

Tiempo y memoria en: *Como una madre* de Rafael Monti

Graciela Balestrino *

Resumen

Este trabajo, que forma parte del Proyecto Nº 1070 del CIUNSA, *Bases para una historia del teatro de Salta (siglo XX). Parte II*, propone realizar una lectura del texto dramático *Como una madre* del dramaturgo salteño Rafael Monti, determinando su relación con textualidades del sistema teatral de Buenos Aires.

Según Martín Rodríguez e Isidro Salzman, la pieza de Monti es una muestra acabada del realismo reflexivo de los '60 por lo cual permite percibir el sistema teatral argentino [...] como una "república teatral integrada" (2000: 97). No obstante, como una madre en algunos aspectos se adscribe a dicho sistema. El empleo del recurso metateatral del narrador y la recurrente fragmentación temporal, que constituyen su principio constructivo, remiten a dos cuestiones: por una parte, muestran la gran complejidad del trabajo escritural de Monti, que opera sobre la escenificación de los recuerdos y los *agujeros* de la memoria de los personajes. Además, dichas coordenadas sitúan al drama en una estética que cuestiona la ilusión realista y referencial. La fuerte presencia de la metateatralidad desborda ampliamente el encuadre en el realismo, al tiempo que ofrece la posibilidad de una futura concreción escénica con una perspectiva "desfamiliarizada", la cual exigirá al espectador una actitud muy comprometida con el universo de la representación.

Palabras clave:

Dramaturgia salteña - Rafael Monti - Tiempo - Memoria

Abstract

Time and memory in *Como una madre* by Rafael Monti

This work, part of Project No. 1070 of CIUNSA., *Bases for a history of theater of Salta (XXth century)*. Second Part, intends to read the dramatic text *Como una madre* by the Salta's playwright Rafael Monti, establishing its relation with the textualities of Buenos Aires' theatrical system.

According to Martín Rodríguez and Isidro Salzman, Monti's play is a classic example of the reflexive realism of the 60's. For this reason, the Argentine theatrical system can be perceived (...) as an "integrated theatrical republic". However, although in some aspects it is ascribed to this system, the use of the meta-theatrical resource of the narrator and the recurrent time fragmentation -that constitute its constructive principle- refers to two issues: on the one hand, they show the great complexity of Monti's writing work, that operates on the adaptation for the stage of the characters' memories and their holes of memory. On the other hand, these coordinates situate the play in a type of aesthetics that defies the realistic and referential illusion. The strong presence of meta-theatricality goes largely beyond the realistic framework, while offering the possibility of a future staging with a "defamiliarized" perspective, that demands from the spectator an attitude very committed to the performance universe.

Key-words:

Salta's playwrighting - Rafael Monti - Time - Memory

* Facultad de Humanidades - UNSa - INSOC - CIUNSA

No sé por qué, pero de repente tuve la necesidad de escribirles. De escribirme a través de ustedes; de tratar de contarle lo que pasó. Jugar un poco con los recuerdos, no para juntar odios sino para entender que se puede sobrevivir a pesar de todo.

Rafael Monti

La escritura no ocupa un lugar destacado en el campo teatral salteño actual, y la existente, pasa casi desapercibida, como lo demuestra el siguiente hecho: las distinciones que algunos textos dramáticos salteños obtuvieron en recientes concursos provinciales y nacionales han tenido escasa repercusión, incluso entre los mismos teatristas¹. Esta especie de *efecto de invisibilidad* que pesa en la actual dramaturgia producida en Salta, quizá se deba a que la mayor parte de la misma no es producida en forma autónoma por quienes sólo se dedican a la escritura²; de tal manera, por citar sólo dos casos de dramaturgos-directores, se da relevancia al trabajo de Jorge Renoldi y Rafael Monti como conductores de sus conjuntos escénicos -respectivamente, el GIT (Grupo de Investigación teatral) y el Taller de Teatro Espacio- relegándose el sostenido trabajo de ambos -y de otros teatristas- en el campo de la escritura, sea como adaptadores o generadores de textos "originales".

