La división de este trabajo en dos secciones básicas-- Teatro abierto y Teatro carcelario-- obedece a un criterio estrictamente biográfico, que a su vez revela el proceso histórico que caracterizó la situación del Uruguay en las últimas décadas. En la primera parte están incluidas las obras escritas y publicadas antes de su cautiverio: Las ranas (1961), La valija (1964) y Los caballos (1967). A este conjunto lo denominamos "Teatro abierto" no sólo por oposición a la segunda que incluye las obras escritas en prisión, sino también porque la expresión acuñada en Argentina a principio de los 80' definió un teatro que

trataba de renovar las técnicas de un envejecido proceso teatral, objetivo en el que también Rosencof forma parte fundamental dentro del teatro uruguayo.

En la segunda parte denominada "Teatro carcelario" se agrupan las piezas que fueron rescatadas a través de la memoria o de pacientes mecánicos en los años que el autor "vivió" en un pozo durante la dictadura militar uruguaya. Ellas son: El combate en el establo (1985), El saco de Antonio (1985), El hijo que espera (1986), y Nuestros caballos serán blancos (1986). El estudio de estas dos secciones será precedido por las correspondientes partes introductorias. Y en ellas se incluirán diferentes opiniones sobre las obras a analizar como también testimonios sobre las repercusiones de las mismas en el medio teatral latinoamericano y europeo en el cual Rosencof ha logrado siempre un permanente y significativo apoyo y reconocimiento.

## TEATRO ABIERTO

Las tres obras ubicadas en esta sección; Las ranas (1961), La valija (1964) y Los caballos (1967), forman la trilogía de piezas que alcanzaron la publicación antes de que Rosencof dedicara todo su tiempo a la militancia política. Cada una de ellas tuvo una repercusión diferente en el público y en la gente de teatro que se interesaba por este nuevo dramaturgo.

En estas tres piezas los personajes están espacialmente confinados en tres lugares: los cantegriles, la pensión familiar y los arrozales, y desde su aislamiento se ven forzados a depender de un mundo imaginario para mantener la ilusión y la esperanza. Este mecanismo se produce no porque desconozcan que el mismo tiene carácter irreal, sino porque han desarrollado una poderosa necesidad de inventar sus propias relaciones con los objetos inalcanzables. Estos grupos sociales representan una respuesta a un sistema económico injusto que no les permite acceder a cosas elementales que les faciliten la sobrevivencia, como un trabajo honrado o un caballo que les asegure cierta comodidad económica.

Rosencof denuncia una estructura social discriminatoria que condena a los seres humanos a la pobreza y a la miseria, factores que se materializan en los espacios elegidos. Las posibilidades que establecen los personajes en un universo irreal serán en su mayor parte más tangibles que las

provenientes del ámbito cotidiano y en mucho de los casos las relaciones entre ellos están determinadas por su acceso a lo imaginado y las alternativas que este nivel les ofrece. Imaginar se convierte de esta manera en una respuesta concientizada y permanente y de la cual va a depender la posibilidad de sobrevivir en un ámbito donde la esperanza es una trágica ausencia.

Después del primer intento no satisfactorio de El gran Tuleque el autor realiza otro con Las ranas. Con ésta pieza logra una mejor repercusión y su objetivo de denuncia social sin idealizaciones y panfletarismo crea una pieza coherente donde las condiciones de vida se reflejan con total claridad. A propósito de esta obra vamos a recurrir a dos opiniones de diverso origen sobre la validez de la misma. La primera es formulada por el crítico español Juan Guerrero Zamora:

Naturalista a ultranza, en la primera de estas obras, (Las ranas) para la descripción de los cantegriles montevidianos en los que la necesidad cerca a unos hasta el desvalimiento, a otros hacia la golfería y a todos hasta el hambre, hace trascender su argumento a un franco plano de denuncia social que no precisa- y éste es su mérito mejor junto a la exacta percepción idiomática y la densidad existencial de las figuras- de idealizaciones respecto al que se considera oprimido o despojado por una sociedad de recusable desequilibrio, para conseguir su elocuencia y la integridad de su compromiso.<sup>1</sup>

Por otro lado, la de Atahualpa de Cioppo hace hincapié en la actitud comprometida de Rosencof con su tiempo y en su necesidad de demostrar, a través del discurso dramático, que

<sup>1</sup> Historia del teatro contemporáneo (Barcelona: Juan Flores, 1967), p. 613.

la soledad del hombre puede ser algo que pertenece al pasado. Del Cioppo, el gran maestro del teatro latinoamericano señala:

En la historia contemporánea no hay lugar para los espectadores: en el gran teatro del mundo, hoy los coros se integran a la acción trágica para vencer al destino. Los dioses ya se han muerto y el hombre no está solo.<sup>2</sup>

Las ranas recibió mejor acogida que la primera experiencia teatral y a ella le sigue la publicación y representación de la obra titulada originariamente Pensión familiar, que luego quedaría definitivamente con el nombre de La valija. Nuevamente los personajes se encuentran en un espacio que evidencia su marginamiento; un cantegril, y desde allí proyectan sus sueños que nunca van a coincidir con los intereses de la sociedad que los condiciona a un sistema de vida denigrante. Con respecto a esta obra citamos nuevamente a Rubén Yañez ya que ha sido uno de los teatristas que más cerca y con profundo interés ha seguido la trayectoria de este dramaturgo:

Rosencof ha renunciado al vértigo de la originalidad por la originalidad misma, ha vuelto dentro de sí y de su obra para buscar y buscarse, ha roto el prejuicio que mucha gente en el teatro comparte con los modistos: el de la novedad.<sup>3</sup>

El ciclo de la obra escrita antes de la prisión de Rosencof cierra con la pieza que ha sido considerada como la

<sup>2</sup> "Prólogo" a Las ranas (Montevideo: Siglo Ilustrado, 1961), p. 20.

<sup>3</sup> "Prólogo" a La valija (Montevideo: Aquí Poesía, 1964), p. 6.

más importante creación de este autor, incluso teniendo en cuenta su posterior producción carcelaria. Los caballos ha tenido una excelente acogida tanto del público como de la crítica y fue conocida primeramente por su estreno teatral en Uruguay en 1967, siendo publicada en el mismo año. En 1970 se edita en España donde también es estrenada y reeditada mientras su autor está en la cárcel. Durante este período también es representada en Suecia y Venezuela. Después de la liberación del dramaturgo en 1985 es reeditada en Uruguay y estrenada en Finlandia en 1986.

Dada la importante repercusión de esta obra nos encontramos con opiniones diversas; unas repiten la válida afirmación de que Los caballos tiene un lugar entre las mejores obras del teatro latinoamericano, hecho innegable en este momento, para concluir con la desacertada propuesta de que es la mejor obra teatral latinoamericana contemporánea. Este último juicio es emitido por Jorge Castro Vega:

Por esto creo que aquí se trasciende el ámbito de lo nacional y se alcanza dimensiones mayores, geográfica y temporalmente. Se ha dicho, y no lo creo exagerado, que "Los caballos" es una de las mejores, sino la mejor obra teatral del teatro latinoamericano contemporáneo.<sup>4</sup>

Por otro lado, Ugo Ulive nos brinda una perspectiva más acertada y establece la dimensión de esta obra en relación a con la experiencia de Rosencof con los trabajadores del azúcar --los cañeros-- en el norte de Uruguay. El mencionado

<sup>4</sup> Mauricio Rosencof. Teatro escogido (Montevideo: Tae, 1988), p. 20.

critico enfatiza la habilidad del dramaturgo para alcanzar un nivel que califica de poético partiendo de una realidad sumamente amarga :

These contacts with the bitterest aspects of the country led him to complete a work he had been planning since 1962, and to which he gave the title of "Los caballos" (The Horses). Thus ended what should have been the first stage of his creative career. The work is precise, specific and extremely beautiful. Not since the time of Sánchez and the poet Ernesto Herrera had the Uruguayan peasant been portrayed with such authenticity. But this was not a "realistic" play in the true sense of the word, for the dreams and obsessions of the characters gradually raise it to a poetic level rarely attained in Latin American drama. <sup>5</sup>

Las tres obras incluidas en esta sección han despertado un especial interés en los últimos diez años, primordialmente Los caballos, y aunque la producción carcelaria no hubiera sido conocida, ya que las posibilidades de sobrevivir para el autor eran mínimas, su posición privilegiada dentro de la dramaturgia uruguaya no hubiera sido discutida.

<sup>5</sup> Ugo Ulive, "Profile: Mauricio Rosencof", Index on Censorship. 11.3 (1982): 36-38.

## Capítulo I- LAS RANAS: ANTINOMIAS DE UN ESPACIO MARGINADO

Las ranas, escrita en 1959, es la primera obra dramática en la producción de Rosencof y tuvo como título original Cantegril de la zanja.<sup>1</sup> La primera versión teatral es realizada en 1961 por el grupo independiente "Teatro del Pueblo" con la dirección de Rubén Yáñez, quien decide rebautizar la obra con el nombre actual de Las ranas,<sup>2</sup> y ese mismo año es editada por primera vez. El objetivo de la elección de esta pieza fue denunciar y alertar sobre la denigrante situación de grupos de gente que vivían hacinados en los bordes de la capital uruguaya.

Es necesario señalar que estos lugares recogen en viviendas muy precarias a miles de personas que emigran desde el interior o aquéllas que por no poder pagar un alquiler mínimo en la zona urbana deben dejar sus viviendas. Lamentablemente después de treinta años el problema, en vez de solucionarse, ha aumentado debido a la gran crisis política y económica que el país ha atravesado en las últimas décadas. La principal tarea de estos seres es la de sobrevivir y para ellos no hay mayores diferencias entre los medios legales y los ilegales. Desde recoger basura, pedir limosna, hasta prostituirse o robar, todas son posibilidades

<sup>1</sup> Las ranas, Primer Acto 67 (1965): 23-46. A esta edición corresponderán todas las citas subsiguientes.

<sup>2</sup> Rubén Yáñez es director, actor, iluminador y adaptador. Pertenece al grupo teatral uruguayo El Galpón.

viables cuando el trabajo es una quimera y la comida diaria una verdadera conquista. <sup>3</sup>

La acción de esta obra se desarrolla en un cantegril en el cual podemos distinguir tres núcleos humanos que se encuentran relacionados de la siguiente forma: el primero por lazos familiares y está constituido por Ramón, un inválido, su esposa Indalecia y el hijo de ambos, Gorgojo. En el segundo aparecen los vinculados por interés: María, la limosnera que mantiene a su amante Ruffo y a Estela, futura prostituta y víctima de la codicia de ambos. Como parte del tercer núcleo se encuentran los personajes que viven solos en el mismo lugar que los anteriores, pero sin vínculos específicos con el resto; ellos son Jacinto, el loco que caza ranas y Rogelio quien recoge toda clase de desperdicios en la ciudad.

El valor del espacio va a tener singular importancia en esta pieza. Teatralmente todo los elementos escenográficos se convierten en signos, dejando de lado su calidad de simples objetos para adquirir un significancia que trasciende su condición de "cosa real" y los proyecta en un ámbito donde las diferencias espaciales van a representar las divisiones sociales que provocan el conflicto dramático. El proyecto

<sup>3</sup> Francisco J. Otonelli, "La extrema pobreza en nosotros", Aquí 20 (1988): 5.

Magela Prego. "Cómo se combate la pobreza?" Aquí 20. Jul. 1988: 13. Ambos exponen la condición económica alarmante. El veinticinco por ciento de la población no satisface sus mínimas necesidades, mientras que un doce se encuentra en situación de extrema pobreza.

escenográfico de esta obras nos ofrece, desde el punto de vista espacial, una lectura visual de la misma, ofreciéndole al receptor una serie de significantes que van a cobrar su pleno sentido en la unidad textual, pero que permiten de antemano introducirse a lo que posteriormente será un planteo de carácter teórico-práctico.<sup>4</sup> La primera acotación de la pieza nos inscribe en un espacio que va a materializar la marginalización social a la que están sometidos los personajes utilizando un viejo puente:

En un cantegril montevideano. En primer plano- a cada extremo de la escena- los ranchos de Ruffo y Ramón. Más al fondo, los de Rogelio, Jacinto y otros. No lejos de los ranchos se ve un puente rústico que cruza el zanjón. Epoca actual. (Las ranas, 24)

La parte espacialmente representada --el cantegril-- está socialmente relacionada con el espacio que carece de representación en el texto --la ciudad. La relación entre ambos lugares está regida por el hecho de que el primero es la consecuencia del ámbito establecido más allá de la división material. Esta diagramación convierte a los cantegriles en una metonimia de la ciudad y oficia de referente no sólo espacial sino social y económicamente. Los "suburbios" son un segmento de la zona urbana, pero también una continuación que la incluye y la define a la vez, de manera que el lector o el espectador reciben una

<sup>4</sup> María del Carmen Bobes, "El espacio escénico", Semiología de la obra dramática (Madrid: Taurus, 1987), p. 237.

significativa impresión visual a través del planteamiento escenográfico. Esta proporción va más allá de un acertado ordenamiento escénico, y cumple su función dramática de interpretar el macrocosmo a través de un microcosmo denominado cantegril que es rechazado y temido por la sociedad urbana.

El empobrecimiento que a fines de los 50 y comienzos de los 60 es denunciado por Rosencof a través de Las ranas hoy ha dejado de ser una alerta para convertirse en uno de los más graves problemas de la sociedad uruguaya. Después de treinta años en vez de solucionarse el problema de vivienda y de las oportunidades de trabajo, ambos se han agravado notoriamente. Recientes investigaciones revelan que por lo menos tres mil familias viven en los denominados "cantegriles", es decir, en viviendas precarias construidas por sus habitantes en terrenos vacíos, mientras que seis mil lo hacen en viviendas llamadas de emergencia, lo cual significa un total de cincuenta mil personas que tratan de sobrevivir dentro de estas dos formas insatisfactorias de habitación en una ciudad de casi un millón de habitantes. El aumento de este tipo de población en los últimos quince años ha provocado un cambio en el llamado "ordenamiento" de la pobreza urbana de Montevideo. A los tradicionales cantegriles se les han ido sumando otras formas de vivienda y un estudio del año 1985 explica lo siguiente:

Actualmente, esos desplazamientos evidencian nuevas formas de empobrecimiento urbano, las que proyectadas a la pre-existencia de asentamientos

relativamente "más consolidados" como los que componen los "cantegriles", significan la ruptura de un anterior ordenamiento espacial donde aparecían con mayor nitidez las fronteras entre las áreas "integradas" y las "excluidas de la ciudad."<sup>5</sup>

El problema económico y social que reflejaban los personajes de Las ranas en 1959 es lamentablemente una realidad mucho más grave a fines de los 80 y a partir de las necesidades de estas personas que viven en su mayoría de la mendicidad o de la recolección de desperdicios, y especulando con la posibilidad de comprar sin pagar surge la proposición de Rosencof. El planteamiento de esta pieza nos enfrenta con la capacidad de ilusión de los marginados como una vía de sobrevivencia tan importante como las que enumeramos anteriormente.

En este ejemplo el referente va a corresponder a un sistema de vida del cual no tendremos detalles sino alusiones y la relación entre los dos núcleos opuestos se da por medio del recurso imaginativo que suplanta esta ausencia estableciendo lazos particulares en los cuales la referencia se convertirá en el móvil de determinadas actitudes. El mundo de los marginados que habitan el zanjón estará motivado muchas veces por la posibilidad de incorporarse a esa estructura que por serle ajena es codiciada y porque en ella la gente encuentra medios de vida más dignos que los que ellos experimentan en sus empobrecidas viviendas. En el caso

<sup>5</sup> Enrique Mazzei y Danilo Veiga, "Heterogeneidad y diferenciación social en áreas de pobreza extrema", La nueva crisis urbana (Montevideo: Banda Oriental, 1985), p. 14.

de esta obra los personajes no confundirán lo imaginado con lo real porque aún no han llegado al estado mental que Kearney denomina fascinación por la ilusión (The Wake of Imagination, 16), sino que mantienen la diferenciación entre lo imaginado y lo vivido, actitud que va a desaparecer en la obras posteriores.

El objetivo al examinar esta obra es demostrar que la actividad imaginativa, si bien no aparece tan elaborada como en las obras posteriores de Rosencof, va a desarrollarse con un propósito de tipo espacial incorporando el grupo marginado a la ciudad. Este movimiento que los reinvidicaría socialmente sólo va a ser posible a nivel mental, porque la dicotomía entre lo exterior e interior establece ciertas reglas en las cuales la integración no está incluida. Como parte del análisis semiológico Cándido Pérez-Gallego utiliza el concepto de "dentro-fuera" como medio de explicar las posibilidades de comunicación que genera un espacio dramático:

Podría parecer que los que están ante nosotros se bastan a sí mismos. Pero muy pronto empiezan las alusiones a lo que ocurre fuera del escenario. Se empieza a nombrar sucesos, personas, contienda que aquí enfrente no han podido ocurrir. El teatro que es capaz de fingir la realidad, de mover caprichosamente el tiempo no puede sin embargo dejar de ser alusión verbal.<sup>6</sup>

Esa necesidad permanente de la alusión a otro espacio crea la imagen de un referente: la clase social dominante,

<sup>6</sup> "Dentro-fuera y presente-ausente en teatro", Semiología del teatro (Barcelona: Planeta, 1975), p. 169.

que para los habitantes del cantegril se convierte en un mundo de valores que a través de formas lícitas o no pretenden alcanzar y disfrutar. Esta oposición entre dos modos diferentes de vida no es reflejada, como en el caso de Los caballos, en la dicotomía extrema entre los que ejercen el derecho de propiedad y los que no pueden hacerlo sino que el énfasis está puesto en revitalizar esa antinomia social a través del espacio que cada uno ocupa dentro de ese ámbito más grande que es la ciudad y del que solamente pueden salir por medio de la imaginación. Irónicamente la única forma de traspasar el espacio habitual de manera definitiva se ejemplifica a través de dos hechos por demás significativos: Rogelio, el juntapapeles que va al hospital a morir y Ruffo, el ladrón que huye del zanjón pero sin lograr cambiar su condición de explotador y marginado.

La marginalidad se convierte en la forma habitual de vida y los personajes aprenden a sobrevivir desde un aislamiento que se evidencia en el ordenamiento espacial y se manifiesta en la diversidad de sus conductas. El proceso de deterioro económico de la sociedad en la que "viven" los ha condenado a ser espectadores de formas de sobrevivencia mejores de la que ellos sustentan. Esto ha convertido a los pobladores de la ciudad en un referente negativo desde el momento que tienen acceso a valores y consideraciones sociales que le son negados a los pobres y a los cuales éstos sólo pueden llegar por medios ilícitos, como el robo, o totalmente ineficaces como la imaginación. La marginación no

opera solamente como un confinamiento social, económico y espacial, sino también como una forma de presión psicológica y moral que no les permite de ninguna manera realizarse como los seres humanos que realmente son, sino sobrevivir como los batracios a los cuales se asemejan, condición que lógicamente les impone un dificultoso sistema de relaciones con el resto de la sociedad.

De acuerdo con la propuesta del autor es posible establecer dos clases de relaciones sociales obvias a través de la unidad espacial, pero que se complementan entre sí. Una es la de los marginados con el resto de la sociedad y la otra la establecida entre ellos mismos. Para analizar esta recíproca comunicación entre cantegril-ciudad tendremos en cuenta las actitudes de cada uno de los grupos que cohabita en el suburbio. Con este fin dividiremos el trabajo en tres núcleos de acuerdo con la posibilidad de sobrevivencia y las relaciones familiares o circunstanciales que los unen: 1) Ruffo-María-Estela, 2) Ramón-Indalecia-Gorgojo, 3) Jacinto-Rogelio.

El conflicto dramático representado por la oposición espacial y social no va a recaer en el aspecto existencial o ideológico sino en las trayectorias posibles e imaginarias entre un espacio y el otro. Para establecer las características de estos ámbitos recurrimos a la terminología usada por Bove en su ensayo "El espacio escénico", llamando espacio escenográfico al lugar donde transcurre la acción y que es descrito por la primera acotación de la obra que alude

a la disposición opuesta de los ranchos de Indalecia y Ruffo.<sup>7</sup> Por otro lado, la propuesta espacial más allá del puente formará parte del **espacio latente**, o sea, el que amplía imaginariamente el espacio escénico a través del uso de palabras, gestos o movimientos como el de atravesar diariamente el puente, mientras que los lugares aludidos por los personajes serán clasificados como **espacios narrados**.

La relación espacio-hombres va a ser tan determinante como la establecida por la estratificación social que soportan dentro de una situación económica irreversible. Esta situación origina una serie de conductas que revelan los confusos lazos entre ellos y que se unen a los que deben inventar o sostener con el resto de la sociedad.

Las conexiones con el mundo exterior al cantegril tienen diferentes alternativas. Por ejemplo, en el caso de Ruffo su relación se da través de la explotación de María y por medio del robo, siendo ésta una acción en la cual piensa reincidir a pesar de haber estado en la cárcel anteriormente por ese delito. El grupo que él congrega incluye tanto a King Kong, un subnormal cuya mayor virtud es su físico y su deseo de no volver a robar y dedicarse a vender revistas en los ómnibus, como a Milonga quien es el autor del plan para el próximo asalto e insiste permanentemente en la ejecución del mismo. Por otro lado, la figura de Ruffo genera una doble actividad delictiva en el cantegril: dentro de este espacio estafa a Indalecia con la pretendida compra de un sillón de ruedas

<sup>7</sup> María del Carmen Bobes. p

para Ramón que está inválido, y fuera del cantegril pretende robar un puesto municipal de venta de azúcar. El espacio que forma el mundo de María y Ruffo es una fusión de los dos ambientes en disputa pues ellos viven del "trabajo" de la mujer en la ciudad. El peregrinar diario de María al centro le otorga las posibilidades de explotar su defecto físico y con él mantener al hombre que es el centro de su vida.

La oposición cantegril-ciudad se va a subrayar a través de las diversas acciones delictivas que los marginados deben realizar para sobrevivir. La estafa y sobretodo el robo son un ejemplo de la clase de ocupaciones a que los han reducido. Robar es "el trabajo" más redituable, pero irónicamente el proyecto más importante al respecto es frustrado por la policía. Al desbaratarse el intento, Ruffo encuentra en la explotación particular de Estela la salvación, mientras que King Kong termina en la cárcel. En última instancia el quietismo que parece ser dominante en el cantegril es discutido por los mismos integrantes quienes, a pesar de su situación, no todos han llegado a resignarse. La alternativa de la movilidad surge al menos como idea, aunque la concreción se presenta como algo prácticamente imposible.

El análisis de esta obra se va a efectuar siguiendo la división en los tres núcleos propuestos anteriormente y que incluyen primeramente los personajes: Ruffo, María y Estela, posteriormente Ramón, Indalecia y Gorgojo, y por último Jacinto y Rogelio como manera de establecer las relaciones reciprocas entre cantegril y ciudad.

## RUFFO, MARIA y ESTELA: Tres respuestas a la marginación

El grupo representado por estos personajes es la respuesta más natural frente a la sumisión social que padecen. Es el núcleo más activo dentro del cantegril y el que mantiene un diálogo múltiple y continuo con el mundo exterior. El personaje masculino, Ruffo, es el típico gigoló que ha encontrado en las mujeres la forma de subsistencia que no le ha dado su habitual "trabajo" de ladrón. En el comienzo de la obra él ostenta la posición más cómoda, pues ha creado su propio sistema de explotación, de manera que puede repetir adentro lo que es común como relación laboral afuera. Por esta misma razón la posibilidad de cambio parece estar muy lejana a su propósito. Así lo expresa al comienzo de la obra cuando Milonga, su compinche, le propone un nuevo asalto:

Milonga: Mirá yo así me aguanto... Para meterme en un baile de esos tiene que ser algo muy seguro. (Las ranas, 25)

Sus amigos Milonga y King Kong están implícitos en la personalidad y en la actitud de Ruffo. El primero es un ladrón nato que se arriesga a pesar de las consecuencias, con lo cual tenemos una visión del pasado de Ruffo y de una etapa que ha superado por miedo y por conveniencia. Su temor es el mismo que siente King Kong y que su menguada capacidad mental le impide ocultar, siendo el único que plantea un proyecto

honesto para el futuro a través de su imaginación.

King Kong: Venancio, aquel del puerto te acordás? me quedó de conseguir revistas para vender... Yo algún conocimiento tengo... cuando era más botija vendía cande...No ves, mirá: "Vean señores pasajeros..." (Las ranas, 25).

Este personaje que procura un lugar en la ciudad que le otorgue cierta seguridad es irónicamente el único que irá a la cárcel después que la policia frustré el asalto.

A través del diálogo entre los tres personajes surge la idea que la anormalidad es pensar en un trabajo decente, ya que imaginar una posibilidad de sobrevivencia honesta es para ellos simplemente objeto de desprecio. El primero que usa la imaginación para proyectarse espacialmente es Milonga al hablar del puesto de venta de azúcar que piensan robar, pero en este caso no es motivo de burla. En cambio, cuando la proyección imaginativa la hace King Kong sólo recibe como respuesta la risa. El transgrede las reglas al usar su imaginación para un proyecto honesto ya que lo imaginado, para que sea válido dentro del código del grupo, debe recaer en un propósito ilegal.

En la conversación de los tres marginados asistimos a una revalorización de los conceptos tradicionales de trabajo. En este contexto el verbo "trabajar" tiene como connotación básica: robar. La acción de por sí significa un ataque al lugar que los rechaza, y en esa lucha por mantenerse con vida robar es el arma más efectiva y común. Asaltar significa

apropiarse del dinero de la sociedad que no los admite, por lo tanto, el resentimiento y la venganza se unen a esa necesidad psicológica. La ausencia de esta acción es desechar su rol en el espacio que aparece separado por el puente y por lo tanto traicionar las reglas de juego de este "otro mundo". Lograr la participación de Ruffo en el asalto es "reivindicarlo socialmente", devolverlo a su papel principal y hacer que venza el quietismo de su actual conducta que es el resultado conseguido por María al mantenerlo con su dinero.

La codicia que Milonga pretende despertar en Ruffo ha sido satisfecha por la mujer, quien le ha suplido su necesidad económica a través de otra forma de explotación. María, como lazo entre dos espacios, el latente fuera del escenario y el representado como cantegril, cruza diariamente el puente para "sacarle" a ese lugar inhóspito lo que sea. Ese espacio más allá del puente no sólo no ofrece fuentes de trabajo, sino que también los rechaza socialmente. Las llegadas de esta mujer al cantegril van a ocasionar generalmente un desequilibrio en su rancho condicionando la conducta de los demás personajes, especialmente la de Ruffo.

María ha encontrado una forma estable de trabajo por lo cual representa los valores del espacio latente frente al cual los hombres sienten una mezcla de miedo, envidia y recelo. Ella, con su defecto físico, tiene un lugar dentro de ese macrocosmo que es la ciudad, aunque ésta la degrade como ser humano.

La llegada de María al rancho trae implícita una orden para los amigos de Ruffo; éstos no deben coaccionarlo para que vuelva a delinquir. Ruffo considera el robo como algo inadecuado sólo frente a María. Ella se opone firmemente a la compañía de Milonga y a cualquier actitud que signifique un intento de sacar a Ruffo del rancho:

María: ¿No te alcanza con lo que traigo? No tenés todo lo que precisás? ¿Qué necesidad tenés de andar con éstos...?

Ruffo: Necesidad, ninguna... Está bien...ninguna.  
(Las ranas, 26)

La seguridad que le brinda María hace que Ruffo se aferre a ese lugar, porque para ambos la idea de salir implica cambios vitales que no están dispuestos a afrontar. En el caso de María las salidas le permiten ganar un sustento, que es suficiente en la medida que no salga del zanjón. Un cambio definitivo de lugar significaría no sólo una variante económica sino también afectiva. La pérdida definitiva de Ruffo está implícita en esa posibilidad, porque al vivir en la ciudad el contacto con otras mujeres y con sus amigos lo alejaría de ella definitivamente.

María es el personaje que más se moviliza en este núcleo, pero eso no significa que haya alcanzado un mayor grado de evolución o independencia con respecto a los demás. Su independencia económica no le ha incrementado el deseo de salir de ese sub-mundo sino al contrario, su mayor interés no es incorporarse a la ciudad sino traer al cantegril las cosas

que aseguren la estadia de su hombre en ese lugar. En esta lista de necesidades tienen el mismo valor la comida, la yerba, el vino o una persona como Estela, la joven que por casualidad encontró en la calle y que le sirve para retener a Ruffo en su rancho.

Desde la perspectiva de Maria el espacio ciudad mantiene su funcionalidad en la medida que provee los elementos necesarios para detener a su amante, pero esta posibilidad se ve amenazada cada vez que ella vuelve del centro. Dos de los tres regresos se encuentran al principio y al final del primer acto y en ambos la idea de inestabilidad está implícita. En el primer caso los amigos de Ruffo han planeando un asalto a partir del cual la función imaginativa surge para crear un mundo de posibilidades económicas más allá del puente acentuando la dicotomía adentro-fuera y estableciendo la posibilidad del alejamiento de Ruffo.

María: No se puede hablar dos palabras. Siempre tenés que salir con lo mismo... Vos andas con ganas de irte... ¿te crees que no lo sé? A que vinieron ésos?. (Las ranas, 26)

Frente a esta permanente amenaza Maria encuentra el recurso para evitar su intranquilidad en caso de que la comida y bebida no sean suficientes. El hallazgo de la joven Estela se convertirá, en primera instancia, en la carnada exacta para retenerlo. La inclusión de la joven al rancho inmoviliza temporariamente a Ruffo, quien está tan varado como su vecino Ramón en la silla de ruedas, o las ranas que apresa Jacinto en el bañado. Estela pertenece al grupo de

personas que no tiene lugar en la ciudad y deben ser desplazadas. María la recoge con la misma finalidad que Rogelio junta sobras de comida y desperdicios, es decir para aprovecharla en beneficio propio.

El segundo regreso parece haber solucionado la inestabilidad de la pareja y ha permitido que la idea del robo ocupe un lugar secundario en la mente de Ruffo. A María no le importa compartir su hombre, sólo tenerlo cerca. Pero Estela no será únicamente una satisfacción para Ruffo, sino para ambos, porque al prostituirla la ganancia redundará en favor de la pareja. Aún así, la creación de un "negocio" paralelo por parte de María, con la idea de asegurarse la estancia de Ruffo a través de una doble vía de compensación, generará un conflicto que "la renga" no puede prevenir. Al traer a Estela lo que María ha creado es una fuente competitiva de trabajo que al final le significará el fracaso y la soledad. La vida que María imagina con Ruffo no tiene mayores pretensiones y el imaginarla no requiere de una gran elaboración -- sólo anhela ir a veces al cine cercano. Pero es evidente que la posibilidad de conseguir esa vida es destruida inconscientemente con la incursión de Estela.

Este error se hace más evidente en el tercer regreso de María de la ciudad, en el cual la inestabilidad vuelve a evidenciarse y ella no tiene nada ni a nadie para contrarrestarla. La invención de María se ha convertido en derrota y ésta se ha generado en su propio espacio. En su ausencia ellos han elaborado un discurso imaginativo que

lógicamente no la incluye. La relación Ruffo-Estela, si bien no adquiere visos románticos aunque sí económicos, le da al hombre la alternativa de convertirse en dominador, no en el dominado como lo ha sido hasta ahora, y en imaginar una situación futura para la nueva pareja en la cual María obviamente no está incluida:

Ruffo: Decime... ¿Quién aguanta a la renga? ... Es una bruja... Conmigo sólo, vas a estar bien. Biógrafo, baile, podemos alquilar una pieza, casarnos. (Las ranas, 41).

Ruffo crea un espacio latente que evidentemente seduce a Estela. Pero esta evasión en la cual está incluida la idea del asalto es interrumpida por la llegada de María en cuya mente las dos creaciones de su amante significan una sola: perderlo. La mujer inmediatamente recurre a la prostitución de Estela como solución frente a ese acercamiento, intentando que él la vea como un objeto y logre la desvalorización de la joven. Ella insiste en que lleve a Estela a la calle después de pintarla adecuadamente. Pero irónicamente esta salida se convertirá en la antesala de la definitiva, de manera que las especulaciones de María fallan creando un efecto contrario justamente en quien no debe: Ruffo. Se trata precisamente del único personaje del grupo de hombres que está relacionado por conveniencia con las tres mujeres de la obra. Porque aparte de los abusos que ya vimos con María y Estela, Ruffo logra estafar a su vecina Indalecia, víctima de su necesidad.

Irónicamente el robo que originariamente está

relacionado con la ciudad y cuyo plan será abortado por la policía, se consuma en el espacio donde el dinero no es común. Ruffo encuentra la forma perfecta para compensar su miedo de robar, estafando a Indalecia. Hace con ella lo que más tarde la policía impedirá que él haga con el expendio, es decir, le sacará el dinero producto de la colecta para Ramón con el cuento de comprarle a éste su deseado sillón de ruedas.

Este contacto es el primero y el único que los habitantes de los extremos del cantegril van a tener en la obra y este se realiza por el mismo medio que utiliza Ruffo para relacionarse con la ciudad: el robo. De manera irónica pero justificada, el ladrón muestra frente a Indalecia la decisión que le ha faltado delante de Milonga, cuando éste le expuso el plan de asaltar el expendio. En el caso de la estafa a su vecina, el azar, personificado en los ex-compañeros de Ramón, le ofrece lo que más ambiciona del espacio más allá del puente: dinero. Sólo entonces su faceta de asaltante puede satisfacerse sin miedos.

Ruffo por un momento se convierte en la persona que puede hacer realidad el objeto imaginado por Indalecia y Ramón:

Ruffo: El padre de un amigo mio estaba igual, sabe... Estaba duro también... Pero ahora ni eso... Le vino como un ataque y quedó seco... Ahí tiene... Ahora está ese sillón en banda... claro... mi amigo no quisiera desprenderse del sillón, sabe, es un recuerdo. Pero yo pensé que a lo mejor hablando. (Las ranas, 34)

Paradójicamente el delito de robo que María ha tratado de evitar desde el comienzo de la obra Ruffo lo comete en su propio espacio y sin que ella lo sepa. Este robo, igual que el pretendido fuera del espacio escénico, le impondrá un fuga pero en sentido opuesto. Del robo del expendio se refugia en el cantegril, y del efectuado en el cantegril busca protección en la ciudad. Cuando la pieza termina Ruffo, Estela y Milonga desaparecen y se ubican "del otro lado del puente", como si el espacio más allá del lector los tragara. Las acotaciones del autor cobran un especial significado en relación con este hecho porque Rosencof usa el verbo "perderse" para referirse al final solitario de María, y para el trío que se fuga utiliza "desaparecer", como si en el pasaje al otro lado del puente los personajes perdieran su valor. Todos ellos entran en ámbitos totalizadores que los anulan y absorben definitivamente. Ruffo, es el único de los que huye que pertenecía al grupo original de marginados, y con esta huida logra salir del cantegril. Este hecho no significa mejorar su situación sino simplemente elegir el otro lado del puente, porque el peligro de que Indalecia lo denuncie se mantiene firme en el zanjón.

La elección de espacios, hecha por los hombres y acatada por Estela, no está basada en la idea de buscar lo mejor sino en huir a lo más seguro. Esta decisión se convierte en una ironía porque a través de sus acciones, quienes han convertido los lugares en peligrosos han sido ellos con sus

acciones, aunque éstas sean respuestas a un sistema social que los obliga a robar para sobrevivir. Ruffo y sus amigos, con sus respectivos defectos morales, no han conseguido una forma de sobrevivencia ni fuera ni dentro de lo que ellos consideran el peligro.

#### INDALECIA, RAMON y GORGOJO: Una familia en la miseria

Como parte de la categorización de los personajes en cuanto a la forma de sobrevivir y a sus relaciones familiares, vemos ahora el grupo formado por Indalecia, su esposo y su hijo como la única familia en la obra, y sus relaciones con el mundo urbano son más limitadas que las mantenidas por el núcleo anterior. También las posibilidades de cambio son imposibles para ellos, especialmente por el hecho de que Ramón no puede trabajar y está inmovilizado a causa de un accidente portuario. Su falta de adecuación a la nueva circunstancia le impide planear o desarrollar una nueva vida, y su inmovilidad física corresponde al quietismo mental del grupo marginado.

La actitud machista que Ruffo manifiesta para manipular a Estela se refleja en el caso de Ramón en su negación a aceptar que su mujer trabaje fuera del rancho, por lo cual deben mantenerse con el escaso dinero que sacan de un lavado de ropa y la insignificante suma que Ramón recibe del seguro social. La similitud entre Ramón y Ruffo, aparentemente

inexistente, no sólo radica en la conducta con respecto a sus compañeras, sino también en el hecho que Ruffo está tan inmovilizado por Maria como Ramón por su accidente. En el final de la obra la aparente oposición parece clarificarse frente a la salida de Ruffo y la permanencia sin esperanza de Ramón en el cantegril.

A pesar de que el aislamiento social es más evidente en la familia del inválido, el grupo formado por Indalecia, Ramón y Gorgojo tiene algunos referentes con el mundo exterior que les sirven para ratificar la miseria de su situación. Dos de estos referentes son de tipo económico: uno debido a lo poco que recibe Indalecia por su lavado, sabiendo que su patrona tiene mucho dinero, el otro por la colecta hecha por los amigos de Ramón en el puerto como medio de ayudarlo en su invalidez. Ambos desaparecerán en el correr de la obra, porque "la señora" suspende el lavado y el dinero le es robado por Ruffo.

El rancho de Ramón e Indalecia se presenta como una respuesta a la pobreza con valores diferentes, ambos tienen la misma necesidad de sobrevivir que los demás, pero han aceptado y elegido soluciones opuestas. Para ellos, el robar o el mendigar no son las formas primordiales de sobrevivencia, sino que han suplantado éstas por las de lavar, planchar y transformar en cosas útiles los desperdicios que su vecino Rogelio encuentra en los basureros. Pero en este grupo aparentemente pasivo y resignado hay un personaje que no está totalmente dispuesto a

aceptar esa pasividad y es justamente la mujer, quien en primera instancia parece totalmente sumida a la autoridad del marido. La miseria hace que Indalecia reaccione frente a la actitud machista de su marido y busque salidas más efectivas que la permanente sumisión.

En la obra se producen cambios realmente paradójicos, porque un personaje como Indalecia que no tiene ninguna movilidad va a experimentar un cambio en su personalidad, mientras que María y Ruffo a pesar de sus traslados no evidencian ningún tipo de evolución. Indalecia, sometida aparentemente a la autoridad de Ramón no deja de buscar una posible solución a su vida, convirtiéndose en el personaje menos conformista de la obra y el que realiza un proceso de concientización a través del descubrimiento de la utilidad de las ranas. Ella ha participado en sistemas tradicionales de sobrevivencia para los marginados, pero el escaso trabajo y la limosna que recibe a través de lo que consigue Rogelio, se agotan; el lavado es suspendido y su vecino enferma irreversiblemente. De esta manera las posibilidades que el espacio latente les ofrecía para seguir viviendo desaparecen y debe buscar una nueva alternativa. Irónicamente encuentra una que no es original de ella pero que puede significar una solución: cazar ranas como Jacinto para venderlas a un laboratorio.

Indalecia convierte la travesura de su hijo Gorgojo, que había empezado a atrapar los animales como un juego en una solución cuando las condiciones económicas se agudizan, de

manera que la caza se transforma en una fuente de trabajo:

Indalecia: Las vendía! ¡Las vendía!...Si,si! Todos los días Gorgojo va a buscar para el Laboratorio...yo lo mandé... ¡Yo! Que! no quiero pudrirme en un cantegril! (Las ranas, 44).

Esta decisión tomada por sí sola y a espaldas de Ramón, significa la aceptación del mundo de valores del rancho de Ruffo, porque lo que está haciendo es robarle el trabajo al loco Jacinto, casi de la misma forma que Ruffo lo ha hecho con el dinero recolectado por los amigos de Ramón. Las ranas se convierten para Indalecia en el único elemento que asegura la continuidad referencial con la ciudad y por lo tanto la última alternativa de sobrevivencia.

Los referentes para Indalecia en cuanto al mundo más allá del puente han sido hasta ahora "la señora", Rogelio y su carrito, un sillón de ruedas que nunca llega y ahora las ranas que van a sustituir esas formas anteriores que han fracasado y van a continuar esa relación afuera-dentro que les asegura la vida. Los marginados van a existir en la medida que mantengan los lazos con el espacio exterior, que a la vez los condiciona y aplasta. El submundo del cantegril implica la existencia de una estructura espacial dominante a la que acuden los marginados para sacarle lo que ésta no les ofrece volutariamente. Esta interacción espacial está codificada a través de las acciones depredadoras que subvierten el concepto de trabajo, pero que para ellos son totalmente válidas. Todos los personajes elaboran sus

proyectos en la inactividad buscando el modo de participar en la escala de valores de la ciudad, con la cual mantienen una convivencia en base a esa oposición y es notorio que algunos de ellos piensan en formas que les sirven para lograr la incorporación definitiva a ese lugar más allá del puente.

En el caso de Indalecia podemos observar dos diferentes etapas en su evolución. Primeramente existe un deseo, casi instintivo, de salir para mejorar la situación económica a pesar del pesimismo de su esposo, ya que es plenamente consciente de su enquistamiento en el cantegril y no pierde la esperanza de poder mudarse:

Indalecia: No arreglamos mucho vendiendo el primus. Además no sé por qué...Pero cada vez que lo veo, pienso que algún día vamos a poder irnos de acá...Dejalo. (Las ranas, 31)

En la segunda etapa Indalecia realiza sin consultar a su esposo dos acciones decisivas; una la de enviar a Gorgojo a cazar ranas, y la otra la de entregarle a Ruffo el dinero de la colecta para que compre el sillón de ruedas. Esto último lo hace con la ilusión de cambiar de vida y esa ilusión, a medida que pasan los días, se convierte en seguridad y finalmente en duda. El objeto imaginado, en este caso el sillón, la conecta con el mundo fuera del zanjón y con la posibilidad de mejorar su situación. La fuerza de este objeto es tan importante que la necesidad de creer en su existencia logra sacar a Ramón de su habitual pesimismo y desidia.