En una entrevista que realizamos el año pasado, Rafael Monti define tres cauces de su inseparable trabajo de escritura, dirección y también, en algunos casos, actuación: "el teatro para niños, *el music hall* y el de caja italiana"³. Centrándonos en la escritura del último de los trayectos mencionados, es autor, entre otros, de los siguientes textos: *Mis queridas* (1993); *Libertad vigilada* (1993); *Como una madre*, seleccionado en el "Primer concurso nacional de dramaturgia" que organizó el Instituto Nacional del Teatro en 1998, y

1. Este trabajo forma parte del Proyecto de Investigación N° 1070 del CIUNSA, *Bases para una historia del teatro de Salta (siglo XX). Parte II*, del cual soy directora. Los miembros del equipo son la investigadora Marcela Sosa, las Profs. Silvia Atrio y Martina Fittipaldi y alumnos de la Escuela de Letras, La finalidad del Proyecto (continuación de la Parte I del mismo, cuyos resultados figuran en Balestrino, Sosa y Parra, 2000) consiste concluir la propuesta de periodización del teatro de Salta, abarcando el lapso comprendido entre 1960 a 1999. Específicamente, se pretende: establecer rupturas y remanencias en el *continuum* teatral; analizar la producción, circulación y reconocimiento de los textos espectaculares más significativos del período estudiado; configurar el "mapa" de los grupos más importantes -por continuidad y producción- desde la década del '60; examinar las variaciones del campo teatral en el lapso mencionado; definir un corpus de escritura dramática desde 1960 a 1999 y, por último, determinar las vinculaciones del sistema teatral de Salta con propuestas de periodización del teatro de Buenos Aires. Sin perder de vista todos los objetivos del Proyecto, se intenta dar una repuesta -parcial, por cierto- a las dos cuestiones mencionadas en último término.

2. La escritura dramática de Oscar Montenegro constituye una excepción, si bien este dramaturgo ha ejercido, aunque no en forma continuada, la dirección de puestas en escena de obras propias y ajenas. Cfr. Balestrino y Sosa, 1998: 69, si bien advertimos que en este artículo se examina la escritura salteña en el lapso comprendido entre 1985 y 1995.

3. Entre los espectáculos musicales para niños, algunos estrenados con su dirección -con textos dramáticos originales o adaptaciones realizadas por él mismo, mencionamos Si nos viera Molière (1992), adaptación de *Tartufo* de Molière; *El rey vanidoso* (1994), adaptación de *Las ropas nuevas del emperador* de Andersen; *Burundia Cadabra Chimpún!*; *El gato con botas... y la vida es otra cosa* (1998), basada en el clásico de Charles Perrault; *Gelatinas... fresquita, sabrosa y divertida* (2000) versión de *Con sabor a gelatina* de Jorge Maestro; *El mago de Oz... más allá del arco iris*, versión libre del clásico de Frank Baum, en coautoría con Danny Veleizán. Asimismo, de sus numerosos espectáculos de *music hall*, citamos: *Cásate y verás* (1989), adaptación de *Pedido de mano* de Chejov, en el que Monti es autor de la adaptación dramática, de las letras de canciones y, en el texto espectacular, responsable de la iluminación, vestuario, musicalización y de la dirección general; *Hombres al borde de un ataque* (1992), en donde, como en el caso anterior, asume la escritura dramática y escénica; *Pasaje a caribbean... un argentino en su salsa* (1997) del cual es autor del texto dramático, sobre una idea de Carlos Tapia). Finalmente, en *¿Qué cenamos, senador?* (versión 2001 y 2002) Monti -autor, actor y co-director- abandona el género musical e híbrida, hábilmente, dos modalidades cómicas: la comedia de sátira política y la de enredo. Para esta cuestión -y su relación con el nivel ideológico- véase M. Sosa y G. Balestrino, 2002.

editado por dicho organismo, en 1999 y 2000; *Por mí... y por todos mis compañeros*, que publicó la Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta al obtener el primer premio del concurso 2000 de la citada entidad; finalmente, *En un azul de frío* -hasta este momento su última producción-, premiada en el "Certamen nacional de dramaturgia-ciclo de teatro leído y/o semimontado- Argentores 2002", conjuntamente con otras veintidós obras de todo el país, se ha estrenado en Buenos Aires el 27 de agosto de 2002, con dirección de Susana Torres Molina.

El drama *Como una madre*, aún no llevado a las tablas, mereció un espacio considerable en la extensa reseña de Martín Rodríguez e Isidro Salzman, titulada "Nuevas publicaciones del Instituto Nacional del Teatro" y que figura en la revista *Teatro XXI* (2000: 95-97). Aquellos destacan algunos de los textos que integran los seis volúmenes de la colección "El país teatral-Serie Premio" del Instituto Nacional del Teatro (2000). De las tres piezas que integran el tomo VI, la única que comentan es, precisamente, *Como una madre*. Al respecto, sostienen:

Resulta interesante la obra de Monti. Esta obra se inscribe dentro del realismo reflexivo en su primera fase, más precisamente dentro del realismo reflexivo sistemático o normativo (Pellettieri, 1997). Al igual que su modelo, *La pata de la sota* (1967), de Roberto Cossa, la obra cuestiona a la institución familiar, que es aquí presentada dentro de una lógica organicista, como sinécdoque del país. El principio constructivo de esta obra es el encuentro personal y, al igual que en su intertexto modelo, se ponen en cuestión las convenciones de la comedia blanca, más precisamente de *Así es la vida* de Malfatti y de las *Llanderas* (Pellettieri, 1997), para cuestionar, como dijimos, a la familia. (Rodríguez y Salzman, op. cit.: 97)

Después, aseveran que el dramaturgo utiliza las convenciones más importantes del sistema que la contiene: el encuentro personal y la técnica del flash back. Al final, abrochan la hipótesis nuclear de todo el comentario, que ha consistido en presentar el drama de Monti como una dócil "aplicación" de los cánones instituidos por su texto modelo, perteneciente al sistema del realismo del teatro porteño de los '60: "[...] de algún modo, obras como éstas nos permiten percibir el sistema teatral argentino como una totalidad, como una república teatral integrada" (ibid., cursivas en el original).

La lectura que proponemos, invierte el enfoque precedente. No puede negarse que el metatexto "Fotografía familiar argentina en un acto", ubicado como si fuera un subtítulo, induce a situar el texto de Monti en una estética realista y que tal encuadre se corrobora en tramos puntuales de su fábula, al establecerse una explícita dependencia entre la historia narrada y aspectos de la actual realidad social argentina. No obstante, ambas cuestiones no invalidan que el drama, como totalidad significativa, se aparta del paradigma realista. En tal sentido, el complejo tratamiento del tiempo no configura sólo una "técnica", sino que constituye la coordenada que condensa su significación. Simultáneamente, al obliterarse la supuesta neutralidad y objetividad de los acontecimientos puestos ante el lector/espectador, se distancia radicalmente del efecto de la ilusión realista y referencial. En lo que sigue, recuperamos algunos conceptos cardinales para nuestro trabajo crítico, antes de ocuparnos de aclarar estas cuestiones.

Modalización del tiempo: algunas cuestiones teóricas

García Barrientos, (1991: 146-147) - matizando juicios acerca del tiempo en el teatro que Szondi expuso en su *Teoría del drama moderno* (1994) y confrontándolos

con argumentaciones de otros teóricos -señala que aquel carece de la notable flexibilidad que posee la lengua para reunir perspectivas temporales:

En una frase tan breve como "Recuerdo (ahora) que me dijiste (ayer) que nos veríamos (mañana)" se combinan presente, pasado y futuro, en velocísima sucesión. Es difícil concebir una escena teatral comparable a esta frase, capaz de representar (sin palabras) una secuencia temporal tan apretada y vertiginosa. Y es que la lengua puede mirar al pasado y al futuro, mientras que al teatro sólo le es posible presentar lo pasado y lo futuro como presente. [...] En él, la retrospectión y la prospección sólo pueden entenderse como rupturas del orden cronológico de los acontecimientos de la fábula, al ser presentados (hechos presente) en el drama. (García Barrientos, 1991: 146-147, cursivas en el original).

De la cita precedente se infiere, la singularidad paradójica que presenta el transcurrir del tiempo dramático en el teatro, que, como dice Szondi (op. cit.: 21), se constituye como *una sucesión absoluta de presentes*. En tal sentido, señala que la serie "en que cada escena genere a la siguiente [...]" es la única que no implica la intervención de alguien que vaya disponiéndolas", mientras que, opuestamente, la desconexión temporal presupone un yo épico -es decir, narrador- tácito o expreso (ibid.). Sobre esta segunda alternativa, no ortodoxa, el teatro contemporáneo proporciona numerosos ejemplos, sea que se presente una narración implícita o encubierta o que aparezca la figura de un narrador que manipule el orden de los sucesos.