Irónicamente cuando el entusiasmo del hombre es mayor la

duda también ha crecido y su delirio de ir a la cancha el domingo y poder trabajar durante la semana, se producen cuando la estafa ya es un hecho. Incluso la mayor expresión del deseo de tener el sillón ocurre después de descubrir que su mujer ha estado vendiendo las ranas a sus espaldas, de manera que la adquisición del objeto va a significar una compensación a su dignidad y orgullo heridos:

Ramón: Una sorpresa, Mañana, mañana cuando traigan el sillón...voy a ver si trabajo en algo...Pedir no ves. Eso sí que no. Pero vender alguna cosa...(Las ranas, 45)

La necesidad de Ramón de integrarse a un espacio diferente al cantegril no va a pasar de ser una ilusión, pues ni siquiera la cancha cercana es un lugar accesible para él y su familia. Cambiar de lugar es imposible ya que el futuro sólo les puede ofrecer menos que el presente --incluso la posibilidad de sobrevivir vendiendo ranas es tan precaria como la supuesta adquisición del sillón. Jacinto ya ha explicado que en el bañado no quedan muchos animales, con lo cual él también se verá obligado a salir como Ruffo, sin que su salida implique una integración sino una fuga y un traslado de su mundo de marginado a otro medio que le asegure la sobrevivencia a ese nivel. Finalmente todas las alternativas desaparecen para la pareja y su hijo. Ellos sólo han imaginado un cambio y han olvidado que la condición de minusválido no es algo exclusivo de Ramón y María. Ese rasgo los equipara a todos frente a la sociedad que los

oprime y para ésta, la gente de los zanjones es más parecida a las batracios que a los seres humanos. Por lo tanto el aislamiento que sufren los marginados y las vicisitudes que soportan no son tema de preocupación para los que disfruten de la mayor parte de las comodidades.

#### JACINTO y ROGELIO: Soledad y muerte en el cantegril

Los personajes de Jacinto y Rogelio en Las ranas completan el grupo marginal. El primero es el "cazador" y el segundo el "recolector", de manera que sus ocupaciones hacen referencia a un sistema social primitivo que es paradójicamente en el que viven debido a su situación económica. Jacinto es un subnormal como King Kong, el cómplice de Ruffo, y su mundo está delimitado por el bañado y el laboratorio al cual le vende las ranas. En el correr de la obra Jacinto se va convirtiendo en una doble víctima. Desde el punto de vista afectivo su victimización reside en el deslustramiento con Estela a la cual idealiza sin tener en cuenta para nada la realidad, y en el plano económico cuando Indalecia decide hacerle la competencia en la caza de animales.

Precisamente en esa cadena interna de agresión Jacinto es un eslabón importante porque Indalecia repite con él la misma conducta que Ruffo ha tenido con ella. La situación de estos seres es tan crítica que termina convirtiéndolos en

depredadores de sí mismos, porque el simple hecho de encontrar una forma de sustento significa convertirse en un foco de envidia.

La simbología de Jacinto tiene una connotación especial ya que su trabajo sintetiza la relación social a la que los marginados están sujetos. Las ranas de la pieza no son sólo las que caza Jacinto y codicia Indalecia, sino que cada uno de los personajes está atrapado en el zanjón al igual que los batracios, y de la misma forma que éstos, lo único que pueden encontrar fuera de su espacio es explotación o muerte.

El sistema social, con su dinámica de agresión, se expresa en Jacinto quien justamente debido a su incapacidad mental, es el más ajeno a cualquier proceso de concientización. El espacio de las ranas es un submundo como el cantegril. Entre éste y el bañado se repite el mismo esquema agresivo que entre el cantegril y la sociedad. La dinámica dentro-fuera utilizada por Cándido Pérez-Gallego tiene más de una expresión en la medida que los espacios se multiplican, pero la falta de libertad de los que están adentro siempre es condicionada por el poder de los de afuera. La única diferencia entre las ranas y los hombres radica en el hecho que las primeras no pueden imaginar ni huir, por lo tanto no pueden acceder a los sistemas comunes de evasión.

La asociación ranas-personas se explicita en el texto cuando al oír el grito de Estela frente a la agresión de Ruffo, Indalecia señala:

Debe haber sido alguna de las ranas de Jacinto...A veces lloran que parecen criaturas. (Las ranas, 37)

El propio texto no establece una diferenciación entre un sistema de vida humano y uno animal sino que la intención es asemejarlos y fusionarlos. Matar o capturar los animales es el símbolo de la sobrevivencia para Jacinto, por eso su trabajo es codiciado por Indalecia. De la misma manera que él trata a los batracios, los habitantes del cantegril son tratados en la sociedad. Los marginados son la anormalidad que justifica la supuesta normalidad de las clases establecidas dentro de una estructura orgánica aparentemente definida. En la obra asistimos a una desconstrucción del sistema social, según la idea de Derrida sobre la estructura en la medida que la interpretación del mismo no se hace en forma directa, sino a través de una de las consecuencias de su estatismo ejemplificado en un grupo que está más cerca de la animalización que de la humanización.<sup>8</sup> El grupo que vive en los cantegriles es una derivación de la ineficacia del sistema económico y el desmantelamiento de las condiciones en que vive esa gente es lo que logra Rosencof con su obra.

El espacio cantegril es el resultado de la imposibilidad de integración al mundo más allá del puente que condiciona y provoca la existencia del marginalismo. Jacinto y Rogelio son dos ejemplos que funcionan en forma independiente del

<sup>8</sup> Jacques Derrida, L'écriture et la différence (Paris: Du Seuil. 1967), Capítulo X.

grupo central, pero con las características generales del mismo. Rogelio es el típico "hombre del carrito", que recoge todo lo que puede convertirse en usable o comestible y trata de paliar su soledad con la familia de Indalecia a pesar de los reparos de Ramón, y comparte con ellos las escasas sobras de la ciudad. Rogelio hace diariamente el trayecto cantegril-ciudad pero nunca ha encontrado una respuesta más allá del consuelo de que la situación en el pasado fue mejor, de manera que ha convertido la resignación y la pasividad en su forma de vida.

Todos los componentes de ese sub-mundo sienten el rechazo de la ciudad y la imposibilidad de tener un definitivo acceso a la misma los iguala en su desgracia. Esa inmovilidad, que caracteriza a la mayoría de los personajes los lleva a usar la imaginación como un escape que no coincide con sus formas de vida y por lo tanto se transforma en una actividad prácticamente inútil. La marginalidad es una condición irreversible para los habitantes del cantegril y no va a cambiar por el hecho de que algunos de sus integrantes abandonen decididamente el zanjón.

La denominación de "Teatro abierto" en la que se incluye Las ranas no sólo obedece a las razones biográficas ya expuestas, sino que la temática en sí plantea una apertura hacia diferentes sectores del espectro social uruguayo, que desde el punto de vista dramático no habían sido considerados debidamente. De manera que las preocupaciones de Rosencof por la situación de los grupos que viven en cantegriles se va a

extender a los pensionistas y a los zafreros del norte de país, uniéndolos no sólo a través de su situación marginal sino también por medio de la búsqueda de una compensación en el plano imaginario. El tratamiento que hace de la imaginación y la importancia que le otorga a la posibilidad de ilusionarse como forma de sustituir las carencias sociales y económicas van a crear una constante en su dramaturgia que se enfatizará y desarrollará en las obras escritas posteriormente. Tanto en La valija como en Los caballos se va a reiterar el tema del aislamiento a través de personajes que tratan de sobrevivir en dos medios aparentemente diferentes, como lo son una pensión familiar y los campos arrozeros, pero que realmente denuncian las consecuencias de una crisis económica que les impide toda movilidad de orden social y que los unifica con los habitantes de los cantegriles en su condición de marginados.

La valija (1964) es una de las primeras creaciones de Rosencof que consta de un precedente titulado Pensión familiar (1963). La versión teatral fue estrenada en 1965 y publicada por primera vez en 1964, usándose en ambas ocasiones el título actual de La valija.<sup>1</sup>

El autor nos enfrenta a través de su obra con un mundo muy particular: una pensión habitada en su mayoría por seres con vidas deshechas. Este lugar es el espacio escénico de la obra y se convierte en un verdadero laberinto donde la realidad es superada ampliamente por los sueños y los recuerdos. La pensión se transforma en el estadio final donde habitan personajes para los cuales la esperanza solamente es parecida a la locura y la vida cobra sentido exclusivamente en la medida que les permite revivir un pasado lejano. La función de la imaginación adquiere un valor diferente al que vimos anteriormente en Las ranas, donde servía de aliciente al empecinamiento de los personajes por sobrevivir, o al que analizaremos posteriormente en Los caballos donde los personajes no están aislados del mundo laboral sino que la participación en este tipo de actividad es la que produce sus delirios. En La valija nos encontramos con cinco seres

<sup>1</sup> Para este trabajo utilizaremos la edición de Montevideo: Aquí Poesía, 1964. En 1968 se publica la obra El patio de la torcaza del también uruguayo Carlos Maggi, en la cual se retoma, con notorias variantes, el tema del aislamiento sufrido por los habitantes de una pensión y su necesidad de comunicación con el mundo exterior.

confinados a la soledad que insisten en interpretar su discurso imaginativo como si fuera real. Patrone, es un viejo "mago" cuya ambigua trayectoria a través de su vida y de su muerte acentúa el sentido metateatral de la obra. Es el viejo que explicita el desdoblamiento entre personaje y actor porque a través de su rol de mago establece la idea de que la vida es un teatro, un sueño en el cual representamos nuestra propia existencia a la vez que como personaje es parte de una unidad dramática titulada La valija que cumple con los principios básicos de la representación. Leonora es una vieja solterona que revive una cita imposible con su supuesto enamorado de nombre Federico y la recreación de esta "presencia" le permite transitar por todas las etapas de su vida. Paula es la dueña de la pensión a quien el recuerdo de Ricardo, mucho más joven que ella, la transporta a un mundo de pasión y deseo. Sandra, la más joven del grupo, es la cantante frustrada que hace real una vida artística que nunca existió. Finalmente se encuentra don Pedro, cuyos errores como padre y esposo lo persiguen hasta el final de su vida. Junto a estos seres está Juanita, la empleada de la pensión y único personaje que aparentemente no utiliza la imaginación en su discurso, con lo cual nos brinda una versión pretendidamente objetiva de los pensionistas.

La presentación de un universo poblado de existencias solitarias se convierte en la imagen destructiva de la vida en la cual el recurso imaginario sirve para cumplir la función de revelar el pasado. Optamos aquí por llamar

"imaginación reflexiva" al proceso por el cual son revividas las vivencias del pasado. Por medio de este acto los personajes desconstruyen en términos sociales y éticos su vida con el fin de obtener una respuesta que les permita seguir existiendo. De esta forma el acto imaginario se revaloriza a través de la retrospectiva creando un vínculo entre el presente y el pasado de los hombres y mujeres confinados en la pensión. En el caso de La valija la imaginación, en vez de buscar su funcionalidad en espacios o animales ajenos, lo va a hacer introspectivamente en cada uno de estos personajes.

Lógicamente la situación espacial logra que esta variedad de seres que prácticamente están encerrados --no por un condicionamiento externo sino porque simplemente no tienen a dónde ir-- logren "escapadas" de orden únicamente imaginario. Sus vidas, al igual que las objetos misteriosos que Patrone, el mago, guarda en su valija, sólo tienen vigencia en la medida que cumplen la función de actores en un escenario denominado pensión, que a la vez les va a servir para recrear los espacios del pasado. La pensión cumple una doble función social, ya que por un lado los aísla y por el otro los protege, proporcionándoles un lugar donde vivir y compañía con la cual compartir sus delirios. Este lugar se convierte en la casa de cada uno de ellos y como tal va a ser parte de la historia personal de cada individuo.

Por su parte, los pensionistas, desarrollan una doble actividad; originalmente como personajes de la obra teatral

dentro de la cual van a proyectar sus carencias y frustraciones usando un discurso donde la diferencia entre el relato verídico y el imaginado desaparece por completo. Y paralelamente van a hacer protagonistas de sus propias vidas que son representadas a través de las unidades dramáticas independientes que se forman a partir de cada historia particular. En esa recreación deliberada de sus existencias van a confundir "lo vivido" con "lo imaginado" porque como explica Richard Kearney, en el proceso imaginativo la capacidad de la conciencia es apresada por la posibilidad de ilusionarse y los límites entre lo que realmente se ha experimentado y el nivel de lo imaginario desaparecen.<sup>2</sup>

La imaginación es confundida con la actividad de recordar cuando los personajes se enfrentan con su pasado y esta unión se deshace, por razones lógicas, cuando pretenden elucubrar sobre el futuro. La doble funcionalidad imaginativa creada por los pensionistas, como titulares de los papeles asignados por el autor, le otorga una nueva dimensión a la pieza extendiendo su capacidad metadramática de la forma que explica Richard Hornby:

This (role playing within the role) adds a third metadramatic layer to the audience's experience: a character is playing a role, but the character himself is being played by an actor. <sup>3</sup>

Según Hornby el personaje logra con este desdoblamiento no

<sup>2</sup> Richard Kearney. The Wake of Imagination (Minneapolis: U of Minnesota P, 1988), p.16.

<sup>3</sup> Drama, Metadrama and Perception (Nueva York: Associated UP, 1983), p. 68.

solamente mostrar al receptor lo que es como representante de la creación autorial, sino también lo que quiere ser. El recurso de la metaficción le permite establecer otro nivel biográfico paralelo al asignado por el dramaturgo, estableciendo de esta forma una pseudo-biografía en la cual se puede proyectar con total libertad y construir una existencia también ficticia pero que le va a servir para justificar los fracasos y los errores que surgen como culpas en la vida adjudicada por el autor. En La valija este desdoble es el que permite que los personajes establezcan diálogos con su pasado en los cuales ellos tratan de recomponer su imagen o directamente inventar una personalidad que nunca tuvieron. Lo que desearon ser se convierte en el nexo entre un pasado mediocre y un presente estéril dándole sentido a ambos a través de la ilusión que a veces llega al delirio. En la medida que cada uno de los personajes textualice sus respectivas necesidades y fracasos por medio de la creación de diversificaciones de su personalidad, va a estar demostrando la verdadera esencia de su función dramática y reiterando el concepto usado por Calderón y reiterado por Hornby. Por medio de este recurso metateatral no se le permite a la audiencia olvidar que los papeles humanos son relativos y también que el enfrentamiento con estos es un permanente aprendizaje, porque nada es definitivo y esta falta de definición abarca tanto al ser humano como a cualquier intento de representarlo. De esta forma la metaficción amplía el espectro interpretativo de la pieza en

la medida que sirve para yuxtaponer diferentes puntos de vista del ciclo vital de cada uno de los pensionistas, no sólo por medio de los discursos metafictivos que estos utilizan sino también por el de los personajes convocados por cada uno de los protagonistas.

Los cinco personajes que vamos a analizar cumplen con este principio de relatividad. Hornby establece tres categorías dentro de aquello que denomina role playing within the role y son: la actuación voluntaria, la involuntaria y la alegórica. Para los personajes de La valija la primera categorización es la válida:

Voluntary role playing is the most straightforward kind; a character consciously and willingly takes on a role different from his ordinary self in order to achieve some clear goal. (Hornby, 73)

Cada uno de los personajes usará ese recurso de convertirse en lo que hubiera querido ser para lograr una comprensión más clara y efectiva de su conflicto. Su objetivo no es reparar el pasado sino darle sentido desde un presente vacío a través de una mezcla sumamente imprecisa entre la memoria y la imaginación.

El discurso de cada uno de los personajes, por su ajenidad y diversidad con los demás pensionistas, crea diferentes niveles de conflicto cuyo denominador común es la necesidad de vivir y de superar la angustia existencial que los destruye. Estos recursos no aspiran a cumplir con la función tradicional de emisión y recepción sino que en la mayoría de los casos tendrán sólo una expresión unilateral en

la cual el oyente no es imprescindible ni tiene por qué ser receptor aunque sea aludido o imaginado. La posibilidad de la ausencia del receptor del discurso y la opción de imaginarlo va a acentuar el carácter solitario y privado de los supuestos diálogos, que a la vez reflejan la condición espiritual de los hablantes.

Pretendemos analizar el uso de la imaginación como vía retrospectiva a través de los monodialogos que reflejen características reveladoras del mundo interior de los pensionistas en relación con lo irreal. También estudiaremos las relaciones de los mismos con los espacios que van creando dentro de su proceso creativo. Esta dinámica produce la aparición de nuevos caracteres que a través de la memoria imaginativa se convierten en protagonistas de las diferentes unidades dramáticas que a la vez forman la unidad básica de la pieza titulada La valija. Estos seres cumplen permanentemente el doble papel de ser actores en una obra determinada y simultáneamente representantes de sus propias vidas.

Nuestro análisis se dividirá en cinco unidades con la titularidad de cada personaje imaginante de acuerdo al orden de aparición en el texto. Esto nos permitirá establecer un cuadro que clarifique las separaciones elegidas como también los personajes que integran esa "obras" que tiene cierta autonomía frente a la estructura global. En la primera unidad Patrone se enfrenta con su pasado formado por su mujer y un niño al cual el mago rechazó en el momento de su nacimiento.

Este hijo vuelve a la vida de Patrone hecho un hombre con los rasgos físicos paternos y su mismo oficio destruyendo la idea, implícita en el mago, de que no es hijo suyo. Por su parte, Leonora también va a acudir a su vida anterior para rescatar de ella algo que nunca existió: una cita de amor y la dominante presencia de su madre que la convirtió realmente en una reprimida. La tercera unidad está formada por don Pedro a quien lo persigue una culpa parecida a la de Patrone, o sea, no haber sido el esposo y el padre que Elvira y Miguel necesitaron e incluso sentirse culpable de la muerte de este último por haberse gastado el dinero en bebidas en vez de en medicinas para su hijo enfermo. La serie se completa con Sandra y sus delirios entre sentirse señora con mucama incluida y artista con un empresario ansioso por contratarla. Finalmente, Paula, la dueña de la pensión, desarrolla su caudal imaginativo a través de un amante llamado Ricardo que satisface todas sus fantasías eróticas.

Cada uno de estos personajes es portador de una proposición diferente y es precisamente esa individualidad lo que crea un estructura consistente en la cual es posible exponer los conceptos del autor sobre el hombre a la vez que le permite utilizar los recursos metateatrales con el fin de explicar su propia obra. Cada personaje va inventando su dinámica personal y estableciendo características particulares en cada una de sus fantasías las cuales se van a ir intercalando a las otras creaciones.

La valija se puede calificar como un metadrama siguiendo

la definición que ofrece Hornby en su capítulo "The Play within the Play". Este autor analiza cada una de las variantes del metateatro señalando que éstas incluyen; la incorporación de obras dentro de la pieza principal, el uso de ceremonias específicas dentro de la representación, la conversión de personajes en seres con diferentes historias, y el uso de referencias de origen literario y de tipo personal a partir de los personajes mismos. (p. 31) Utilizaremos como base para esta parte el capítulo "Role playing within the role" (33-89), cuyo énfasis en el carácter dual de los personajes justifica el desdoblamiento de los mismos permitiéndoles la manipulación de diferentes niveles temporales lo cual produce un constante fragmentarismo que obliga al lector a un continuo acomodamiento intelectual frente al texto. La lectura ofrece un constante vaivén entre las entradas y salidas de unidades temporales que apenas han sido creadas se destruyen o son interceptadas por el tiempo real de la obra, cuya identificación se da a través del personaje-guía de Juanita.

Esta multiplicación de personalidades y situaciones crean una pieza donde el tema central es el carácter condicionante del tiempo y su incidencia en las vidas representadas. La imaginación va a officiar como el medio que les permite a los personajes "vivir" diferentes etapas de su existencia como si pertenecieran al presente. El proceso imaginativo actúa como revitalizador del pasado estableciendo diferentes relaciones temporales que el texto mezcla dentro

de un proceso que involucra la recreación de momentos y seres desaparecidos. Esa dependencia del pasado y la permanente acción creativa de los pensionistas convierte al hotel en un centro de reclusión para seres rechazados por el mundo exterior o simplemente fracasados en su intento de realizar el equilibrio mencionado por Patrone entre el "yo" interior y el exterior:

Venid vosotros, los que no habéis logrado regular vuestro yo interior con vuestro yo exterior, y que sin rumbo vagáis como un barco en alta mar, a la deriva, sin timón ni marinero. (La valija, 10)

Este aislamiento origina un ámbito imaginativo particular que nos permite analizar los vínculos de cada personaje con el mundo imaginado y con el real, y las diversas facetas que revelan sus fantasías. El personaje de Patrone quien tiene un carisma especial porque cumple su función a través del papel dramático y también como creador, no sólo con respecto a su vida privada sino también a su faceta artística a través de su oficio de mago. Su trabajo de prestidigitador le otorga un carácter mágico que no aparece en los otros personajes. Patrone es el que expone la teoría del metateatro mencionada anteriormente y para esto utiliza la imagen tradicional del sueño:

Patrone: ¡En esta valija guardo, señor: el sueño realizado! Usted también puede ver convertido en realidad su sueño. No se puede vivir sin sueños, pero tampoco se puede vivir de sueños, porque los sueños sueños son. (La valija, 10)

La similitud de esta parte del monólogo con la obra de

Calderón es por demás evidente y si tenemos en cuenta que La vida es sueño es uno de los ejemplos más citados de metateatro dentro de la dramaturgia clásica española, la alusión en la pieza de Rosencof cobra especial significancia.

En el artículo de Bruce W. Wardropper: "La imaginación en el teatro calderoniano" se transcribe una cita del libro de Lionel Abel donde se menciona la de Calderón como un ejemplo claro del uso de la teoría de la imaginación.<sup>4</sup> Wardropper establece que el empleo de este medio como reconstructor del pasado origina una estructura dramática exclusivamente imaginaria sin fundamentarse en la posibilidad de observación. Reconocemos esta afirmación de Wardropper como igualmente válida para La valija:

Contienen su porción de verdad -explica Abel- no porque nos convenzan de la realidad de los sucesos o de las personas sino porque demuestran la realidad de la imaginación dramática ejemplificada lo mismo por la del dramaturgo que por la de sus personajes. (pp. 925-926)

El énfasis dramático radica en las posibilidades de lo improbable como prueba del absurdo existencial que rodea a la vida. Los personajes expresan lo que imaginan haber sido y la necesidad psicológica de convertir ese invento en realidad. La atemporalidad se convierte en un refugio similar a la pensión, y dentro de ella el acto de representar es equivalente al de vivir.

<sup>4</sup> B. Wardropper. "La imaginación en el metateatro calderoniano" Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas (Mexico: Colegio de México, 1970): 923-930. Este autor comenta el texto de Abel: Metatheatre: A New View of Dramatic Form (Nueva York: Hill and Wang, 1963)

## PATRONE: El portador de sueños

Patrone es el personaje que manifiesta su conciencia de que está representado el papel de Patrone en su vida y de que ésta ya ha sido teatralizada independientemente del autor. Todos los personajes de La valija cumplen con las características de una proposición metadramática según la cual la vida ha sido previamente representada aún antes de la intervención del dramaturgo. Según Thomas O'Connor este proceso de teatralización acentúa la actitud dramática que tiene de por sí la vida y que es expresada de esta formas:

1)there is an essential illusoriness in life; 2) there is a loss of reality for the world; 3)the world cannot be proved to exist; 4)there is a lack of implacable values; 5)life is a dream; 6)the world is a stage.<sup>5</sup>

Los personajes de La valija manifiestan claramente la ilusión como un medio de sobrevivencia, mientras sus discursos expresan una falta de adecuación al presente y se enfrentan permanentemente con un mundo del cual no pueden probar su existencia. También cumplen con los postulados tradicionales de considerar, implícita o explícitamente, la vida como un sueño y el mundo, en este caso la pensión, como un escenario.

En el caso del prestidigitador él es el encargado de ofrecer felicidad a la gente a través de la posibilidad de obtener un "sueño realizado", pero a la vez acepta estos como objetivos imposibles y admite que la esencia del acto de soñar radica justamente en la imposibilidad de materializar

<sup>5</sup> "Is the Spanish Comedia a Metatheater", Hispanic Review 43 (1975): 275-289.

en algo tangible lo soñado. La relación de este personaje con el espacio de la pensión es muy ambigua porque su existencia en el tiempo de la obra está cuestionada por el anuncio de su muerte a través del personaje de Juanita. De esta manera reconocemos que su "presencia" en la pieza es un ejemplo del anacronismo temporal que la caracteriza y de la permanente alusión a una interrelación entre lo real y lo imaginario.

El monólogo que identifica a Patrone se repetirá sin variaciones al comienzo y al final de la obra y encierra su filosofía de la vida, a la vez que crea un paralelismo entre el personaje de Rosencof y Segismundo mediante la alusión a la semejanza entre sueño y vida. Las secuencias entre uno y otro son la demostración de la teoría sobre la falsedad de los sueños y su imposibilidad de convertirse en realidad. Uno de los aspectos trágicos del monólogo es el conocimiento casi inmediato que posee el receptor de que este personaje que ofrece la felicidad está muerto, con lo cual se acentúa la ambigüedad de la propuesta escénica. El referente en este caso es un texto ampliamente conocido, La vida es sueño en el cual se expone la idea de que todo es una ilusión y en la vida, al igual que en el teatro, todo se desvanece, porque la vida es un espacio poblado de mentiras como lo es el escenario. Patrone, como cada uno de los personajes que analizaremos, va a representar un tiempo en el cual la esperanza todavía tiene vigencia. La perspectiva temporal convierte todos sus discursos en fantasías a destiempo que

muestran el aspecto trágico de la vida, porque realmente Patrone está perdido dentro de la clásica división tripartita del tiempo.

Patrone implanta inconscientemente el marco metadramático en la obra y cuando la representación de cada uno termina él va a repetir el monólogo a modo de cierre, como también se reiterarán las palabras de la criada anunciando que Patrone está muerto. Esta circularidad desarrollada por el mago será el circuito más visible dentro de un embudo temporal que es toda la obra.

Las acotaciones que completan la presentación del personaje apoyan la idea de que estamos frente a un metadrama en el cual Patrone es el autor que convoca a todos los demás personajes. Estos van apareciendo sin más intervención que la visual, para desaparecer en el momento que empieza el la visual, para desaparecer en el momento que empieza el monólogo de Patrone creando una referencia con otra de las obras de Calderón El gran teatro del mundo.

El personaje congregante, Patrone, tiene cuatro elementos que lo identifican, dos son objetos --la valija y el micrófono-- los restantes son Sara y su hijo éstos siempre estarán cerca de él porque son quienes componen su biografía. Es evidente que la valija ocupa un lugar preponderante y se convierte en el objeto biográfico por excelencia de acuerdo a la definición de Violette Morin:

El primero (el objeto biográfico) forma parte no sólo del entorno sino también de la intimidad activa del usuario (El Umwelt); en este caso,

objeto y usuario se utilizan mutuamente y se modifican recíprocamente en la más estrecha sincronía. Los objetos usuales del viejo Goriot (o de cualquier otra persona de hoy en día): pipas, mesas, tabaqueras o ceniceros, reciben gota a gota la pátina de las actividades cotidianas. <sup>6</sup>

En este caso el objeto es el recipiente de lo fantástico. Todas las posibilidades de ilusión, y por lo tanto de encontrar la felicidad, están supuestamente encerradas en la valija. El acto de abrirla coincide con el comienzo de la obra y el llamado a sus espectadores se extiende a los personajes, que son los realmente convocados a la ceremonia mágica. Pero toda esta presentación tiene un carácter contradictorio porque el personaje que demuestra una gran seguridad en sí mismo y un dominio de su pregonado equilibrio entre el "yo interior" y el "exterior" no existe. La dicotomía entre la realidad y la fantasía, entre lo que vemos y lo que es, se encuentra encarnada en la "existencia" de Patrone:

Juanita: ¡Señora...señora...señora! Patrone está muerto... (La valija, 10).

La imaginación como recurso del autor crea la vida de Patrone en el teatro. Este espacio es a la vez la pensión y por extensión la vida, pero este mismo recurso lo desmiente el dramaturgo al quitarle la vida y convertirlo en un recuerdo del cual conoceremos su pasado y su polémica personalidad a través del mismo mecanismo imaginativo. En la

<sup>6</sup> "El objeto biográfico", Comunicaciones 13 (1969): 189.

obra se construye Patrone-mago y se desconstruye Patrone-hombre, demostrando que los dos aspectos son simplemente falacias, los dos existen y los dos dejan de existir porque la diferencia entre la ilusión y la realidad se basa solamente en el punto de vista de quien crea las dos variaciones de la irrealdad. Tanto el ser humano aludido por el personaje como el personaje que lo representa están sometidos a la fugacidad del tiempo y a la relatividad de lo ficticio y lo real.

Cuando Patrone-mago convoca a Patrone-hombre el proceso imaginario nos va a permitir completar su personalidad a través de las diferentes relaciones con el pasado tanto en el ámbito familiar como en el social. El Patrone-hombre es presentado en los últimos momentos de su vida con una fiebre muy alta en la cual la compra del micrófono se convierte en una obsesión que le otorga la posibilidad de aferrarse a su vida pasada. Ese pasado no sólo es representado a través de objetos simbólicos como el micrófono, sino también por su mujer y su hijo. El diálogo del Joven-Patrone con Sara refleja los conflictos de la pareja en relación al nacimiento del niño. De manera que esa insistencia en tener cerca a quien ahora es su réplica exacta, tiene todas las características del remordimiento. El viejo convoca a su mujer e hijos en los últimos momentos de su vida y la reiterada necesidad de acercarlos es el signo más claro de su culpabilidad. La imaginación, unida al delirio provocado por la fiebre, recrea un pasado que en su conciencia debe ser

corregido por lo menos antes de morir, especialmente su negativa posición frente al embarazo de Sara:

Joven Patrone: ¿Y yo qué tengo que ver?  
 Sara: Es tuyo, Bartolomé  
 Joven Patrone: Eso es lo que vos decís.  
 (La valija, 35)

En la última parte de la obra, cuando las acotaciones nos muestran un Patrone totalmente destruido, demacrado y envejecido la repetición del monólogo inicial anuncia la representación del final de un ciclo vital que ya se ha cumplido realmente, porque el grito desesperado de Juanita se vuelve a hacer presente para corroborar la muerte del mago. En este momento están junto a él Sara, su mujer, el niño y su objeto biográfico, la valija, que será el encargado de mostrar el engaño que encierra la vida. El mundo de sueños que Patrone decía tener atrapado en ella sólo es el vacío y únicamente ha existido en la medida que él lo ha imaginado y a compartido su creencia con la gente:

Patrone solo, comienza a irse. Al retirar la valija de la mesa, la valija se abre. Patrone hace ademán de recoger el contenido, pero queda azorado al descubrir que su valija está vacía... (La valija, 47).

Esta alternancia constante entre lo real y lo aparente no sólo va a constituir un elemento básico en esta obra, sino en la dramaturgia en general de Rosencof. El personaje de Patrone denota en los monólogos una aparente coherencia, pero sus intervenciones dentro de la pieza destruyen esa primera imagen. Sus enfrentamientos con su pasado familiar revelan

un desmembramiento de su personalidad, las actitudes frente a su mujer y a su hijo lo alejan de ese carisma mágico del principio, y al final el vacío de su valija también destruye su imagen social como prestidigitador. No existe en ninguna de sus dos facetas-- la de prestidigitador y la de padre de familia-- un elemento que otorgue un efectivo sentido a su vida, sino todo lo contrario, pues la soledad y el fracaso van a identificar su existencia.

LEONORA: Un paso en el delirio

Leonora tiene sesenta años y junto a Pedro es el personaje más viejo de la obra. La actividad que la caracteriza es la de volcarse hacia su pasado, proceso que realiza por medio de una fusión del presente con su vida anterior. El tiempo del recuerdo no tiene, al igual que en los otros personajes, una distinción de tipo lingüístico, pero las acotaciones del autor ayudan a crear esa atmósfera especial donde se funden los tiempos. En ese ámbito tan confuso su imaginación reflexiva la va a poner en contacto exclusivamente con una experiencia de carácter amoroso que la va a identificar en ese mundo complejo de la pensión familiar. Sus imaginaciones a veces se plantean como parte del tiempo real y sólo las intervenciones de Juanita el personaje-guía van a ubicarlas en su tiempo correspondiente.

El nexa de Leonora con el pasado convierte lo imaginario en el referente principal de su vida y en este caso la

imaginación no se dirige al futuro, sino que al igual que en el resto de los pensionistas, su función es retroactiva. La soledad de esta mujer se va a explicitar a través de los diálogos con seres que ya no pertenecen a su vida, pero que se convierten en reales en la medida que son absolutamente necesarios para sustituir el vacío de su presente. Leonora ha concientizado desde hace muchos años el hecho de que "su valija" de sueños está vacía, de manera que para llenarla va a realizar una transportación temporal que muchas veces confunde al receptor. Esta alteración en el orden cronológico se convierte en un claro ejemplo de la permanente dialéctica entre lo que los personajes son y lo que ellos imaginan que son.

En La valija, a diferencia de Las ranas y de Los caballos, el objetivo dramático está puesto en la prevalencia de lo ficticio dentro de lo ficticio y este segundo nivel va a ser el que permite la lectura de historias, como la de Leonora, en forma completa. En el caso de este personaje, los tres momentos que componen su aparición simbolizan tres aspectos de una sola circunstancia en su vida: el de la desilusión amorosa, hecho que deberá ser reconstruido por el lector debido al orden alterado en que es presentado.

El caudal imaginativo de Leonora se vuelca especialmente a la figura clave de Federico y en un objeto significativo, las cartas. Estas últimas le permitirán establecer un vínculo permanente entre el pasado y el presente, ya que una carta es lo único que puede esperar de la vida y de ese mundo

más allá de la pensión que la aísla y delimita. En esa permanente espera su objeto biográfico --cartas-- va a estar presentes en cada una de sus apariciones. Por ejemplo, en la primera secuencia forman parte de la cita amorosa esperada por tantos años y que sólo es real en su imaginación:

Federico: Me lo había contado en sus cartas.....  
en esas maravillosas cartas que guardo religiosamente.

Federico muestra el paquete de cartas. Leonora muestra un paquete idéntico. (La valija, 12)

La reconstrucción del momento del encuentro oficia como gratificación a una ausencia demasiado prolongada, y en ese plano ficticio las cartas cumplen con su función de unir a Leonora con Federico en vez de materializar las angustiosas esperas a la llegada del cartero. En el final de este encuentro, que no sólo incluye los dos supuestos amantes sino también la presencia de un mozo y un violinista, la acotación establece esa dicotomía espacial que tiene su resultado en la creación de ese espacio secundario restaurante, pero que no ha dejado de ser la pensión común a todos:

Ahora ríen los dos mientras bailan. Los trastos del restaurante van desapareciendo.....La pensión vuelve a iluminarse con su luz natural y el violín calla. (La valija, 14)

Esta yuxtaposición de lugares que es un espacio y todos a la vez le va a permitir al personaje una movilidad bastante significativa que es el signo de su continua alternancia entre pasado y presente, entre locura y cordura. La escena del encuentro es refutada por Juanita, quien claramente

expresa su desconfianza en la salud mental de la pensionista:

Juanita: Era lo único que faltaba... La vieja bailando sola De remate. De remate!. (La valija, 14)

También al final de la obra, es decir, en el supuesto diálogo de Leonora con su madre, descubrimos "la verdad" de este encuentro amoroso al cual Federico nunca acude, (41) como también la repetición del fracaso que en el plano imaginario es confesada anteriormente:

Leonora: No fue... no fue. Federico no fue. ¿Le habrá pasado algo?. (La valija, 39)

En el medio de la obra Leonora mantiene un diálogo con la dueña de la pensión, pero esta conversación no necesita cambios espaciales ni de la incursión de personajes inexistentes. La misma ahonda en el carácter trágico del personaje y el autor despoja a Leonora de todo elemento imaginativo que no esté incluido en el diálogo mismo. Paula, la receptora, mantiene una conversación paralela a la propuesta por Leonora de manera que prácticamente ignora el relato de ésta última. Cuando hace indicaciones al respecto son lo suficientemente irónicas como para acentuar la ridiculez del personaje:

Leonora: Los novios son así... como pajaritos. Primero la paloma adelante y el palomo detrás.....

Paula: A volar, Leonora.. ¡A volar! Que llega tarde. (La valija, 30)

Leonora no se conforma con recrear la cita postergada

por años sino que crea la misma expectativa a los sesenta años y reproduce la situación del pasado en un intento de justificar su ansiedad por la espera de las cartas . En este proceso la solterona es consciente del resultado e igualmente de que está dialogando con Paula y no con su madre. Si las cartas han sido la parte de su fracaso que ha perdurado en el presente, su vigencia va a ser puesta a prueba creando el objetivo de las mismas: el encuentro amoroso, con el cual se expone nuevamente a la desilusión. La mujer, en su delirio, vuelve a experimentar las mismas sensaciones y a obtener el mismo resultado: la soledad.

El proceso imaginativo ha envuelto a Leonora de manera que puede revivir su fantasía con la misma inocencia que en su juventud. La base de su existencia es la recreación de esa ilusión y la dependencia de alguien que existe sólo en sus delirantes discursos. Leonora logra mantener su mundo con total independencia de los restantes miembros de la pensión pues no los necesita para recrear su pasado. Su autonomía, como la de Patrone, es más acentuada que la de los otros personajes, al igual que sus discursos imaginarios son más completos y coherentes por el hecho que en su mundo interior tiene todos lo elementos para crear su vida imaginaria.

Dentro del contexto de La valija Leonora aporta una parcializada visión del mundo desde el punto de vista de su desilusión amorosa, la cual la ha llevado a prescindir de su relación con la sociedad. Ella alimenta su propio círculo imaginativo a través del cual se refleja claramente tanto su

fracaso y soledad como su inevitable locura.

#### DON PEDRO: LA JUSTIFICACION DE UN PASADO

Otro de los personajes atrapado por el tiempo es Don Pedro quien llega a la pensión familiar después de su fracaso familiar y perseguido por recuerdos que son realmente remordimientos. Junto con Leonora es el personaje más viejo de los pensionistas y al igual que sus compañeros trata de sobrevivir en un presente absolutamente vacío.

Don Pedro se transporta a través de su memoria e imaginación a un pasado donde su fracaso personal se convierte en severo juez de sus anteriores acciones al transformar cada acto recordatorio en un emplazamiento de su vida. En este caso la función imaginativa no tendrá el mismo valor que en Leonora que inventa para compensar el vacío de su presente y revivir lo que en un momento fue una ilusión. Tampoco lo hace como Patrone, quien al menos tiene un pasado respetable como prestidigitador. El objetivo en este caso es tratar de recomponer el pasado para lograr la construcción del presente.

Este personaje realiza su proceso imaginativo en dos direcciones: una tiene como base la memoria y como centro la relaciones familiares con su mujer y su hijo. La otra es hacia el presente donde sus intensiones se diversifican entre sus proposiciones eróticas con Sandra, la cantante, y sus

ofertas matrimoniales a Paula, la dueña de la pensión.

En su recreación del pasado el fracaso como esposo y padre se hace evidente en su remordimiento por la protección y el amor que no le ofreció a su familia, mientras que en su actitud presente predomina la voluntad de crear posibilidades de una nueva vida. Es el único personaje que tiene esta dualidad en su conducta, pues el resto de ellos recrea en el presente lo que ha sido su vida anterior o lo que ha creído ser durante ese periodo. Don Pedro, en cambio, trata de reflejar la imagen de ambas etapas de su vida, con lo cual su personalidad se diversifica en objetivos diferentes.

Los ejemplos de su escasa determinación y de una falta total de voluntad en su pasado lo condenan en el presente, por lo tanto debe transformar esa etapa de no-hacer en una de hacer a efectos de encontrar una razón para seguir viviendo. Esa inactividad y carencia de decisión en su vida familiar se ejemplifica a través de dos hechos claves, uno es el que recuerda frente a Patrone y que se relaciona con su situación laboral y un frustrado pedido de aumento de sueldo, y la otra la imposibilidad de dejar de beber. Su alcoholismo le impide tener el suficiente dinero para comprarle las medicinas a su hijo gravemente enfermo. A la muerte de éste su mujer lo abandona con lo cual su situación personal queda definida en la completa frustración.

Las dos personas que representan el pasado de don Pedro tienen actitudes diferentes en la obra, reflejando cada una de ellas refleja dos posibles respuestas a su conducta. El

hijo muerto censura el proceder de su padre y da la versión de los hechos desde su punto vista:

Don Pedro: ...Estás equivocado. Yo te compré todos los remedios...gasté todos los ahorros en...

Miguel: En el mostrador viejo. Por eso te dejó mamá cuando yo me fui... (La valija, 23)

Frente a Miguel, muerto prematuramente, Don Pedro se siente indefenso e incluso al final de la obra intentará ofrecerle un desairado ramo de flores con tal de establecer un nexo con él, a lo cual su hijo contesta con un significativo "vamos", que es obedecido por el anciano y con el cual entra supuestamente en la muerte (La valija, 46). La madre de Miguel también surge en la imaginación de su marido, pero en una actitud comprensiva y conciliadora. Ha perdonado a Pedro y le viene a proponer que vuelvan juntos:

Elvira: Te vine a buscar, mi viejo. Te extraño. ¿sabes? (La valija, 23)

Este diálogo podría tener al menos un carácter reivindicatorio si el recuerdo del mismo fuera eso, un producto de su memoria, pero realmente es una consecuencia más de su imaginación, no sólo porque ahora está enfrentando su pasado con remordimientos sino también porque él mismo le confiesa a Paula que su mujer está muerta. De hecho, ninguno de los miembros de su familia puede volver y ayudarlo, aunque quisieran, en la pretendida recomposición de su vida.

La evocación que Don Pedro hace de su pasado lo convierte a él en actor de su propia existencia y, basándose

en ella, pretende cambiar su propia historia sin lograrlo realmente. Esta reconstrucción de su vida familiar no es el único aspecto que caracteriza al personaje. Si la imaginación se confunde con la memoria al evocar su pasado, no sucede lo mismo cuando pretende construir un futuro desde su situación actual, en este caso el único recurso posible es el de imaginar.

En la última parte de la obra el personaje intenta demostrar que su falta de voluntad y decisión pertenecen al pasado y trata de redefinir sus relaciones con dos de las mujeres de la pensión. La actitud que demuestra con cada una de ellas es opuesta: por un lado trata de seducir a Sandra y por el otro le ofrece matrimonio a Paula. Cualquiera de estas dos conductas contribuyen a ridiculizar al personaje y a acentuar su aspecto trágico porque ambos intentos no sólo terminan en fracaso sino que generan la burla por parte de las mujeres pretendidas.

#### SANDRA Y PAULA: LOS DOBLECES DE LA IMAGINACION

Sandra la cantante, al igual que Paula, tiene una postura diferente frente al presente. Ella ha trasladado su mundo imaginario a la pensión y ha convertido a Juanita en la supuesta mucama que le sirve en un apartamento de categoría. Esta mujer realiza una total transformación del lugar y se comporta frente al espacio y a la empleada como si estuviera

instalada en su pasado. Las acotaciones establecen un claro contraste entre lo que ella imagina y la realidad de la pensión reducida a un cuartucho desordenado.