Las anteriores consideraciones del estudioso húngaro, además de sus luminosos conceptos relativos al pasado como recuerdo en *Muerte de un viajante [Death of a Salesman]* de Miller (op. cit.: 163-170) conforman el marco teórico fundamental que sustenta el presente trabajo crítico, a las cuales se suman: las siempre actuales y estimulantes aportaciones de Ubersfeld (1986) acerca de las inscripciones temporales en el texto dramático; el análisis de García Barrientos (op. cit.) sobre el tiempo interior, la (con) fusión de perspectivas en orden a la localización temporal de los acontecimientos de la fábula y la ruptura del orden cronológico; la indagación de Abuín González (1997) sobre la mediación narrativa en el discurso teatral del siglo XX.

Como una madre: fragmentaciones y discontinuidades

Así, pues, examinaremos el tiempo en *Como una madre*, pero en cuanto *tiempo representado*⁴. La nómina de personajes especifica, en cada uno de ellos, un rasgo que los define: Juan es "el hermano que vuelve"; Marta, "la hermana mayor"; Adela, "la hermana casada"; Horacio, "el hermano menor"; Madre, "*el recuerdo presente*" y Roberto, "el marido de Adela" (2000: 49, cursivas nuestras)⁵. Resulta de particular importancia la aclaración del dramaturgo, acerca del personaje "la madre", porque dice que en ningún momento, es una presencia "real" en el universo de la ficción sino que se instala en la conciencia del

4. A este respecto, conviene aclarar que casi todos los estudiosos de la teoría teatral reconocen, con diversos matices, el tiempo de la fábula, el tiempo de la acción o tiempo representado -también reconocido como tiempo dramático- y el tiempo de la representación. El primero, dice García Barrientos (op. cit.), es construido mentalmente por el espectador, comprende "la totalidad de los acontecimientos mostrados o (re)presentados como los referidos por los medios que sean, lingüísticos o no" (ibid.: 152), configurando un principio ordenador del universo ficcional. El segundo, "está constituido por los procedimientos artísticos que permiten (re)presentar el tiempo del macrocosmos diegético [de la fábula] en el tiempo del microcosmos escénico" (ibid.: 154). Por consiguiente, subraya que el "tiempo de la acción" cuenta con una duración difícil de determinar y "admite un desarrollo discontinuo, con saltos y detenciones y puede presentar un orden no cronológico" (ibid.:155). Finalmente, define al tiempo escénico como aquel "realmente vivido por los sujetos de la comunicación teatral, actores y espectadores, en el transcurso de la representación" (ibid.: 153). Aquí abordamos especialmente el tiempo dramático.

personaje que la evoca. A continuación, la primera -y única- indicación temporal explícita, menciona que ellos "siempre están cruzando del pasado al presente, como en un *flash-back* eterno. Como si todo fuera un gran recuerdo que se repite" (*ibid.*). De igual forma la indicación sobre el espacio -correlacionado con el tiempo- no da mayores precisiones: "Dependencias de una casa familiar. Sobre un nivel más alto, una mecedora. Hay otra similar en algún lado. Juan tiene también un lugar que le es propio. Los ambientes pueden adaptarse a la puesta y necesidades del espacio escénico." (*ibid.*)

El texto se presenta segmentado en treinta y siete fragmentos concisos, algunos de ellos, de extrema brevedad. Caleidoscopio de pequeños cuadros que muestran una cronología fracturada, se presentan como una sucesión de presentes que parecieran representar un recuerdo de la conciencia de los personajes, del tiempo psíquico individual que se contrapone al aquí-ahora de los hechos rememorados.

Los límites que establecen el pasaje de un cuadro a otro, siempre están indicados didascálicamente con la palabra "transición", que en forma convencional significa la ruptura en el devenir temporal de la fábula, sin que esto implique siquiera una mínima detención del texto espectacular. Esta particularidad demanda una recepción muy activa, aunque generalmente las analepsis se anuncian mediante "la presencia de un narrador, el cambio de iluminación, el empleo de una "música onírica o bien por un motivo que enmarca este paréntesis de la obra" (Pavis, 1983: 223). En este sentido, cabe aclarar que en *Como una madre* el plano discursivo conformado por las didascalías explícitas es tan exiguo que, en este caso puntual, como en otros, las diversas indeterminaciones de la escritura dramática se resolverán en el ámbito de la *dramaturgia del director* del texto espectacular⁶, que sin duda, deberá ejercer una escritura escénica. No obstante, es conveniente especificar que las transiciones no obedecen a una sola matriz, como se verá más adelante.

Como dice Anne Ubersfeld (*op. cit.*: 182), toda ruptura temporal conduce al lector/espectador a dialectizar el conjunto de lo que le es propuesto, a reflexionar acerca de las elipsis, a reconstruir una relación temporal que no le es dada. Como punto de partida, puede determinarse que algunos cuadros funcionan como pasado con relación a otros, que se toman como referencia para establecer *el presente global o punto axial* de la acción dramática (García Barrientos, *op. cit.*: 147), mediante un permanente trabajo de semiología.

Existe una acentuada tendencia a conferir al incipit del texto el valor de "punto cero", de anclaje temporal (García Barrientos, *ibid.*), por lo cual describiremos someramente un fragmento de la estructura temporal del drama⁷, que comprende las seis primeras unidades, para comprobar si se confirma tal regla.

En el primer cuadro, en una noche de lluvia y tormenta, la vigilia de Juan y Marta ante la agonía de la madre. La hermana mayor le reprocha a Juan su ausencia:

MARTA: Hace una semana que está así. El médico dice que hay que esperar. Al principio, cuando la internaron... yo hice lo que pude. Estoy cansada, Juan. Nos quedamos solas. Me quedé sola. No sabía dónde encontrarte. A veces se pone mal... (51)

5. Todas las citas del texto se hacen por esta segunda edición, indicando en cada caso sólo el número de página.

6. Sobre los diversos sentidos del término dramaturgia, véase Dubatti (1999: 39), quien especifica que la dramaturgia del director se produce cuando éste "diseña una obra a partir de la propia escritura escénica, muchas veces tomando como disparador la adaptación libre de un texto anterior". Al mismo tiempo la diferencia de la dramaturgia de autor y de la dramaturgia del actor.

7. Cfr. en "Apéndice", la totalidad de las secuencias del plano de la intriga. Para facilitar la lectura de las mismas, se identifica numéricamente cada cuadro. Cabe señalar que consideramos pertinente incluir esta formalización porque el texto dramático aún no ha sido puesto en escena y la edición existente no es muy accesible.

Seguidamente, se produce un brusco retroceso: la didascalia puntualiza: “La madre en la mecedora. Es joven. A sus pies está su hijo menor: Horacio” (51). Quizá la madre lo tiene abrazado, porque le dice: “Hace tanto que no te tenía así. Claro, ya sos grande [...] El año pasado, cuando cumpliste los dieciocho, pensé que me iba a morir...” (*ibid.*). La edad de Horacio será marcada en los segmentos sucesivos, por lo cual constituye un índice fundamental para armar los fragmentos de la historia. Horacio le pide a su madre que le preste atención:

HORACIO: Es la mitad de mi vida, mamá. Estoy enamorado y no puedo contárselo a nadie. A veces pienso que voy a volverme loco. Me agarra un sentimiento de culpa... Es tan difícil. Yo no te pido que entiendas, si ni siquiera yo me entiendo. Yo te pido que escuches. Aunque no digas nada, sabés...

MADRE: (*Sin escucharlo*) ¿Te acordás cómo te gustaban las milanesas que hacía Marta? Si querés, esta noche le digo que prepare algunas (*ibid.*).

El tercer cuadro presenta los preparativos de la cena de bienvenida a Juan, para festejar su vuelta a la casa familiar. Roberto, casado con Adela, se muestra amistoso y campechano con su cuñado: anuncia que las milanesas que ha preparado Marta, están casi listas y que aun es una buena cocinera. “Mabel sigue hermosa como *hace cinco años*. Te acordás de Mabel, no? ... Cuando la vieja te hacía traer la comida...” (52, cursivas nuestras). Indirectamente, está mencionando el período que duró la ausencia de Juan, como se corrobora en el cuadro subsiguiente.

Después de la transición, configurando el cuarto cuadro, aparece la madre, “algo más vieja que en el segundo cuadro”, y dirigiéndose a Marta “sin atreverse a mirarla a los ojos” (52), la utiliza como “correo” para que ordene a Adela -quien está con Roberto en la extraescena- regresar a la casa.

El cuadro siguiente pareciera ser la continuación del tercero. Están Juan y Roberto y llega Horacio, produciéndose un reencuentro afectuoso entre ambos hermanos. Juan subraya que esperó cinco años una carta de sus hermanos. Adela regresa de la rotisería, para completar “un menú argentino” (53) para una típica familia argentina.