En la presentación de Sandra inmediatamente surge su delirio de ser una cantante famosa con codiciados contratos, tiene un marido que le organiza giras y un contratista que la admira. Con la base de estos elementos la omisión de la pensión como el espacio real que ella habita cobra un carácter delirante, porque todas sus protecciones y elucubraciones las va a hacer partiendo de un lugar falso. Desde su presentación se va a instaurar una atmósfera imaginaria donde no existe la coherencia espacial ni temporal. Ella ha asumido un pasado, irreal o no, como si fuera presente y reacciona, dialoga y ordena en base a esa unidad temporal. Su aparición dentro de la obra crea, al igual que con la presentación de Padrone al comienzo de la pieza, una total dualidad escénica y temporal. Su sola presencia sirve para transformar el espacio escénico en una nueva dimensión espacial en la cual los seres y los objetos van a cobrar significaciones diferentes. Juanita pasará a ser la mucama de la misma forma que la cama en su cuarto de pensión se convertirá en un lecho de lujo y el teléfono en un medio de justificar toda esa locura.

El diálogo que tiene Sandra con Juanita en su primera intervención en la obra no sólo sirve para presentarla sino también para acentuar ese carácter de testigo que le podemos adjudicar al personaje de la empleada. La adecuación de la

servienta a la invención de Sandra hace posible el completo desarrollo del mundo imaginativo de la supuesta cantante. La verdadera relación que tiene con el mundo del espectáculo dista mucho de la que la supuesta artista finge "por teléfono" haciéndose pasar por una estrella realmente cotizada:

Sandra: Sí...interesada estoy, pero usted sabe mi opinión... Para serle sincera tengo otras ofertas mejores... (La valija, 26)

Esta conversación con Sergio su contratista es tan absurda como la que tuvo con su Mucama. La diferencia en este caso es que mediante la acotación sabemos que ella no está totalmente loca porque nunca levanta el tubo del teléfono. Simplemente mantiene la ficción de su estrellato para sobresalir dentro de un grupo de fracasados como lo son los demás pensionistas y mantener su deseo de vivir aunque sea por medio de la mentira. Por eso cuando Don Pedro la trata como a una prostituta lo rechaza fingiendo no recordar que su verdadero trabajo es atraer clientes en un cabaret y de eso depende su mantención. Sergio, el supuesto contratista, es muy claro al respecto cuando le dice:

Sergio: ¿Conoces las condiciones no? Por cada cliente que hagas, tenés el diez por ciento. El resto es para la Compañía. (La valija, 39)

Sandra tiene una doble personalidad y cuida todos los detalles para mantener esa ambigüedad, porque de una de sus facetas sobrevive y con la otra puede darse el lujo de soñar.

El otro personaje femenino que también hace incursiones en el plano imaginario es Paula la dueña de la pensión. Este comportamiento no lo expresa hasta pasada la mitad de la obra, de manera que el receptor une su papel al de simple testigo como el de Juanita. Paula, quien parece considerar los desvarios de Leonora como motivos de risa, también tiene su doble aspecto y éste se relaciona con un joven llamado Ricardo al cual ella mantiene. En esta relación la mujer pone toda su pasión, lo cual se evidencia en el momento de imaginar que su amante está presente. En ese caso muestra una faceta sorprendente en su personalidad y que no va a coincidir con la actitud que tiene más adelante frente a la proposición de casamiento y ayuda de Don Pedro: "Usted se olvida que llevo luto, Don Pedro" (*La valija*, 43). Este intento de rehacer su vida por parte del anciano tiene como respuesta la burla de la dueña de la pensión, quien después de reírse de su pretendiente corre imaginariamente a los brazos de Ricardo. Es evidente que en su vida incide más la recreación de la experiencia vivida con ese joven que la posibilidad de comenzar una nueva relación. El amor por Ricardo la persigue hasta el presente impidiéndole actuar con total libertad.

Todos los personajes en mayor o menor grado viven de su fantasía o para ella, y transitan por círculos diferentes sin lograr nunca una comunicación efectiva entre ellos. El espacio denominado "pensión familiar" es solamente una excusa para reunir a seres con variados índices de locura que

representan sus vidas como si fueran sueños y éstos están tan vacíos como la valija que abre Patrone al final de la pieza. Al igual que en Las ranas la vida de estos marginados no logra participar de la realidad que comparten los personajes que en aquél caso vivían en el espacio más allá del puente. La incorporación en las situaciones familiares, sentimentales y laborales de esa gente lejana, no sólo espacialmente, se da a través de la ilusión y en el caso de los integrantes de La valija este proceso los adentra en el terreno del delirio. Su relación con el plano de la demencia y el confinamiento espacial que padecen facilita la conexión con las obras escritas por Rosencof en prisión, con la excepción lógica del docudrama. Las semejanzas con el resto de la producción carcelaria se acentúan especialmente con las piezas El saco de Antonio y El hijo que espera, en las cuales la locura y el encerramiento logran sus máximas expresiones dramáticas.

La valija señala otro paso en la búsqueda de medios expresivos que permitan el mayor despliegue de las posibilidades imaginativas logrando poner a los personajes en contacto con diferentes etapas de su vida independiente del hecho que su participación en las mismas haya sido real o imaginario. En La valija se precisan más las relaciones entre los seres y los objetos imaginados dado que éstos provocan la creación de un discurso que a veces supera al cotidiano convirtiéndose en una doble vía de conocimiento del mundo íntimo de los pensionistas y permite valorar el sueño, los deseos y las mentiras como formas de sobrevivencia y

comunicación con un universo perdido tanto en el tiempo como en el espacio.

### Capítulo III: LOS CABALLOS: TRAMPAS DE UN DISCURSO COTIDIANO

Los caballos (1967) es cronológicamente la última obra de teatro publicada por Rosencof antes de su dedicación absoluta a la militancia política que lo llevó a la cárcel en 1972.<sup>1</sup> Esta pieza es la que ha logrado mayor repercusión en el extranjero, contando con ediciones y representaciones en Cuba, Italia, Suecia y España. En ella el recurso de la imaginación adquiere un mayor relieve dramático, abarcando diferentes matices que son jerarquizados por la presencia de personajes especialmente carismáticos, como son Ulpiano, un fracasado zafrero del arroz y Azucena, una mujer que sueña con comprar un carro y abandonar la campaña, para cumplir un ciclo de aspiraciones que para los otros personajes es un imposible. El personaje de Ulpiano ha adquirido una auténtica autonomía dentro de la literatura uruguaya, convirtiéndose en un claro descendiente del legendario Zoilo protagonista de Barranca abajo de Florencio Sánchez.

La acción en Los caballos se desarrolla en un pueblo arrozero en el noroeste de Uruguay y todos los personajes están unidos por el lazo común del trabajo en la cosecha del arroz. La pieza enfrenta con la realidad a un viejo zafrero llamado Ulpiano, el cual se encuentra al borde de la locura después de haber perdido su trabajo y la ilusión de revivir un pasado histórico que lo dignifique. Junto a él comienzan a

<sup>1</sup> Los caballos (Montevideo: Librosur, 1976). En lo sucesivo las citas corresponderán a esta edición.

vivir del arroz un matrimonio, cuyo hijo Lito tiene un fructífero diálogo con la imaginación, hecho que lo acerca a los delirios del viejo. Este grupo se completa con el matrimonio Barreto que a pesar de su condición económica han logrado comprar el caballo que los otros ansían, sin que esto signifique una real ventaja. Esta coyuntura social los condiciona a una vida denigrante en la cual la imaginación va a tratar de suplir las carencias dentro de un estatismo donde lo único posible es la locura y la muerte.

A la igualdad en la tarea física se le une el hecho de que todos realizan la misma tarea mental: imaginar, dentro de un contexto social y económico similar y con el mismo propósito; sustituir una realidad mezquina por una ilusión más placentera. La obra plantea los problemas de una familia de zafreros que no tiene los medios suficientes para sobrevivir y especialmente carece de un caballo para trasladar a su hija moribunda a un hospital. Este animal es imaginado por Lito, el hijo mayor y considerado por éste como real. Este proceso se repite en Ulpiano, un viejo que sueña con la posesión de un caballo para usarlo en una revolución ya pasada. Las proposiciones imaginativas de ambos, se entremezclan con las actitudes de quienes ya lograron comprar un caballo, como los Barreto, pero que a pesar de eso no encuentran la felicidad. Las conductas derivadas de la ausencia o carencia del animal van a crear la trama de una de las obras más famosas de la dramaturgia latinoamericana.

En esta obra asistimos al despliegue de la imaginación

como un elemento cotidiano y naturalmente incorporado al discurso diario, a través del cual cada personaje, en diferente medida, va a expresar sus profundas necesidades tanto de orden económico como psicológico. El uso del plano imaginativo va a permitir una diferente lectura de la pieza en cuyo desarrollo quedan establecidas las condicionates sociales a las que están sujetos los personajes y la importancia del discurso irreal como compensación a las carencias del entorno real.

El grupo de zafreros en diferentes ocasiones y con mayor o menor intensidad deben apelar a la imaginación como medio efectivo de contrarrestar la indigencia en que viven. Esta constante actitud convierte al ámbito de la ilusión en parte vital de su existencia, porque su funcionalidad les va a permitir el logro de los objetos que de otra manera son absolutamente inaccesibles. En medio de la oposición generada por su situación económica y la que detentan los patronos, se establece una zona intermedia donde los desposeídos consiguen, con recursos variados, la propiedad imaginaria de objetos cuya accesibilidad en una zona agraria podía ser aparentemente viable.

El uso del nivel imaginativo como discurso cotidiano convierte la vida de los zafreros en un estadio entre la cordura y la locura, esta última parece convertirse en la etapa final de quienes han puesto en las creaciones ficticias todas las esperanzas de mejoramiento, a pesar de ser conscientes de que un cambio social es imposible y de que un acceso a los objetos ausentes lo es también. Ellos no imaginan con la

esperanza de poseer efectivamente sino con la necesidad de trasponer su deseo a un plano en el que sea aparentemente realizable. La función imaginativa se convierte en una trampa que los estanca más dentro de su visible alienación, impidiéndoles encontrar una salida más efectiva al aislamiento económico y social que los paraliza y que lo convierte en seres totalmente marginales. Esta situación genera lógicamente un contacto con el entorno bastante peculiar y que no se puede encasillar en términos tradicionales, por lo que para definir la misma vamos a recurrir a la opinión de Paul W. Pruyser.

La explicación que este estudioso expone sobre la relación del hombre con el medio ambiente busca otra respuesta a la categorización tradicional entre dos mundos; el autístico y el real. La tercera opción encontrada por este autor se agrega a las características del denominado mundo autista, en el cual predomina la privacidad y cuya esencia es casi imposible de comunicar, y del mundo realista, que es público y puede ser verificado por ser el ámbito de los objetos naturales y de los hechos innegables. Pruyser introduce la idea que entre estos dos existe una tercera posibilidad formada por el mundo de la ilusión, donde los pensamientos arriesgados y los eventos imaginativos tienen su lugar y este es evidentemente el espacio mental de la mayoría de los personajes de Rosencof. Pruyser explica su teoría de esta forma:

Between the "wild", subjective fantasy of dreams or autistic reverie and the clarity and objectivity of sense perception lies another kind of fantasy that might be called tutored. The moment a child is told a fairy tale, a myth, a religious story, or is shown

a work of art, he is made to share in a collective form of imagining that has a respectable lineage and formal status. These tutored fantasies are not at all ineffable—they are talked about and written about in words and concepts that have proven eminently communicable among members of a culture.<sup>2</sup>

Los inventos de Ulpiano que fascinan al pequeño Lito, la obsesión común por la tenencia de un caballo, el sueño de vivir en la ciudad o de tener una casa, todos ellos pertenecen a la imaginación colectiva del grupo de zafreros y la continua recurrencia a los mismos facilita el establecimiento de un plano de acción independiente al creado por el sistema de vida que les ha tocado vivir. La ilusión les permite por un lado superar la incapacidad de promover un cambio, pero a la vez los inhabilita para producirlos porque se autosatisfacen con la creación de entes ilusorios y la "presencia" de éstos acentúa la pasividad de los zafreros. Seguidamente estudiaremos la función de el caballo como ejemplo máximo del poder creativo de este grupo de gente, y como unidad imaginativa que logra crear notorias similitudes en las actitudes de los personajes. Luego estableceremos los conflictos que se producen en el plano imaginario, para terminar con el análisis de lo irreal como elemento determinante en la conducta de estos marginados.

<sup>2</sup> Paul W. Pruyser. The Play of the Imagination (Nueva York: International UP: 1983) p. 66.

## EL CABALLO COMO OBSESION COTIDIANA

El caballo es el objeto imaginado más preponderante dentro de la obra y adquiere pluralidad simbólica a través de las diferentes posibilidades imaginativas expresadas por los personajes. Este animal se convierte en un símbolo colectivo, y su posesión o su carencia significará un cambio en el nivel económico de quienes efectivamente lo consigan. Por otro lado, su presencia o ausencia, también determinará un grado mayor o menor de alienación.

La incursión de la mayoría de los personajes en un ámbito de posesiones imaginarias es el reflejo de las carencias impuestas por una situación económica que les niega totalmente la satisfacción de necesidades mínimas. Esto origina un antagonismo entre el grupo que vive en la pobreza y el dominante al cual le es muy fácil acceder al uso de bienes materiales como: caballo, casa, carro, elementos que se convierten en los símbolos de un nivel de vida mejor y por lo tanto en los valores que representa a los dueños de los arrozales que en este caso ofician de referente tanto económico como social.

La relación entre lo que posee un grupo y lo que desea el otro solamente se puede establecer mediante el recurso imaginativo, de manera que la única vía de accesibilidad carece prácticamente de sustento real. Este medio solamente va a servir para acentuar las distancias entre un núcleo y el

otro profundizando las oposiciones con una referencia, que si bien como explica Eco, es representada en forma convencional no creemos que por eso pierda contacto con la realidad en que está basada, sino que simplemente se convierte en una forma válida de significarla. <sup>3</sup>

Esta polarización de posiciones dentro de la estructura social condiciona las formas de sobrevivencia de los oprimidos y éstos buscarán en los recursos de la ilusión la validez de sus necesidades y la posesión efectiva de sus deseos. Es necesario señalar que el universo representado por Rosencof carece, desde el punto de vista lingüístico, de diferenciación entre lo "real" y lo "imaginado", por lo tanto su esencia radica en la asimilación y recreación que cada sujeto imaginante hace de los objetos ficticios. Todos los personajes, con independencia de su grado de incorporación al sistema explotador, van a ir expresando sus carencias y las soluciones ficticias que encuentran para sustituir a las mismas.

La familia de zafreros migratorios, formada por una pareja joven y sus dos hijos --un varón de diez años y una niña de cuatro-- son portadores básicamente de las mismas necesidades que van a ser expresadas, en diferentes grados, por los peones veteranos como Ulpiano y Sebastián. Así es que a través de la ilusión todos los personajes van a unir sus particulares fracasos con las deficiencias grupales.

<sup>3</sup> Umberto Eco. La estructura ausente (Barcelona: Lumen: 1978), p. 24.

pe

la

in

Es

t

d

s

q

p

c

d

s

n

c

n

Todo el núcleo relacionado en primer grado con la zafra, pertenece al mismo nivel: el de los que imaginan para evitar la realidad o compensarla, partiendo de la aceptación implícita de sus incapacidades de ascenso social y económico. Este estancamiento está demostrado por el hecho de que los tres personajes masculinos que representan generaciones diferentes, no han logrado salir del plano imaginativo y sustituir la imaginación por la realidad. El único personaje que no imagina es Agenor, el pulpero, cuya relación con la producción zafretera no se da en forma directa.

La unidad caballo es tan inalcanzable para el anciano como para el niño y su padre, y los tres son prácticamente uno desde el punto de vista de los patrones. El determinismo social no ha cambiado y las respuestas al mismo tampoco, de manera que el grupo formado por los patrones, aludido a través de la mención de uno de ellos, Arizaga, tanto como el de los peones, han inmovilizado las relaciones de clase.

La resolución de imaginar surge conscientemente como respuesta a la ausencia de objetos, animales y valores que tradicionalmente han pertenecido a los dueños de la tierra. Existe una yuxtaposición entre la realidad y la irrealidad: pues por ejemplo a la existencia caballo le corresponde un no caballo de parte de los peones, porque éstos nunca lograrán reunir el dinero necesario para comprarlo, de manera que la desposesión es lo que condiciona su función imaginativa. Lo mismo sucede con la casa, el trabajo, el carro y los domingos para salir a pasear a la ciudad, a la cual también se la debe

suponer en vez de conocer. Para ellos la realidad es la inaccesibilidad a los objetos que simbolizan los valores de la otra clase social, por lo tanto la solución para esta situación es la invención de las relaciones con lo inalcanzable.

La relación del plano de la pobreza con lo imaginable carece de la posibilidad de un deseo a cumplir, porque éste no está incluido en ese acto de recreación, es evidente que los personajes carecen de la expectativa de una tenencia efectiva a causa de su situación económica. El acto de desear se agota en sí mismo, porque el condicionamiento social les impide materializarlo, por lo tanto el deseo adquiere características especiales porque de antemano es irrealizable. La imposibilidad de convertir lo deseado en realidad está determinada por la pobreza en que viven, la cual hace imposible el simple hecho de tener una vivienda decente y una buena comida diaria, mucho más la compra de un caballo.

El personaje de Sebastián Barreto, es la excepción que confirma la regla de que ninguno de los zafreros puede llegar a ser propietario, pero él ha pasado la barrera de lo materialmente accesible y cae en una trampa. Es el único que ha podido comprar el codiciado animal pero la posesión de un caballo origina la ilusión de un carro, especialmente en su esposa Azucena, y la mentira sobre la compra del mismo redundará en la pérdida del deseado animal. Por ello cuando su esposa provoca la muerte del caballo, ambos vuelven al nivel de los demás personajes, o sea, al de los desposeídos. Esta

situación se ve agravada por haber convertido su imaginación casera: carro en una mentira que a través de Agenor el pulpero será convertida en burla colectiva.

El objeto carro, al igual que el uniforme de milico y quilombo de lujo son elementos de una cadena igualmente imposible de alcanzar para la pareja Sebastián-Azucena. La muerte del único caballo verdadero reviste al proceso creativo de una carga irónica inevitable, que se repetirá en situaciones que comentaremos más adelante. Ahora analizaremos las características del grupo que imagina como compensación a su falta de poder adquisitivo, convirtiendo los resultados de esa ilusión en la base de su discurso cotidiano.

Desde el comienzo de la obra el lector se enfrenta con una multiplicidad imaginativa que tiene su eje central en los caballos. Estos son el vértice de un mecanismo en el que participan todos, con la excepción ya mencionada del pulpero Agenor y de Anita cuya corta edad y enfermedad la aleja de lo cotidiano. Uno de los centros básicos de esa creatividad es la familia de Segundo, que viene desde Bella Unión en busca de trabajo y comienzan a instalarse haciendo una vivienda llamada "el bendito", un rancho de dos aguas sin paredes, que está muy lejos de ser la casa que pretendidamente le muestra Segundo a su hija. <sup>4</sup>

<sup>4</sup> Bella Unión en una ciudad situada en el extremo norte del Uruguay en el límite con Brasil. Desde allí los cañeros realizaron una histórica marcha en 1962 hacia Montevideo, en reclamo de mejoras en su trabajo. El líder de este grupo era Raúl Sendic, quién también fue el líder del movimiento "MLN Tupanaros".

El paseo de ambos por las habitaciones inexistentes conforma la primera incursión imaginativa en la pieza y surge como escapatoria a una realidad expresada trágicamente en la enfermedad de la niña, y en la falta real de una vivienda digna. Segundo crea espacialmente la casa como sustitución a la imposibilidad de podérsela ofrecer materialmente y también para alegrar y distraer a la pequeña enferma:

Segundo: Ana... ¿No quiere ver cómo están quedando, la casa? Venga, m'hija. Venga mire. Vamo' hacer un paseo por la casa... Venga. (Los caballos, 17)

Esta escena, por la inverosimilitud del diálogo, la creación ficticia de una casa y el hecho de que uno de los personajes está condenado a morir origina un paralelismo con Barranca abajo de Sánchez (Acto II, 18 ). En ella Robustiana imagina una "casita blanca", que dado su estado de salud es tan imposible como la casa que Segundo le muestra a su hija. La relación entre los dos personajes se une a la que ya mencionamos entre Zoilo y Ulpiano, acentuando más los lazos entre los dos dramaturgos uruguayos.

Después de este paseo por una casa que no existe le sucede un diálogo semejante entre Clotilde y la niña; la madre extiende el hilo imaginativo partiendo de la base casa que en ella se convierte en rancho, hasta llegar a la ciudad. Logrando de esta forma llegar a otro espacio importante en los sueños de esta gente: el pueblo, lugar que también aparecerá en las elucubraciones de Lito y Azucena, como meta de sus ilusiones.

Para Clotilde la ciudad, que sólo existe a través de su mente, encierra cuatro fantasías: domingo (día válido sólo cuando se puede pasear), foto, vestido blanco y zapatitos blancos. Estos son los elementos fundamentales cuando la mujer recrea una vida más allá del "bendito", donde su hija se proyecta de forma diferente, aunque la muerte de un niño no deja de estar presente a través de la insistencia en el color blanco. Esta conversación crea un doble plano de significancia donde se unen trágicamente el futuro que ella desea para su hija y el que realmente le espera. Su esposo en cambio hace lo mismo con la vivienda en sí, creando una suprarrealidad sin cambiar el espacio. La relación Niña-Casa-Muerte, se hará más evidente al final de la obra cuando Clotilde recurra a la ilusión casa, para reanimar a su hija ya muerta.

Este recurso de sustitución en el comienzo de la pieza prepara al lector para el segundo y más importante proceso imaginativo en el desarrollo de la trama y que tiene por centro el caballo de Lito. La primera aparición del niño se relaciona simplemente con un juego propio de su edad, acción que cumple a la vez la función de indicio. La segunda entrada se produce casi inmediatamente y vemos a Lito "montado" en una vara :

Lito:           Quieto...quieto...por       aquí       no       más  
                 malacara...quieto...( Los caballos, 19)

Su aparición es casi simultánea a la de Ulpiano, personaje principal de la obra, con el cual va a iniciar un diálogo que

al principio va a sorprender al niño:

Lito: Venga malacara. Vamonós pa' la ciudá.

Ulpiano: No tire tan juerte de las rienda que le va'lastimar la boca. (Los caballos, 19)

El viejo entra sin preámbulos en la fantasía originada alrededor del caballo. La razón de la naturalidad por parte de Ulpiano no está en la intención de seguirle el juego al niño, sino en el hecho de que comparten la misma ilusión. Lito ignora que Ulpiano y él tienen como centro imaginativo el mismo objeto, aunque esta similitud no es total, pues para el jovencito es un juego que no quiere abandonar a pesar de sus diez años y para el anciano es parte clave de su proceso hacia la locura. Con la presencia de Ulpiano la triología generacional queda completa y la misma nos va a servir como referencia para sustentar la idea de que el paso del tiempo no ha significado cambios dentro de la clase baja.

Ulpiano, más que un demente, representa el último grado de alienación, producto de una sociedad donde la clase dominante sólo permite movimientos horizontales. Los verticales son una utopía por la que ni siquiera se lucha y este quietismo es uno de los elementos que favorecen a los dueños de la tierra.

El viejo es el portador del mayor caudal imaginario, ya que durante años de frustraciones ha elaborado esta vía de escape. Su largo proceso de enajenación ha poblado su mundo de elementos falsos, su cadena imaginativa incluye tres

series: la cotidiana, Nandúes-Gallinas-Jilgueros-Surubies-Palomas-Caballos; la social, encarnada en la ilusión de ser zafrero efectivo y de recibir una jubilación que le permita entre otras cosas la adquisición del codiciado caballo; y la histórica, que aparece representada por la Revolución de 1904 de la cual no se puede desprender y significa otro fracaso en su vida <sup>5</sup>

En Ulpiano el espectro imaginativo es mucho más amplio y es el único de los personajes que ha pasado el límite de auto-control, y no cambia de actitud entre la mentira o la fantasía. Para él no hay diferencia entre mentirle a Clotilde diciéndole que es zafrero efectivo o contarle a Lito la historia del surubi domado (p.30-31), y de esta forma envolver a todos en su poder creativo.

El encuentro del viejo con Lito y la amistad entre los dos extremos generacionales, le permite al viejo exponer su mundo de invenciones. El zafrero va a partir del punto en común que le ofrece el elemento caballo, porque ésta referencia le otorga mayor libertad para sus creaciones.

Ulpiano y Lito reflejan dos situaciones extremas dentro de una clase social condenada a reconstruir lo inalcanzable. El niño usa el recurso del juego con lo inaccesible, en este caso "montar" un caballo porque esta forma de escape es la más

<sup>5</sup> La Revolución de 1904, es uno de los hechos históricos más importantes en la historia del Uruguay del siglo XX. En ella se produjo la lucha entre los dos grupos políticos tradicionales: blancos y colorados, con la derrota de los primeros que eran capitaneados por el legendario caudillo Aparicio Saravia.

adecuada para su edad, mientras que el viejo a través de sus creaciones va a exponer su proceso hacia la demencia. Ambos están condicionados por las mismas condiciones sociales y económicas por eso sus respuestas son similares.

Ulpiano se ve obligado a retrotraerse a los tiempos "gloriosos" de la Revolución en la cual él, como soldado del grupo denominado "blanco", fue vencido. Frente a la ignorancia de Lito que no ha podido asistir a la escuela, la fracasada rebelión es reconstruida como victoriosa. El viejo nunca menciona la derrota, pues ésta no parece formar parte del hecho histórico, sino sólo el tiempo de lucha que es lo que le permite afrontar su fracaso personal al haber sido despedido del arrozal. Este hecho le crea un vacío enorme en su presente, su condición de zafrero no ha sido valorada y lo que es más denigrante los patronos han preferido a un niño, irónicamente Lito, en vez de a él que ha pasado su vida trabajando con la hoz:

Ulpiano: Cuarenta años voltiando espiga es bastante.  
(Los caballos, 40)

El mundo creado por el viejo tiene su influencia en el niño quién antes de conocerlo quería ser domador, mientras que después del relato de la doma del surubí quiere ser pescador. Estas dos opciones imaginarias se desvanecen frente a la realidad expresada por su padre, la cual revela que el único destino posible para Lito es ser peón a los diez años. De manera que el niño se igualará a Ulpiano y a su padre, lo que equivale a entrar en un esquema laboral que nunca le dará

opciones de cambio:

Segundo: No caliente más la pava con ese animal, Lito! Largueló y que no vuelva más. Entiende? Mañana empiezo a trabajar en la chacra, m'hijo. Y usted conmigo. (Los caballos, 34)

Este pedido va a originar una dicotomía entre el mundo imaginario de Lito y el que propone su padre, de manera que a partir de la decisión de Segundo sobre el futuro de su hijo y de la influencia de Ulpiano y su universo de ilusiones van a comenzar los desencuentros entre los elementos que aporta la imaginación y los que pertenecen a la realidad.

#### LOS CONFLICTOS DEL PLANO IMAGINARIO

En el final del primer acto se va a establecer un doble conflicto a nivel de las relaciones entre lo imaginario y lo concreto. Uno de estos enfrentamientos se produce cuando Segundo pide a su hijo que deje de jugar a que es dueño de un caballo y se incorpore al trabajo de los hombres. El otro es cuando a raíz de la enfermedad de Anita los padres necesitan un caballo para transportarla al hospital (única solución que le podrá salvarle la vida) y Lito ofrece su propio animal:

Mana...mana Yo l'empresto el malacara. (Los caballos, 35)

La ironía vuelve a hacerse presente porque el caballo, que de acuerdo al medio en que vive sería lo más factible de

conseguir, resulta innacesible. Clotilde y Lito por medio del diálogo y Segundo con una mirada de reproche a su hijo, reflejan el enfrentamiento de los dos planos, real e imaginario, que hasta este momento les han servido para superar la denigrante situación que viven. En el momento de necesitarlos los caballos reales valen tanto como los supuestos porque sus dueños no acceden a prestarlos.

Por razones de jerarquía es inadecuado pedirselo a Arizaga el patrón y con Sebastián, el otro zafrero, la solicitud resulta un fracaso:

Sebastián: Mire Segundo... Yo trabajé mucho para pa' poder comprar el zaino... Y pa' mi es todo. (Los caballos, 52)

El animal que se convierte en imprescindible tiene varias funciones y valores en el plano imaginario, pero sólo un valor en el real y ese es de carácter económico. Esta valorización lo transforma en un objeto tan ausente como el "malacara" que Lito ofrece ingenuamente a sus padres.

Los planos opuestos conviven hasta que la necesidad deja de ser psicológica y se materializa. Entonces el sistema de sustituciones no funciona y las posibilidades lúdicas de establecer relaciones imaginarias con lo que no se tiene se destruyen, dejando paso a la insatisfacción y al fracaso.

La próxima vez que aparece Lito en la obra será en la mitad del acto segundo y ya ha dejado de ser un niño y según las acotaciones del autor, ha crecido y viste como un peón. Su última aparición en el cierre del acto primero se ha

convertido en el símbolo del final de su niñez. Su fracasado intento de ayuda hará que su relación con lo imaginado sea menos fluida, al igual que y su vínculo con Ulpiano.

El viejo necesitará otros recursos más concretos como la jubilación o las pisadas de un caballo para atraerlo nuevamente al mundo de la ilusión. La sola mención de las cosas ya no es efectiva y los dos lo saben. Ulpiano incluso tendrá un enfrentamiento verbal con Lito el cual ha ocupado su lugar en la cosecha. (46-50) El anciano no sólo se siente vencido por los años y la indiferencia de los patronos, sino también por un niño, entonces reacciona ampliando sus creaciones y establece nuevas posibilidades que Lito desconoce. Una de ellas es la jubilación que viene a contrarrestar el despido del que ha sido objeto y del cual el joven se siente culpable:

Ulpiano: Si yo no fuera mañana a la chacra a lo mejor lo llaman a usted otra vez. (Los caballos, 46)

Inmediatamente reacciona Ulpiano, esgrimiendo un elemento nuevo de defensa de su posición de desempleado, aunque ya lo había usado en la pulpería con buen resultado pero, Lito es nuevo.

Segundo: A ver si se deja de joder. Lito. Yo no voy más a las chacras porque me han jubilado. El superior gobierno me mandó un chasque notificándome. (Los caballos, 47)

El otro elemento que inventa es la compra de un caballo tubiano, lo cual reafirma su idea de la jubilación, y a lo

cual se le une las **pisadas de un malacara**, que es que lo hace volver a Lito a su juego anterior, aceptando finalmente silbar para que el caballo aparezca. Se crea así el contraste entre el tubiano que es considerado real en el diálogo y el malacara que Lito no había podido encontrar. Esta actitud de Lito produce un retraso en la conducta que había pactado con su padre en el primer acto. En la actitud de Ulpiano está implícita la venganza, y de esta forma la mentira se puede asociar con la "púa", mecanismo de burla muy común en el ámbito rioplatense y al que hace mención Ugo Ulive en su prólogo <sup>8</sup>.

La asociación entre la mentira y la "púa" no es válida para la obra en general, pues sólo serviría como una variante del aspecto imaginativo que pretendemos analizar, por lo cual la semejanza no puede tener carácter global. El tercer elemento son las pisadas y es lo que Lito va a transferir a su casa cuando la preocupación por el agravamiento de Anita se intensifique. En ese caso vuelve a convertir al caballo en tema de conversación. Segundo y Clotilde en su desesperación comienzan a "oírlas" también, con lo cual se inicia la segunda etapa de un proceso psicológico que los lleva a la aceptación de la idea de Lito. La inclusión de la sensación auditiva como argumento en favor de la presencia de los caballos es realmente la repetición de lo planteado por Ulpiano y por lo tanto no representa una solución válida y sí una trampa.

<sup>8</sup> "Prólogo" a Los caballos., (Montevideo, Librosur. 1985), p. 12.

Al final del acto segundo, el nivel auditivo cobra especial significancia otorgándole otra clase de atributos a lo imaginado, no sólo diferentes colores como sucede con los caballos y el carro. A partir de este momento "lo oído" va a tener una presencia más efectiva a través de las pisadas de los caballos las cuales al ser reconocidas por los padres de Lito, simbolizan la aceptación por parte de ellos de un plano imaginario que no frecuentaban.

Las dificultades para compartir el plano de lo irreal se van complicando. Por ejemplo cuando Ulpiano habla de su caballo, Lito no lo sigue en su proceso directamente sino que pide verlo, siendo la primera vez que la existencia de lo imaginado es cuestionada. Este cuestionamiento es signo de que las situaciones no se van a resolver por la forma acostumbrada ya que la necesidad de creer en lo irreal es cada vez más fuerte. El proceso de desposesión se evidencia a través del despido de Ulpiano y del final de la vida de Anita.

Frente a Ulpiano, Lito es receloso y oscila entre la verdad y la mentira, pero cuando llega a su casa su actitud es diferente y reelabora todo lo hablado con el viejo. Incluso le adjudica las pisadas al tubiano que supuestamente compró Ulpiano, cuando realmente en el diálogo pertenecían al malacara.

De esta manera los elementos: jubilación, caballo, Revolución quedan ensamblados a través de un renovado discurso, en el cual Lito no aparece como un niño que repite una mentira sino como un joven que aporta un dato que puede

ser de vital importancia:

Lito: Don Ulpiano se va d'ir. El gobierno lo ha jubilao y le mandó ya como más de tres mil peso con lo que se compró un tubiano nervioso, qu' es un lujo de ver, y con él se va a ir a las batallas donde pelió. (Los caballos, 55)

El paralelismo entre el final del acto primero y el del segundo es inevitable, y con esta relación podemos ejemplificar la evolución de los adultos. Ahora son los padres los que "también" oyen las pisadas y vislumbran una solución en un dato que es tan irreal como el del final del Acto I. El desprendimiento circunstancial de Lito de su mundo ficticio, se retoma con la inclusión de sus padres, para quienes el caballo se ha convertido no en una obsesión económica, sino en una necesidad imperiosa debido al estado de Anita.

Primero llegan a oír las pisadas y después a hablar con Ulpiano sobre el supuesto caballo, y allí Segundo comprueba que su esperanza de conseguir el tubiano y salvar a Anita es un imposible. También Segundo se convierte en testigo de la locura del viejo, quien explaya su delirio sobre la Revolución aumentado por una creciente borrachera que lo lleva a un estado donde puede "tocar" el caballo. (p. 63) En esa mezcla imprecisa de locura y borrachera la mentira no es necesaria y Ulpiano no quiere ocultar su "compra", sino que la "muestra" justamente a Segundo quien tiene más necesidad de que la creación del viejo sea verdad.

Segundo es también víctima de la imaginación, aunque la

combata en su hijo. Inconscientemente la ha aceptado y se ve obligado a insistir en la dilucidación entre realidad y mentira para que su hijo no se convierta prematuramente en un Ulpiano, al respecto le dice:

Segundo: Ese tubiano es como su malacara. Puro aire. (Los caballos, 69)

A su hija se la va a arrebatarse la muerte por falta de caballos y a su hijo la locura por la supuesta "presencia" de éstos. Lito repite todas las proposiciones imaginarias de Ulpiano y su padre tiene que destruir por segunda vez la necesidad de vivir de la ilusión que predomina en el joven, pero sin dejar de jugar con la existencia del malacara al que Lito renuncia sorpresivamente:

Segundo: Vamos, Lito. Agarre ese malacara y venga, dele.

Lito: Mire si v'ía agarrar el malacara, tata. Si es puro aire! (Los caballos, 69)

Segundo oficia de control frente al poder que el discurso imaginativo opera en su hijo, pero a la vez él también va recuperándose de su propia caída para enfrentarse a otra irreversible: la muerte de Anita, que será un hecho al final de la pieza. La locura que teme en su hijo tiene la representación más clara en Ulpiano, quién termina en el Acto III en un completo delirio reclamando por un pasado glorioso, en el cual están los únicos caballos que han tenido una utilidad efectiva, los que pertenecieron a la Revolución de principios de siglo. Los animales imaginados y los reales sólo han servido para enajenar más a los zafreros y no

permitirles ninguna acción que se proyecte al futuro e indique un cambio en una situación social claramente insatisfactoria, por lo tanto surgen de la obra como condenados a un estatismo del cual en parte son responsables.

#### LO IRREAL COMO GENERADOR DE CONDUCTAS DIVERSAS

La función sustitutiva que cumple la imaginación les ha permitido a los personajes establecer un sistema de relaciones con los valores de la clase social dominante que oficia de referente. Dentro de este proceso podemos establecer diferentes actitudes frente al plano de lo irreal que varían de acuerdo a la capacidad adquisitiva de los sujetos en cuestión.

Por ejemplo dentro de la obra hay tres conductas que responden en forma diferente a este enfrentamiento y esta variación está determinada por las imposiciones del medio ambiente. Tenemos a Ulpiano que vuelca toda su fuerza creativa en un caballo el cual tiene su viabilidad solamente en el pasado, de manera que la verdadera dimensión de su creación no corresponde a la unidad de tiempo vigente en la obra. Lo mismo sucede con el otro extremo generacional porque Lito proyecta su fuerza imaginativa hacia el futuro, demostrando que su caballo es el medio necesario que lo llevará a la ciudad alejándolo de ese quietismo alienante del cual por su edad no es plenamente consciente. En medio de

estos dos extremos se encuentran Barreto y Azucena que han logrado, con los ahorros de años comprar un caballo, de manera que para la pareja la etapa de la imaginación ya se ha cumplido y han logrado la unidad económica que para los otros es sólo un delirio. Ellos se han convertido en dueños y la propiedad los jerarquiza socialmente ofreciéndoles nuevas expectativas de vida que incluyen la posibilidad de mudarse a la ciudad, lugar soñado no sólo por Azucena sino también por Lito y Clotilde.

La efectividad del objeto imaginado --caballo-- tiene diferentes proyecciones temporales de acuerdo al mundo interior de cada uno de los personajes. Ellos serán los encargados de establecer la significancia de lo poseído imaginariamente. El caballo de los Barreto llamado "Paco" es lo que posibilita la elucubración no sólo de un mundo pueblerino, con vecinas y agua corriente, sino del elemento complementario para el desplazamiento: el carro.

La función de este objeto oficia de la misma forma que el caballo para los otros personajes, por lo tanto la unidad caballo-carro tendrá su integridad en la medida que los dos existan. Pero la existencia conjunta es imposible, porque como dice el pulpero:

Agenor: Que yo sepa, Barreto, nadie vende carro por estos laos. (Los caballos, 42)

El objeto inventado termina por destruir al real, la forma de la venganza en manos de Azucena lo hace evidente. Ella fractura el caballo al enterarse que el carro ha sido una

mentira de su marido. La inaccesibilidad al vehículo determina la falta de razón para la existencia de Paco, y éste es destruido por el mismo mecanismo que lo creó: el de propiedad. El animal tiene razón de existir en la medida que supone la posibilidad de la compra de un carro, de lo contrario pasa a ser la alusión a algo imposible de lograr y esto determina su muerte.

Para Barreto el carro es simplemente una mentira, que en un borracho no es una excepción, pero para Azucena es la ilusión de su vida porque su cadena imaginativa empieza y termina en ese objeto y las posibilidades que surgen de hacerlo suyo. Barreto y Azucena planean mudarse para mejorar, pero esto depende de un objeto, el carro, que no existe realmente, éste al igual que los caballos pertenece a otra persona integrante del grupo de los explotadores con lo cual el vehículo es un objeto deseado pero prácticamente inalcanzable. En el caso del matrimonio Barreto la dinámica de la imaginación no se desarrolla plenamente, porque la situación entre él y su mujer está definida por la mentira, o lo que anteriormente mencionamos como "púa". El hombre no sólo imagina el carro, sino además miente sobre su existencia y Azucena tampoco cumple plenamente el círculo imaginativo, porque su invención es sólo parcial desde el momento que tiene elementos que apoyan su creación, como lo es el dinero ahorrado, el nombre para el carro, la palabra de su marido corroborada por el gasto de dinero y la visión del objeto:

Azucena: Pa'decirle la verdá muy lindo, lo que se

dice muy lindo no es. Pero es juerte.  
Qu'es lo jundamental. (Los caballos, 43)

Los diálogos de Azucena son imaginarios sólo para el receptor que conoce la opinión del pulpero y las mañas del borracho. Este no cuenta en ningún momento con la posibilidad de que su mentira se descubra, y en este sentido imagina sobre la idea del carro como otros hacen con la del caballo. La trampa se produce por el hecho de que Barreto está demasiado seguro de sus mentiras y se olvida que pueden dejar de serlo. Ni siquiera sospecha que el descubrimiento de la verdad le puede significar la pérdida de lo que realmente posee y valora en su justo precio.

Es posible establecer un paralelismo entre los personajes del padre de Lito y Azucena en la medida que los dos especulan con una mentira que para ellos es verdad. Segundo hace real el caballo de Ulpiano y Azucena hace lo mismo con el carro, pero debido al carácter imaginativo de ambos objetos las dos vidas van a sufrir cambios radicales. El peón perderá a su hija, y la mujer, al provocar la muerte del caballo destruirá todas las posibilidades de cambio en su vida. Ella elige vivir sin nada antes que mantener el caballo con vida, puesto que el animal es el símbolo de su fracaso.

Cada elemento imaginado lleva implícito la derrota, llevando a los personajes al delirio y a la frustración absoluta, porque el no poder dominar lo irreal resulta casi tan o más dramático que no lograr control sobre lo cotidiano. La estructura de la obra nos permite revalorizar el mundo

creado y hacer una relectura de la realidad en base a los sueños de cada uno que son realmente uno solo: sobrevivir. El discurso imaginativo logra en esta pieza un nivel poético donde cada una de las creaciones se convierten en metáforas de un mundo aislado que pretende crear mecanismos de defensa. Pero todo este proceso está amenazado por una permanente y velada ironía que adquiere sus rasgos más notorios en una serie de hechos significativos dentro de la obra.

Por una lado, la intervención de Lito al final del Acto 1 ofreciendo una solución irreal a un problema demasiado apremiante demuestra que la aceptación de un discurso imaginativo como cotidiano no equivale a la creencia absoluta en él, sino que los personajes, en este caso los padres del niño, mantendrán una distancia entre lo verosímil y lo ficticio en la medida que se encuentren lejos de la inocencia o de la locura. Otro ejemplo es el diálogo entre Azucena y Clotilde, únicas mujeres de la obra. Ambas sostienen una conversación en base al tema, carro, al cual se le describe, le otorgan colores y lo considera propio como a los caballos. Azucena tiene, como todos, la necesidad de poseer algo, por ello hace la distinción entre lo que es de su marido y lo de ella. Sebastián ya cumplió su sueño de posesión, por lo tanto está satisfecho y puede dedicarse a engañar o a "empuar" a los demás, cosa que la mujer ignora, mientras ella espera su turno para convertirse también en propietaria.

La propiedad crea una desigualdad en la pareja y esto va a ser equilibrado al final de la obra cuando Azucena conozca

la verdad y determine la muerte del animal. El delirio de la mujer es paralelo al de Ulpiano, y aunque el de ella se produce por la tenencia del animal y el del viejo por la ausencia, los dos asumen lo imposible en monólogos desgarradores. En ambos la invención abarca incluso a personas a las cuales se les ordena en base a lo imaginado como en el caso de la mujer con respecto al hombre que usa su carro o de los cuales se está dispuesto a recibir órdenes como lo hace Ulpiano al final de la obra en relación con el imaginado coronel.

Los Barreto han llegado al punto más alto de la ironía, porque han logrado comprar un caballo, pero éste muere como causa de un duelo de voluntades. El único animal que existía y al que Barreto cuidaba más que a su mujer enferma, debe morir por no cumplir con la función de llevarlos a la ciudad.

La cadena imaginaria establece sus reglas y éstas, creadas por cada personaje, rigen la existencia de lo verdaderamente poseído. El caballo "Paco" existe, pero ni lo usan ni lo van a dejar vivir porque su destino está determinado en función de su valor en el nivel de lo imaginado. El proceso dramático se cierra con la prevalencia del delirio como resultante del juego entre lo que se posee y lo imaginado.

Los caballos con sus variaciones -- malacara, tubiano o zaino-- son la necesidad común que iguala a los personajes y que se oponen, por ausencia o presencia, a los animales que pertenecen a Arizaga. Estos son más "reales" que "Paco"

porque tienen una función en el trabajo, pero son igualmente inalcanzables por la posición social de su dueño.

El mundo de los cañeros se ha construido en base a una unidad económica, caballo, que se proyecta de diferentes maneras según el personaje que lo usa, pero que siempre se convertirá en la compensación de carencias irreversibles y en síntesis de las variadas ilusiones que cada uno ha creado como mecanismo de defensa. Imaginar en este caso es responder a la realidad y a veces la locura está implícita en esa respuesta, cuando el discurso se agota y la oposición con la realidad es más fuerte que el caudal imaginativo.

Este grupo social, que representa la clase baja, como todo grupo sumergido económicamente, tiene que recrear valores que no le pertenecen y en ese proceso el referente social cobra especial interés porque se puede hacer una lectura del mismo a través de las necesidades y los sueños de los personajes. Imaginan más por necesidad que por placer, pues esta necesidad está impuesta en parte por los que tienen los medios de producción, en este caso los dueños de los arrozales, quienes evitan todo contacto con la clase social que hace posible esa propiedad.

Esta distancia entre los zafreros y los patrones crea un espacio que es compensado con la imaginación y, a través de ella, surgen determinados valores como el de la propiedad, el trabajo, vida en el pueblo, que de otra manera son innaccesibles. La accesibilidad es una permisión de lo imaginado, por lo tanto al crearlo, el sujeto se acerca a lo

inventado y lo posee en cierto sentido, para satisfacer un sistema de compensaciones que por otra vía es imposible.

Hay un determinismo implícito que lleva a los personajes a hablar de los caballos, la casa, el carro, sin ninguna diferencia desde el punto de vista lingüístico con el discurso sobre la realidad. Así que la compensación no sólo los conforma, sino que no les permite pensar en buscar la forma para que ese núcleo prohibido y ajeno sea realmente propio.

Al final todos han fracasado; los que admitían que jugaban, como Lito, los que invitan a hacerlo como Segundo con su hija, los que sólo se dedicaban a inventar como Ulpiano y los que lo hacían sin necesidad como los Barreto. En el cierre de la obra la imagen de la casa surge en irónico contraste con la muerte de Anita, mientras que el caballo de la revolución es el símbolo más claro de la entrada de Ulpiano en el delirio, estado en el cual mantiene una amarga esperanza de luchar y siente que alguien lo está llamando para el combate:

Ulpiano: A caballo...a caballo! Hay que formar.  
Toda la tropa a caballo!...Llame Coronel.  
Llame!...Afirmando la tacuara! Por qué no  
llama?...O no hay quien llame, carajo?  
(Los caballos, 74)

Cirlot explica que la significación del caballo es muy amplia y confusa, pero dentro de las posibilidades interpretativas se encuentra la bio-sicológica. Esta interpretación define al caballo como reflejo de los instintos perteneciendo a la zona del inconsciente función

que se evidencia en la obra de Rosencof. En ésta el animal varía sus significaciones en relación con el mundo interior del personaje que lo proyecta y de este modo deja de ser una simple imagen del medio rural al cual los personajes pertenecen. La unión del animal con el carro "soñado por Azucena es también sustentada simbólicamente, de manera que el mundo de los zafreiros tiene una dimensión universal proveniente de su calidad de injustamente marginados.<sup>7</sup>

Esta condición los emparenta fácilmente con los personajes de Las ranas y La valija, estableciendo una continuidad en la intención de Rosencof de convertir el plano imaginativo en el intermediario entre la realidad y los deseos, que de otra manera son imposibles de satisfacer. En las tres piezas recurre a personajes en los cuales el aislamiento es por demás evidente al igual que la necesidad de la mayoría de ellos de buscar una salida compensatoria que les permita acceder, en forma aunque sea ficticia, a los valores que caracterizan al mundo imaginado y al que por razones económicas y sociales no pueden acceder.

Los caballos fue escrita teniendo como base la experiencia directa de Rosencof de convivir con los zafreiros en el norte del país, compartiendo diariamente los avatares de una sobrevivencia inhumana. Los testimonios de este período de su vida se encuentran en una serie de artículos publicados originariamente por el semanario uruguayo Marcha y

<sup>7</sup> Juan Eduardo Cirlot, Diccionario de símbolos (Barcelona: Labor, 1988), pp. 110 y 118.

que actualmente forman el volumen titulado Rebelión de los cañeros <sup>9</sup>.

Esta obra cierra la sección que denominamos Teatro abierto en la cual la imaginación ha sido utilizada en diferentes formas de acuerdo a las características sociales de los personajes. La reiteración del recurso imaginativo ha sido la forma de soportar el aislamiento social y económico al que los marginales están sometidos y la manera de crear lazos, aunque sean ficticios, con el resto de la sociedad a la que pertenecen a pesar de la discriminación.

Las características expresadas en esta primera parte con respecto a la separación que delimita las posibilidades de comunicación de los grupos con el resto de su entorno se va a enfatizar en las obras que examinaremos en la segunda parte de este trabajo. En ésta la mayoría de los protagonistas se encuentran confinados por diferentes razones en espacios reducidos, de manera que la función comunicativa de la imaginación va a ser revalorizada otorgándole un papel determinante en la personalidad de los implicados y convirtiéndose en definidora de situaciones y conductas individuales las cuales sin la intervención de lo imaginativo carecerían de interés y relevancia.

<sup>9</sup> Mauricio Rosencof, La rebelión de los cañeros (Montevideo: Tae, 1987). La primera edición fue publicada en 1968 en Montevideo por la editorial Sandino.

### PARTE III: TEATRO CARCELARIO

Durante el período histórico comprendido entre 1973 a 1985 Uruguay sufre una de las dictaduras militares más cruentas de este siglo en Sudamérica.<sup>1</sup> En ese lapso las expresiones culturales sufrieron un cambio definitivo y la cultura se convirtió en uno de los principales enemigos de los titulares del poder, hecho que trajo como consecuencia inevitable el ataque sistemático contra las diferentes expresiones de este tipo.

En el marco de esta estructura de poder se generó una de resistencia, tanto fuera como dentro del país. Las opciones frente al terror se diversificaron, unos se decidieron por el exilio, voluntario en algunos casos, forzado en la mayoría, mientras que otros creaban a veces inconscientemente una cultura de resistencia entre cuyas expresiones la literatura

<sup>1</sup> Para tener un panorama global de la situación uruguaya antes y durante el período dictatorial se pueden consultar, entre otros, los siguientes trabajos: Marvin Alisky, Uruguay (Nueva York: Praeger, 1969), Luis E. González, "Uruguay, 1980-1981: An Unexpected Opening" Latin American Research Review 3 (1983): 63-73; Sergio Jellinek, Uruguay, a Pilot of Transition from Representative Democracy to Dictatorship (Stocolmo: Institute of Latin American Studies, 1980), Edy Kaufman, Uruguay in Transition (Nueva Jersey: Transaction, 1979), Francois Lerin y Cristina Torres, Historia política de la dictadura uruguaya (Montevideo: Nuevo Mundo, 1987), Selva López Chirico, Estado y fuerzas armadas en el Uruguay del siglo XX (Montevideo: Banda Oriental, 1985), Carlos Maggi, Los militares, la televisión y otras razones de uso interno (Montevideo: Arca, 1986); Alicia Melgar y Walter Cancela, El desarrollo frustrado (Montevideo: Banda Oriental, 1985), Zelmar Michelini, Uruguay vencerá (Barcelona: Laia, 1978), Ronald McDonald, "The Struggle for Normalcy in Uruguay" Current History 81 (1982): 69-73, 85-86; Carlos Real de Azúa, El Uruguay visto por los uruguayos (Montevideo: Centro Editor de América Latina, 1986); Martin Weinstein, Uruguay: The Politics of Failure (Connecticut: Greenwood, 1975).

escrita en la cárcel figura entre las más importantes. Rosencof explica en su mencionado artículo sobre "Literatura carcelaria" que en la prisión se produjo más narrativa, poesía y teatro que la que se realizó en el resto del país y en el exilio. La palabra "insilio" fue creada para identificar el origen de actividades y pronunciamientos realizados por ciudadanos que sin haber abandonado el país estaban excluidos de todo tipo de participación pública. Su intervención podía ser considerada por las fuerzas armadas como "subversiva" y las consecuencias podían ser fatales para los transgresores de un código basado en la amenaza y el miedo. Dentro de estas actividades se incluían con la misma arbitrariedad la prohibición de ejercer una profesión, la de pertenecer a la comisión de su propio condominio, el intento de expresar su opinión sobre la situación política o un juicio severo sobre los integrantes del gobierno. A esta enumeración también es posible agregar hechos simples como el de ser miembro de un club de barrio o enseñar en las diferentes ramas de la educación.

Para ejemplificar la transgresión de esta situación tan peculiar como peligrosa que tenía como pena natural la cárcel basta recurrir a tres casos cuyos protagonistas representaban y lo siguen haciendo puntos claves en la historia de la literatura uruguaya. Uno de ellos es el del escritor Mario Arregui, que soportó la cárcel por haber cometido la "imprudencia" de insultar al régimen en una terminal de

ómnibus. Este hecho no solamente le costó la pérdida de su libertad sino que los trastornos físicos que soportó le costaron más tarde la vida después de haberlo liberado porque carecían de cargos para hacer lo contrario. Otro ejemplo fue el del narrador Juan Carlos Onetti que estuvo preso por ser miembro de un jurado del cual resultó ganador un cuento considerado peligroso por las Fuerzas Armadas. El último caso es obviamente Mauricio Rosencof, cuyos trece años en un pozo son suficiente testimonio de la máxima expresión de aislamiento. Rosencof afortunadamente sobrevivió y actualmente tiene una intensa actividad literaria y está produciendo de manera sorprendente y no sólo en el género dramático logrando proyectarse en diferentes niveles del quehacer artístico. Como corolario de esta breve síntesis sobre las características de la política represiva debemos recordar que dentro de este sistema de terror los habitantes sufrieron la drástica, por no decir ridícula, clasificación en A,B,C. Si los primeros eran los favoritos del nuevo sistema es muy fácil imaginarse que les iba a corresponder a los segundos y sobretodo a los terceros, generándose especialmente entre éstos la cultura de la resistencia y la literatura de "insilio". Saúl Sosnowski señala al respecto:

La creación misma del término "insilio" para identificar el rechazo del régimen imperante y la marginación dentro del país como equivalentes a lo experimentado en un primer nivel distanciador por los exiliados, servía para distender las fronteras nacionales como única línea demarcatoria de las actitudes frente a la dictadura. "Insilio" daba cuenta de resistencias activas, de atronadores

silencios, de meras supervivencias a la espera de otros despertares. En un aparato singular, la "literatura de insilio" también incorporaba a la de los presos políticos que en las cárceles habían iniciado, o continuaban, una producción literaria que ha formado el corpus de la "literatura carcelaria" <sup>2</sup>

La existencia de expresiones literarias de este tipo parecían inadmisibles en un país cuya tradición democrática lo había convertido en uno de los ejemplos de este sistema de gobierno. El cambio oficiado por el poder militar había logrado transformar totalmente esa imagen. A propósito de esta transformación señala Malcolm Road:

By 1976 the "Switzerland of Latin American had become, in the word of one United States Congresssman, "the torture chamber of Latin American." Almost a third of the country's population was in exile, while the number of its political prisoners was the greatest per head of population in the world.<sup>3</sup>

En el proceso cultural surgió un retroceso del cual Uruguay no va a poder recuperarse en muchos años y dentro de este caos, que no sólo alcanzaba los ámbitos intelectuales, la literatura sufrió daños irreparables. El vacío dejado por la gente en el exilio y por el silencio de los que permanecieron en el país, y que por diferentes razones suspendieron su labor creativa, pretendió ser llenado por los "nuevos creadores" o lo que se llama irónicamente

<sup>2</sup> Saúl Sosnowski, "Dentro de la otra orilla: la cultura uruguaya: represión, exilio y democracia", Represión, exilio, y democracia: La cultura uruguaya. (Montevideo: Banda Oriental 1987), 11-22.

<sup>3</sup> Malcolm Road, "Introducing Uruguay", Index on Censorship 11.3 (1982): 25.

refiriéndose al género narrativo "nuevos Onettis", y que fueron lógicamente respaldados por la crítica fiel al proceso. En el ámbito de la narrativa surgió un antagonismo claro entre los que escribían para satisfacer las necesidades culturales del nuevo régimen y los que prefirieron comprometerse en sus trabajos y analizar una realidad de acuerdo al contexto político reinante. Para explicar la función de este grupo contestatario citamos a una de las mujeres que perteneció a la llamada "narrativa de imaginación" y que entiende que la narrativa en general no tuvo una posición vanguardista sino de discreto segundo plano durante la dictadura. La escritora Teresa Porzecanski resalta la función de este grupo dentro de un clima intelectual donde la "axfisia" creativa se une a la incapacidad para enfrentar lo que sucede y a una falta clara de orientación estética:

Una excepción marginal puede haberla constituido, sin embargo, la "narrativa de imaginación", que no planteó el lírico ensueño de paraísos o infiernos lejanos, sino la alegórica develación de los inmediatos.<sup>4</sup>

El panorama teatral no fue más alentador que el narrativo e incluso podríamos decir que si bien surgieron nuevos nombres sus producciones se mantuvieron en el aislamiento estético y en la censura que afectó a la narrativa y a la poesía. El teatro carcelario de Rosencof surge como el ejemplo más

<sup>4</sup> "Ficción y fricción de la narrativa de imaginación escrita dentro de fronteras". Represión, exilio, y democracia: La cultura uruguaya (Montevideo: Banda Oriental, 1987), 221-230.

coherente dentro de este género a pesar de las condiciones infrahumanas en las que se gestó, y ha logrado renovar la imagen que desde el punto de vista literario había formado en los años sesenta. Pero en general es evidente que la producción teatral, tanto en los textos como en la realización de espectáculos, ha sufrido una profunda fisura con respecto al movimiento teatral latinoamericano en primera instancia y al europeo en segunda.

Dentro de esta denominación de "Literatura carcelaria" se sigue tratando en Uruguay de recuperar las innumerables producciones que en los diferentes géneros y que con motivaciones dispares los presos políticos crearon en cautiverio. Eduardo Galeano ha publicado una antología de poemas con ese origen, pero la tarea va a requerir mucho más tiempo y los frutos se irán sumando constantemente. Pretendemos examinar aquí el teatro que Rosencof imaginó, relaboró y muy pocas veces escribió, durante su periodo de confinamiento en diferentes cuarteles. En ese tiempo no sólo creaba obras del género dramático sino que también pertenece a este periodo parte de su novela titulada Vincha brava, como también otros intentos que se perdieron en manos de los captores. Al respecto Rosencof contesta a la pregunta si Vincha brava es la única novela que ha escrito:

No, bueno, se publicó "Vincha brava", que originalmente tenía 25 capítulos. Yo pude rescatar del periplo carcelario cuatro y la recompuse en diez, porque el que la escribió no es el mismo que que la complementa ahora. Aunque está dirigida a los niños la intención era que fuera para todos, en

un estilo que la podríamos emparentar en la literatura, al Principito. Y yo escribí otra novela con la que se quedaron en Minas, en Infantería. estaba terminada y yo la entregué en un periodo en que me dejaron escribir y se quedaron con ella. <sup>5</sup>

La novela "perdida" a la que se refiere en su respuesta había sido titulada El dios verde, en alusión al vagabundo montevideano que pasa su vida en las calles. El autor expresa en el mismo reportaje que no pierde la esperanza que el comandante de la unidad militar, particularmente interesado en su obra, se la devuelva algún día. También dentro de este lapso escribió Levendas del abuelo de la tarde y Diario de un niño. Su actividad dentro del género narrativo se completa con una novela recientemente terminada y titulada Bataraz, donde el tema carcelario vuelve, a ser al igual que En el combate en el establo, el centro de la acción. En este caso la atención está centrada en la relación entre un preso y un gallo bataraz que le ha llegado de "regalo" por parte de las autoridades centrales y que se convierte en su compañero, esta vez de gallinero y no de un establo.

Es por demás evidente que este lapso de sobrevivencia, desde el punto de vista literario, se ha convertido afortunadamente, en increíblemente prolífico. La permanente transformación de su experiencia carcelaria en material literario de excelente calidad y diferentes matices es otro de los factores por los cuales Rosencof se ha constituido en una

<sup>5</sup> Roger Mirza. "Entrevista a Mauricio Rosencof", La Semana 4 Marzo (1989):13.

de las figuras más solicitadas tanto en el ambiente teatral europeo como en el latinoamericano. Ambos movimientos culturales se interesan en representar sus obras y adaptar las narraciones al teatro y al cine. Algunos ejemplos por demás elocuentes son el de Berliner Ensemble quien está estudiando la posibilidad de representar algunas de sus obras. La pieza El hijo que espera fue estrenada este año en sueco por el teatro Unga Klara, el cual también tradujo El saco de Antonio con el mismo fin. En Noruega esta última obra tendrá una versión televisiva y el testimonio de su experiencia carcelaria servirá de base para un cortometraje en noruego. A estas actividades se suman los próximos estrenos en Alemania, España, Cuba, México y lógicamente Uruguay de las obras comprendidas en el periodo carcelario. De esta forma y a la vez que sigue escribiendo poesía, la labor de este hombre al que no tuvieron coraje para matarlo ni a quien pudieron enloquecer, se ha convertido en un ejemplo vivo de resistencia, creatividad y dinamismo.

Para la apreciación en su totalidad de la experiencia de este escritor en prisión es imprescindible referirnos a la colección titulada Memorias del calabozo, que se va a completar con la edición del tercer tomo que se suma a los dos anteriores publicados en Montevideo. En ellos, Rosencof y uno de sus compañeros de infortunio, Eleuterio Fernández Huidobro, recuerdan diferentes circunstancias y anécdotas de sus vidas en un pozo, como también la invención de un sistema de

comunicación tipo morse para superar la soledad, el aislamiento y la distancia de una pieza por medio. En el prólogo que Eduardo Galeano escribiera para esta literatura testimonio explica de la siguiente manera la función de esta comunicación tan especial a través de los dedos.

Aquella música de tamborcitos, aquellos ruiditos humildes, era la mejor sinfonía de Beethoven: en ellos resonaban la maravilla del universo. Prohibida la boca hablaban los dedos. Hablaban el lenguaje verdadero, que es el que nace de la necesidad de decir. El encuentro entre Mauricio y el "Nato" a través de la pared, no sólo revela la fuerza de dignidad y el poder de astucia de nuestros presos políticos; ese diálogo alucinante es, además, el más certero símbolo del fracaso de un sistema que quiso convertir a todo el Uruguay en un país de sordomudos. <sup>6</sup>

Las formas de comunicación se agudizaron dentro y fuera del sistema carcelario en razón proporcional a los intentos de los militares de evitarlos. La literatura carcelaria, como el tamborilear de los dedos en una celda sirven de valedero ejemplo de la tenaz intención de traspasar el encierro.

La poesía también encontró su lugar en el pozo en que Rosencof estuvo confinado y de estos años de absoluta marginación, donde el permiso para la visita de un familiar era casi imposible de conseguir, el escritor logró no sólo sobrevivir a través del teatro y de una novela "robada", sino que también lo hizo por medio de la poesía. A este respecto tenemos el volumen titulado Canciones para alegrar a una niña o Mi amor por la margarita, dedicado a su hija, la cual

<sup>6</sup> "Prólogo" a la edición de Memorias del calabozo (Montevideo: Tae, 1988), Tomos 1-2.

creció con las imágenes de terror que de su padre le mostraban los militares en las esporádicas visitas, y Conversaciones con la alpargata, edición que incluye también el poemario titulada Desde mi ventana. La importancia de esta producción la destaca Mario Benedetti:

Con este libro (Conversaciones con la alpargata) arduo y coherente, imaginativo y doloroso, Mauricio Rosencof se incorpora, con pleno derecho y excelente nivel, a una literatura como la uruguaya, que tras doce años de represión, dispersión y censura, por fin comienza a atar, con talento y amor, sus cabos sueltos. <sup>7</sup>

Es evidente que su producción teatral en la cárcel es la que ha tenido mayor repercusión y de esta desgarradora experiencia se rescatan las siguientes obras: El combate en el establo y El saco de Antonio publicadas en 1985, El hijo que espera y Nuestros caballos serán blancos publicadas en 1986. Esta última pieza tiene una fecha precisa de terminación, primero de setiembre de 1984, por lo tanto corresponde a la última etapa de presidio antes de que se produjeran las primeras elecciones democráticas realizadas en noviembre de ese año y cuando aún restan varios meses para su liberación en abril de 1985. Para la ubicación de estas obras seguiremos el orden establecido por la publicaciones el cual nos permite colocar en último lugar el drama documental Nuestros caballos serán blancos, en el cual la figura del héroe nacional José Gervasio Artigas sirve de cierre para un

<sup>7</sup> "Prólogo" a Conversaciones con la alpargata (Montevideo: Arca. 1985), p. 7.

ciclo, que no necesita recurrir a su origen en condiciones infrahumanas, para recibir los mejores elogios o ser admitido dentro de las mejores expresiones dentro del vasto repertorio del teatro latinoamericano en el cual el dramaturgo uruguayo sin duda tiene una posición de privilegio.

#### Capítulo IV: EL COMBATE EN EL ESTABLO: LA IMAGINACION COMO RESISTENCIA

El combate en el establo fue escrita en prisión en pequeñísimos papeles y carece de una fecha precisa de creación. Su título original fue La camiseta porque en los dobladillos de esta prenda de vestir sorteó la estricta censura y en ellos tuvo la suerte de trasponer el pozo, en el que Rosencof estaba confinado, con el envío de ropa para ser lavada en la casa del preso. A partir de esas condiciones se ha convertido en poco tiempo en la obra más representativa de este período carcelario. En este tiempo de creación literaria en condiciones que ya examinamos en la introducción y que no tienen ninguna cercanía al trato humano, Rosencof logra encarar su propia experiencia y a la vez la de miles, sin necesidad de un distanciamiento que le asegure una mejor perspectiva. En este caso haber esperado el momento de la liberación hubiera sido un acto tan delirante como los que practican sus personajes, porque la posibilidad de un mañana se convertía, la mayoría de las veces, en algo absolutamente remoto e inalcanzable. <sup>1</sup>

En el ejemplo del dramaturgo uruguayo la participación de la memoria en el proceso de reocreación de la experiencia

<sup>1</sup> Como testimonio de la situación de los presos políticos desde el punto de vista militar se puede recurrir al libro de Hugo García Rivas, Memorias de un ex-torturador (Santiago: El Cid, 1984).

carcelaria no tiene la misma funcionalidad que en el habitual discurso autobiográfico, porque no existe un período de desgaste entre lo vivido y lo recreado. En este caso la literatura transforma una experiencia reciente que no es reflejada anecdóticamente sino que trasmite los valores esenciales que están en juego en el enfrentamiento de ideologías diferentes, por lo tanto el simbolismo de las actitudes representadas trasciende el hecho de haber vivido o no una situación similar.

Esta pieza plantea la situación antagónica de una pareja de presos que adopta diferentes actitudes frente al hecho de estar en la cárcel por un tiempo indefinido y verse enfrentados a la tortura y ante un atroz sistema de reeducación. El sistema de castigo imaginado por los apresores oculta a la opinión pública las formas específicas de mismo coincidiendo con la actitud que Michel Foucault señala en los sistemas de represión modernos:

Punishment, then, will tend to become the most hidden part of the penal process. This has several consequences: it leaves the domain of more or less everyday perception and enters that of abstract consciousness; its effectiveness is seen as resulting from its inevitability, not from its visible intensity; it is the certainty of being punished and not the horrifying spectacle of public punishment that must discourage crime; the exemplary mechanics of punishment changes its mechanisms. As a result, justice no longer takes public responsibility for the violence that is bound up with its practice.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Michel Foucault, Discipline and Punish (Nueva York: Pantheon, 1977), p. 9

Estos dos personajes, que en el contexto de Rosencof no pueden ser más que prisioneros políticos, aunque en ningún momento se haga alusión al tema, padecen esa forma de violencia escondida que explica Foucault. Estas víctimas están representadas por un hombre, José y una Vaca, producto ésta última del sistema educativo implantado por los captores. Ambos conviven en un establo y mientras la Vaca se adapta y conforma con su nuevo estado, José busca desesperadamente la forma de no animalizarse a pesar de las condiciones que lo agobian.

El tratamiento directo del tema de la opresión militar, personalizada en una única y suficiente visita de Perrone al establo, muestra en forma eficiente la intención de los ideólogos de la dictadura de "animalizar" no sólo a las personas que estaban en las diferentes cárceles, sino también a todo un país. Cambiar la mentalidad uruguaya fue uno de los objetivos que a través de diferentes medios, especialmente los de la enseñanza pública, se convirtieron en una obsesión de los "pedagogos" de la dictadura y que hoy se cuenta afortunadamente entre sus fracasos. <sup>3</sup>

Esta obra ha tenido un significativo éxito desde su estreno en Uruguay en 1985, y ha sido publicada el mismo año

<sup>3</sup> El hecho que más evidencia este intento fue la promulgación en 1973 de la llamada "Ley de enseñanza", cuyo autor fue el actual presidente de la república: Julio María Sanguinetti. En dicha legislación se convertía al sistema público de educación, que hasta el momento había sido ejemplo para otros países, en una forma de represión, vigilancia, favoritismos y discriminación.

junto a El saco de Antonio, escrita también en prisión, y a la reedición de la ya legendaria Los caballos, pieza que ha logrado un singular éxito y ha despertado un creciente interés a través de los años. <sup>4</sup>

En El combate en el establo el dramaturgo expresa claramente las condiciones de sobrevivencia en una celda, específicamente un pozo, durante el período de gobierno militar sin necesidad de reconstruir una anécdota particular o una situación que por su violencia explícita predispusiera la reacción del espectador y asegurara de antemano la eficacia de la pieza. Su elección está dirigida a la desconstrucción de dos personajes paradigmáticos que simbolizan no sólo la condición de preso común a todos los uruguayos que pasaron por esa circunstancia, sino que extiende el significado de esa confrontación a todo el resto de la gente, que sin haber pisado un calabozo vivieron durante más de doce años en uno más grande: el Uruguay de fines del 60 hasta mediados del 80.

La escritura de esta pieza significó toda una conquista literaria por parte del autor y él mismo explica como fue posible ese milagro y cuáles fueron las condiciones en que

<sup>4</sup> Mauricio Rosencof, El combate en el establo (Montevideo: Librosur, 1985). En lo sucesivo las citas corresponderán a esta edición por acto y número de páginas. En referencia al tema del encarcelamiento y a la relación torturador-torturado citaremos algunas de las obras más conocidas al respecto: Mario Benedetti, Pedro y el capitán (México: Nueva Imagen, 1979). Griselda Gambaro, El campo (Buenos Aires: Insurrexit, 1967) y Las paredes (Barcelona: Argonauta, 1979), Eduardo Pavlovsky, El señor Galíndez (Buenos Aires: Prometeo, 1976).

logró trasmitirla a sus familiares desde su encierro:

Este es el tema de una pieza que escribí con letra muy pequeña con un lápiz que me proporcionó clandestinamente un guardia para que le redactara las cartas a su querida. Lo hice sobre hojillas de fumar que luego arrollaba apretadamente envueltos en un trozo de nylon y que se escondía en lo dobladillos de las camisetas que cada 15 o 20 días podía entregar a mi familia para su lavado.<sup>5</sup>

Pero es importante destacar que toda esta producción realizada en condiciones infrahumanas y con las facultades físicas y mentales totalmente deterioradas conforman una estructura coherente que no evidencian el aniquilamiento moral y corporal del autor. Incluso en el momento de hacer las conclusiones se podría afirmar que las piezas elaboradas en condiciones adversas muestran un caudal creativo más elaborado que las ubicadas en la sección titulada Teatro abierto

El combate en el establo no es solamente la dramatización de un conflicto de conciencias sino que también es uno de los resultados de la lucha personal del dramaturgo por sobrevivir y comunicarle al mundo más allá del pozo sus inquietudes, ideas, sentimientos y opiniones. Por ello, el cambio en el título fue un acierto ya que el elegido definitivamente refleja la lucha formulada en la obra. Esta elección establece un inevitable paralelo dentro de la literatura uruguaya con el célebre cuento de Eduardo Acevedo

<sup>5</sup> "Literatura carcelaria." Primer Acto 220 (1987): 127-128. Este trabajo también se encuentra en la compilación hecha a raíz de un encuentro sobre Uruguay en 1986 en la Universidad de Maryland. Saúl Sosnowski, Represión, exilio y democracia: la cultura uruguaya (Montevideo: Banda Oriental, 1987), pp. 127-140.

Díaz, El combate en la tapera.<sup>6</sup>

Las semejanzas en el título, tema y situación entre los textos de Rosencof y Acevedo Díaz superan la diferencia de género: en el cuento del escritor uruguayo publicado a principios de siglo se describe un hecho histórico como la defensa de la patria frente a la invasión portuguesa. En la narración se hace hincapié en el heroísmo de los soldados que frente a las obvias desventajas deciden luchar hasta el final prefiriendo perder la vida en vez del honor y la esperanza de ganar aún siendo vencidos. Recordemos que la convencionalidad de la victoria y la derrota es uno de las ideas recurrentes en Rosencof y sirve de título a una entrevista que le hiciera un semanario montevideano.<sup>7</sup>

La pieza de Rosencof retoma en parte el tema de la resistencia con ambiente y personajes muy diferentes, planteando después de casi un siglo la repetición de una situación donde el coraje y el compromiso con la defensa de una ideología significa la superación con honra de la humillación que implica una derrota. En el caso de El combate en el establo, el autor utiliza un propuesta breve en dos actos con solo tres únicos personajes, de los cuales toda la atención y el tiempo dramático están centrados en José y

<sup>6</sup> (Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública, 1954). Este autor vivió entre 1851 y 1921 y ocupa un lugar de privilegio dentro de la narrativa uruguaya por obras donde se resalta las gestas independentistas y el valor de los orientales frente al invasor.

<sup>7</sup> Mario Delgado Aparain, "Victoria y derrota son convenciones", Jaque (1985). p. 8.

la Vaca. El diálogo entre ellos es la materialización de un conflicto entre dos conductas que se van definiendo como opuestas a medida que transcurre la obra y que responden a una misma realidad; la prisión por razones políticas -- categorización que por su amplitud permitió toda clase de abusos y desmanes.

La obra comienza cuando el nuevo preso, José, inicia su enfrentamiento con las condiciones inhumanas del encierro, mientras que la Vaca representa el resultado de una experiencia carcelaria que la ha convencido que lo mejor es mascar pasto en vez de protestar. Desde el principio de la obra la actitud de José demostrará una postura diferente a la de su compañera de celda, con lo cual se establece claramente el conflicto que va a servir de base a la obra. Por un lado, José decide de antemano luchar contra todo intento de animalización y procura mantener su integridad y esperanza el tiempo que sea necesario. La Vaca, por su parte, ha perdido su condición humana, nombre, sexo y más tarde perderá hasta su cola y su única satisfacción quedará expresada en la posibilidad de dejar ese espacio oscuro y reencontrarse con el sol.

El tema del espacio y su influencia en la vida y la conducta de los seres que lo habitan vuelve a surgir en la dramaturgia de Rosencof, y con razones más obvias, debido a las sus condiciones físicas en el momento de la escritura. En este grupo de obras el espacio elegido se convierte

también en una productiva fuente de información, de la misma manera que era factor esencial en las que conformaron la primera parte de este trabajo. Recordemos que en piezas como Las ranas y La valija el espacio escénico reafirmaba y visualizaba la marginación social a la que estaban sujetos los personajes. Ahora esa unidad escénica cobra mayor importancia al cerrarse herméticamente en la creación de un "establo", creando la dicotomía afuera-adentro y las consecuencias que esta dualidad tiene en la conducta de los dos presos. A propósito de esta relación espacial Gaston Bachelard explica lo siguiente:

L' être est tour à tour condensation qui se diperse en éclatant et dispersion qui reflue vers un centre. L' en dehors et l' en dedans sont tous deux intimes; ils sont toujours prêts à se renverser, à échanger leur hostilité. S' il y a une surface limite entre un tel dedans et un tel dehors, cette surface est douloureuse des deux côtes... L' espace n' est qu' un <<horrible en dehors-en dedans>>. (La poétique de l' espace, 196)

La acotación al comienzo de la obra expresa claramente que ese lugar está cerrado por fuera, por lo tanto la connotación de aislamiento se enfatiza imposibilitando cualquier clase de diálogo entre las dos áreas y enfantizando el conflicto entre dos partes de una misma unidad espacial.

En el grupo de obras examinadas en la sección Teatro abierto los personajes, en general, no tenían ninguna capacidad de cambio y su estadia en el espacio asignado era sinónimo de inmovilidad. En el caso de El combate en el establo el hecho de habitar ese espacio conlleva la orden y

la obligación de un cambio, éste implica abandonar toda expresión humana, especialmente la de pensar y sentir para convertirse en un animal dócil, productivo y pasivo.

Los elementos sociales determinantes que en las obras anteriores debían deducirse, en esta parte están explícitos, de manera que se produce una interpretación de la realidad desde una coordenada diferente dentro de la cual el proceso de deformación del ser humano va a ser evidente. Como consecuencia del uso de una técnica defigurativa El combate en el establo se convierte en una expresión grotesca de una situación donde el ser humano existe en la medida que tiene la posibilidad de convertirse en un animal. El uso del grotesco se justifica en la frase que Wolfgang Kayser usa para definirlo:

The grotesque is a structure. Its nature could be summed up in a phrase that has repeatedly suggested itself to us: **The grotesque is the estranged world** ( El énfasis pertenece a Kayser) <sup>8</sup>

Esta afirmación de Kayser, es precisada por Claudia Kaiser-Lenoir en su trabajo sobre el grotesco criollo. <sup>9</sup> En este ensayo la reconsideración es igualmente válida para obra de Rosencof, aunque evidentemente no se inscriba dentro de la

<sup>8</sup> Wolfgang Kayser, The Grotesque (Bloomington: Indiana UP, 1963), p. 184.

<sup>9</sup> Claudia Kaiser-Lenoir, El grotesco criollo: estilo teatral de un época (Cuba: Casa de las Américas 1977), p.33. Para la explicación del término grotesco y su evolución histórica, a los libros anteriormente citados se debe agregar el de Frances K. Barasch, The Grotesque. A study in Meanings (Paris: Mouton. 1971) y el de Geoffrey Harpham, On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literatures (Princeton: UP, 1982).

corriente criollista. La autora enfatiza la importancia del trabajo de Kayser por haber logrado demostrar que el grotesco tiene valor como principio estético:

Sin embargo ese distanciamiento causado por la introducción de lo extraño en nuestro mundo conocido no aparece como tal dentro de la obra. La irrupción de lo obscuro, lo fantasmal o lo desconocido en el plano de la realidad en el que nosotros nos identificamos, se da en la obra como algo tácitamente factible y aceptado. No existe el cuestionamiento intrínseco sobre la probabilidad o posibilidad de tales hecho. Es para nosotros, lectores o espectadores, para quienes el mundo se distancia. Y si lo grotesco es el mundo distanciado o alienado, se concluye por lo consiguiente, que el grotesco se da a nivel de percepción de la obra. (Kaiser-Lenoir, 33, el énfasis pertenece a Kaiser-Lenoir)

La valoración estética del grotesco radica fundamentalmente en el hecho de instaurar frente al receptor una doble valencia donde la atracción y la repulsión se unen para crear una nueva expresión artística que se opone a las convenciones del ideal estético. Esta nueva posibilidad amorfa a la cual, según Harpham, es imposible encontrarle sinónimos sirve, en su proceso de deformación de la realidad, para complementar las carencias del lenguaje, este autor señala con respecto a la funcionalidad del término lo siguiente:

The word designates a condition of being just out of focus, just beyond the reach of language. It accommodates the things left over when the categories of language are exhausted; it is a defense against silence when other words have failed. In any age -this one, for example- its widespread use indicates that significant portions of experience are eluding satisfactory verbal formulation. (Harpham, 3)

En este contexto donde la impresión del receptor genera, frente a la deformación, un evidente distanciamiento, la efectividad y el uso de la imaginación no se produce en el mismo nivel que en los ejemplos incluidos en Teatro abierto. En éstos el caudal imaginativo surgía como una consecuencia casi lógica de las carencias impuestas por un sistema económico y social discriminatorio. En el caso de El combate en el establo la imaginación es parte de las imposiciones del régimen carcelario y el acatamiento o no del mismo va a depender de la decisión personal de cada uno de los implicados. Imaginar en este contexto tiene, en uno de sus aspectos, un significado degradante porque implica la idea principal de renunciar a la condición humana y a la aceptación definitiva de la orden de creerse y actuar como un animal -- en este caso una vaca-- dejando para siempre de lado todo rasgo humano.

En este ejemplo de tratamiento carcelario del poder creativo la distancia entre personaje y objeto imaginado tiende a desaparecer, y en el caso extremo, el personaje es el objeto. Por ello la animalización voluntaria elegida por uno de los protagonistas es una manera de enfrentarse con su propio destino. La aceptación de esa irrealidad y el enfrentamiento con dos posturas opuestas, pero igualadas por el espacio carcelario, construyen una atmósfera especial donde lo imposible se convierte en una alegoría de la

libertad y los personajes adquieren una dimensión paradigmática que los distingue dentro del conjunto de seres creados por Rosencof.

La utilización de los animales como símbolo del ser humano ya había sido usado por Rosencof en Las ranas, aunque en este caso la similitud no era tan evidente y seguía existiendo la separación entre el mundo animal y el humano. Ahora este recurso cobra otras dimensiones porque va a encarnar la intención de los militares de reeducar a la gente convirtiéndola en seres irracionales, pero productivos, siendo este último acreditado por el ordeño diario. Este intento, afortunadamente en la realidad no pasó de eso. El objetivo de anular las facultades humanas era una forma de evitar de antemano la posibilidad de un enjuiciamiento y de una reacción posterior que los convertiría no en los enemigos de la violencia sino en los culpables de su existencia.

El desarrollo de esta pieza plantea los convencionalismos entre el concepto de derrota y victoria, porque ni José ni la Vaca asumen plenamente las dos condiciones, pero se establecen las alternativas de verse enfrentados potencialmente con las dos posibilidades. Este encuentro conflictivo se da a través de la deformación de la realidad singularizada por la presencia de un animal, que no tiene casi recuerdos de hombre pero que ha elegido mugir como medio de sobrevivir.

Este enfrentamiento con recursos dramáticos nada

convencionales produce el distanciamiento, que señalábamos anteriormente entre el texto y el receptor. La presencia de un elemento extraño o no convencional; vaca-hombre, produce una distorsión en los códigos receptivos provocando una sorpresa inevitable y un rechazo instintivo por parte del receptor. Solamente el desarrollo de la obra va a restablecer la supuesta "normalidad" en la relación emisor-receptor en la medida que la propuesta del autor se vaya incorporando a las expectativas de quien recibe el mensaje.

El espacio: **establo**, que por su hermetismo se asocia con la idea de **cárcel**, no contiene exactamente presos, sino que la ambigüedad establecida en torno a lo espacial se va a repetir también en el proceso identificatorio de los personajes. La ruptura de la convención teatral acerca de que los personajes equivalen a personas, se destruye igualando la dicotomía **establo-prisión** con la de **vaca-hombre**. El elemento igualador es también la fuerza transformadora o deformadora de la relación **guardia-presos** y este factor lo encontramos en el ámbito que volveremos a llamar **espacio latente** porque en él se produce una ampliación de lo que sucede en el escenario utilizando el simple acto de atravesar una puerta. (Bobes, 242)

En el lugar que es invisible desde el punto de vista técnico van a surgir las razones del conflicto entre los dos personajes poco comunes, porque desde allí surgirá casi al final del segundo acto la figura de Perrone como

personificación de todo un sistema de represión y exigencias. Este personaje se convierte en la explicación -- si fuera realmente necesaria-- de la anormalidad de encerrar vacas con hombres, cosa que no implica la idea de un simple ayuntamiento sino que el objetivo final es convertir a José también en una vaca.

Este proceso que Rosencof denomina **vaquificación**, y que es la base ideológica del grupo dominante, es explicada por el autor en relación con el personaje animalizado de la siguiente forma:

Uno (La vaca) está en vías de vaquificación: ya tiene un buen cuero, cola, espléndidas ubres que el otro-José- debe ordeñar: la nueva sociedad que los aguarda necesita hombres productivos. ("Literatura carcelaria", 128-29)

Este fin "social" del proceso de degradación pretende, a través de la depersonalización, homogeneizar el país en base a la presencia de vacas, que lógicamente den buena leche sin rebelarse ni pensar. Este planteamiento que emparenta a El combate en el establo con los principios caracterizadores del grotesco, como vimos anteriormente, organiza una estructura dramática que disminuye la posibilidad de acercamiento con el receptor obligándolo a racionalizar cada momento que le es presentado y a traducirlo a sus esquemas de vivencias sociales e históricas, en las cuales ha participado o participa en el momento de la lectura o representación.

La visión grotesca de la vida carcelaria corresponde a la idea expuesta por Kaiser- Lenoir al referirse a una de las

características de esa opción estética que la relaciona con los periodos históricamente violentos en los cuales los cambios y las diferentes acciones provocan una aguda crisis espiritual en el ser humano. La autora remarca las distinciones hechas anteriormente por Wolfgang Kayser, con respecto a los siguientes periodos:

1) el siglo XIV (con el auge del grotesco en la pintura de Jerónimo Bosco y de los Bruegel); 2) el periodo comprendido entre las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del XIX (o sea el que comprende el movimiento del **Sturm und Drang** y el Romanticismo); y 3) la época contemporánea. Es decir, aquellas épocas que no se satisfacen con una imagen cerrada, racional y lógica de la naturaleza y del hombre. (Kaiser-Lenoir, 30)

De manera que la elección de Rosencof, deliberada o no, tiene su explicación desde el punto de vista del proceso histórico del arte y no es solamente el producto de una creación en condiciones totalmente negativas. A través de esa opción nos introduce al laberinto carcelario en cuyo ámbito hasta la posibilidad de imaginar se convierte por momentos en una imposición perturbante, pero también en la alternativa de encontrar una respuesta a la opresión. La pareja protagonista de El combate en el establo se transforma en una dramatización por demás efectiva de un conflicto que pone en juicio los más esenciales valores del hombre al enfrentarse con el miedo, el encierro y la desesperación.

## JOSE y la VACA: DOS RESPUESTAS FRENTE AL TERROR

En el dilema establecido entre José y la Vaca, a mitad de camino entre el hombre y el animal, podemos destacar dos diferentes niveles de acción: uno de ellos es el físico y el otro es el imaginativo. Ambos están comprendidos en una lucha mayor que es la moral, y ese combate con facetas variadas nos va a enfrentar con una nueva dimensión de la imaginación. En esta obra se llega al plano imaginario por medio de la entrega como en el caso de la Vaca, que acepta un papel totalmente opuesto a su naturaleza, y que termina considerándolo valedero, o por el simple recuerdo como lo hace José a través de la recreación de experiencias pasadas reales o no.

El poder imaginativo de los personajes tiene dos direcciones una hacia el pasado a través de la evocación, y otra --la impuesta-- hacia el futuro donde dejarán de ser hombres para pastar en un campo lleno de sol y asumir su cambio como si fuera parte de la normalidad impuesta. En esta obra la imaginación no es una alternativa para compensar lo que no se puede conseguir a través de la propiedad sino una forma de identificar la absoluta alienación a la que pretendidamente los someten al encerrarlos en un establo.

El enfrentamiento entre los dos personajes no sólo se va a dar en el campo de lo moralmente correcto o incorrecto, sino que la lucha va a desembocar en la esfera de lo imaginable y ésta se acentúa en la medida que las decisiones de orden moral se hacen cada vez más opuestas. En uno de los

planos imaginativos se ubica José, el nuevo habitante del establo, que se niega terminantemente a borrar su pasado y a aceptar que éste no pertenece más a su vida. En este empeñamiento por darle sentido a su presente a partir de los recuerdos del pasado, genera una conducta que no está de acuerdo con lo previsto en ese régimen de confinamiento y que de acuerdo a los consejos de la Vaca puede traerle serios inconvenientes.

En la medida que José desobedezca estas advertencias la tensión entre ambos protagonistas se va a acentuar, y las mismas se convierten en veladas amenazas. Es cierto que la Vaca no usa el mismo tono despectivo y amenazador de Perrone, pero el significado de sus prevenciones no encierran mayor diferencia. El uso frecuente de aparentes recomendaciones lleva implícito verdaderas órdenes:

Vaca: Malo, malo.No hagas violencias, lo vas a pasar mal. las cosas van a cambiar, calma.  
(El combate en el establo, 81)

La Vaca maneja con cierto grado de propiedad las mismas estrategias psicológicas y devastadoras de los carceleros, porque al igual que ellos desea que su compañero renuncie a su calidad de hombre, ya que en la medida que comience a animalizarse la actitud de entrega y sumisión por parte de ella no será un caso aislado. El hecho de compartir un espacio no ha significado asumir la misma actitud, por lo que el signo espacial se convierte en diferenciador en vez de igualador y la conducta frente al encerramiento originará

diferentes reacciones tanto éticas como psicológicas, que determinarán las diferencias, que en vez de aminorarse, se acenturan en el transcurso de la pieza.

Entre el espacio escénico **establo** y el latente que existe más allá de la puerta herméticamente cerrada, existe más que una distancia espacial. Entre ellos se coloca otro lugar no establecido gráficamente pero construido a través de las indicaciones de la Vaca y de la presencia de Perrone. Se trata de el ámbito intermedio que contiene la facultad del poder, cuyos habitantes pueden y quieren eliminar toda conexión entre el espacio de confinamiento y el lugar al que pertenece la vida anterior al encarcelamiento. Esta fragmentación espacial enfatiza y confirma la necesidad imperiosa de José de tratar de atravesar con la imaginación y la memoria esas distancias que a medida que pasa el tiempo se agrandan cada vez más.

Dentro de esta unidad atraída por una mezcla de memoria e imaginación hay dos elementos que son claves dentro de las posibilidades de salvación que experimenta el personaje: una novia llamada María y un par de zapatos nuevos. No es necesario nada más para sintetizar las ausencias de ese mundo lleno de vida, luz y colores que le es negado. La falta de contacto con las personas queridas y con las cosas que a la vez reflejan el mundo y las necesidades con las que José se siente sumamente unido se convierten en una obsesión que le permite sobrevivir y seguir pensando. Es necesario recurrir

al concepto de objeto biográfico expuesto por Violette Morin para justificar desde el punto de vista psicológico ese apego a determinados objetos, como los zapatos en este caso y que significan una unión con su vida pasada. (El objeto biográfico, 189)

La posibilidad de comunicación con el mundo afectivo y social que ha quedado más allá del portón y que es buscada permanentemente por José, es rechazada enfáticamente por la Vaca que ve en ese recurso una forma de escape al sistema reeducativo:

Vaca: No hay mal que por bien no venga, José. Dejate estar. Poco a poco te irás acostumbrando. Yo también tuve mis inquietudes... Pero hoy, a Dios gracias, la sola imagen de un prado me llena de placidez...Entonces se desvanecen todas la trivialidades angustias, zapatos, vanidades...(El combate en el establo, 80)

El ejercicio mental ejercido a través de lo que podríamos llamar **memoria placentera**, cumple con el papel primario de manter vivas eso que la Vaca llama **vanidades**, porque en ellas está la prueba de una existencia anterior. La anulación de esta parte de la vida del preso es justamente uno de los objetivos claves del encerramiento. La capacidad imaginativa vuelve a cumplir el rol que le habíamos adjudicado anteriormente al cubrir el espacio entre lo real y lo deseado y acercar al límite de lo posible lo que de otra manera se vuelve trágicamente inalcanzable y que es evocado de la siguiente forma:

José: Frente a su casa había unos paraísos, sabe? Allí me esperaba por la tardecita...En el patio tenían unos naranjos florecidos, y vaya a saber por qué, cuando yo asomaba en la loma, aquél aroma me chismeaba: "Ahí está ella, ahí está ella". Y allí estaba, mismo, la falda celeste bajo el paraíso. (El combate en el establo, 84)

Por su parte la Vaca confiesa que también padece de esas añoranzas pero cada vez con menos frecuencia, y en esos recuerdos la figura de la nieta y la del chalecito se convierten en equivalentes imaginarios de la novia de José y de su par de zapatos nuevos, pero sin tener la misma intensidad e influencia. En estas circunstancias en las que el personaje animalizado vuelve a reflejar su faceta humana, es donde la total efectividad del sistema educativo es desmentida.

La contienda a nivel imaginativo entre los dos personajes va a simbolizar el conflicto moral que sostienen ambos desde el momento que han adoptado posiciones diferentes frente a una situación irreversible. Pero no solamente entre ellos se establece este tipo de querella, sino que ésta se extiende a las relación presos-carceleros, estableciendo una antagonía entre lo que se imagina o recrea por placer y lo que se debe hacer por obligación.

La posibilidad de crear a través del uso de la imaginación una vida pasada, no es solamente usada por José y a veces por la Vaca, sino que esa misma alternantiva también ha sido puesta en práctica por los captores

estableciendo un nuevo conflicto entre el mundo que los presos imaginan y que pertenece a su historia privada y lo que los captores pretenden que imaginen con respecto al presente y al futuro. Una de las intenciones claras por parte de los carceleros es lograr que los presos eliminen de sus vidas el pasado, para de esta manera no solamente debilitarlos emocionalmente sino poder crearles un presente y un futuro de acuerdo a su nueva condición. En este conflicto entre la valorización del pasado y la imposición de un presente se intensifica la reconstrucción de lo realmente vivido. Este proceso de afirmación del pasado es el factor que inicia el combate con el acto de imaginar y de actuar que proponen los carceleros y que implica la idea de comportarse, no como lo que son realmente, sino simplemente como animales, y los valores que en mayor o menor grado los presos pretenden mantener.

En la medida que José y la Vaca sigan recordando situaciones o personas claves de su pasado, se impedirá la continuación del proceso de invención de un futuro animalizado y la de su calidad de animales y no de personas. Los personajes en el comienzo de la obra se encuentran en etapas de reeducación totalmente diferentes, la Vaca por su lado ha aceptado su condición como tal y su única ambición es poder salir definitivamente al campo y tener un poco de luz. Esta necesidad es tan fuerte que le significa la pérdida de su cola al final del acto primero. En ese momento, al abrirse

la puerta del establo para dar entrada a Perrone, logran ver la luz exterior, hecho que para ellos tiene valor de milagro pues viven a oscuras. Este hecho le hace olvidar a la Vaca que su lenguaje sólo debe restringirse a mugidos. Su deseo es mayor que las amenazas y la expresión de alegría es tan grande que la mutilación de su cola es el precio que deberá pagar por esa falta de disciplina:

Vaca: El sol, José...El sol! (El portón se abre del todo, no se ve a nadie. Sólo el sol que lo hipnotiza mientras cae el telón del Primer Acto). (El combate en el establo, 87)

La Vaca es el resultado, no perfecto del sistema represivo y no demuestra indicios de buscar formas de vencerlo o superarlo. La vaquificación es el producto de ese especial criterio pedagógico y como tal estremece al receptor. José, por su lado, recién ha entrado a esa "escuela del terror" y sus reacciones corresponden a una primera etapa de enfrentamiento, pero lo importante en este caso es que la educación no tendrá los mismos efectos que en su compañero de pozo. El nuevo preso, dentro de su situación cada vez más denigrante, va a encontrar la manera de mantener su integridad; que es una forma de acercarse a una victoria que en ese contexto es tan convencional como la derrota.

El ejemplo de esta conducta edificante no fue una excepción en el comportamiento de los presos políticos durante la dictadura, basta con mencionar al mismo Rosencof que logró, con una admirable entereza y una tremenda

valentía, sobrevivir a la locura y a la muerte. El período de animalización al que están sometiendo tanto a José como a la Vaca, encuentra respuestas diferentes y el tiempo se convierte en un factor determinante, expresado a través de dos posibilidades. Una de ellas a favor de los captores en la medida que las defensas psicológicas de los presos decaigan, como sucede con la Vaca, y la otra en contra de ellos, si los detenidos encuentran una forma de superar su encierro. El entrenamiento origina un doble aspecto, el visible --convertirlos en animales--, el invisible; la posibilidad de negarse rotundamente a serlo. En este último aspecto José tiene la ventaja, porque no cesa en esa búsqueda que lo lleve a hacer de su dignidad al menos un valor creíble para sí mismo.

La imaginación espontánea que ejerce José combate tenazmente con la imaginación impuesta que está simbolizada en la Vaca, pero su esfuerzo no es suficiente para ganar una batalla que de antemano parece perdida. Las diferencias establecidas entre ellos por su grado de entrega o de resistencia no es una estrategia suficiente como para contraponerse a una violencia sádicamente instrumentada. La homologación con el reino animal está tácitamente aceptada por los dos desde el momento que ambos participan en el acto de ordeño, de manera que en el conflicto a nivel físico los dueños del poder han resultado vencedores. El problema surge cuando frente al doble conflicto imaginativo el resultado

positivo es sólo una apariencia, y el combate a nivel moral se va produciendo interiormente en forma realmente efectiva.

En el proceso de la lucha a nivel imaginativo la respuesta de José es persistir en la comunicación con su pasado usando como medio más efectivo la evocación, a la vez que se niega a olvidarse de su vida anterior. En cambio en la Vaca el mecanismo de olvido ha surtido efecto, aunque no en forma total. Esta dicotomía inevitable entre su naturaleza humana y los que se les obliga a ser crea una paradoja entre el concepto de libertad individual y de opresión sistemática en la cual ambos personajes van a recurrir a diferentes códigos para expresar sus necesidades dentro de un recinto cerrado y oscuro. Los dos crean un sistema de lenguaje con significaciones paralelas y a él recurren constantemente para expresar sus miedos y necesidades sin tener que denominar a las cosas por sus nombres convencionales. En este intercambio de imágenes que forma parte de ese combate a nivel imaginativo que sostienen pero que por momentos se convierte en tregua, se permiten la inclusión y creación de alternativas significantes dentro del mundo de lo supuesto y concretamente imposible.

Dentro de ese sistema de comunicación implícita se destaca el código animal que surge con frecuencia en el diálogo y que tiene dos expresiones significativas; una de ellas se da a través de los animales que llegan al pozo por medio de la imaginación de la Vaca y que representan el

esfuerzo de ésta por sentirse parte de el universo que le es negado, y los que evoca José con propósitos bien diferentes. La otra es la representación explícita simbolizada en la Vaca, punto central de este sistema de intercomunicación y símbolo del triunfo del aparato represivo. Este ha creado el animal como medio de denigrar al hombre y explotar al máximo su nueva condición.

La recurrencia a ciertos tipos de animales comienza con el inicio de la obra. Por ejemplo, las aves mencionadas por la Vaca son la respuesta a la imposibilidad de integrarse al espacio abierto, por lo tanto se ha creado un paisaje propio donde cada pájaro se convierte en portador de un signo de la naturaleza:

Vaca: Lo veo, José. Lo veo. El campo está en mi.  
Miro hacia adentro y lo veo. (El combate en el establo, 78)

En este proceso de traslaciones sensoriales, el tero es sinónimo del alba, el hornero de los cambios del campo al pasar de la noche al día, mientras que los gorriones perderán su significado frente a la agresión verbal de José que destruye sistemáticamente ese proceso de interiorización de un mundo que no le pertenece como objeto imagiando sino como real. Para él estas sustituciones, lejos de ofrecerle una solución valedera lo afirma más en su empeinado optimismo y en su renuncia a considerarse un animal. El mecanismo adoptado por su compañero no es válido para él porque lo inalcanzable es solamente aceptado por el personaje cuya

animalización es total. Para José los animales no van a significar, la aceptación de su nuevo estado sino la resolución definitiva de luchar para encontrar una salida.

El personaje que mantiene su integridad como ser humano no va a recurrir al reino animal para identificarse con él, o para convertirlo en un alivio de su situación porque estas respuestas implicarían la aceptación de los presupuestos implantados por el régimen autoritario otorgándole a éste de antemano la controversial victoria. El proceso de encarcelamiento de José no significa una posibilidad de aceptación sino que toda su actividad va a estar dirigida a la búsqueda de un sistema que no signifique la sustitución de lo que se ha perdido sino la elaboración de un mecanismo que lo salve de la animalización. Para identificar este proceso va a responderle a la Vaca, con la utilización de otros animales, los peces y con la comparación entre la anguila y la tararira deja establecido su sistema de valores:

José: Para pescado, elijo tararira. Es mi parecer. Si a uno lo prenden, tira. Tira y tira. Hay que tirar, sabe? Algo se va a romper. (El combate en el establo, 87)

Desde la perspectiva del uso del código animal las diferencias en el comportamiento de cada uno de los personajes se evidencian más claramente. Por un lado la Vaca traslada a los animales a su nuevo ámbito de manera que ella sigue perteneciendo, sin alternativas de ninguna especie, a ese pozo que no sólo la aísla espacialmente sino también

moralmente. En cambio José efectúa un movimiento inverso con respecto a su relación con el mundo animal, adjudicándose a sí mismo características que lo identifican con un pez que es reconocido por su poder de resistencia. Las valoraciones que ambos hacen en este sentido sirven como parámetros de sus conductas. La Vaca busca en los demás animales un sistema de compensaciones entre el afuera y el adentro pretendiendo incorporar al espacio cerrado las características del abierto, para acentuar la oposición entre campo = libertad, establo = prisión. José, por su lado, continúa pensando que en ese mundo de afuera están los ejemplos de conducta que le van a permitir soportar las condiciones actuales de aislamiento.

La utilización de una vaca como representación del proceso reeducativo emparenta esta pieza a la proposición del teatro absurdista, en la medida que éste intenta provocar en el receptor un choque de sus convenciones teatrales a la vez que lo coloca a una prudencial distancia del acontecer teatral. Esto le va a permitir juzgar los hechos dramáticos desde un punto de vista diferente, donde el distanciamiento va a cumplir con la función de crear un espacio entre lo que se ve y lo que se oye y cómo es visto y oído de manera que la posibilidad de racionalizar lo que se percibe garantiza un mayor compromiso por parte del espectador.

El recurso de la vaca como símbolo de derrota debido a su actitud sumisa y a su expresada complacencia en la

inactividad es, dentro del contexto de la cultura cívica uruguaya, especialmente significativo porque para la mayoría de la población este animal connota prosperidad y en el pasado era el pilar de una economía ganadera, que la política económica de la dictadura prácticamente redujo a cero y que actualmente está en vías de recuperación.

La presencia en de la vaca en una de las cuatro divisiones del escudo nacional es un emblema de abundancia, por lo tanto su elección por parte de Rosencof no sólo tiene una referencia específica desde el punto de vista social, sino que como todo símbolo se bigemina adquiriendo dentro del texto un significado sustancialmente contradictorio. La abundancia se convierte en este caso en cobardía y la prosperidad en una denigrante deshumanización, no es la vaca la que cambia, obviamente, sino los contextos a los cuales es integrada como elemento significante.

En la dramática de Rosencof los animales son revalorizados y adecuados al objetivo pertinente según las necesidades de cada pieza, logrando diversificar su carga simbólica. Este recurso los vimos anteriormente en Los caballos y en Las ranas aunque nunca se nos había presentado como en este caso de El combate en el establo donde un animal cumple el rol tradicionalmente adjudicado a una persona. La Vaca en su faceta predominante, es decir, la de animal, va a servir para establecer el conflicto que se produce a nivel físico y que está reflejado en el ordeño diario del cual

depende la puesta en marcha de los castigos. En esa labor los dos aceptan las condicionantes del plano represivo del cual Perrone es sólo una pequeña parte, pero a la vez sirve como representante de un todo en el cual la fuerza es el único valor vigente.

El acto de ordeñar es la consumación de toda la política represiva que han estado ejerciendo contra ellos y por eso se convierte en el acto más significativo. El personaje animalizado en ese momento adquiere su mayor grado de vaquificación y por lo tanto de entrega, mientras que el otro personaje incorpora en ese lapso todas las condicionantes que ha estado rechazando. Ordeñar a su compañero de prisión es aceptar su nueva realidad, pero debe hacerlo porque no tiene la mínima posibilidad de elección; elegir se ha convertido en una total utopía.

El personaje de la Vaca ha perdido casi todo rasgo humano y el lenguaje es la única característica que persiste en ella de su anterior estado, y es esa posibilidad de hablar la que la hace perder su cola al final del primer acto. La absoluta aceptación de su nueva identidad es también lo que le permite establecer la diferencia entre una vaca y un hombre, con lo cual sin pretenderlo le ofrece la vía de escape a José al decirle lo siguiente:

Vaca: Mira: la única diferencia que hay entre una vaca y un hombre, es que la vaca no puede tocar la flauta. (El combate en el establo, 84)

La creación de una flauta será la materialización de la instintiva seguridad de sobrevivir y de la firme decisión de no dejarse vencer a pesar de la soga al cuello, los cambios físicos, el trato y ejemplo de su compañero. Componer un hilo de música es para él, lo mismo que para la tararira, el tironear del anzuelo para no dejarse es encontrar la forma de superarse y descubrir al mismo tiempo que sus captores no están exentos del terror:

José: Hice una flauta. (Arranca una nota) No es más que un hilito vió? Pero sostiene. Hay que andar, don. Hay que andar. Todo es camino... y él tiene miedo. (El combate en el establo, 99)

Los universos creados por ambos personajes se distancian cada vez más porque también habían tenido orígenes diferentes, y la postura frente al pasado y como consecuencia frente al presente los desigualaba a pesar de la similitud en su condición de presos, condenados a convertirse en animales y a "vivir" en un pozo sin luz y sin contacto con el exterior. Para José lo importante dentro de esta experiencia, ha sido la utilización del plano imaginativo a partir de la evocación de algo vivido recreándolo y vivificándolo. En cambio, para su dialogante, imaginar es esencialmente la evocación de algo que nunca vivió, su estado animal y que se le ha impuesto a partir de su condición de preso. La Vaca no tiene pasado como tal, pero es tan alto su grado de alienación que puede hablar de sus deseos vacunos como si los hubiera experimentado antes.

La eliminación del pasado y por lo tanto de la memoria que permita su reconstrucción es una de las ganancias que el sistema represivo ha logrado con la Vaca, pero no con José, quién mantiene su vida pasada en el presente a través de recuerdos claves. La Vaca, por su lado, desarrolla un discurso en el cual la facultad de recordar no es usada prácticamente, sólo se han salvado de esa destrucción mental la imagen de su nieta y de ciertas comodidades caseras. Estos elementos no van a significar nada en su posible rehabilitación porque por sí misma ha decidido que está vencida, lo cual expresa reiteradamente pero sin lograr convencer a su compañero de infortunio. En José no existe la posibilidad de aceptar la derrota, sino por el contrario, a lo largo de su estadía en el establo ha logrado descubrir formas de sobrevivencia, una de ellas es la imaginación y la otra es la música. La flauta fabricada pacientemente es el elemento desafiante que simbolizará el encuentro de un medio para vencer no sólo la oscuridad, factor predominante al principio de la obra, sino también la posibilidad de morir en ese espacio, no desapareciendo sino animalizándose.

En esta obra Rosencof logra expresar con nitidez los conflictos y emociones que se producen al ser víctimas de un encarcelamiento tan injusto como indefinido, en el cual la aniquilación de las condiciones humanas se convierte en el principal objetivo de los captores y resistir a este intento en la obsesión de los presidiarios. Dentro de la sección

denominada Teatro carcelario esta obra junto a El hijo que espera conforman los ejemplos más claros y logrados por parte del autor de enfrentar dramáticamente su propia experiencia carcelaria y hacer de su diálogo permanente con el encierro, la soledad, la muerte y la locura una fuente de creación artística, que sobrepasa las consideraciones estéticas para convertirse en un particular documento.

## Capítulo V: EL SACO DE ANTONIO: LA IMAGINACION COMO IMPOSICION RUTINARIA

En El saco de Antonio, obra escrita también durante el periodo carcelario, Rosencof deja de lado su temática de proyección político-social y se adentra en el laberinto mental de una solterona que ha construido una nueva dimensión de su vida en base al uso de la imaginación como recurso permanente para sobrellevar su soledad. Este personaje no utiliza lo imaginario como respuesta a una situación económica o como medio de mantener su integridad humana frente a un medio hostil, o a consecuencia de un entorno social o político adverso, sino que las razones se basan más en fundamentos psicológicos y personales con lo cual establece una relación específica con los personajes analizados en La valija y una diferenciación con el resto de las piezas estudiadas. El saco de Antonio fue publicada junto con la edición de El combate en el establo y la reedición de Los caballos <sup>1</sup>.

Esta producción gestada en condiciones totalmente adversas, nos enfrenta con un personaje femenino, Consuelo, la cual hasta prácticamente el final de la obra nos hace creer que tiene una hermana llamada Magdalena con la que sostiene agitados diálogos. En éstos Consuelo le reprocha enfáticamente a su hermana las relaciones de ésta con un

<sup>1</sup> Mauricio Rosencof, El saco de Antonio (Montevideo: Librosur, 1985).

hombre llamado Antonio que ponen en peligro la moral de la casa paterna. La dualidad se mantiene hasta la intervención de un atrevido dependiente de almacén que es el encargado de develar el secreto, demostrando que Magdalena sólo existe en la imaginación de Consuelo y que la presencia de Antonio se limita a un saco deliberadamente colgado en un perchero.

El saco de Antonio es una trasposición de la experiencia personal del autor con respecto a la soledad y al encierro, las relaciones autobiográficas se limitan a la relación entre dos situaciones semejantes desde el punto de vista espacial. Los largos años que Rosencof sobrevivió en un pozo le sirvieron entre otras cosas para desarrollar efectivos mecanismos de defensa según las condiciones psicológicas y físicas a que lo sometían. Su propio testimonio nos afirma que una de estas formas de esquivar y superar la locura fue la de jugar con las diversas alternativas que la cercanía a ese estado mental le ofrecía. Dentro de esas variantes se encontraba la posibilidad de crear lo que él directamente califica como "fantasmas", para de esta forma sorprender a un delirio amenazante y lograr maniatarlo antes de que la demencia acabara con su equilibrio:

Un recurso que me ayudaba a sobrevivir era atrapar los fantasmas. Dominarlos a ellos antes que ellos lo dominaran a uno. Mecanismos asimilados de creador me sirvieron de mucho. Y aún aquellos que no eran escritores, escritores se hicieron logrando de esta manera, sin saberlo, atar los fantasmas a una estructura novelada, dramática o poética.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Mauricio Rosencof, "Literatura carcelaria", Primer Acto 220 (1987): 127.

En este procedimiento Rosencof le otorga identidad, sexo, edad, ocupación, a lo que no tiene ni siquiera forma y que de adquirirla hubiera sido desconocida, arbitraria y por lo tanto sumamente peligrosa. En ese acto de "atrapar" lo absurdo y lo extraño, el autor logra condicionar la esencia y la existencia de cada uno de los supuestos cohabitantes del pozo, de manera que puede dominarlos haciéndoles desempeñar el rol que él desea y no el que ellos pretenden asumir desde los límites entre la locura y la cordura.

El personaje central, Consuelo, vive en condiciones aparentemente diferentes a las de un preso, o a las de un rehén como lo fue el caso específico de Rosencof. Pero esa apariencia se destruye en la medida que vamos adentrándonos en la obra y conociendo las características de su situación. Esta incluye la revelación, por medio de un personaje totalmente secundario como lo es el dependiente del almacén, que la dualidad Consuelo y Magdalena no existe y que en vez de dos hermanas realmente hay solo una que forma la unidad Consuelo-Magdalena.

Consuelo, mujer entrada en años, está por voluntad propia atrapada en su casa como Rosencof en "su" pozo, si bien es cierto que la vieja tiene la posibilidad de salir cuando lo desee, contextualmente el encierro es tan hermético como el que padeció el autor, porque en ella no existe la más mínima necesidad de salir de su prisión voluntaria. Su

autoaislamiento del mundo social que le pertenece es tan compulsivo y determinante como el que por razones políticas sufrió Rosencof, y ambos, autor y personaje, van a recurrir a una misma solución; la de ejercer el poder de imaginar como juego rutinario. Este recurso les permite sobrellevar una situación donde la diferencia esencial radica en el hecho de que mientras el dramaturgo siempre sostuvo la esperanza de poder salir y cambiar los fantasmas por seres humanos, Consuelo es un ser que tiene la misma falta de esperanza que experimentaban la mayoría de los personajes de las obras incluidas en la sección Teatro abierto. El aislamiento de ésta es fundamentalmente una elección personal y representa la única vía de recuperar lo que nunca tuvo realmente y a lo que definitivamente no aspira acceder.

La sobrevivencia a través de la irrealidad se va a convertir, al igual que en El combate en el establo, en la clave para la incursión en un mundo de fantasías y arbitrariedades donde la separación entre lo que pertenece a la locura y lo que es dominio de la cordura es tan arbitrario y convencional como la pretendida distinción entre derrota y victoria de la cual hablaremos posteriormente en relación al docudrama titulada Y nuestros caballos serán blancos.

El personaje de José en El combate en el establo, insistía en imaginar para lograr la resistencia necesaria, mientras Consuelo manifiesta una conducta paralela pero más bien contra el tiempo, la soledad y un vacío de vivencias que

sólo puede ser satisfecho por medio de la fantasía y un desbordante poder creativo. Esta posibilidad imaginativa le permite a este personaje en sus desvarios construir un universo totalmente ajeno a la realidad, esa realidad que la define como una vieja solterona cuya única compañía son las esporádicas visitas del empleado del almacén.

Su casa se ha convertido en una prisión y el contacto con otro ser humano es también para ella una aventura más factible a nivel mental que físico. Por lo tanto, la posibilidad de acercamiento con otra persona está totalmente fuera de su alcance. Con relación a la importancia del trato cotidiano con otros seres y su relevancia dice Rosencof:

En la vida cotidiana vivimos sin percibirlo, o por lo menos sin racionalizarlo, situaciones en que, por ejemplo el contacto -real o tangible- con otra persona o un objeto está cargado de elementos nada tangibles- o reales-. Cuando una madre viste y peina a su hijo antes de mandarlo a la escuela, viste y peina al corporizado, pero también al hombre que proyecta en él, o al lactante que tuvo en brazos. (Literatura carcelaria, 126)

Esta falta de contacto con el resto del mundo enmarca una situación de absoluto confinamiento que produce una reacción a nivel imaginativo que va a officiar como un mecanismo compensativo. En este caso el personaje central, con su personalidad diversificada, ha logrado establecer un sistema de sustituciones que le permite configurar un orden dentro del des-orden que significa una vida totalmente vacía. Esta dualidad se produce por un entendimiento entre su universo consciente y el mundo inconsciente o sea entre lo

pensado y lo impensado. La influencia de éste último en la conducta de Consuelo es producto del conflicto entre ambos factores y de la concientización de que sus deseos pueden ser tan dominantes como sus prejuicios. La proyección humana de la ambivalente actitud de esta mujer es explicada por Michel Foucault en relación al hombre en general, de la siguiente manera:

El hombre no se pudo dibujar a sí mismo como una configuración en la episteme, sin que el pensamiento descubriera, al mismo tiempo, a la vez en sí y fuera de sí, en sus imágenes, pero también entrecruzados con su propia trama, una parte de noche, un espesor aparentemente inerte en el que está comprometido, un impensado contenido en él de un cabo a otro, pero en el cual se encuentra también preso. Lo impensado (sea cual fuere el nombre que se le dé) no está alojado en el hombre como una naturaleza retorcida o una historia que se hubiera estratificado allí, es, en relación con el hombre, lo Otro: lo Otro fraternal y gemelo, nacido no de él ni en él, sino a su lado y al mismo tiempo, en una novedad idéntica, en una dualidad sin recurso. (El énfasis pertenece al autor) <sup>3</sup>

Este permanente diálogo que ejerce Consuelo con su otredad la convierte en titular de la misma de manera que unifica la dualidad en una sola creación que integra espontáneamente las dos partes de su personalidad acentuando la fraternidad entre actitudes aparentemente opuestas.

El comportamiento de la mujer está inscrito en parte dentro de las características fundamentales de la actividad lúdica, ya que a través de su imaginación ha creado una labor llena de sentido, elaborando un universo colmado de

<sup>3</sup> Michel Foucault, Las palabras y las cosas (México: Siglo XXI, 1984), p. 317.

significaciones. Frente a esta proposición imaginaria ella se siente dominante, aunque realmente ha subordinado su vida a esa función de jugar con el espacio y con los seres imaginarios. Señala Johan Huizinga sobre el aspecto lúdico lo siguiente:

El juego es un aspecto formal, es una acción libre ejecutada "como si" y sentida como si fuera de la vida corriente, pero que, a pesar de todo, puede absorber por completo al jugador sin que haya en ella ningún interés material ni se obtenga en ella provecho alguno, que se ejecuta dentro de un determinado tiempo y un determinado espacio, que se desarrolla en un orden sometido a reglas y que da origen a asociaciones que propenden a rodearse de misterio o a disfrazarse para destacarse del mundo habitual. <sup>4</sup>

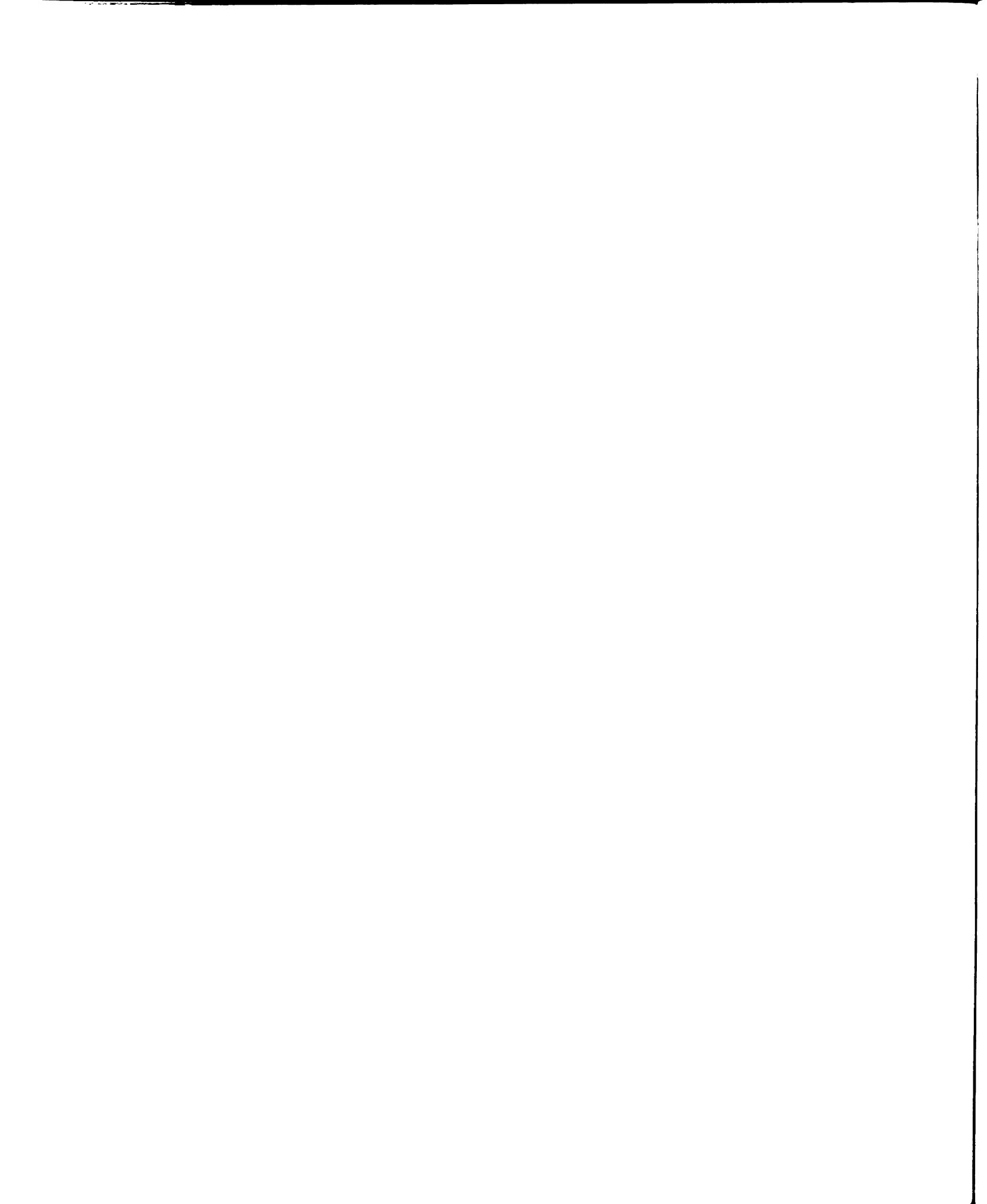
Esta facultad de absorción que caracteriza al juego es la que mantiene a la solterona pendiente de su mundo imaginario y ejecutando diversas acciones, que dentro de sus parámetros, están más cerca de la cotidianidad que de la incoherencia permitiéndole una constante diversificación de situaciones. A partir de esta multiplicación de las posibilidades lúdicas, partiendo de la actividad imaginativa, podemos establecer diferentes núcleos de invención que van a corresponder a objetivos fallidos en la vida "real" del personaje, o sea, de la vida que para nosotros es deducible y no accesible. La transformación del ámbito por el cual la vieja transita, se va a convertir para el receptor en una especie de sistema de cajas chinas de cuya variación irán surgiendo las posteriores creaciones. Este proceso elimina

<sup>4</sup> Homo ludens (Buenos Aires: Alianza, 1972), p. 26.

la posibilidad de descubrir cuál o quién corresponde realmente a ese mundo extraño y absolutamente patético donde el vacío es el principal protagonista.

Toda la actividad y el esfuerzo de Consuelo estarán dirigidos a lograr reivindicar su personalidad por medio del poder de evocación. Esta función la lleva a la recreación constante de otros personajes que cumplen, dentro de ese microcosmos, la función de celebrantes en un rito estructurado para combatir la soledad y sus deseos más íntimos. La vieja casona se convierte en un lugar sagrado, pero a diferencia de las reglas que rigen lo lúdico, éste no tiene carácter temporario sino permanente, con lo cual se convierte en una excepción a las características expuestas en Huizinga y citadas anteriormente. En este caso, el juego es atemporal por lo cual traspasa los bordes de lo exclusivamente lúdico para entrar en los de la demencia y el delirio. La permanencia del personaje de Consuelo en ese ámbito falso la convierte en prisionera del mismo, haciéndola perder la libertad necesaria que caracteriza a las actividades lúdicas y que ella va a ejercer solamente en forma relativa.

El juego se convierte en una lucha continua con los fantasmas que ha concebido y en una tensión permanente con su capacidad creativa la cual, a la vez, le permite su sobrevivencia. Consuelo tiene que imaginar para seguir viviendo; ---no existe otra alternativa para ella porque su vida tiene significado en la medida que entra en contacto con



los seres imaginarios que pueblan su casa. En ningún momento expresa la más mínima necesidad de socializarse sino que lo más importante para ella es mantener su proceso de interiorización hasta el grado de pretender que los seres ajenos a sus inventos, como el dependiente, acepten éstos con la misma naturalidad con que ella lo hace.

En el caso de El saco de Antonio no existe un esquema económico o político expresamente represivo, sino que la historia personal de la protagonista se ha convertido en el elemento opresor y en este caso. como en las obras que examinamos anteriormente, la imaginación oficia de único nexo posible, para convertir lo inalcanzable en aparentemente tangible. El proceso de locura de Consuelo ya está completo al comienzo de la obra, de manera que el receptor debe incorporarse forzosamente a ese mundo sin conocer las reglas de juego y sin advertir el engaño sobre la falsa existencia de Magdalena hasta casi el final de la obra.

El receptor acepta ese universo instaurado naturalmente por Consuelo como lo verosímelmente aceptable desde el punto de vista dramático y en la trampa que esa aceptación implica el recurso imaginativo del lector va a cumplir con los preceptos y sugerencias de la imaginación del personaje. El espectador, en su suspensión de la credibilidad, ayuda a sustentar ese mundo totalmente falso dentro de un encuadre que también lo es, porque la mentira es lógicamente la esencia del teatro.

Dentro de esta permanente ambigüedad que por supuesto incluye fundamentalmente la ejercida por la protagonista, quién oscila entre ser Consuelo y/o Magdalena, vamos a encontrar tres elementos básicos en los cuales está fundamentado el universo de la solterona: el espacio, la unidad Consuelo-Magdalena y Antonio, el amante, cuyas características surgirán a partir del análisis de las dos anteriores. Procuraremos analizar estos tres factores en la medida que se relacionan con la locura de Consuelo, quién supuestamente es el personaje central. Esa centralidad, la define no por su participación preponderante en la acción, sino especialmente por convertirse en una segunda fuente de escritura dentro de la obra. La lectura del texto no sólo incluye la experiencia personal de Rosencof, sino que el proceso de escribir se va completando en la medida que Consuelo va enfrentando a sus fantasmas y estableciendo diferentes relaciones con ellos, en la misma forma que el dramaturgo ha hecho con los propios. La lucha y la entrega al mismo tiempo frente a lo invisible se convierte en una forma de sobrevivencia y a instauración de un universo donde la ambivalencia se convierte en regla va a originar una pieza de indudable jerarquía dramática.

## EL ESPACIO: UN LABERINTO CON MUEBLES Y HOJAS MUERTAS

El tratamiento del espacio es sin duda uno de los más singulares pues establece la alternancia entre lo estipulado por las indicaciones escenográficas y lo imaginado por la mujer. A este respecto no hay casi diferencia entre el espacio escenográfico y el latente, éste último es el creado al atravesar espacios inexistentes, física o imaginariamente y que se incluye en y por medio del espacio escénico.<sup>5</sup> En este caso se produce lo que en pintura se denomina "pentimento", es decir la posibilidad de descubrir lo pintado anteriormente, rastreando a través de la pintura actual. En este ejemplo, la escenografía básica y la imaginada se funden en una yuxtaposición que da origen a una complicada diagramación del espacio clasificado por Bobes como lúdico. Este lugar es independiente de los objetos escenográficos reales y se crea por medio de movimientos, palabras o diferentes posiciones. Dentro de este ámbito Consuelo se va a convertir en una permanente escenógrafa, porque va a decidir los cambios necesarios a ese respecto en relación a sus necesidades afectivas, éstas van a determinar el espacio en la medida que condicionan su conducta.

En el comienzo de la obra el aspecto del espacio escénico está determinado por el abigarramiento de muebles, y

<sup>5</sup> María del Carmen Bobes, Seniología de la obra dramática (Madrid: Taurus, 1987), pp. 242 y 245.

la falta de luz elementos que representa visualmente el mundo interior del personaje central:

Penumbra. Muebles grandes, antiguos con perfiles difusos que una sensación de amontonamiento. Por una escalera de madera y con baranda asoma Magdalena, que comienza a bajar sin que se le distinga nitidamente. (El saco de Antonio, 103)

No en vano su figura surge igualmente confusa de entre los muebles, pero no como Consuelo sino como Magdalena, de manera que la obra se inaugura con la alteración de su personalidad y esa confusión mental que la lleva al delirio es expresada por el amontonamiento que va a caracterizar el ámbito escenográfico.

La relación de esta mujer con su casa adquiere rasgos realmente llamativos, porque ella es capaz de superar los límites espaciales para lograr adecuar su espacio original al imaginario. Las limitaciones físicas no son un obstáculo para reconstruir los lugares en que ella realmente siente como suyos y en los cuales puede desarrollar su fantasía. Gaston Bachelard en La poétique de l'espace ha establecido claramente la importancia de la casa como unidad espacial que colabora en la definición de la personalidad de sus habitantes al convertirse en recipiente de todos los momentos vividos. Es por esta razón que el espacio asegura, según el autor francés, la unidad del ser humano, porque en sus paredes y rincones sobreviven todos los tiempos incluso el de los sueños y delirios, los reales y los supuestos:

il nous faut montrer que la maison est une des plus

grandes puissances d'intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l'homme. Dans cette intégration, le principe liant, c'est la rêverie. Le passé, le présent et l'avenir donnent à la maison des dynamismes différents, des dynamismes qui souvent interfèrent, parfois s'opposant, parfois s'excitant l'un l'autre. La maison, dans la vie de l'homme évince des contingences, elle multiplie ses conseils de continuité. Sans elle, l'homme serait un être dispersé. <sup>8</sup>

En el caso de Consuelo esa integración, que según la cita anterior es una consecuencia natural en la relación casa-persona, se produce plenamente pero sin satisfacerla totalmente. A causa de esa unidad se va a producir la desintegración y la instauración de un nuevo espacio, teniendo como base la casa y sus recuerdos en ella. Los sueños y deseos cumplen en esta mujer la función que Bachelard le atribuye a los recuerdos, de manera que las memorias de la protagonista no han sido completadas porque han tenido origen en suposiciones y necesidades no en vivencias, y la reconstrucción de su mundo deberá ser hecho no por la vía de la memoria sino por la de la imaginación más pura.

La figura de Consuelo está de acuerdo con la casa desde el momento que su actitud es tan grotesca como los muebles amontonados. Ella vaga y delira entre esos objetos como una cosa más porque vive en la penumbra sin interesarle la luz y relacionándose constantemente no con las cosas reales, sino con las que son producto de su imaginación. Cuando la luz se

<sup>8</sup> (Paris: Universitaires de France, 1964), p. 28.

enciende la diferencia entre la mujer y los muebles es más obvia pero la vejez los iguala a ambos. Es en ese instante que la luz permite apreciar la disposición tradicional de los muebles, ella comienza su propia versión del espacio, logrando así que cada elemento cobre significancia de acuerdo a sus necesidades y no a la funcionalidad debida.

El personaje central no debe recurrir a espacios latentes y tampoco a los narrativos para delimitar su área, sino que la propia base escenográfica se convertirá en una unidad maleable que será absolutamente modificada según las intenciones del personaje. Dentro de este marco espacial creativo se van a fijar objetos claves y la ordenación de los muebles se va a realizar de acuerdo con la siguiente orden de creación: senderito/sauce/ palomas/lago para concluir en el elemento barca=sofá que va a tener una especial importancia al final de la obra, porque en la restauración de su mundo fantástico Magdalena y Antonio partirán en esa embarcación que realmente es un sofá, mientras Consuelo les promete esperarlos a su regreso.

La ambivalencia del personaje Consuelo-Magdalena se reitera en los muebles que cumplen una función aparentemente arbitraria pero perfectamente viable dentro del contexto. El poder de imaginación de la solterona va a imponer una super-realidad que se convertirá en una más valida que la marcada convencionalmente. Lo que ella realiza es la corrección de la acotación hecha al principio por el autor, originando una

relectura del texto que a partir de ese momento va a funcionar en base a modificaciones escenográficas que le permitirán el surgimiento de personajes inesperados, lo mismo que situaciones y lugares que van a lograr opacar la propuesta escénica inicial.

En este espacio que oscila entre la realidad y la figuración la existencia del mismo y su entorno es motivo de conversación entre los personajes:

Magdalena: Me encanta acariciar las ranas del camino... Antonio... A veces pienso que todo es irreal...

Antonio: Todo es irreal.

Magdalena: No, tonto.

Antonio: Lo es. Una luna naranja que se encrespa en las palmas...Tu gracia, Magdalena, lánguida como un cimbreante junco... Acaso pueden ser reales? (El saco de Antonio, 105)

Ambos personajes mantienen posiciones diferentes frente a la realidad o irrealidad de su espacio. En Magdalena se revela la influencia del ambiente original mientras que Antonio defiende la existencia de lo inverosímil porque él es producto de esa cualidad, mientras que su amada en la medida que también es Consuelo, no depende de un origen exclusivamente imaginativo.

En este espacio hay partes que se van a identificar con mayor precisión en la medida que se logre, a través de ellos, completar lo imaginado. Después que Consuelo ha terminado el espacio necesario, Antonio surge como consecuencia de éste porque el objetivo final de la cadena imaginativa no radicaba

en el paisaje sino en el hombre que lo justificara y con el cual lo iba a compartir. Por otro lado las partes que completan la escenografía impuesta por la mujer. Son "el puentecito", el cual origina el juego de las prendas; la luna naranja que acompaña a los enamorados, el Parque de Diversiones; y la calesita.

Todos estas cosas tan variadas como supuestas, surgen de los muebles amontonados, por lo tanto la superposición de la realidad obliga al receptor a un esfuerzo especial para dejarse conducir por una escenografía imprevista la cual tiene vigencia en relación con la pareja Antonio-Magdalena, pero una vez que éstos salen carece de significado. Consuelo no vuelve a referirse a la casa como el lugar de recreo que antes mencionamos y pierde su valor como objeto inventado. El único lazo que va a unir el diseño propuesto por el autor con lo establecido por el personaje es la presencia de un saco de hombre en un perchero.

Es destacable el hecho de que a la salida de Antonio le sucede la de Magdalena, porque de esta manera dejan el escenario libre para la siguiente escena donde el personaje único, Consuelo, realiza una significativa recomposición del escenario instaurando el orden aparentemente violado por su hermana:

Que desorden...A ver...A ver...Todo está pero es como un desorden en el aire...El florero está ahí La carpeta sin arrugas...Un lugar para cada cosa y cada cosa en su lugar. (El saco de Antonio, 109)

Su punto de vista del espacio es totalmente diferente al de Magdalena. Para Consuelo el lugar de cada cosa es sagrado, pues en ella la función de la casa como recipiente de recuerdos se adecua perfectamente a su personalidad. Para este personaje el pasado tiene más peso que el presente; las vivencias con su familia están reflejadas en las pequeñas cosas, en ellas el núcleo familiar es representado, allí surgen la presencia hosca del padre o la dulce de la abuela que están implícitas en un cenicero o en un florero aparentemente sin importancia.

En la ordenación de ese universo tan íntimo se produce la inclusión de dos objetos que eran válidos dentro del entorno delirante de Magdalena, pero no en el falsamente coherente de su hermana. Uno de ellos es "el saco de Antonio" que es aceptado por Consuelo como parte de la casa y la única sorpresa para ella es el lugar que está ocupando. El otro es el sofá, que es una "barca varada" también para la ordenadora quien parece tener la función de darle un sentido familiar al ambiente manteniendo a la vez signos del juego de personalidades. Este se acentúa cuando Magdalena menciona el sendero y las hojas muertas como parte de esa objetivación. La duplicidad de ese ambiente es aceptada por ambas, pero su significancia varía según el punto de vista de cada una.

En ambas visiones hay ciertas coincidencias que unifican ese espacio imaginado con el que no lo es y que las hermanas comparten con diferente intención, hecho que va creando una

similitud sospechosa entre los dos personajes. Consuelo menciona el sofá-barca sin hacer mayor hincapié pero usando la misma imagen formulada por su supuesta hermana. Luego el segundo objeto en común; el saco, es compartido naturalmente por las dos y ofrece dos aspectos destacables. Uno es el lugar que ocupa en el laberinto, y que origina la unidad saco-perchero, la cual no puede ser destruida según las reglas de orden de Consuelo porque la separación de ambos iría en contra de la disposición de los objetos propuesta por este último personaje. El otro aspecto que se destaca de la presencia del saco es el uso que le adjudica cada una. Magdalena también provoca un desequilibrio en relación con este elemento porque para ella se va a convertir en un objeto de placer sexual y necesita estar en contacto físico con él para satisfacer sus instintos reprimidos:

Consuelo: Búrlate de la decencia si es tu gusto. Pero mantén cada cosa en su lugar. (Consuelo señala el saco y Magdalena lo recoge, estrechándolo cálidamente) Al perchero, Magdalena. No es hora de pornografías. (El saco de Antonio, 110)

La imposibilidad de parte de Consuelo de aceptar cualquier expresión que no esté de acuerdo con el comportamiento convencional la convierte en un ser esencialmente reprimido. Ella ha implantado --o cree haberlo hecho-- un sistema de conducta que hace que su hermana la relacione a veces con la figura materna aclarándole que no es su madre y que por lo tanto todo intento de control es

inútil. Pero es justamente esa necesidad de expresar todo los sentimientos y necesidades contenidas por años lo que la llevan a la creación imaginaria de una hermana que pueda cubrir el rol que ella no se atreve a vivir.

La incapacidad de la solterona para aceptar que existe dentro de ella una expresión que está en contra de sus prejuicios y de su educación la convierte en un ser con doble personalidad, cosa que no descubriremos hasta casi el final de la obra. Magdalena es la excusa que Consuelo crea no sólo para cambiar un espacio que por pertenecer al pasado de la familia Consuelo lo convierte en sagrado, sino para encontrar, a través de una recreación espacial, incentivos para seguir viviendo.

El saco es el elemento fundamental dentro de este universo hecho de suposiciones, que son consideradas como reales en la medida que permiten el funcionamiento de otro orden diferente al cotidiano que resuta tan dominante como el que habían vivido junto a sus padres. La prenda de vestir cumple una función metonímica que tendrá como objetivo final engañar al dependiente y que éste crea que la presencia de un hombre en esa casa es una realidad y divulgue la información entre los vecinos para prevenir un posible asalto. En este juego de atribuciones Consuelo es víctima de su propia invención, porque irónicamente el empleado del almacén no cree en lo absoluto en esa existencia propuesta por la vieja, pero ella ha centrado su vida en ese ser imaginario que no le

sirve solamente para ahuyentar a los ladrones, sino para darle vida a lo que Magdalena describe en comparación con el espacio la casa paterna, de esta forma:

Eres una casona vacía que se descascara por falta de inquilinos. Nadie ha cruzado tu verja y tienes y anhelas oír la chirriar. (El saco de Antonio, 111)

El saco es la parte vital del esquema escénico porque implica la existencia de un hombre que sólo para Consuelo es Antonio. También sirve para provocar discusiones sobre su existencia y la posibilidad de sentir celos por su supuesta presencia.

Magdalena sustenta la teoría de que la presencia de un saco supone la existencia de un hombre, aunque no sea Antonio solamente como piensa su hermana. La idea de que las cosas existen en la medida que se piensan o se imaginan ha sido una constante en la dramaturgia de Rosencof y el ejemplo en esta obra es por demás evidente. El mundo de lo imaginado tiene fuerza y poder en la vida real en la medida que se crea ciegamente en él y se le valora y acepta como la referencia más lógica de las experiencias cotidianas. A través del proceso imaginario estos seres se ponen en contacto con lo que de otra manera hubiera sido totalmente imposible, el saco es válido porque implica un hombre que lo usa, su jerarquía depende del sistema de adjudicaciones impuesto por lo irreal que es la única forma de evaluar la situación presentada.

Magdalena es terminante a ese respecto y jerarquiza al objeto por sus implicaciones afectivas y Antonio, como cualquier materialización de un deseo, existe simplemente

porque no existen dudas acerca de su vigencia. En dos diferentes parlamentos Magdalena establece claramente su punto de vista tanto con respecto al saco como a la existencia de Antonio:

Magdalena: El saco y todo lo demás. Porque si hay un saco hay un hombre para ese saco.  
 Consuelo: Que Antonio no existe  
 Magdalena: Si! Es como Dios: existe porque creo en él. (El saco de Antonio, 113)

Esta discusión planteada sobre un objeto refleja el cuestionamiento que no sólo se hacen los o él personaje en toda la obra, sino también los receptores, sobre la funcionalidad de la verosimilitud. La reconsideración del problema de lo verosimil contribuye a corroborar el engaño del lector y es el mismo dilema que sufre con respecto a la doble personalidad de la protagonista. Por medio de Magdalena, Consuelo insiste en buscar una solución a la dicotomía entre lo irreal y, lo real en la medida que la primera insiste en la realidad de Antonio. Consuelo la trata de demente y le recuerda cuál fue el origen de la creación de esa mentira y en el mismo parlamento expresa la idea de que Magdalena-Consuelo es simplemente una unidad a pesar de la réplica inmediata:

Consuelo: No cambies de tena ni sigas con tus locuras. Recuerda el temor que tuvimos cuando atracaron una casa de familia a cuatro cuadras de aquí y pensamos que una mujer anciana y sola era una tentación.  
 Magdalena: Dos, Cocó.dos. (El saco de Antonio, 114  
 El énfasis es mio)

Lo ambiguo no es exclusivo de las acciones sino especialmente del lenguaje y la cita anterior es un ejemplo donde el juego no sólo se reduce a personas o a situaciones ajenas sino también se hace en la relación con ellas mismas y con el deseo de mantener la ambigüedad cuanto más sea posible porque en eso radica uno de los logros fundamentales de la obra. El juego con cualquier cosa que se realice implica riesgo y lucha y éstos son sus principales atractivos, al igual que los factores que suponen una competencia y es precisamente lo que sucede entre las dos mujeres. A propósito de estos conceptos relacionados con la actividad lúdica citemos nuevamente a Huizinga:

El juego es una lucha por algo o una representación de algo. Ambas funciones pueden fundirse de suerte que el juego represente una lucha por algo, o sea una pugna a ver quién reproduce mejor algo. (Homo ludens, 27)

Para realizar esta suerte de rivalidad son imprescindibles las dos mujeres con características diferentes y con posiciones opuestas frente a las cosas reales o ficticias. El recurso de la duplicidad le permite al dramaturgo convertir la obra en un torneo imaginativo donde las fronteras no existen porque lo convencional ha quedado totalmente descartado.

Este espacio que a la vez cobija y desafía a estas dos solteronas en torno a un objeto llamado tradicionalmente saco pero metafóricamente Antonio a veces se convierte en paisaje exterior o en laberinto interior, pero la funcionalidad

espacial se va a concretar interiormente en la medida que resalte la presencia primeramente del saco y segundo de un chal. Ambas prendas van a representar un grupo familiar que sólo existe en los deseos de cada una de las hermanas de integrarlo a sus vidas. En este complicado espacio escénico las cosas se ocultan o aparecen según órdenes sumamente peculiares que provienen más del subconsciente que del consciente dada la demencia de la protagonista.

A medida que transcurre la pieza el espacio se convierte en una de las ayudas fundamentales para el despliegue de esa locura compartida o personal de las mujeres, porque cambiará de acuerdo a los puntos de vista de éstas sin dejar de ser el propuesto al comienzo de la obra, porque sólo desde el punto de vista lingüístico se produce la alteración. Con el espacio sucede lo mismo que con Consuelo y su desdoblamiento físico y mental en una Magdalena que por razones de timidez y cobardía la suplanta o la enfrenta cuando es necesario.

Esa dependencia absoluta del mundo imaginario se comprueba fácilmente al final de la obra cuando después de la visita del dependiente, ella debe reconstruir su universo para seguir alimentándose de su fantasía. Su juego no es un fin en sí mismo, sino que trata de obtener de él las carencias que la vida le ha negado. Hay una exigencia implícita en su creación y un objetivo que es vivenciar y que está relacionado directamente con su preconcebido sistema de compensaciones.

En el final de la obra, cuando la presencia del dependiente hace tambalear el mundo creado por Consuelo, que existe únicamente si no es refrendado, la vieja en su afán de recuperarlo debe recurrir a una nueva dimensión del espacio:

Consuelo: Sola... Sola... Me han dejado sola.....  
 No...No, Magdalena. Estamos ligadas,  
 hermana. Atrapadas.....El ropero ,tonta  
 es irreal. ¿No hueles acaso el verdor de  
 los sauces? Volverán...regresan...Los  
 oigo. Ya están. No. Sola, no. Me iré...  
 No iremos. (El saco de Antonio, 128)

De este modo en su afán de reconstruir el universo perdido, el sofá volverá a convertirse en barca, Magdalena en la amante de Antonio y Consuelo en la mujer sola que vigila, espera y ordena la vida de los demás, lo mismo que hace con las cosas.

#### CONSUELO-MAGDALENA: LA DUPLICIDAD COMO FORMA DE VIDA

En el personaje dual Consuelo-Magdalena encontramos un ejemplo de la teoría psicoanalítica sobre la necesidad de crear un doble a fin de que éste pueda realizar las cosas que el individuo en cuestión no es capaz de hacer por sí mismo. En este caso Consuelo encaudra perfectamente con esta proposición psicoanalítica desde el momento que imagina a una hermana con el fin de tener un ejecutor de sus deseos. A propósito de la importancia y características de este factor determinante de la personalidad señala Otto Rank :

El síntoma más destacado de las formas que adopta el doble es una poderosa conciencia de culpa que obliga al protagonista a no aceptar ya la responsabilidad de ciertas acciones de su yo, sino a descargarlas sobre otro yo, un doble, que es personificado, o bien por el propio diablo, o creado por la firma de un pacto diabólico.<sup>7</sup>

Esta intención justifica la invención de Magdalena, además la relación entre hermanos --que es la que propone Consuelo-- ha servido como ejemplo práctico para explorar el uso de este recurso. La creación del doble corresponde a una proyección del tumulto interior y al crearlo se produce una liberación, una descarga por parte del creador, aunque la mayoría de las veces siente temor de encontrarse con su sombra con la cual ha establecido un verdadero pacto diabólico de coexistencia. En el caso de esta pieza el doble se convierte en un importante mecanismo imaginativo que al igual que en las otras obras de Rosencof sirve de comunicador con un esquema de valores inaccesible.

La función de esta nueva unidad imaginativa adquiere una dimensión especialmente significativa en referencia a Consuelo, quien en su imaginación genera una doble posibilidad lúdica. Ella ha creado a Magdalena, para que alguien ajeno a ella cumpla las funciones que de acuerdo a su moral serían imposibles de realizar. Magdalena por su parte no es la realidad sino la creación, la imagen oculta de su hermana, quien en "su" locura ha creado un sistema lúdico que

<sup>7</sup> "El alma y la sombra", La Opinión Cultural (Setiembre 1976): 8-9.

le permite enfrentarse con la parte más oscura de su ser y a la vez rebelarse contra ese mundo de deseos inconfesables. A través de ese desdoble las dos quedan encerradas en un juego cuyas reglas no pueden ignorar y cuya efectividad les significa la pervivencia mutua.

Como consecuencia de su irreversible soledad la solterona ha decidido poblar la casa con presencias que a la vez satisfacen sus carencias y le dan la posibilidad de experimentar, no en forma directa, sino a través de su hermana, vivencias que su propio sistema represivo le niega. La casa, por medio de la imaginación, adquiere rasgos paisajísticos que examinamos anteriormente, pero este espacio es creado para que una persona que no es expresamente Consuelo pasee con un hombre que debe ser forzosamente Antonio.

Por medio de su delirio Magdalena es el personaje que abre y cierra la obra de forma que la atmósfera de alucinación y ensueño sea la predominante. Lo que para Consuelo es el desorden realmente es la vía por la que ella puede escapar de su maniático orden y acceder a un recinto donde la sensualidad que siempre ha rechazado se convierta en regla. La relación Magdalena-Antonio tiene vigencia en la medida que es creada por Consuelo para su satisfacción personal, posibilidad que no se agota en el plano erótico, sino que desde el momento que su hermana existe, la pretendida función del hombre la va a extender al plano social para

hacerle creer al vecindario que cuenta con una presencia masculina en la casa que revoca toda presunción sobre su terrible soledad.

Desde el punto de vista espacial como mencionamos antes, Consuelo cumple con la función de ser la gran ordenadora cuya obsesión es mantener cada cosa en su lugar. La sola idea de un cambio es rechazada y no admite variantes en su repetida estructura. Ese mismo esquema disciplinario lo aplica a sus impulsos e instintos; todas sus fantasías sexuales no han podido llevarse a cabo porque han sido ocultas, es decir, desde su punto de vista han sido colocadas en el lugar de lo moralmente prohibido. Tanto su universo interior como su universo exterior están compuestos de actos irrealizables de esta manera siempre logra mantenerlos a una distancia respetable, porque interiormente los reprime y exteriormente se los adjudica a su hermana, quien reordena el espacio no sólo desde su propia concepción de la unidad escénica, sino teniendo en cuenta sus deseos y necesidades.

Los personajes que Consuelo crea en su delirio la van ayudar igual que los muebles a recomponer una existencia ficticia para que ésta sustitución tome el lugar de la experiencia real. Al igual que sucede con el mobiliario hay en Consuelo dos imágenes superpuestas, una la solterona anargada y reprinida, y la otra liberal y apasionada que cobra vida en Magdalena, y que se manifiesta con una novilidad que se opone a su enquistamiento y tiene una visión

del mundo en base solamente a instintos y no a raciocinios.

Consuelo necesita "vivir" en alguien aquello que no es capaz de resolver y asumir por sí misma, entonces la pareja de opuestos al cual la literatura ha recurrido tantas veces vuelve a cobrar sentido, como los clásicos binomios representados por las figuras de Quijote-Sancho, Hamlet-Horacio o Aquiles-Héctor. La diferencia a este respecto radica en que El saco de Antonio el espectador descubre a su debido tiempo que el "otro", recipiente de todas la innhibiciones de la mujer, es un engaño, no existe, la otredad sólo tiene valor psicológico. Para los receptores no es un ejemplo más de enfrentamiento de caracteres opuestos, sino el resultado de un proceso de demencia que tiene como base la creación de referentes humanos que le permitan seguir siendo una unidad, y Magdalena es el más importante en esta función.

En la medida que Consuelo se multiplica imaginariamente su personalidad se siente completa y gratificada, es decir, a mayor creatividad le va a corresponder una más profunda satisfacción, por eso no va a permitir que se ponga en duda su creación. Cuando este laberinto en el cual ella se mueve con total comodidad es amenazado por la presencia de un extraño, como el dependiente. Consuelo no escatima esfuerzos en defenderlo aunque sea realmente idefendible y apela a la presencia de sus fantasmas como si éstos realmente existieran:

Consuelo: Nada, No me tomes por estúpida, porque llamo a mi hermana. Seis cincuenta me debes. Seis cincuenta.

Dependiente: ¿Qué va a llamar a quién? Tranquilo, doña. Es como dice la patrona: "Los inquilinos, doña Cocó los tiene en la azotea". Diez y chau. Mire que yo soy pierna, doña. (El saco de Antonio, 124)

El atrevimiento del muchacho le destruye lo que tanto le ha costado crear, y a la insistencia del dependiente sobre la mentira de la presencia de Magdalena y Antonio, la solterona comienza a llamarlos desesperadamente como forma de recrearlos frente a la evidencia del joven:

Consuelo: ¡No! ¡Eso si que no! El ha dejado su saco, mire. Ella su chal. ¿Lo ve?. No han salido. ¡Antonio! ¡Magdalena!. No pueden salir. ¡Magda! ¡Magda! ¡Magda! (El saco de Antonio, 125)

Después de ese fracaso tal vez la respuesta más lógica hubiera sido su muerte, pero del encuentro con el muchacho saca en cambio más fuerzas y encuentra en su propio mundo de fantasías lo que la realidad le niega. La rehabilitación final es su particular triunfo frente a los que insisten en su locura y frente a ella misma. El regreso de la pareja, el breve diálogo con su hermana, el sofá que se convierte definitivamente en bote, la prometida merienda, el juego de Magdalena con el agua, todos son elementos que consolidan su delirio, revitalizándolo después de un fracaso que fue solamente momentáneo.

El regreso al juego con su doble le garantiza la

continuación de una situación en la que está implícita su posibilidad de sobrevivencia. Para Consuelo es imprescindible esa otra imagen y la falta de ésta bien puede significar un desenlace de la locura que la lleve al suicidio.

Capítulo VI: EL HIJO QUE ESPERA: ESCRIBIR LA VIDA PARA  
SOBREVIVIR LA MUERTE

El hijo que espera pertenece también al periodo de creación carcelaria y su escritura cumple con el propósito de Rosencof de homenajear con esta obra a todas las mujeres presas por razones políticas y expresar dramáticamente las alternativas sufridas en prisión y la necesidad de mantener una esperanza que les aliviara la situación.<sup>1</sup> La obra tiene como base un personaje femenino denominado simplemente Mujer, la cual desde su presidio revive la relación con su compañero muerto y la continúa en el tiempo como si él estuviera vivo y la pareja tuviera la posibilidad de tener un hijo. Este niño imaginado se convierte en algo real para la protagonista. Ella no sólo mantiene diálogos de apariencia cotidiana con él, sino que también inventa juegos y pasatiempos en los cuales "su hijo" está incluido. Paralelamente la presencia de otro personaje, la Actriz, le otorga una dimensión diferente a la obra porque ella va a ser la encargada de representar a la Mujer en una supuesta dramatización de la realidad en presidio, con lo cual se crean dos puntos de vista de dicha situación a través de mujeres con realidades sociales diferentes. Este hecho convierte a la prisionera en una doble protagonista, no sólo de la obra de Rosencof que presenciamos o leemos, sino al mismo tiempo de la

<sup>1</sup> "El hijo que espera", Hispanérica 45 (1986): 87-114.

representación de que va ser objeto en un supuesto teatro.

Entre los dos personajes femeninos se va a crear un relación conflictiva en la medida que las dos reclaman la titularidad del personaje representado y la autoridad suficiente para hacer cambios en su evolución. En esta contradictoria unión la Actriz termina por hacer suya la obsesión de la maternidad que caracteriza a la presa. Igualmente al final de la pieza ambas comparten el horror frente a la muerte del niño. La obra consta de un único acto, dividido en trece escenas que se convierten en recuentos imaginativos en las cuales es prácticamente imposible afirmar si alguno, todos o ninguno pertenecen al frágil concepto de "lo real" dentro de una de las piezas claves del ciclo escrito por Rosencof en la cárcel.

En esta pieza el autor retoma como base sus mecanismos en cuanto al uso de la imaginación, la memoria y la locura para transportar al receptor a un mundo más intricado en el cual los elementos comunes en sus piezas anteriores sirven de excusa para establecer un paralelismo entre el sistema opresivo carcelario y el texto dramático en su fase de representación. El recurso del metateatro había sido claramente explicitado en el segundo capítulo de este trabajo con La valija. En ella el plano imaginativo, más que una obsesión para la mayoría de los personajes, era una forma habitual de resolver sus vacíos. En el caso de El hijo que espera la imaginación no sólo cumplirá con esa función sino que servirá de base para que el personaje femenino exprese su

delirios, su soledad y la lucha contra un eminente desequilibrio mental a través de una estructura metaficticia.

Esta lucha por sobrevivir se proyecta a través del recurso de la metaficción en el cual la Mujer cumple no sólo con la función de protagonista sino que también se convierte en crítica de la representación que en base a su situación realiza la Actriz, ordenando cambios, sugiriendo ideas y hasta discutiendo con quién la llevará a escena. Esta actitud enfantizará la intención de Rosencof de enfrentar dos sistemas de poder, el carcelario y el dramático, a fin de lograr la mayor expresividad de las características del primero mediante la utilización de los recursos técnicos del segundo. El hijo que espera no pierde en ningún momento el cuestionamiento entre el mundo ficticio y la realidad, de manera de mantener el objetivo de explicar las angustias y desesperanzas inherentes a la situación de una presidiaria por medio de la interpretación que de ella hace la Actriz, que en última instancia será la encargada de proyectar el mensaje a la comunidad. El concepto de metaficción en referencia al género narrativo se puede aplicar a este intento del dramaturgo uruguayo. Señala Patricia Waugh:

Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality.<sup>2</sup> (El énfasis es de Waugh)

<sup>2</sup> Metafiction (Nueva York: Methuen, 1984), p. 2.

Rosencof utiliza acertadamente las conexiones entre lo ficticio y lo real uniendo mundos aparentemente opuestos como forma de explicar, a través del propio mecanismo dramático, el régimen de aislamiento y presiones que sufre su protagonista, la cual conforma una personalidad compleja que según June Schlueter es pertinente a su condición de personaje teatral metaficticio:

When a fictive character exists in drama, its identity is even more complex. In addition to being an imaginative creation of both author and reader, it also becomes a physical presence functioning before a live audience, which brings to the interpretation not simply the private response of the novel reader, but a collective, communal response well. <sup>3</sup>

Esta complejidad se acentúa por el hecho de que las referencias hechas por la Mujer sintetizan la realidad de cientos de prisioneras que al mismo tiempo de la implícita representación padecen los sufrimientos de la protagonista.

Las características de este personaje la asocian con la solterona Consuelo en la pieza El saco de Antonio. Ambos personajes femeninos a través de sus miedos, fantasías y necesidades establecen una significativa similitud; las dos padecen el encerramiento, una obligado, la otra voluntario, y también deben crear a través del diálogo la posibilidad de una vida que les es físicamente imposible. En las dos la esperanza, aunque con objetivos diferentes, se convierte en un lazo común. Recordemos que Consuelo reelabora su mundo

<sup>3</sup> Metafictional Characters in Modern Drama (Nueva York: Columbia UP, 1979), p. 7.

ficticio constantemente, al igual que el personaje central de El hijo que espera, de manera que ambos personajes adecuan sus sueños en relación al encarcelamiento en el que más que vivir sobreviven entre la razón y la locura y dentro del cual deben agotar todos sus mecanismos de defensa. ...

El aniquilamiento psicológico de los presos durante el periodo dictatorial que padeció Uruguay entre 1973-1985, era tan o más importante que el físico, porque éste último no siempre se lograba. Para el mecanismo represivo lograr que sus prisioneros llegaran a la locura formaba parte de su estrategia y no tuvieron inconveniente en reconocerlo. En la primera parte del informe de Lawrence Weschler sobre la dictadura uruguaya éste transcribe la siguiente opinión:

Major A. Maciel, who was a director of Libertad, observed at one point, regarding the prisoners under his charge, "We didn't get rid of them when we had the chance, and one day we'll have to let them go, so we'll have to take advantage of the time we have left to drive them mad. <sup>4</sup>

Después de esta afirmación, hablar de un estado mental lindero con la locura en relación con el aspecto psicológico del personaje central de esta obra no es ni exagerado ni ilógico, porque estaba previsto en los planes de los captores. Si bien a veces es imposible establecer el límite entre la razón y la sinrazón, es evidente que la Mujer deambula entre los dos estados haciendo de la imaginación una forma de resistencia frente a su aniquilamiento mental. Ella ha convertido en real lo que nunca ha tenido --un hijo y a

<sup>4</sup> "A Reporter at Large ", (Uruguay-Part 1)" The New Yorker (Abril 1989): 68

partir de esta creación comienza a fundamentar una vida totalmente diferente a la de la rutina carcelaria y la dimensión que adquiere en su nueva realidad es la que va a ser representada como ejemplo de sobrevivencia carcelaria.

El uso del término locura en relación con la conducta del personaje central va a ser tomado de acuerdo a la definición ofrecida por el Diccionario de Psiquiatría de esta forma: "Madness: A popular term for mental disorder".(Hinsie y Campbell, 111). La confusión mental que caracteriza a la presidiaria la transporta a un mundo donde lo único realmente válido es la creación de formas de defensa frente a la violencia de que es víctima y para esa elaboración va a recurrir a todos los medios a su alcance; como por ejemplo la memoria a través de recuerdos en los cuales su compañero aparece vivo, los juegos de representación que comparte con su hijo imaginado, el tejido que hace mientras el niño pasa por diferentes etapas de su vida, y su constante lucha por proyectarse más allá del reducido espacio en el que sobrevive. La conjunción de estos elementos conducen a la Mujer a un estado psicológico muy particular en el cual elabora un discurso que aparentemente carece de sentido pero que realmente contiene las connotaciones necesarias para crear los mecanismos de defensa frente a la inferioridad de su condición. Todas sus actividades poseen de esta forma un sentido porque la locura no carece de conocimiento sino que es una ineficaz forma de éste. Señala Foucault:

No doubt, madness has something to do with the strange paths of knowledge... But if knowledge is so

important in madness, it is not because the latter can control the secrets of knowledge; on the contrary, madness is the punishment of a disorderly an useless science. If madness is the truth of knowledge, it is because knowledge is absurd, and instead of addressing itself to the great book of experience, loses its way the dust of books and in idle debate; learning becomes madness through the very excess of false learning. <sup>5</sup>

La presidiaria en el ejercicio de sus recursos imaginativos donde su desorden mental se convierte en una forma ilógica de conocimiento se transforma en un ser con vivencias totalmente atemporales, sus diálogos, como actitudes no pueden ser ubicadas en ninguna de las tres tradicionales divisiones del tiempo. El pasado, el presente y el futuro han desaparecido como unidades definidas para ser una fusión en la cual es tan imposible separar uno de otro como deslindar lo absurdo de lo factible. La Mujer ha creado un vivir a destiempo para de esta forma evitar el conteo angustioso que los presos hacen con el tiempo y poder proyectarse en la dirección que ella necesite y eliminar aunque sea simbólicamente su condición de prisionera y ser conducida a otro tipo de encierro, el voluntario, donde las únicas órdenes válidas son las de sus deseos y en especial uno: ser madre.

En este proceso de total introspección para el personaje denominado Mujer, la presencia de la Actriz surge como una fuerza diferente pero no opuesta, porque si bien dramáticamente cumple con las cualidades de "otro" personaje,

<sup>5</sup> Madness and Civilization (Nueva York: Vintage Books, 1973), p.25.

prácticamente va a desempeñar el rol de doble y su presencia sólo se justifica a través de la existencia de la presa. La relación entre ambas es contradictoria porque para la Mujer, la posibilidad de ser representada implica el riesgo de que alguien ajeno a su vida se la distorsione en un escenario, por eso se justifica la permanente vigilancia que ejerce sobre la Actriz, actitud que la convierte inesperadamente en una fuente de poder irónicamente en el lugar donde ella carece totalmente del mismo.

El universo creado por la Mujer a partir del encierro refleja los resultados de su marginación en la medida que convierte sus creaciones delirantes en imágenes reales, con las cuales no sólo mantiene un diálogo fluido sino que también son usadas como referencias para el texto que la Actriz pretende representar. De la misma manera que José el personaje de El Combate en el establo encuentra en la imaginación y en la música la forma de sobrevivir con dignidad, en el caso de este personaje femenino la función imaginativa le sirve para sobrepasar un conflicto que no se da en términos morales sino emocionales. Para la presa superar la experiencia de la cárcel sólo tiene validez en la medida que se autoconvenza de la posibilidad de tener un hijo y que éste la compense de las angustias del presente. Pero en la medida que el encarcelamiento se prolonga la necesidad de ese hijo se convierte en obsesión, de manera que prácticamente todas sus intervenciones tienen como tema la espera, la presencia o la ausencia de ese niño ficticio.

También los conceptos expresados en El saco de Antonio se desarrollan con más propiedad en esta nueva obra. La teoría de que las cosas y los seres existen en la medida que se cree en ellos se repite en el El hijo que espera a través de la presencia de una pareja que implica la idea de la existencia de un niño. En esta pieza se presenta la dualidad entre objeto y ser representado, por un lado nos encontramos con una reclusa que a partir del recuerdo de su compañero hace posible la vivencia de un hijo, mientras que a la vez, esta situación es vista desde una perspectiva diferente que la convierte en una fuente textual que va a ser representada por una actriz. A medida que transcurre la relación de la actriz con el personaje a representar, a través de libreto, ésta última va incorporando la necesidades de la presa hasta prácticamente sustituir su vida real por la de su personaje. Este desplazamiento de personalidad va a enfrentar dos posibilidades diferentes, una la del personaje como símbolo de un ser real, y otra la de su historia personal como un texto que al ser dramatizado entra en los cánones de autoridad y transformación que son comunes al ambiente carcelario y que también son usados en la estructura de la representación.

Frente a este desvarío el receptor se enfrenta con una serie de diálogos y monólogos sin coherencia aparente, pero que cobran funcionalidad al representar el intricado mundo de una mujer condenada a la soledad y empeñada en mantener viva la esperanza de ser madre. En el logro de esta meta la

condición actual de aislamiento sería no solamente sobrepasada sino esencialmente sustituida por las vivencias y las relaciones que el personaje desea tener en oposición a las que está sometida en su condición de prisionera.

En esta obra Rosencof nos enfrenta con la experiencia de una presa que no solamente debe superar la angustia carcelaria y la marginación sino que al mismo tiempo se convierte en una fuente teatral al ser representada por una Actriz, quien insiste en permanecer fiel al libreto y no soporta que "su" personaje se convierta en una co-autora que corrige e impone las opiniones sobre la versión teatral de su vida:

Actriz: <No te permito>, un corno. Yo no tengo nada contra vos me ois? Pero tampoco puedo hacer nada. El Director marca entradas y salidas. Ni vos salís encanto, ni Chaplin entra.

Mujer: Vos no sos quién para prohibirme nada!

Actriz: Pero el que te dije, sí. ¿Dónde cuernos viste a una actriz que no obedezca al Director? Qué sería el teatro? Caos, desorden. (El Hijo que espera, 107).

En esta controvertida relación va a surgir un lazo de unión entre ambas mujeres a través de la obsesión por tener un hijo que mantiene viva a la presa y que paulatinamente se va trasladando a la conducta de la Actriz. Esta última pierde su posibilidad de distanciamiento con el personaje y se confunde con la de su interpretada, hasta el colmo de considerar el hijo imaginado como verdadero y desesperarse realmente frente a la muerte del supuesto niño. A estas dos

figuras femeninas les corresponde un personaje masculino que alterará su personalidad entre el compañero de la presa y el amante de la actriz, y que por razones obvias se ve implicado en esa obsesión por la maternidad que convive en las dos mujeres y que de la que al final él también será contagiado.

#### LA MUJER: IMAGINACION VERSUS LOCURA

En la figura del personaje central se produce un permanente proceso de convertir en coherente y natural un entorno que carece esencialmente de esas dos cualidades. A través de la presa se manifiesta la necesidad de reconstruir el pasado a partir de la desconstrucción de un presente constantemente amenazado por el sistema represivo. El personaje protagónico mantiene una obstinada esperanza en un posible futuro que, dadas sus condiciones de sobrevivencia, se transforma en una actitud totalmente alejada de la realidad de manera que la insistencia en proyectar su vida en el tiempo a través de un hijo se convierte en una idea fija que la acerca trágicamente al delirio en la medida que capitaliza todos sus pensamientos.

La personalidad de la mujer se transforma en un sujeto frágil frente al presente y cualquier expresión que signifique un enfrentamiento con la situación actual se va a convertir en una amenaza que deberá ser reparada y superada,

al igual que sucede en El saco de Antonio, con la reacción de Consuelo frente al desplante del dependiente. En estos dos caracteres igualmente similares en la medida que la imaginación y el sueño se convierten en una manera de sustituir carencias de diferente origen, Rosencof traspasa la línea divisoria, por momentos mínima, entre lo real y lo supuesto. En El hijo que espera el dramaturgo destruye las posibles delimitaciones y referencias a lo pretendidamente real dando paso a un entorno donde la alternativa persona-objeto imaginado no existe, por lo tanto lo que se imagina es real y lo real carece de importancia. Esta destrucción de los límites no implica la eliminación de ninguno de los niveles perceptivos sino la total yuxtaposición de ambos.

El universo creado por la presa es visto desde puntos de vista diferentes, pero su figura es siempre la misma. La abolición del tiempo se vuelve una unidad clave en su labor imaginativa, permitiendo la fusión de los diferentes niveles creativos. La atemporalidad convierte a la pieza en una sucesión de unidades dramáticas diferentes, en las cuales el factor más importante es el planteamiento de situaciones imposibles desde el punto de vista práctico, pero plenamente aceptables desde la situación emocional y afectiva que está viviendo el personaje. Esto se logra en la medida que el valor temporal se construye al mismo momento que se desconstruye, porque generalmente a cada proposición temporal de los personajes corresponde una confrontación con la situación a que realmente está sujeto:

Mujer: Ni se imagina qué le espera si me baja el cordón de la vereda. Pobre de él. Ay! se me escapó un puntito... Los lentes... Dónde los puse? Dice el Director que si tejemos con juicio va abrir las boleterías...(El hijo que espera, 94)

En este caso la acción de desobedecer pertenece a un tiempo ficticio construido y válido solamente en la mente de la presa. La irrealdad no sólo pertenece al factor temporal, sino que la persona a quien se le adjudica la desobediencia en ese supuesto presente no existe. Pero a esta proposición imaginativa se le opone inmediatamente la alusión al Director de la cárcel y a su poder de permitir o no la visita de los hijos de la presas en una simbólica abertura de las "boleterías". Esta expresión tomada de la jerga teatral acentúa la comunicación entre las dos mujeres que originariamente pertenecena a mundos diferentes. Este proceso de integración entre ambas sirve para establecer por medio de esta dualidad las posibilidades de las diferentes interrelaciones imaginativas que van quitándole independencia a cada personaje para irlo convirtiendo en uno solo. En esta fusión los valores y ansiedades de la Mujer se van trasladando a la Actriz y van creando un desplazamiento de la autoridad a través del hecho de compartir un texto hasta el grado extremo de convertirlo en el discurso efectivo para la vida particular de la Actriz. En la vida oscura de la prisión la Mujer encuentra dos formas de trascender, una afectivamente a través de la supuesta existencia de un hijo y la otra socialmente por medio de la representación que

presupone la existencia de espectadores a los cuales le va a llegar como denuncia las condiciones de sobrevivencia en una cárcel para mujeres durante una dictadura militar.

El personaje denominado Mujer es el que logra la unificación del resto de los caracteres en la medida que es el referente de todos ellos, y la función de cada uno dependerá de la presencia de la presa y de las opciones creativas que ella elija a partir de un mundo exclusivamente imaginario. El texto plantea audazmente, el enfrentamiento de dos fuentes de creación diferentes; una la del personaje y la versión particular de su vida y por otro lado el originado por la Actriz con los conflictos que significa representar un texto que es permanentemente modificado. Ambas pertenecen a estructuras de poder y de autoridad diferentes, pero se unen en la medida que la posibilidad de representar un texto se convierte en la excusa para discutir, rechazar y compartir experiencias diversas, que tienen como punto básico la presencia-ausencia de un hijo, que se convierte ambiguanamente en el símbolo de la esperanza y de la derrota, porque al deseo de tenerlo le corresponde el miedo a que los militares lo asesinen.

La pieza establece un constante conflicto entre dos sistemas igualmente autoritarios, uno el carcelario y otro el teatral a través de la figura bivalente del Director, nombre con el que se designa tanto al jefe de una prisión como al que ejerce la mayor autoridad en un proyecto escénico. Este paralelismo va a crear una doble estructura que origina la

posibilidad de intercalar valores, situaciones y reacciones que perfilan la similitud entre dos ámbitos aparentemente opuestos. Esta propuesta establece una búsqueda permanente de una proyección en el futuro, lo que se debe imaginar y soñar es la posibilidad de una extensión y proyección de la vida a partir de la recreación de un pasado que al reconstruir lo vivido crea una alternativa de un futuro.

En el Saco de Antonio vimos cómo el personaje básico se duplicaba. En el caso de El hijo que espera se nos plantea la misma opción en dos variantes de diferente expresión; una tácita: Mujer-Actriz y la otra explícita; Hombre-Anante. Las relaciones de cada una de estas dualidades no sólo tienen en común la mención constante de un hijo como esperanza, sino también el juego ambivalente de sus personalidades, situaciones y entornos temporales. El tiempo y sus diversas proyecciones va creando diferentes circuitos en los cuales la alegría del futuro es mezclada con el persistente miedo del presente. La duplicidad no sólo se revela en los personajes, sino que también influye la valencia que proviene de los siguientes elementos; vida/muerte, fracaso/esperanza, regocijo/temor, factores que contribuyen a acentuar el valor simbólico del drama, establecido de antemano con la denominación genérica de los personajes denominados como; Hombre/Mujer/Anante/Actriz. .

La generalización que se establece a través de estas circunstancias le dan a la pieza un valor universal. Los seres que luchan, imaginan y reescriben su historia no son

exclusivamente individuos, como tampoco lo son las fuerzas que los presionan y amenazan constantemente. Todo el ámbito creado por Rosencof responde a un intento de encontrar la respuesta en un medio categóricamente opresivo donde todos los personajes, situaciones y parlamentos logran reafirmar la multiplicidad de posiciones frente a una categoría clave y definitoria: el encierro. La insistencia en una temática espacial se agudiza en las obras carcelarias, pero es necesario destacar que el énfasis en el determinismo del espacio no surgió como producto de su encarcelamiento sino que se agudizó a raíz de esta experiencia en prisión. Los ejemplos analizados en la sección titulada Teatro abierto son bien evidentes al respecto, especialmente si recordamos las obras tituladas Las ranas y La valija.

En la situación de extremo aislamiento planteada en esta obra, la Mujer se constituye en la unidad necesaria que nos permite establecer los lazos imaginativos y reales con el resto de los personajes y con la situación de la prisión en sí, en confrontación con la experiencia teatral que no es solamente aludida sino representada a través de la Actriz. La visión de la presa esperanzada por momentos y trágica en otros se va ir componiendo por medio de los enfrentamientos provocados por la dicotomía representado-representante.

Como ejemplo de esta dualidad vamos a citar determinadas escenas que a nuestro criterio nos parecen reveladoras y esclarecedoras de este proceso imaginativo que envuelve paulatinamente a seres con orígenes y vidas muy diferentes.

Estableceremos el continuo paralelismo entre el mundo de la cárcel y el de la representación comenzando por la escena que abre la obra. En ella el receptor se enfrenta abruptamente con una pareja paseando por un parque, pero ese espacio y la acción de pasear, adquieren a través de ciertos parlamentos una dimensión totalmente diferente, que nos introduce al mundo de recuerdos de una mujer desde su celda, recreando y revalorizando una experiencia pasada. El espacio parque va a ocupar la dimensión de la celda o mejor dicho ésta última se va a "convertir", a través de la imaginación en lugares diferentes de acuerdo a la necesidad del personaje central.

Rosencof explica el proceso de defensa frente al poder carcelario no sólo como la posibilidad de atrapar los fantasmas, sino como el de provocar con increíble intensidad las imágenes más persistentes del pasado o inventar situaciones desde un presente sumamente precario para lograr el salvo conducto que le permita traspasar los límites de la cordura o simplemente andar por ellos con mayor seguridad. La creación permanente, como en el caso de la Mujer, convierte a los personajes en escritores de su propia historia y en reformuladores de una forma de sobrevivencia:

Y aún aquellos que no eran escritores, escritores se hicieron logrando de esta manera, sin saberlo, atar los fantasmas a una estructura novelada, dramática o poética.<sup>6</sup>

En el comienzo de la pieza la aparición abrupta de una pareja que quiere adueñarse de un parque en el más ingenuo

<sup>6</sup> Mauricio Rosencof, "Literatura carcelaria", Primer Acto 220.4 (1987): 127.

sentido de la palabra desata un mecanismo de oposiciones que van a generar un doble sistema interpretativo; por un lado el escénico que nos representa una pareja en ese lugar, y por otro el que surge de los parlamentos de cada uno que escapa a la situación aparente de un romántico encuentro nocturno:

Hombre: No hay nadie. El Universo se ha detenido. Fuera de nosotros, hasta el murmullo de mares y follajes se ha detenido. Tú eres, amor. Yo estoy vivo.....  
 No temas, tonta, Nadie me ha visto. Hemos entrado con la sala a oscuras, y de la sala a oscuras hemos salido. Nadie me ha visto. Hemos entrado con la sala oscura, y de la sala a oscuras hemos salido. Nadie me ha visto. (El hijo que espera, 89)

Las acotaciones son especialmente significativas en esta escena y el autor usa dos vías para comunicar el mismo mensaje. Primeramente la proyección de la película "Casablanca", en la escena de un reencuentro que no será definitivo y seguidamente los personajes, que a través del lenguaje físico van a acentuar la sensación de miedo y riesgo que ese encuentro lleva implícito. Este encuentro nocturno en el parque para la Mujer es una "imprudencia", y para él una posibilidad que se repetirá hasta el infinito, dentro de una atemporalidad que transforma el paisaje y hasta los objetos connotan actitudes humanas. La situación cobra un carácter simbólico en la medida que hace referencia a los seres y a las cosas por última vez, porque en ese encuentro el Hombre es asesinado. La metáfora barcos-presos, es por demás significativa y sirve para remarcar la insistencia en que soñar es el único salvoconducto para superar la

inmovilidad impuesta por una celda que es a la vez la botella en la que se "aprisionan" a los barcos:

Hombre: Sueñan. Cuando anclan, sueñan que navegan. Pero cuando campean un temporal hundiendo su quilla en las aguas embravecidas, sus venas se hinchan, viven. Un velero en la botella, sueña. Solo sueña. (El hijo que espera, 88)

En este contexto la actividad onírica e imaginativa va a suplir todo un mundo de vivencias y posibilidades inaccesibles desde el punto de vista práctico. En base a este recuerdo, la Mujer va a incorporar a su vida alternativas imposibles desde el punto de vista físico y en esa continua elaboración dos seres van a convertirse en presencias constantes; el compañero que alguna vez tuvo y el hijo que nunca llegó a tener, pero que existe dentro de su universo imaginativo y que se menciona por primera vez en esta escena junto con la alusión del duende que se hanaca junto al niño:

Mujer: ¿Se han poblado de duendes! ¿Cuál es el mío?

Hombre: Todos. El del medio es niño. Ha aferrado su manita en las cadenas y sus patitas lo impulsan, brioso, travieso.

Mujer: No tendrá frío. (El hijo que espera, 89)

La creación de ese niño va a ser el lazo ficticio entre todos los personajes reales o inventados y la necesidad de que se convierta en realidad va a afectar hasta la vida particular de la Actriz. En la medida que la presa imagina situaciones diversas, va creando un texto que representa su vida desde su punto de vista y ese texto se convierte en

fuente de autoridad, y al enfrentarse con él la Mujer va a tener su única y efectiva posibilidad de poder. La escritura como la representación se convierten en respuestas a sistemas opresivos, de manera que al ejercer cualquiera de estas dos posibilidades se están generando alternativas de escape frente a imposiciones tanto de índole artístico como carcelario. La Mujer mantendrá el universo de sus elucubraciones como totalmente válido y su comportamiento se va a regir por el mundo de valores de lo imaginario y no de lo real, hasta el punto de permitirse la libertad de corregir o agregar hechos a su propia historia en vías de ser representada. Cada uno de los personajes cumple una doble función y ella es a la vez escritora y protagonista de su guión, lo que justifica los enfrentamientos con la Actriz, como ya hemos anotado anteriormente. La pretendida creación de un niño "divino", como expresa el Hombre, es contrarrestada con la siguiente acotación:

Cruza la escena violentos focos, inquietos, histéricos. Buscan algo. El se separa. Mira alarmado, se agazapa, tantea algo bajo el saco. (El hijo que espera, 89)

Ese mundo poblado de duendes y poesía es al mismo tiempo un mundo perseguido, por lo tanto prohibido. La dualidad entre los sueños y las luces inquietantes de la policía tienen como resultado los gestos desesperados del Hombre que pretende protegerla al mismo momento que cae mortalmente herido. Inmediatamente ella inicia un monólogo en medio del recuerdo de esa caída y de su soledad.

El recuerdo y la reconstrucción de esta experiencia básica se repetirá en el correr de la obra, especialmente cuando la Mujer discuta con la Actriz elementos de esa experiencia. El enfrentamiento de la prisionera con la realidad se presenta desde la primera escena la cual culmina con un monólogo especialmente significativo en el cual el medio ambiente formado por la cárcel se entremezcla con los recuerdos y las divagaciones. En esta parte todos los deseos y las necesidades se agolpan y mezclan para conformar una vida donde la presencia de la locura es fácil de apreciar. En este monólogo ella se autoidentifica con un papel porque se ha convertido en la escritora de su propia vida, a partir de la pérdida de su compañero y el deseo ilógico de tener un hijo con él. El hecho de que ella recomponga su propia experiencia la convierte más que en un personaje en un texto que será representado. Esta faceta le permite administrar sus vivencias en forma independiente a su presente y también la transforma en un elemento autoritario, porque de los cambios que ella establezca dependerá el supuesto texto a representar.

En esta momento se explicita la dicotomía entre pasado y presente, entre lo que puede hacer como presidiria y lo que quisiera hacer como mujer, tanto como su relación imaginaria con el Hombre que ya no existe pero que a través de su recuerdo puede reforzar su entereza. Las limitaciones espaciales se evidencian en la relación que establece entre la horizontalidad de la escritura que la atrapa tanto como la

no mencionada verticalidad de los barrotes reales que son el verdadero impedimento que padece:

Mujer: No te preocupes por mí, mi bien. Todo ha pasado. Soy sólo un papel. Alguien lo ha tecleado... Sólo que entre renglón y renglón sigo soñando. Los barrotes horizontales me han aprisionado... Letras y letras, puntos suspensivos, letras, guiones... Todo ordenado. (El hijo que espera, 90)

A partir de la experiencia límite que significa la cárcel, los barrotes de la escritura son tan fuertes como los otros, pero al menos le permiten algún tipo de comunicación con lo que fue su vida. Es la prisionera desde su nuevo oficio de escritora la que le asegura a su compañero el retorno de la felicidad. La aparente incongruencia del lenguaje se organiza en la necesidad de una esperanza que corporiza a su Hombre con sólo hablarle y lo incorpora como un fantasma entrañablemente querido, sabiendo que está muerto. Lo que se escribe es la vida y lo que se vive es la muerte, y la escritura, por más incoherente que parezca, es el vehículo para mantener el contacto con lo vivido.

Su pretendido alegato hacia un retorno en el tiempo es realmente vacío, o demencial desde el punto de vista de las circunstancias. La primera parte del monólogo es una defensa de la vida y es esa la imagen que ella quiere que sea representada de sí misma. Por ello va a cambiar el texto hasta que logre la expresividad necesaria aunque esto se produzca a la misma vez que los ensayos y desespere a la Actriz que la representa. En la primera parte del monólogo la esperanza, a través de las imágenes utilizadas, es lo que

sostiene moralmente su discurso porque en esta recreación falsa de su vida lo único aparentemente real es su función de escritora, mientras que la muerte se convierte en un posible retorno y el hijo sigue siendo una esperanza. Esta evocación tiene su contrapartida en la segunda mitad del monólogo donde la reiteración de la posibilidad de una vuelta al pasado pretende sobrepassar el hecho irreversible de la muerte.

Mujer: Yo estoy aquí. Para siempre a tu lado. Y una y mil veces volveré a empezar, sol y rocío, como un film, como un río que brota por encanto y que de tanto verlo, de soñarlo tanto, es. Tanto, amor, tanto que lavo mis pies en sus aguas... (El hijo que espera, 90)

Esa necesidad de trascender más allá de todas las adversidades se va a mantener como una constante en toda la obra, porque la muerte no es solamente una amenaza sino una realidad que inaugura y cierra la pieza. Si en el comienzo la Mujer y el Hombre la enfrentaban y el resultado era la muerte de este último, al final la situación se repite, porque la Actriz y su Amante van a ser testigos de la muerte de un hijo que de tanto imaginarlo se ha vuelto real para las dos mujeres y sus parejas. El círculo trágico se cierra, el hijo imaginado también muere de la misma manera que su padre, bajo las balas de la policía:

Actriz: ¿No ven que juega y crece? ¡Al Niño no!  
 Amante: (Como si extrajera algo de sus ropas, cerrando el puño y alzando el brazo) Al niño no, hijos de puta.  
 Actriz: ¡Al niño, no! ¡A nuestro niño, no! (El hijo que espera, 113)

La muerte del niño sucede después de que la Mujer

renuncia al milagro de tenerlo, que es lo mismo que renunciar a seguir viviendo:

Mujer: ¿Cómo? Señor, ¿aguardar tu milagro? No.No lo aguardo. Ni aguardo tu anhelada paloma que tal vez, algún día, se detendrá en la ventana...(El hijo que espera, 110)

De esta manera la dos mujeres concluyen su ciclo con la misma sensación, la del fracaso --para la Mujer porque si bien fue capaz de crearlo como ser imaginario, no lo fue de tenerlo, y para la Actriz por no haber podido salvarlo de la muerte. El hijo existía en la medida que solamente pertenecía al círculo de los que debían imaginar para sobrevivir, no más allá de eso. El proceso de desgaste afecta a los dos personajes y la sensación de acabamiento también las iguala, su lucha ha sido contra un sistema de represión que ha logrado aislarlas y solamente les ha dejado la oportunidad de comprobar que sus sueños eran solamente eso, especulaciones que llevan directamente a la locura y e impiden cualquier esfuerzo de resititución moral y psicológica como la que presenciamos en El combate en el combate.

Capitulo VII: Y NUESTROS CABALLOS SERAN BLANCOS: LA DERROTA  
COMO RECURSO IMAGINARIO

Para cerrar el ciclo de teatro carcelario escrito por Rosencof en diferentes etapas de su confinamiento, pretendemos examinar una pieza de especial importancia como Y nuestros caballos serán blancos. Esta obra es, desde el punto de vista literario, la culminación de un etapa creativa realizada en condiciones infrahumanas, en la cual la imaginación, los sueños y la memoria adquieren por momentos visos de locura.<sup>1</sup> Las obras creadas en condiciones extremadamente adversas logran una visión concreta sobre las consecuencias del encierro y las relaciones del hombre con un espacio absolutamente limitado, que por momentos se transforma en un establo, una casona o decididamente en un calabozo, como en El hijo que espera. En el ejemplo que examinaremos ahora la elección del autor se dirige a las posibilidades ofrecidas por el teatro documental para expresar uno de los temas que más se relaciona con su situación personal, el de la derrota.

Como miembro del Movimiento de Liberación Nacional "Tupamaros", Rosencof sufre, junto a sus compañeros, la derrota infringida por las fuerzas militares después de más de diez años de lucha. Durante este período los recursos ofensivos se multiplicaron originando diversos

<sup>1</sup> Y nuestros caballos serán blancos. Montevideo: Arca. 1986.

enfrentamientos que tuvieron características totalmente sorprendentes para un país que, frente al resto del continente y para Europa, era considerado un lugar ideal en el cual la igualdad se ejercía en cada acto gubernamental y las posibilidades de enriquecimiento estaban al alcance de todos los inmigrantes. Esta imagen fue alimentada durante décadas por quienes preferían ignorar la corrupción y mantener los privilegios de ser "dueños" del país, mientras que ejercían el poder a través de pactos y arreglos entre los dos partidos tradicionales: Colorado y Blanco.

El partido Colorado que gobernó el país por casi noventa años consecutivos y el Blanco, cuyas incursiones en el gobierno no significaron en ningún momento el cambio profundo y radical que el pueblo necesitaba han sido los "soportes" de la democracia uruguaya y los reponsables directos de su decadencia. El surgimiento del grupo guerrillero se convierte sorpresivamente en la respuesta más contundente a esa crisis moral, económica y política en la que Uruguay se venía sumiendo paulatina y silenciosamente. Su lucha armada generó la atención permanente dentro y fuera las fronteras del país, como también la respuesta inmediata de los grupos militares. Esta ofensiva se reforzó con el golpe militar de 1973 que consolidó a la cúpula castrense en el poder y les permitió cometer todo tipo de atropellos durante más de doce años. Sobre el origen de los "Tupamaros", señala Malcolm Coad:

The MLN-Tuparamos appeared in the late 1960's taking their name from that of the guerrilla army which fought Uruguay's independence war against the Spanish, which in turn had taken it from Tupas Amaru, the name shared by two historical Indian leaders. The late 60's was a time when economic crisis, growing authoritarianism and corruption were exposing the longstanding stagnation of what for 60 years had been Latin America's most stable society. Disillusion with traditional politics and the Tupamaros' own skillful and sophisticated operations--such as the kidnapping and subsequent release of notorious public figures, or the publication of documents proving corruption in large companies brought the guerrilla widespread sympathy.<sup>2</sup>

En la evolución y los altibajos de esa lucha entre dos grupos armados con técnicas, objetivos y recursos extremadamente diferentes, la participación de Rosencof se convirtió en una entrega total. En ella dejó de lado su oficio de escritor y periodista para participar activamente en la escritura de uno de los periodos más críticos dentro de la historia del Uruguay, que desembocó en la dictadura en 1973 y que duró hasta 1985. Un año antes de que el golpe de estado se oficializara, Rosencof caía preso y en su peregrinar por cuarteles, salas de tortura, hospitales, calabozos, pozos, se iba convenciendo que la derrota, a pesar de ser aparentemente identificable y visible, era simplemente convencional y que por lo tanto de la misma manera que la victoria, no existía. Esta postura frente a las alternativas de la lucha también es utilizada en su otra pieza también representativa del periodo carcelario, El combate en el

<sup>2</sup> Malcolm Road, "Introducing Uruguay". Index on Censorship. 11.3 (1982): 25.

establo, donde la situación de los dos presos parece ser la visualización más evidente de este pretendido vencimiento.

En el caso de Y nuestros caballos serán blancos la elección del héroe nacional, José Artigas, como protagonista no es fortuita ni desafortunada. El famoso caudillo, desde su destierro que históricamente supone su derrota como Jefe de los Orientales, imagina y recuerda sus momentos de apogeo, especialmente los que tienen relación con los sitios a Montevideo y la marcha hacia el exilio en 1811. Este hecho es conocido precisamente como "La redota", es decir, la derrota en el habla de los gauchos y sus familias, o el Exodo del Pueblo Oriental en el contexto nacional y latinoamericano. En esa reconsideración de su vida, el legendario Artigas tiene un diálogo con su mujer, la mestiza Melchora Cuenca, y con el hijo de ambos, Santiago, a quien recuerda en su niñez como lo dejó al abandonar la patria y retirarse al exilio paraguayo. También otro derrotado, Jesús, asiste a este encuentro imaginario para establecer su testimonio como vencido, unificando diferentes secuencias históricas en servicio de una nueva idea sobre los vencidos y los vencedores. Rosencof explica que han podido desarrollar su idea sobre la convencionalidad de estos dos resultados extremos con ciertos límites de orden filosófico, pero con la permanente necesidad de ahondar en ese concepto. El propio dramaturgo expresa lo siguiente:

Mis lecturas y conocimientos no me permitían abundar mucho sobre esta, para mí, original (o si

se quiere) particular concepción. Así que la cuestión de que la derrota no existe empezó a aparecer en mi temática, al punto que construí una pieza en función de una escena final en la que sobre el tema dialogan dos derrotados: Jesús y Artigas. Esta obra lleva por título "...Y nuestros caballos serán blancos", frase que en labios de un niño cierra la pieza. (Literatura carcelaria, 129)

En la elección del título de la obra está implícita la necesidad de proyectarse al futuro en forma optimista, porque la imagen de los caballos blancos fue utilizada en la pieza Los caballos como símbolo de acción revolucionaria al ser evocados por el viejo Ulpiano. En este caso vuelven a retomar su sentido reivindicador del presente a través de la alusión a un pasado histórico y concretamente a la revolución partidista que tuvo lugar en Uruguay en 1904.

#### ROSENCOF Y LAS TEORIAS DEL TEATRO DOCUMENTAL

Con esta obra Rosencof se adentra en un tipo de teatro que no le es común a la dramaturgia uruguaya y con ella demuestra una lúcida intención de recrear la versión histórica de uno de los personajes más influyentes en la Historia sudamericana, proyectándolo desde su exilio para reconsiderar su pasado por medio de un presente que también está lejos en el tiempo. <sup>3</sup>

<sup>3</sup> Entre los escasos ejemplos de teatro documental escrito en Uruguay podemos mencionar los siguientes: Juan Bengoa, La espada desnuda, drama histórico en diez cuadros (Montevideo: Letras, 1950) y La patria en armas. (Montevideo, Letras, 1951). Híber Conteris, Malcolm X (Montevideo, Nuevo Mundo, 1989). Heraclio Fajardo, Camila O' Gorman (Montevideo: Imprenta Nacional, 1938). Ernesto Herrera, El león ciego (Montevideo: Teatro Uruguayo, 1911).

El drama parte del diálogo entre Artigas viejo y su pequeño hijo Santiago, para ir adentrándose en aspectos que, desde nuestro punto de vista, son concurrentes pero que Carlos Maggi opta por calificar de diferentes, aunque después explica que esta diferencia no implica un rechazo por parte de cada componente sino un empastamiento sabiamente orquestado:

Hay tres cosas diferentes en esta obra: 1)La presencia histórica, documental de Artigas y sus enemigos; 2)La presencia carnal de la mujer que Artigas amó de su hijo de pocos años y de la gente sin importancia; y 3)una idea: los derrotados pueden ser invencibles (esta idea se ilustra con el desastre militar, el exilio y la vejez de Artigas y con la visita al Paraguay del más grande de los vencidos triunfantes: Jesús de Nazaret). <sup>4</sup>

Estos tres aspectos establecen una pluralidad textual a través de la cual el receptor va recibiendo no sólo la visión controversial de la figura histórica idealizada, sino también el aspecto humano que encerraba el héroe. Este último dista mucho de la figura en bronce que es usualmente venerada o de unos restos inidentificables que descansan en un Mausoleo hecho para ese propósito durante la dictadura. Esta versión teatral de un personaje histórico que tiene un lugar de privilegio dentro de la conciencia cívica de los uruguayos, nos enfrenta con la visión dicótoma entre un hombre derrotado y un héroe indiscutible. El uso del docu-drama teniendo como base una personalidad tan fuerte como la de Artigas supone

<sup>4</sup> Carlos Maggi, Prólogo a ...Y nuestros caballos serán blancos (Montevideo: Arca, 1988), p. 6.

una recreación de la Historia a partir de hechos más bien evadidos por la propia escritura histórica; la derrota, la traición de que fue objeto, la vejez, su muerte totalmente injusta en el exilio y la absoluta soledad que rodeó sus últimos años.

La aparente intención de Rosencof no es reconstruir los hechos históricos que conformaron el famoso ciclo artiguista, sino partir del fin de su lucha para buscar en la total derrota el sentido heroico de la vida del prócer. Dentro de las teorías sobre el teatro documental es pertinente destacar la del dramaturgo y comentarista alemán Peter Weiss, para luego establecer las relaciones de Rosencof con esta posición:

Documentary Theatre refrains from all invention; it takes authentic material and puts it on the stage, unaltered in content, edited in form. On the stage we show a selection based on a definite theme, generally of a social or political character, which contrasts with the haphazard nature of the news which are bombarded daily on all sides. <sup>5</sup>

En este caso Rosencof no transcribe hechos históricos en forma inalterada ni está siguiendo, consciente o inconscientemente, las reglas tradicionales del teatro documental, sino que logra una visión muy particular que no necesita de la confrontación de los hechos por medio de alusión a documentos específicos. En este caso el propio personaje central y su poder imaginativo se convierten en el

<sup>5</sup> "The Material and the Models: A Political and Aesthetic Definition of Documentary Theatre", Theatre Quarterly 1 (1971): 41-43.

principal documento a seguir. La historia públicamente aceptada también incluye el fracaso, pero evita la insistencia en el mismo jerarquizando el recuerdo y la documentación especialmente de sus logros y dejando de lado al anciano Artigas y sus sufrimientos finales. La revaloración de la figura del héroe va a surgir a través de su reconsideración desde el punto de vista humano y se va a extender a su obra política y militar, de manera que va a realizar el camino contrario a la historia. Este proceso se acentúa a raíz de que la propia fuente es el protagonista y su veracidad sobre lo ocurrido en los dos sitios históricos a Montevideo no está siendo de ninguna manera juzgada. Su proyección histórica tanto como su valor y su destreza en dichos actos son indiscutibles. En esta pieza el héroe queda de lado para dar paso al hombre que sirvió de base a una prominente figura pública dentro del pasado uruguayo.

La funcionalidad y eficacia del aspecto histórico del drama no se pierde sino que se recrea desde un punto de vista diferente, pero basándose en lo que Judith Bisset denomina "mundos posibles", y trascendiendo la capacidad de los mismos:

Como todo drama, el documental se basa en mundos posibles que descansan sobre las estructuras del mundo real. No obstante, el universo dramático construido por un dramaturgo es mucho más que un reflejo de las condiciones actuales. Fragmentos de vida -documentos- organizados de la forma más efectiva para su puesta en escena, no para confrontar sucesos, sino para presentar puntos de vista alternativos sobre los hechos. Ese "como si" reglamentario y las normas de referencia, hacen

posible que el drama documental enfatice la relación entre la dramatización alternativa y los incidentes actuales. <sup>6</sup>

En este caso la búsqueda de la "verdad histórica" se efectúa desde el punto de vista del protagonista, y lo que se quiere explorar y dilucidar son los últimos años del héroe, no lo que los textos tradicionalmente expresan sobre su vida. El objetivo de Rosencof es establecer una relación de triple aspecto: 1) entre Artigas-Héroe y Artigas-Víctima, 2) entre el derrotado del pasado y los derrotados del presente, 3) entre la figura que Artigas realmente fue y la que crearon y usaron los militares durante su gobierno. Durante la dictadura se apelaron sus frases en situaciones inadecuadas o simplemente prohibieron la reproducción de algunas de ellas en las paredes del mismo Mausoleo que había sido construido como homenaje al héroe y en el que el gobierno depositó los restos que no pueden ser considerados, desde el punto de vista científico, como los auténticos.

La obra provoca, por un lado, un acercamiento histórico no sólo al período más importante en la gestación de un nuevo país, sino también con la persona que más participación tuvo en el proceso y cuya influencia no ha cesado con el paso del tiempo. Pero a la misma vez convierte a los receptores en

<sup>6</sup> "El drama histórico y documental de Vicente Leñero: Construcción de la versión alternativa", Teatro documental: Vicente Leñero (México: Editores Mexicanos Unidos, 1985), p. 5. La versión de este artículo en inglés se encuentra en Latin American Theatre Review 18-2 (1985): 71-78.

espectadores del mismo y la escenificación les otorga la posibilidad del juicio y de unir presente y pasado por medio de la dramatización. A propósito señala Herbert Lindenberger en cuanto a la función del docu-drama:

In one sense, of course, such statements (about the relation with history) provide an easy means of asserting the historical reality of what is happening on stage, but in another sense they serve as a way of breaking the illusion, at least to the extent that we see the events on stage spilling over into a historical continuum with which we are already familiar. And although they help break the illusion, such statements also increase our participation in the play .....we, in effect, can sit like demigods presiding omnisciently over the action. <sup>7</sup>

Desde el momento que se produce una comunicación en el presente en torno a la figura del héroe, la pieza se puede convertir fácilmente en un tribunal. La efectividad del docu-drama es sintetizada por Peter Weiss de la siguiente manera: "Documentary Theatre may become a tribunal" (43). Lo que se juzga en este caso no es al héroe sino la actitud de los demás hacia él, y esta gana va desde la deslealtad hasta el abandono.

Y nuestros caballos serán blancos incluye un referente histórico, al igual que uno social en la medida que la proyección pública de la figura del héroe no hace necesaria la intervención del discurso histórico como tal sino que se incluye en el del protagonista y en el de los personajes allegados a él por diferentes razones. En el caso de la

<sup>7</sup> Historical Drama, (Chicago: Chicago UP, 1975), p. 6.

dramatización de esta obra, el pasado artiguista cobra vigencia no por connotar victoria sino por todo lo contrario, por tener implícita la derrota con la que se cerró la vida de Artigas y su largo y definitivo exilio en el Paraguay. En esta pieza hay una explícita intención de eludir los documentos de manera que el personaje pueda reflejar su aspecto exclusivamente humano y por lo tanto diferente a la que ofrecen los libros. Al respecto dice Rosencof:

Creo que en teatro, como en literatura, vale todo lo que funcione. Y además tengo el convencimiento de que no hay dicotomía entre realidad y fantasía, sino que es un todo único, de la misma manera que no podés describir la biografía de Artigas si te referís sólo a los documentos y a los hechos, mentirías, sin hablar de sus sueños; lo que fue un poco mi intención cuando escribí "Nuestros caballos serán blancos".<sup>9</sup>

Esta teatralización de Y nuestros caballos serán blancos tiene como uno de sus principales objetivos la actualización de un personaje histórico que en un contexto absolutamente diferente al que se enfrentó el movimiento "Tupamaros", sufrió también la derrota y el exilio. De esta forma, Rosencof pretende humanizar y acercar a sus receptores la figura del héroe nacional y sus luchas por la liberación de la Provincia Oriental del yugo hispano y portugués.

La obra toma como base histórica el exilio del caudillo en el Paraguay, después de su derrota como Jefe de los Orientales. Artigas se retira en 1820 y vive aislado, con la

<sup>9</sup> Roger Mirza, "Entrevista a Mauricio Rosencof", La semana (Montevideo). 25 febrero 1989: 14.

única compañía de dos servidores, hasta su muerte en 1850 a los ochenta y seis años. Desde ese lugar va a imaginar dramáticamente y a reconstruir a través de sueños los dos sitios a la ciudad de Montevideo por parte de las tropas a su mando, con el fin de lograr la rendición del gobierno capitalino que se mantenía fiel al gobierno español. Estos dos sucesos ocurridos en junio de 1811 y octubre de 1812 respectivamente son fundidos para efecto de la teatralización en uno solo que simbolizará toda la lucha de Artigas para lograr la independencia de su patria, como también sus constantes conflictos con las autoridades bonaerenses.

Esta obra propone la visión de una figura indiscutiblemente popular, pero no desde su papel activo es decir haciendo la historia, sino recordándola, reviviendo los hechos más significativos de su campaña independentista. A través de ese mecanismo les hace recordar a los receptores la conducta que los demás tuvieron para con él, tanto al juzgarlo erróneamente como al reverenciarlo desmesuradamente. La obra se convierte en un tribunal pero no para enjuiciar al héroe sino a las condiciones y actitudes que debió enfrentar en su afán por liberar a su pueblo.

## ARTIGAS, EL DERROTADO

Dentro de este espectro dramático donde lo histórico se va mezclando con lo cotidiano y familiar para componer en su totalidad la figura del héroe, el aspecto de su derrota cobra especial relieve. Ya que durante el tiempo en que Artigas vive en el exilio se va a recomponer todo un pasado que es a su vez la parte más importante de la historia uruguaya.

El exilio comienza para Artigas después de los varios contratiempos sufridos en el campo de batalla en contra de los portugueses. Estos, conscientes que el gobierno central en Buenos Aires no haría nada para impedir su invasión, concretan el sueño de extender sus dominios hasta las márgenes del Plata. Este logro se concreta después de una lucha cruenta con las tropas artiguistas las cuales, a pesar de que eran inferior en número y recursos estratégicos, mantienen el fervor de la lucha durante cuatro años. En esta gesta heroica se distinguen dos momentos claves: la conquista de Montevideo por parte de los invasores en febrero de 1817, y la toma del resto de la Provincia Oriental tres años más tarde, después de vencer a las tropas orientales que se habían organizado en guerrillas.

Es precisamente el año 1820 el que marca el comienzo de la salida de Artigas al Paraguay. No se sabe con seguridad las razones que lo llevaron a elegir este lugar, pero se

supone que contaba con amigos en esas tierras y que planeaba organizar un nuevo ejército para reconquistar su patria. Este proyecto quedó trunco porque el dictador paraguayo Rodríguez de Francia lo aisló inicialmente en un convento para enviarlo después a un pueblo perdido desde el cual era imposible tener contacto con el resto del mundo. En este pueblo, San Isidro del Labrador, vive hasta la muerte del dictador, y el nuevo presidente paraguayo Carlos Antonio López lo traslada a una chacra de su propiedad cerca de Asunción en 1845 donde muere cinco años más tarde con la única compañía de sus viejos servidores negros y muy pocos amigos.

Es evidente que el cambio operado en la vida del caudillo adquiere rasgos trágicos, pues se convierte de ser el Jefe de los Orientales, y el creador del primer proyecto de reforma agraria en Sudamérica, uno de los próceres con más arraigo popular y dueño de una mentalidad extremadamente moderna para su época, en una sombra que deambula por un campo que le es extraño y en el cual se le considera prácticamente como un prisionero. Rosencof se concentra precisamente en el último período de una vida sin gloria, pero con dignidad, sin luchas pero con recuerdos que lo mantienen vivo.

La preocupación expresada por Artigas lleva implícita la consideración del autor por el presente de su patria, en la cual también hubo lucha y oficialmente también, vencidos y vencedores. Reconocemos precisamente en la obra dos escenas

que destacan el aspecto de la derrota en el héroe nacional. La escena final (XIV) del acto primero y la escena II del epílogo. La primera consiste en un breve monólogo y la segunda en un diálogo con otra figura aparentemente derrotada: Jesús.

La escena XIV cierra el primer acto después que Artigas ha recordado e imaginado los aspectos más importantes de su vida: su relación de Artigas con su pequeño hijo Santiago, las luchas con las autoridades bonaerenses, los problemas que se originaron a partir del sitio de Montevideo y la traición de incluso personas allegadas a él familiar y militarmente. Todo este mundo históricamente probable pasa a ser simplemente el recuerdo de un viejo que necesita llenar su tiempo con la gloria pasada, de manera que pueda sobrevivir en el presente. Imaginar ha sido una de las claves que reconoce Rosencof como medio de sobrevellear su penoso encierro, y este mismo recurso lo aplica a la figura de Artigas.

Es preciso aclarar que no existe la intención, ni de parte del texto ni del análisis, de establecer comparaciones o paralelismos entre el personaje histórico y el autor. Hacerlo sería tergiversar la historia particular de cada uno y caer en exageraciones innecesarias. La semejanza es válida en la medida que permite a un preso político que sufrió los peores castigos encontrar en la figura del héroe una explicación para su idea de que derrota y victoria son

convencionalismos. La semejanza de ambos radica en la situación psicológica que soportaron, no en la proyección histórica que les toca a cada uno de acuerdo a su militancia.

El monólogo del personaje que es denominado simplemente como Viejo se enfoca en el presente y este tiempo es usado también cuando se desdobra en Artigas y recuerda su gesta heroica y los detalles mínimos en la relación con sus subordinados durante la lucha, es decir en su función de caudillo. Entre las dos figuras, que es esencialmente una en diferentes etapas de su vida, se encuentra realmente el período histórico más destacado de la historia del Uruguay. Y este ciclo se va a recrear a través de un viejo que contradice totalmente las imágenes recias y seguras que se repiten en las esculturas y en los libros de historia. Este hombre totalmente acabado es uno de los resultados de la lucha contra el invasor y como tal tiene el mismo valor que se pueda desprender de un documento oficial.

En este proceso de desdoblamiento donde la imaginación y el ensueño llevan al exiliado a convocar un referente histórico posible solamente a través de recursos mentales, el héroe se enfrenta con los momentos más significativos de su vida. Su evocación crea, al igual que en otros personajes, una unión efectiva con el pasado y en este caso, como en el de Ulpiano en Los caballos, tiene el respaldo de la historia que no le permite perder la esperanza a pesar de la lamentable situación personal en que vive. Ese enpecinado

optimismo es el que lo mantiene con vida a pesar de las adversidades militares y las traiciones personales que ha debido enfrentar.

Este monólogo en el cual la nostalgia se mezcla con el delirio tiene como elemento base el retorno de Artigas al momento de "La redota", palabra que como señalamos anteriormente era usada por el pueblo en vez de derrota, y que fue la denominación original de la marcha del pueblo oriental hacia el norte del país huyendo de los invasores. Este hecho ocurrido entre octubre de 1811 y fines del año 1812 significa la evidencia más clara del poder que Artigas ejercía naturalmente entre su pueblo --éste prefiere quemar sus pertenencias y seguirlo antes de entregar sus vidas y sus casas al invasor. No existe dentro del ciclo artiguista momento más importante como ejemplo del apoyo popular con el que cuenta el caudillo, por lo tanto no es extraño que en su soledad y desesperación comience a dar órdenes en relación con ese hecho.

Para Artigas la historia es su vida porque él ha sido la parte más importante de ese período, de manera que al imaginarla se transforma trágica y grotescamente en el jefe que fue en el pasado y al mismo tiempo que da órdenes, explica las razones de esa lucha, una lucha de la cual ya conocemos el resultado pero que no por eso carece de importancia. En esa reescritura del éxodo desde el punto de vista del héroe, y aún muchos años después, la fuerza y el

entusiasmo no se han amenguado porque la necesidad sigue siendo la misma aunque él no pueda hacer nada para cambiarla. La Provincia Oriental logra su independencia cinco años más tarde de la retirada de Artigas al Paraguay en 1825 y este hecho no significa que la lucha haya terminado realmente, por lo tanto la preocupación permanente del caudillo por su patria es totalmente válida y se va a mantener hasta su muerte.

El monólogo que analizaremos se puede dividir en dos partes: la primera está dirigida a la exaltación del espíritu patriótico y en ella el Viejo vuelca agresivamente su necesidad de persistir en la lucha, mientras que la segunda es su invocación a Jesús. Este le ofrece una efectiva respuesta en el epílogo de la obra, cuando explicita sus ideas en relación a la victoria y a la derrota. Los rasgos patéticos de la primera parte se acentúan si tenemos en cuenta que por lo menos distan ocho años entre el suceso histórico que abarcó desde 1811 hasta 1812 y el imaginario, ya que el exilio comenzó en 1820 y no hay ninguna precisión sobre la ubicación temporal de la obra. Pero el fervor de la arenga rompe con las barreras cronológicas y acerca el pasado hasta convertirlo trágicamente en presente. En esa fusión de los tiempos la presencia de Artigas se convierte en la de un viejo cuya angustia lo acerca a la locura, pero no lo adentra en ella, porque siempre mantiene la conciencia de que está recordando, no viviendo.

La concepción de la historia esgrimida por el caudillo, es atemporal, por lo tanto el mismo poder e influencia que ejerció en los hechos reales ahora los ejerce con sus recuerdos. En los parlamentos de su monólogo asistimos a un desplazamiento de autoridad; el personaje ha buscado una manera para que las condicionantes que sirvieron para cimentar su caudillismo indiscutido se trasladen a su penoso presente, del cual es totalmente consciente. El pasado histórico oficia como una fuerza tan determinante que la presencia de este monólogo es perfectamente lícita, porque antes ya el personaje ha recorrido otras facetas de su vida como padre, como soldado y como amigo.

La escena XIV del acto I se desarrolla con el personaje en aparente soledad, pero la acotación escénica se encarga de vivificar la imagen típica del éxodo:

Se ven en silueta escenas del Exodo. Carretas, jinetes, hogueras, pueblo, perros, ganado. El viejo, sólo en escena, desplazándose. (Y nuestros caballos serán blancos, 38)

La indicación es por demás significativa porque esa presencia escenográfica cumple con una doble función; por un lado, evita que el personaje caiga totalmente en el ridículo y hace que lo puramente imaginario se convierta en real y oficie de compañía al héroe solitario justificando su llamado al pueblo. Pero en otra forma acentúa la idea de su soledad, porque las imágenes detrás de su figura son sólo siluetas que se acercan más a lo fantasmal que a lo real.

Contradictoriamente la soledad se atenúa y se destaca a la vez, como expresando la ambigüedad del mundo mental de Artigas en su exilio. Las siluetas para él significan el pueblo que está dispuesto a seguirlo a pesar de todas las nefastas consecuencias y para el espectador esta escena es la representación del suceso histórico de mayor incidencia en la conciencia del pueblo uruguayo.

El efecto de la visualización del éxodo se refuerza por el hecho que en el momento de ser escrita la obra en 1984, más de trescientas mil personas habían abandonado un país que sólo tenía escasos tres millones de habitantes. De manera que la relación pasado/presente no sólo es producto de la imaginación del personaje, sino que también va a surgir en la apreciación inmediata del receptor. Lo que se está representando no es sólo un tiempo perimido sino las relaciones entre lo que sucedió y lo que está ocurriendo. Tanto lo presos políticos, como los exiliados y los "insiliados" están implícitos en la categoría de vencidos y por lo tanto la actitud de Artigas no es tan solitaria como parece.

Es posible descubrir una intención por parte del autor de mimetizar los hechos acaecidos, especialmente en "La redota", porque la imagen que nace de la acotación es la reproducción casi exacta del óleo de E.R. Garino, titulado "Artigas dirigiendo la marcha del pueblo oriental en el Exodo", que se ha reproducido en los textos escolares y que

es forma parte de la memoria común de los uruguayos. En el cuadro de Garino se repiten los componentes de la acotación que corresponde a la escena XIV del acto I-- con la excepción de las hogueras--, y también se resalta en primer plano la figura de Artigas a caballo hablándole al grupo de sus seguidores. En la imagen teatral es el viejo en su desvario el que ocupa la parte central de la unidad escénica. En este caso podemos decir que el recurso de la mimesis a través de elementos plásticos ayuda al proceso de conocimiento en la medida que éste exige una permanente interrelación entre pasado y presente. A propósito de esta función mimética señala Barbara Foley:

Mimesis is, I propose, first and foremost a mode of cognition, enacted through a generic contract of which the purpose is to interpret and evaluate past or present historical actuality. (El énfasis es de Foley).<sup>9</sup>

Después de establecer la posible connotación de los elementos escenográficos, es preciso analizar la primera parte del monólogo en la cual la exhortación al pueblo en el exilio adquiere, dentro del contexto político vigente, una especial significación. Este exhorto es el lazo entre el discurso que concierne a los derrotados en el pasado con quienes lo son en el presente:

¡Fuego! Fuego! ¡Que arda la campaña! Las pasturas, los quinchos, los sembrados... ¡Que arda! La tierra dos veces ganada, con el trabajo primero, y al fin con lanza, debe ser abandonada... ¡Fuego! Un pueblo

<sup>9</sup> Telling the Truth, The Theory and Practice of Documentary Fiction (Ithaca, NY: Cornell UP, 1986), p. 64.

está en marcha. Santiaguito...Santiaguito .... tú también estabas... Mírate, Santiaguito, en un pueblo en marcha! (Y nuestros caballos serán blancos, 38)

Para el Viejo tan enfurecido como dolido por la derrota, la única acción posible es la destrucción del campo, hacer arder todo lo que hasta el momento de la invasión había sido sinónimo de tenencia y en algunos casos de prosperidad. El abandono no sólo significaba dejar la tierra, la casa y las pocas o muchas pertenencias sino demostrar, especialmente a través de la quemazón, la intención de no permitirles a los invasores hacer suyo ni siquiera una olla, como la que el personaje Sinforosa defiende en la pieza.

La tierra que forma parte de la tradición del pueblo y por lo tanto de la vida de sus pobladores por ser la unidad económica de la que dependen, se puede convertir en llanas si es preciso porque su valor está en relación a las necesidades de quienes la habitan. En ese momento histórico aludido por el personaje lo que se gana por dos vías --la pacífica y la de la guerra-- va a convertirse en un símbolo totalmente diferente donde la esterilidad será sinónimo de dignidad y valentía.

Es importante destacar la inclusión de su hijo menor Santiago, en este monólogo, porque su presencia enfatiza la idea de que lo que se está produciendo es una permanente relación y fusión entre el ayer y el hoy. El personaje del niño al comienzo de la obra es el encargado de introducir la

idea del paralelismo entre la vida y obra de Artigas con la de Jesús. En el diálogo que abre la pieza el niño entremezcla las acciones de ambos personajes de manera que tata Dios aparece como el sitiador de Montevideo, los godos van a ser convertidos en romanos y "La redota" en el éxodo bíblico, y así sucesivamente. Entre el viejo y el niño van recreando y estableciendo indirectamente las relaciones entre los dos acontecimientos, con lo cual la obra de Artigas adquiere una proyección de tipo universal.

Santiago no existía en la época de "La redota" como queda establecido en la escena del comienzo de la obra. Pasados los años, en el momento en que su padre revive esos sucesos y hace un llamado a los orientales, el niño está presente, aunque ya no le queda bien el diminutivo y el mismo padre se corrige. Ahora es Santiago un hombre y como tal debe también recurrir a la historia para encontrar la respuesta a su presente. Ese pedido de su padre de que se mire en un pueblo en marcha es el reconocimiento explícito de la validez que tuvo la gesta de 1811 y cómo es posible a través de su ejemplo lograr el mejoramiento del presente.

En la segunda parte del monólogo, Artigas se dirige directamente a Jesús para pedirle ayuda y protección para el pueblo en armas. De esta forma la relación con la figura universal de Cristo se hace más evidente y nos prepara para el encuentro que ambos van a tener al final de la obra:

¿Dios...Dios... me oyes? Te estoy convocando,  
señor, a ti, al caminante, al de las sandalias

pobres y gastadas, carpintero. No al del madero, agonizante.  
 Mi pueblo mestizo, señor. ¡Míralo!. Comienza a andar. voy con él, señor. Donde está mi pueblo está mi patria. ¡Ven... en marcha! (Y nuestros caballos serán blancos, 38)

La fuerza de la invocación refleja la angustia de su derrota. Para proteger a su pueblo necesita algo más que sus posibilidades personales y el llamado es al hombre que hay implícito en Jesús. No quiere de él sus cualidades divinas sino las humanas y las que le hicieron luchar a pesar de todas las inconveniencias. El orgullo que siente el Viejo por su pueblo lo impulsa a este llamado. Dentro de las referencias pasadas que son comunes a toda la humanidad es el ejemplo más contundente que encuentra y se aferra a él como a la esperanza de que sus visiones sean realidad. Jesús se convierte en su consuelo, su simple ejemplo le otorga una fuerza insospechada.

A partir de esa evocación el éxtasis que por momentos parece desviarse al plano místico se consolida en el plano patriótico logrando la total identidad entre el héroe y su pueblo. El Viejo se considera parte de esa unidad y el destino del país es también el suyo por eso la derrota de los orientales le ha significado la suya propia.

El vencimiento existe en la medida que pueda apoyarse en la imagen de su pueblo en marcha, en la confianza en su hijo y en la fe en Jesús. El delirio es de la misma intensidad que fue su gloria y su fe en el porvenir es lo que necesita para

sobreponerse a su soledad y desventura. Es inevitable a esta altura establecer una relación insoslayable entre el protagonista de esta obra con base histórica y el otro viejo, Ulpiano, en la pieza Los caballos. Ambos tienen características similares, la edad, la relación con un niño que en diferente sentido va a seguir sus huellas y la recurrencia obsesiva a dos hechos históricos de especial relevancia: "La redota" y la Revolución de 1904. En el final de Los caballos el monólogo delirante de Ulpiano cierra la obra con la expresión de casi las mismas ideas del viejo Artigas en Y Nuestros caballos serán blancos, ya que ambos personajes tiene iguales necesidades; la de sobrevivir apoyándose en la historia de la que fueron partícipes en mayor o menor grado, y la de no perder la esperanza en que alguien escuche su grito incitando a la acción. El pueblo en marcha que afirma estar viendo el viejo caudillo en referencia a la gesta de 1811, es el mismo que inspira el llamado angustioso del zafrero al final de Los caballos. Este clama por una figura carismática que los congrege a la lucha y la respuesta parece darla Artigas desde el exilio en una obra escrita por Rosencof casi veinte años después de Los caballos. La razón que motiva los dos monólogos es la misma: la patria, por lo tanto los mecanismos psicológicos son válidamente parecidos. Recordemos las palabras exactas de Ulpiano en su monólogo final:

¡Llame! ¡A caballo, tropa a caballo! Afirmando las tacuara! ¡Por qué no me llama? A caballo, tropa. La

lanza en alto y a caballo. Por la Patria, hijos de puta, por la patria!..... ¿O no hay quien llane, carajo? (Los caballos, 74)

La imagen del caballo como símbolo del futuro y del medio más eficaz para lograr la ansiada independencia se repite en las últimas palabras de Santiago, el hijo pequeño de Artigas. Esto sucede durante un diálogo totalmente imaginario entre el Viejo, su compañera Melchora y el niño al final de la obra. Entre los tres van "construyendo" el porvenir y el punto culminante de esa sucesión de imágenes es la afirmación del muchacho que sirve de título al libro: "Y nuestros caballos serán blancos", la posesión de éstos animales serán la expresión máxima de victoria y de esperanza. Es justamente el personaje que cuenta con un futuro el encargado de expresarla de manera que se reafirme el mensaje optimista que persiste, al igual que en Los caballos después de la supuesta derrota.

También como parte del Epílogo aparece el encuentro entre los dos grandes derrotados: Artigas y Jesús. El surgimiento de este último personaje anteriormente convocado, logra reafirmar la teoría expuesta por Rosencof sobre la convencionalidad de los conceptos excesivamente manejados de victoria y derrota. Entre ambos personajes se produce un breve diálogo que después de la sorpresa inicial de Artigas al reconocer a Jesús se desarrolla con naturalidad. Es justamente en boca de este último que el dramaturgo expondrá su concepción sobre los resultados de la lucha, de manera de

otorgarle más autoridad a lo que, en su condición de derrotado, ha sacado como conclusión. Mientras criollamente arman un "pucho", el Viejo hace alusión a las penurias de la vida de los vencidos y la respuesta no se hace esperar:

No hay vencidos, José. Todo es canino, todo es andar..... Tú mides el tiempo como si el tiempo pudiera acabar...aguarda. Se me apaga la chala... (Vuelve a encender) .... Vencidos ... vencedores... victoria, derrota. No son más que boleadoras, José. No te dejes enredar. (Y nuestros caballos serán blancos, 63)

Esta es la visión que va a predominar como mensaje de la obra y que es lógicamente a la que Rosencof ha apuntado durante todo el desarrollo dramático. Para él, desde su celda en el Penal de Libertad también ese razonamiento es totalmente válido y a la luz de esta idea el concepto de la Historia debe ser reconsiderado. La pieza no solamente plantea una visión ahistórica del héroe nacional sino que intrínsecamente está revisando uno de los conceptos más manejados del discurso histórico; la veracidad y a la vez lo está invalidando, porque la versión oficial de la historia no tiene porqué ser la verdadera.

La división clásica entre vencidos y vencedores se destruye y paralelamente se va a constuir otra consigna que pertenece al ideario artiguista, la de "Ni vencidos ni vencedores". Así es el lema proclamado por Artigas después de consolidar el primer triunfo revolucionario al vencer a las tropas enemigas en la famosa Batalla de las Piedras, el 18 de mayo de 1811.

El enfrentamiento del espectador con esta clase de representación de personajes históricos que por razones universales y nacionales tienen un valor intrínseco que linda con lo indiscutible, promueve una nueva forma de valorar y considerar la realidad común tanto al dramaturgo como al receptor. La unión de lo pagano y lo profano para sustentar la posición particular frente a la derrota despoja a la pieza de tendencias proselitistas. La fusión de ambos elementos por medio de dos personajes claves provenientes de dos ámbitos diferentes logra un respaldo efectivo por su obvia ejemplaridad, lo que le permite al autor proyectar con absoluta claridad su mensaje carcelario que hace prevalecer la vigencia y validez de la acción como forma de luchar por lo que se cree justo, aunque los resultados sean adversos.

La falta de entendimiento que rodeó al mensaje cristiano y que lo llevó a que su líder fuera traicionado por los que parecían más fieles, tiene su contrapartida en la figura de Artigas. Las proyecciones histórico-políticas de éste último y las religiosas en el caso de Jesucristo son evidentemente muy diferentes, pero la insistencia en no considerar la derrota como tal, sino como una simple convención los une a través de sus representaciones dramáticas través del tiempo y del espacio.

En el denominado "Teatro carcelario" de Rosencof hay una evidente predominancia de la esperanza a pesar de las condiciones terribles de sobrevivencia que sufren los

personajes ubicados explícitamente en una celda o los que como Artigas, desde un contexto histórico, apela por la permanencia en la acción. En ellos se refleja la convicción de que se debe insistir en la necesidad de proyectarse más allá de las barreras temporales o espaciales como medio de vencer el aislamiento, el fracaso o una derrota que el tiempo puede convertir en un convencional triunfo.

## CONCLUSION

A lo largo de este estudio hemos ido analizando las características de las obras de teatro para adultos de Mauricio Rosencof publicadas entre 1961 a 1986. En el mismo hemos centrado nuestro análisis en las posibilidades creativas que brinda el uso de la imaginación y la locura a través de dos periodos claves dentro de su producción literaria; antes y durante su encarcelamiento. Estas etapas conforman el lapso de mayor productividad del autor uruguayo liberado en 1985 luego de trece años de encierro durante la dictadura militar.

Como base teórica para este análisis hemos usado el concepto de referente según la definición ofrecida por Umberto Eco en su libro La estructura ausente y la funcionalidad del mismo como medio de establecer relaciones entre un texto literario y una realidad concreta. Si tenemos en cuenta que la referencia nunca deja de ser una aproximación a la realidad, una unidad cultural que se valoriza dentro de determinadas condiciones histórico-culturales y que no siempre corresponde cabalmente al contexto histórico que alude, no por eso se le puede calificar como un factor falso o inapropiado. Su función adquiere validez dentro de una estructura literaria determinada por un entorno específico.

El teatro para adultos de Rosencof es fundamentalmente una proposición dramática en base a términos referenciales, desde el momento que su obra es una constante alusión a la influencia del referente social como factor modificador de la conducta de los personajes que por diferentes razones sufren una permanente marginación. La relación sociedad-individuo desde el punto de vista del grupo dominado provoca, como consecuencia más notoria, el uso de un mecanismo imaginativo con diversas alternativas que incluyen desde la mentira a la locura, pero que en su desarrollo crea un original medio de comunicación entre las clases sociales opuestas.

A fin de precisar los conceptos de imaginación, locura y delirio hemos recurrido a las definiciones de los psiquiatras Leland E. Hinsie y Robert Jean Campbell, a través de su Psychiatric Dictionary, a efectos de partir de una base científica para posteriores especulaciones, como también las opiniones emitidas al respecto por los pensadores Richard Kearney en su reciente libro The Wake of Imagination en el cual ofrece una actualización sobre los diferentes aspectos de la imaginación y Michel Foucault en su ensayo Madness and Civilization. En este último se establece la proyección social de la locura y la relación del demente con el mundo que lo rodea. Teniendo en base estas opiniones analizaremos las características e importancia de estos procesos mentales en el universo creado por Rosencof, en el cual el discurso de la ilusión o el desvarío se convierte en forma cotidiana de expresión de la mayoría de sus personajes.

Las relaciones de estos seres se extienden no solamente al mundo social y económico que determina su condición de aislamiento sino también al ámbito de los deseos y afectos que no pudieron ser alcanzados durante sus vidas. El objetivo dramático se centra en la exploración de las necesidades insatisfechas de personajes que pertenecen a diferentes grupos sociales y que en su conjunto representan el amplio sector de marginados en una sociedad que como la uruguaya ha sufrido una evidente decadencia en los últimos veinticinco años. La dramaturgia de Rosencof no descarta una posición crítica convencional ya que nos enfrenta con una interpretación del sistema social tomando como punto de partida las necesidades íntimas de los personajes y la proyección de éstas en el quehacer diario y en las conductas con los demás integrantes de los grupos en cuestión. En este universo, donde lo real y lo imaginario pierde completamente sus delimitaciones, las conexiones intersociales se resuelven por medio de complicados procesos imaginativos, de la misma manera que los integrantes de los diferentes núcleos logran comunicarse efectivamente a través de sus sueños y delirios.

La proposición de Rosencof establece una peculiar visión social en la cual no sólo se consideran las características de este teatro en relación con las variadas alternativas imaginativas que en él aparecen, sino que también se relaciona con la evolución del género dramático uruguayo desde el siglo pasado hasta el presente. El hincapié se resalta especialmente en la unión permanente y estrecha entre

la producción teatral y la historia de ese país, porque bajo esta perspectiva se inscribe la dramaturgia que nos ocupa. Hemos establecido la importancia de la figura de Florencio Sánchez y su influencia en todas las creaciones posteriores a su muerte y su proyección a través del siglo XX como uno de los más relevantes dramaturgos latinoamericanos. Su legado es notorio en las generaciones posteriores y especialmente en el grupo más destacado de escritores contemporáneos a Rosencof, donde figuran Jacobo Lagnsner y Carlos Maggi entre los que han logrado una significativa proyección internacional.

La producción de Rosencof, debido a la inevitable unión con su militancia política, sufre una clara demarcación entre su labor anterior al encarcelamiento y la efectuada durante el período en prisión y esas dos etapas nos sirven de base para el ordenamiento de nuestro trabajo. Las piezas incluidas en la sección titulada Teatro abierto pertenecen a la primera parte de su actividad como escritor y conforman un grupo homogéneo donde la principal preocupación del autor se centra en el uso de los recursos dramáticos y sus repercusiones en la clase baja como forma de denunciar el sistema de injusticias sociales. Esta situación social tiene como consecuencia inmediata la polarización de la sociedad entre los que tiene acceso a los medios económicos y los que deben conformarse solamente con imaginar la relación con los mismos al igual que la posesión de bienes materiales.

El primer ejemplo de esta propuesta lo encontramos en

Las ranas en la cual la relación mundo imaginado-mundo real, se evidencia no sólo a través de la actitud de los personajes con respecto a la clase social superior, sino también por medio de la distribución escenográfica que visualiza la oposición cantegril-ciudad en términos espaciales. El uso de la imaginación como medio de comunicación entre las dos esferas se manifiesta en la necesidad permanente de la mayoría de los personajes de manifestar, a través de sus diálogos, las necesidades de incorporarse de alguna manera al medio de vida que les es prohibido por razones esencialmente económicas. De esta forma esta pieza se va a convertir en un claro antecedente del especial manejo que hace Rosencof de la capacidad onírica e imaginativa del ser humano, fundamentalmente de aquéllos que por diferentes razones padecen marginamiento de algún tipo.

El enfrentamiento con la pobreza, la mendicidad y el robo como formas básicas de subsistencia se contraponen con los valores de posesión que esgrime la clase con mejor posición económica y que son anhelados por los marginados a través de la ilusión, que los convierte en dueños de vidas mejores y los transporta a lugares más dignos. Los habitantes del cantegril no tienen la menor posibilidad de alcanzar el sistema de vida de los que viven "más allá del puente", pero dentro de ese determinismo lo único que les está permitido es soñar y pensar en la manera de poder salir del pozo en el que viven. Irónicamente, son las que los llevan a robar y a engañarse entre ellos y no siempre les

facilitan la forma de encontrar una solución efectiva que los redima de su condición de marginales.

Este universo agobiante y sin esperanza planteado en Las ranas se va a repetir en todo este ciclo teatral que Rosencof escribió antes de dedicarse totalmente a la militancia política, y va a reflejar una especial visión de la estructura social en base al discurso de una de las partes, la que carece de recursos económicos convirtiendo a la clase dominante en la gran ausente con la cual se debe buscar algún tipo de contacto, aunque sea uno puramente ficticio. Los personajes de esta obra plantean claramente esta conexión que permite la instauración de una doble dinámica en la cual al despojamiento de que es objeto la clase pobre le corresponde un desarrollo de la creatividad como régimen de sustitución y recreación de lo prácticamente inaccesible.

Esta situación de desventaja condena a los personajes a la inaccesibilidad desde el punto de vista económico de ciertos objetos y a la imposibilidad de disfrutar de determinadas situaciones, lo que genera la obsesión de alcanzarlos. Esta pretensión de poseerlos, abarca desde la necesidad más elemental de cambiar de vida y mudarse al otro lado del puente, hasta la idea de comprar un kiosco o simplemente de ir al cine no a limosnear sino a disfrutar de una película. La imposibilidad permanente de realizar estas cosas convierte al dinero en un elemento no sólo vital sino obsesionante, porque a través de él los marginales van a tener acceso a las más elementales necesidades que de otra

forma son imposibles de obtener. Por lo tanto, en su adquisición también se van a usar todos los medios que la imaginación y el hambre les provoque.

El tema de la marginación económica y de las formas que los perjudicados usan para sobrepasarla va a unir Las ranas, primera obra de este ciclo abierto, con la última, Los caballos. Esta pieza ha sido la que ha logrado mayor repercusión en el ámbito internacional y se ha convertido, hasta el momento, en la muestra más representativa del teatro de Rosencof. Al igual que su antecedente que explora la vida en los cantegriles, en este caso el centro de la acción se desplaza de la capital uruguaya al extremo norte, a una región arrojera donde sus habitantes sufren los mismos problemas y los mismos tipos de discriminación y padecimientos.

En Los caballos el recurso de la imaginación y para acceder a niveles de producción diferentes se desarrolla con mayor proyección para expresar las constantes exigencias que igualan al medio urbano con el rural. En Las ranas se mostraba a los personajes con cierto grado de esperanza y a pesar de la pobreza en la que estaban sumidos continuaban buscando los medios, a veces absurdos, para encontrar la salida a una situación decente y redituable.

En Los caballos el planteamiento, si bien desde el punto de vista técnico es básicamente similar, temáticamente no lo es tanto, porque el mundo de los zafreros está sumido en un total estancamiento frente a la superioridad económica del

mundo de los patrones. Al grupo dominador, en este caso los dueños de los arrozales, tampoco los conocemos directamente sino por permanentes y negativas alusiones por parte de los peones que solamente se limitan a criticar la situación sin resolverla. En esta obra el poder imaginativo no está diversificado hacia varios objetivos como en el ejemplo anterior, sino que está referido exclusivamente a uno solo; la tenencia del codiciado caballo que de esta forma se convierte en símbolo bivalente, por un lado del poder adquisitivo de los patrones, y por otro de la imposibilidad de adquirirlo, situación que iguala a los peones en general, con la excepción de Barreto para quien la compra del animal se convierte en una ironía de su destino de peón, porque en el hecho de poseerlo se encierra la razón de su pérdida.

En Los caballos la posición de los personajes frente al objeto deseado genera conductas más variadas que en Las ranas, generando otro rasgo diferenciador con la obra anterior. En la primera la imaginación adquiere visos más trágicos porque a partir de ella se llega a establecer situaciones muy diversas. En algunas de ellas prima la inocencia como en el caso de Lito, pero en otras encontramos el absoluto delirio expresado a través del personaje del viejo Ulpiano, o la total desesperación que invade a Azucena como la dolorosa resignación de Clotilde. Todos los procesos imaginarios tienen una base común --la posesión del animal-- y todo el proceso de la obra es una explicación de que los marginados son totalmente conscientes de la imposibilidad de

ese acto, y que por lo tanto la accesibilidad a la propiedad es el punto culminante de una locura que aqueja a todos por igual.

El recurso de la imaginación como posibilidad de comunicación se introduce en Las ranas, en ésta logra un importante desarrollo, convirtiendo el uso de la misma en uno de los elementos claves de la dramaturgia rosencofniana, en la medida que demuestra hasta qué punto puede condicionar la vida de los personajes y sumirlos en un contraproducente estatismo que va a ser tan grave como la marginación que padecen.

En la obra La valija, que completa la primera sección de nuestro análisis, el hincapié se coloca en el mundo íntimo de cada personaje como reflejo del fracaso y la desilusión frente a la vida. El referente social es sustituido por el personal de cada uno en la medida que la mayoría de los hombres y las mujeres que habitan la pensión no han logrado sus objetivos durante su existencia, razón por la cual manifiestan esas necesidades reprimidas a través de diversos procesos imaginarios.

La responsabilidad e influencia que en Las ranas y en Los caballos estaban en relación directa con las condiciones sociales que los presionaban, se convierten en La valija en un factor secundario que deja paso a la jerarquización del proceso de desintegración psicológica y afectiva de los pensionistas. Este hecho los hace replegarse en un espacio tan marginado como el cantegril y el arrozal, donde la

imaginación va a servir para revelar, por medio de un proceso que denominamos reflexivo, el pasado, teniendo como objetivo la obtención de una respuesta y una razón que les permita enfrentar el presente. La valija, a diferencia de las otras dos piezas, no relaciona los actos imaginativos o delirantes con espacios exteriores o animales simbólicos sino que el referente para todo este universo ilusorio está en la propia mente de los personajes, que en vez de movilizarse físicamente como en el caso de Las ranas, lo hacen mentalmente como en Los caballos.

Es evidente que la distinción más notoria entre La valija y las otras dos obras se da a nivel de la técnica usada por Rosencof para enfrentarse con este espacio de seres solitarios. En este caso el recurso metadramático va a lograr una visión totalmente diferente con relación a Los caballos y a Las ranas que le permite al autor tratar a sus personajes desde el punto de vista de su funcionamiento como piezas de un contexto dramático. Este mecanismo establece un permanente desdoblamiento, tanto físico como psicológico, de los personajes que les facilita sus variadas incursiones temporales y les permite manejar una constante dinámica entre lo que representan en relación al presente y lo que fueron o han querido ser en el pasado. De acuerdo al precepto que Richard Hornby califica como "role playing within the role", la vida que llevan en la pensión es un reflejo de lo que han anhelado ser y por lo tanto la ambivalencia se convierte en el reflejo de una situación por demás trágica. (Drama,

Metadrama and Perception, 73).

Esta primera parte del trabajo estudia las tres obras que sirven como base para las primeras tentativas dramáticas de Rosencof. Todo este material va a ser continuado y reelaborado en sus piezas escritas en la cárcel, y la importancia de estas primeras obras le aseguraron un lugar de privilegio dentro de la dramaturgia nacional y latinoamericana. El segundo periodo que denominamos Teatro Carcelario incluye las cuatro piezas escritas en prisión y que aparecen ordenadas por su año de publicación por carecer de fecha fija de creación. Estas significan la reafirmación del autor como uno de los más prestigiosos del continente latinoamericano.

Dentro de este periodo Rosencof vuelve a recurrir a la imaginación con diversos objetivos y especialmente revela un teatro donde la marginación --por razones políticas-- se mezcla con la simple locura o con el discurso histórico ampliando y enriqueciendo el espectro creado en sus obras anteriores. En este ciclo encontramos dos obras con tema netamente carcelario: El combate en el establo y El hijo que espera. En ambas la posibilidad de imaginar ayuda a los personajes a mantener su integridad y esperanza como seres humanos. En la primera la recreación del pasado, junto con la invención de un instrumento musical, le van a servir a uno de los presos políticos, José, a superar la atrocidad de querer convertir a los presos en animales y quitarles todo rasgo humano. En la segunda la invención de un hijo ayudará

a una mujer a enfrentarse con el encierro, la muerte y la soledad. En El hijo que espera el autor vuelve a apelar al recurso metateatral para proyectar la figura de la reclusa a través de la representación de que será objeto por parte de la actriz. Tanto la imaginación como el delirio cumplen con la función de comunicación con mundos reales o imaginados que sirven como contrapeso a la situación de encarcelamiento. En estos casos el referente es social en la medida que el sistema represivo, la dictadura y la prisión se convierten en partes vitales de un sistema que domina y afecta a todos los niveles de la sociedad.

En este caso la sensación de aislamiento se agudiza por el hecho que los personajes carecen de la más mínima alternativa de movilidad y respuesta frente a la situación que viven y esta carencia no se debe a una pasividad propia como en los ejemplos anteriores, sino que surge como consecuencia de la oposición al sistema dominante. Dentro de esos espacios totalmente delimitados, José y la Mujer logran proyectarse usando su poder imaginativo y convirtiéndolo en un arma frente al agresor en la medida que no les permite llegar al total desequilibrio. La pasividad que se había desarrollado en las piezas anteriores no existe realmente en El combate en el establo ni en El hijo que espera porque el hecho de que los personajes estén en una cárcel por motivos políticos implica la idea de una actividad de orden subversivo en contra del régimen dominante. De manera que dentro de la prisión los personajes siguen manteniendo un

tipo de actividad que les permite sobreponerse a sus captores a pesar de las penosas situaciones en que sobreviven.

En el caso de El sacco de Antonio el encierro vuelve a repetirse como constante espacial, pero con la diferencia que el personaje central lo ha elegido voluntariamente y no demuestra la mas minima intencion de cambiar su actitud. Esta pieza se convierte en una muestra de todas las posibilidades creativas que da el encierro desde el momento que logra la creacion de seres inexistentes pero que dentro de cuatro paredes adquieren plena vigencia. Los desdoblamientos que notamos en La valija y en El hijo que espera se acentúan notoriamente en la doble personalidad de la protagonista de El sacco de Antonio ampliando notoriamente el caudal imaginativo que había caracterizado a los demás personajes y ofreciendo un ambiente enriquecido por las presencias inesperadas, los espacios multiplicados y una permanente confusión y juego que convierte al espectador en un prisionero más dentro de esa abigarrada estructura.

La obra Y nuestros caballos serán blancos es el primer y único intento hasta el presente de incursión por parte de Rosencof en el teatro documental y en ella recurre a dos figuras especialmente carismáticas; una con proyección universal, Jesús, y otra nacional, José Artigas. Este al igual que los presos en sus celdas se enfrenta con el dilema de la vigencia y validez de la derrota --tema que también había sido la base del planteamiento ético en El combate en el establo. La la presencia de estos dos personajes

históricos significa el resultado de una búsqueda teatral totalmente diferente a las anteriores, donde el aspecto dogmático y pedagógico deja de lado los diálogos delirantes y las proposiciones imaginativas. En este ejemplo la historia de Jesucristo compartida con parte de la humanidad y la de Artigas, relacionada con los uruguayos en particular, se convierte en el referente que tiene la respuesta para afirmar la teoría de Rosencof de que la victoria y la derrota son puramente convenciones y lo único válido es la insistencia en la lucha por conseguir lo que se cree que es justo y necesario para mejorar las condiciones de vida de la colectividad a la que se pertenece. Este teatro que denominamos por razones obvias carcelario ofrece una visión muy particular de ese ámbito en el cual la experiencia personal del autor no es un elemento condicionante de su propuesta dramática sino un factor que ayuda a comprender la veracidad y esencia de las situaciones propuestas, más allá de las transformaciones simbólicas y los recursos teatrales.

A pesar de la división que por razones no sólo biográficas sino también prácticas hemos hecho de la dramaturgia para adultos de Rosencof, la misma ofrece un aspecto coherente y unificado en la medida que representa dos facetas de una misma historia; la del Uruguay de los últimos veinticinco años expresada a través de las carencias de la clase baja y de las vicisitudes de los presos políticos. El propósito de denuncia funciona en ambos casos y logra un panorama original teniendo como base la evolución histórica

de Uruguay.

El grupo de obras bajo la denominación de Teatro abierto, al igual que las comprendidas dentro del Teatro carcelario, revelan las características de una sociedad en crisis de la cual el dramaturgo valoriza el mundo interior de sus habitantes como medio de establecer las carencias tanto económicas como afectivas que padecen. La imaginación a través de diferentes expresiones, que van desde la simple concepción de un sueño a la locura frente a la imposibilidad de alcanzar los objetos o las metas deseadas, cumple con la función de comunicar mentalmente dos estratos sociales opuestos. Este proceso permite por medio de la sustitución ficticia un acceso imaginario situaciones laborales, familiares y sociales que de otra manera serían absolutamente inalcanzables. La insistencia en este recurso generalmente les impide la búsqueda de soluciones más valederas con las cuales realmente pudieran acceder a lo que tanto desean. Por razones económicas los sectores marginados no reflejan en general una predisposición hacia un cambio productivo y la pasividad se convierte en una de sus características fundamentales. En oposición, los personajes que sufren el aislamiento por razones políticas o históricas denotan una constante preocupación por lograr una alternativa que les signifique una definitiva reivindicación, aunque ésta sea sólo posible a través de la ilusión. La actividad imaginativa en la mayoría de los personajes del teatro escrito en la cárcel no sólo se conforman con la utilización

del recurso imaginario, sino que también buscan la forma de dignificarse a través del mismo de manera de no convertir el hecho cotidiano de imaginar en una trampa tan peligrosa como el aislamiento físico al que están sometidos. Ambos grupos conforman una expresión perfectamente válida de una sociedad que rechaza toda posibilidad de integración de nuevos elementos tanto en su anquilosado sistema económico como en el sistema político.

Es innegable que la producción de Mauricio Rosencof se ha convertido en uno de los ejemplos más importantes de la dramaturgia uruguaya contemporánea y no sólo ha cosechado un profundo reconocimiento nacional, sino que ha despertado un constante interés en ámbitos tan dispares como el latinoamericano, el norteamericano y el europeo, hechos que documentan con demasia la teoría de que la calidad y la versatilidad de su trabajo literario ha logrado producir un verdadero cambio en el proceso del teatro uruguayo alcanzando proyección internacional. La actividad de Rosencof después de su liberación en 1985 se ha centrado en la difusión de su experiencia a través de numerosas conferencias en Latinoamérica, Estados Unidos y Europa, como también la continuación de su carrera literaria en la que ha escrito obras en otros géneros. Un ejemplo es su incursión en la literatura testimonial con los tres tomos de Memorias del calabozo, la terminación de una novela titulada El bataraz, su permanente actividad poética, el proyecto de continuar con la escritura de obras dramáticas para niños y su

participación en diferentes congresos, no sólo teatrales, sino también psicológicos en los cuales expone su particular experiencia carcelaria. En el mes de mayo de 1989 recibió en Uruguay el premio "Bartolomé Hidalgo" en marco del segundo Festival del Libro Nacional. El galardón le fue otorgado en dos categorías; "testimonio", por sus memorias carcelarias escritas con su compañero de prisión Eleuterio Fernández Huidobro y en "teatro: por una selección de sus obras dramáticas.

Estas variadas circunstancias van convirtiendo a Mauricio Rosencof y a su constante producción en un factor de notable influencia dentro del contexto teatral del continente americano.

## BIBLIOGRAFIA

- Abel, Lionel. Metatheatre: A New View of Dramatic Form. Nueva York: Hill and Wang, 1963.
- Abbondanza, Jorge. "El Uruguay de hoy y de su teatro". Segunda Muestra Internacional de Teatro. Montevideo: SUACIT (Abril 1986). 48-49.
- Acevedo Diaz, Eduardo. El combate en el tapera. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública, 1954.
- Acevedo Solano, Emilio. "El Gran Tuleque por el Galpón". Cine Radio Actualidad. Montevideo: Porvenir (Abril 1960). 8.
- Alisky, Marvin. Uruguay. Nueva York: Praeger, 1969.
- Bachelard, Gaston. La poétique de l'espace. Paris: Presses Universitaires de France, 1964.
- Barasch, Frances K. The Grottesque. A Study in Meanings. Paris: Mouton, 1971.
- Benedetti, Mario. Pedro y el capitán. México: Nueva Imagen, 1983.
- , "Prólogo". Conversaciones con la alpargata. Montevideo: Arca, 1985.
- Bengoa, Juan. La espada desnuda. Montevideo: Letras, 1950.
- , La patria en armas. Montevideo: Letras, 1951.
- Bisset, Judith. "El drama histórico y documental de Vicente Leñero: Construcción de la versión alternativa". Teatro Documental: Vicente Leñero. México: Editores Mexicanos Unidos, 1985. 5-25.
- Bobes, María del Carmen. Semiología de la obra dramática. Madrid: Taurus, 1987.
- Bruscherá, Oscar. Las décadas infames. Montevideo: Linardi y Risso, 1986.
- Calderón de la Barca, Pedro. La vida es sueño. Madrid: Clásicos Castalia, 1983.
- Castillo, Rubén. "Entrevista: Rubén Yáñez". Tercera Muestra Internacional de Teatro. Montevideo: SUACIT, (Abril 1988). 33-36.

- Castro Vega, Jorge. "Prólogo". Mauricio Rosencof. Teatro escogido 1. Montevideo: Tae, 1988. 11-29.
- Caula, Nestor y Alberto Silva. Alto el fuego. Montevideo: Monte Sexto, 1986.
- Cioppo, Atahualpa del. "Prólogo". Las ranas. Montevideo: Siglo Ilustrado, 1961. 6-8.
- Cirlot, Juan Eduardo. Diccionario de símbolos. Barcelona: Labor, 1988.
- Conteris, Hiber. Malcolm X. Montevideo: Nuevo Mundo, 1969.
- Costa, Omar. Los Tupanaros. México: Era, 1971.
- Culler, Jonathan. Sobre la deconstrucción. Madrid: Cátedra, 1984.
- Delgado Aparain, Mario. "Victoria y derrota son convenciones". Jaque 6 junio 1985: 15.
- Derrida, Jacques. L'écriture et la différence. Paris: Du Seuil, 1967.
- Eco, Umberto. La estructura ausente. Barcelona: Lumen, 1978.
- Fajardo, Heraclio. Camila O'Gorman. Montevideo: Imprenta Nacional, 1938.
- Foley, Barbara. Telling the Truth: The Theory and Practice of Documentary Fiction. Ithaca, N.Y.: Cornell UP, 1986.
- Foucault, Michel. Madness and Civilization. Nueva York: Vintage Books, 1973.
- . Discipline and Punish: The Birth of the Prison. Nueva York: Pantheon, 1977.
- . Las palabras y las cosas. México: Siglo XXI, 1984.
- Freire, Tabaré. "Florencio Sánchez. El teatro nacional". Capítulo Oriental 15 (1988): 225-240.
- Galeano, Eduardo. "Prólogo". Memorias del calabozo. 3 Vols. Montevideo: Tae, 1988-89.
- Gambaro, Griselda. El campo. Buenos Aires: Insurrexit, 1967.
- . Las paredes. Teatro. Barcelona: Argonauta, 1979. 7-80.

- García Rivas, Hugo. Memorias de un ex-torturador. Santiago: El Cid, 1984.
- Giordano, Enrique. La teatralización de la obra dramática. México: Premiá, 1983.
- González, Luis. "Uruguay, 1980-1981". Latin American Research Review 3 (1983): 63-73.
- Guerrero Martín, José. Los Tupamaros segundo poder de Uruguay. Barcelona: Clío, 1972.
- Guerrero Zamora, Juan. Historia del teatro contemporáneo. Vol. 4. Barcelona: Juan Flors, 1967.
- Harpham, Geoffrey. On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature. Princeton: Princeton UP, 1982.
- Herrera, Ernesto. EL león ciego. Montevideo: Bertani, 1912.
- Hinsie, Leland E. and Robert J. Campbell. Psychiatric Dictionary. Londres: Oxford UP, 1970.
- Hornby, Richard. Drama, Metadrama and Perception. Nueva York: Associated UP, 1983.
- Huizinga, Johan. Homo Ludens. Buenos Aires: Alianza, 1972.
- Jellinek, Sergio. Uruguay: A Pilot Study Of Transition From Representative Democracy To Dictatorship. Stocolmo: Institute of Latin American Studies, 1980.
- Kaiser-Lenoir, Claudia. El grotesco criollo: Estilo teatral de una época. La Habana: Casa de las Américas, 1977.
- Kaufman, Edy. Uruguay in Transition. New Jersey: Transaction, 1979.
- Kayser, Wolfgang. The Grotesque. Bloomington: Indiana UP, 1963.
- Kearney, Richard. The Wake of Imagination. Minneapolis: U of Minnesota P, 1988.
- Lafforgue, Jorge. Florencio Sánchez. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.
- Larreta, Antonio. Juan Palmieri. La Habana: Casa de las Américas, 1972.

- Lefever, Ernest. "Murder in Montevideo: The Aid/Mitrione Story" Freedom At Issue 21 (1973): 14-16.
- Lerin Francois y Cristina Torres. Historia politica de la dictadura uruguaya. Montevideo: Nuevo Mundo, 1987.
- Lewis, Thomas. "Notes Toward a Theory of the Referent". PMLA 94 (1979): 459-475.
- Lindenberger, Herbert. Historical Drama. Chicago: Chicago UP, 1975.
- López Chirico, Selva. Estado y Fuerzas armadas en el Uruguay del siglo XX. Montevideo: Banda Oriental, 1985.
- Maggi, Carlos. El patio de la torcaza. Montevideo: Centro Editor de América Latina, 1968.
- . Los militares, la televisión y otras razones de estado. Montevideo: Arca, 1986.
- . "Prólogo". Y nuestros caballos serán blancos. Montevideo: Arca, 1986.
- MacDonald, Ronald. "The Struggle For Normalcy In Uruguay". Current History 69 (1982): 69-73, 85-86.
- Melgar, Alicia y Walter Cancela. El desarrollo frustrado. Montevideo: Banda Oriental, 1985.
- Michelini, Zelmar. Uruguay vencerá. Barcelona: Laia, 1978.
- Milles Wright, C. The Sociological Imagination. Nueva York: Oxford UP, 1959.
- Mirza, Roger. "Entrevista a Mauricio Rosencof". La Semana 25 febrero 1989: 14.
- . "Entrevista a Mauricio Rosencof". La Semana 4 marzo 1989: 13.
- Morin, Violette. "El objeto biográfico". Comunicaciones 13 (1989): 187-198.
- Movimiento de Liberación Nacional: Tupamaros. Los Tupamaros en acción. Chile: Prensa Latinoamericana, 1972.
- Nuñez, Carlos. Los Tupamaros. Balconcillo: Fondo de Cultura Popular, 1969.
- . The Tupamaros: Urban Guerrillas of Uruguay. Nueva York: Times Changes Press, 1970.

- . Quiénes son los Tupamaros. Bogotá: Zureca, 1971.
- O'Connor, Thomas A. "Comedia and Metatheatre". Hispanic Review 43 (1975): 275-289.
- Oliveira, Sergio d'. "Uruguay And The Tupamaro Myth". Military Regimen 53 (1973): 25-36.
- Otonelli, Francisco. "La extrema pobreza en nosotros". Aquí 20 julio 1988: 5.
- Pavlovsky, Eduardo. El señor Galíndez. Primer Acto 179-181 (1975): 62-73.
- Pérez Gallego, Cándido. "Dentro-fuera y presente-ausente en teatro". Semilogía del teatro. Barcelona: Planeta, 1975. 166-169.
- Pignataro, Jorge. El teatro independiente uruguayo. Montevideo: Arca, 1968.
- Porzecanski, Teresa. "Ficción y fricción de la narrativa de imaginación escrita dentro de fronteras". Represión, exilio y democracia: La cultura uruguaya. Montevideo: Banda Oriental, 1987. 221-230.
- Prego, Magela. "Cómo se combate la pobreza". Aquí 20 julio 1988: 13.
- Prusyer, Paul W. The Play of the Imagination. Nueva York: International UP, 1983.
- Rank, Otto. "El alma y la sombra". La Opinión Cultural 12 setiembre 1976: 8-9.
- Rama, Angel. La generación crítica. Montevideo: Arca, 1972.
- Rama, Germán. La democracia en Uruguay. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1987.
- Real de Azúa, Carlos. El Uruguay visto por los uruguayos. Montevideo: Centro Editor de América Latina, 1968.
- Rela, Walter. Historia del teatro uruguayo 1808-1968. Montevideo: Banda Oriental, 1969.
- Revista de la Tercera Muestra Internacional de Teatro de Montevideo: SUACIT (Abril, 1988): 52.
- Rial, Juan. Las Fuerzas Armadas. Soldados-Políticos garantes de la democracia? Montevideo: CIESU, 1988.

- Road, Malcolm. "Introducing Uruguay". Index on Censorship 3 (1982): 25.
- Rosencof, Mauricio. Los caballos. Montevideo: Librosur, 1985.
- El combate en el establo. Montevideo: Librosur, 1985.
- Conversaciones con la alpargata. Montevideo: Arca, 1985.
- El hijo que espera. Hispanérica 45 (1986): 87-114.
- Las ranas. Primer Acto 67 (1985): 23-46.
- La rebelión de los cañeros. Montevideo: Tae, 1987.
- El saco de Antonio. Montevideo: Librosur, 1985.
- La valija. Montevideo: Aquí Poesía, 1964.
- Y nuestros caballos serán blancos. Montevideo: Arca, 1986.
- "Literatura carcelaria". Primer Acto 220 (1987): 123-131.
- y Eleuterio Fernández Huidobro. Memorias del calabozo. 3 Vols. Montevideo: Tae, 1988-89.
- Sánchez, Florencio. Teatro completo. Buenos Aires: Claridad 1941.
- Schlueter, June. Metafictional Characters in Modern Drama. Nueva York: Columbia UP, 1979.
- Sosnowski, Saúl. Represión, exilio y democracia: La cultura uruguaya. Montevideo: Banda Oriental, 1987.
- Todorov, Tzvetan. Introducción a la literatura fantástica. Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982.
- Ulive, Ugo. "Prólogo". Los caballos. Montevideo: Librosur: 1985. 11-14.
- "Profile, Mauricio Rosencof." Index on Censorship 3 (1982): 36-38.

- Wardropper, Bruce. "La imaginación en el metateatro calderoniano". Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas. México: Colegio de México, 1970. 923-930.
- Waugh, Patricia. Metafiction. Nueva York: Metuhen, 1984.
- Weinstein, Martin. Uruguay: The Politics of Failure. Connecticut: Greenwood, 1975.
- Weiss, Peter. "The Material and the Models: A Political and Aesthetic Definition of Documentary Theatre". Theatre Quarterly 1 (1971): 41-43.
- Weschler, Lawrence. "A Reporter at Large (Uruguay Part 1)". The New Yorker 3 abril 1989: 43-85.
- . "A Reporter at Large (Uruguay Part 2)". The New Yorker 10 abril 1989: 85-108.
- Yáñez, Rubén. "El teatro actual". Capítulo Oriental 35 (1988): 481-496.
- . "Prólogo". La valija. Montevideo: Aquí Poesía, 1964. 5-6.

MICHIGAN STATE UNIV. LIBRARIES



31293006050581