Finalmente, el cuadro sexto, respecto del anterior, produce una brusca analepsis: Adela, sola, es sorprendida por Roberto, que la abraza por detrás, Simultáneamente, mientras la madre “interfiere” diciéndole a su hija que Roberto la hará infeliz, él presiona a Adela para que se casen. Al fin, Adela, les dice “basta” a los dos.

En cada uno de los segmentos del fragmento textual considerado se diseminan numerosos índices de temporalidad los que, sumados a las didascalias iniciales posibilitan reconstruir, por lo menos hasta el final del cuadro seis, lo que el lector, virtual espectador, supone el punto axial, el grado cero de la temporalidad de la fábula: el regreso de Juan, después de cinco años de ausencia, a la casa materna. No obstante, queda patentizada la relatividad del presente, que se aprecia especialmente en el cuadro sexto, en el que se yuxtaponen la realidad presente y la interior del pasado: así, mientras Roberto abraza a Adela, comparece la figura recordada de la madre.

Por otra parte, tampoco puede determinarse el carácter de la temporalidad subjetiva, que en sus formas más frecuentes se manifiesta como el recuerdo de un personaje, textualizado como monólogo interior -cuyo ejemplo paradigmático aparece en *Muerte de un viajante de Miller*, o como el relato de un narrador -fuera o dentro del universo ficcional- que se dirige a otros personajes o al espectador ⁸.

En lo que concierne a las transiciones, se observa, en el fragmento analizado, el aparente predominio de rupturas temporal tajantes. En forma ostensible, entre el cuadro segundo y tercero, la referencia de la madre a las milanesas que preparaba Marta cuando Horacio era niño, es el "enlace" que funde el gran intervalo temporal que media entre este segmento y el siguiente, que comienza con Roberto, diciéndole a Juan: "las milanesas ya casi están listas. Vas a ver. Marta sigue teniendo la misma mano para la comida" (51). Es evidente que la recuperación del mismo signo lingüístico que acaba de ser mencionado en la unidad precedente, sugiere una conciencia que fusiona el pasado y el presente. En forma más sutil, entre el cuarto y el quinto cuadro, también aparece un "puente semántico" que morigera o quizá anula la temporalidad: El abrupto parlamento de Juan, dirigido a Roberto ("Ella [la madre] nunca te quiso") se imbrica fuertemente con la perentoria orden de la madre, exigiendo que Adela entre en la casa.

Si se revisaran las restantes transiciones del texto, se comprobaría que el procedimiento se convierte en un principio constructivo⁹.

El cuadro séptimo, al presentar una nueva versión de la unidad inicial, provoca un corte en la percepción del tiempo dramático que ha logrado construir el espectador: Marta, dirigiéndose a Juan, condensa su parlamento, que había abierto el universo discursivo del texto: al suprimir las dos referencias al pasado -el relato elidido de la internación de la madre y su autojustificación ("yo hice lo mejor que pude"), sus palabras -centradas solamente en el presente- cobran mayor fuerza. Apenas han concluido el parlamento de Marta, la madre, hablándole a un Juan ausente, también se queja de su soledad, reprochando las respectivas conductas de sus cuatro hijos y de su yerno:

MADRE (*Desde la silla*): Estoy sola, Juan. Marta no es buena compañía. No se puede vivir con alguien que siempre te da la razón. Estoy vieja. Roberto nunca me quiso. Nunca lo pude sentir de la familia. Adela siempre rebelde. Y Horacio... Estoy demasiado cansada para seguir luchando. ¿Vas a volver?... Yo sé que vas a volver (54).

8. Szondi, acerca de la incorporación del pasado como recuerdo, en el mencionado drama de Miller, Szondi (op. cit.: 167) señala que Loman, el protagonista de la pieza, "se contempla en el pasado y queda incorporado así a la subjetividad formal de la obra, en calidad de yo que recuerda. El escenario se limita a mostrar el objeto épico de esa subjetividad: el propio yo recordado, el Viajante en el pasado o la manera que conversa con sus allegados. Éstos pierden su condición de *dramatis personae* con entidad propia y, al igual que los personajes proyectados del Expresionismo, concurren siempre referidos al yo central". En cuanto a la problemática del narrador en el teatro, cfr. Abuín González, op. cit., que recoge el estado de la cuestión hasta 1997 y que incluye trabajos críticos acerca de textos de Brecht, Buero Vallejo y Alfonso Sastre, entre otros.

Cuando la ruptura cronológica no puede ser atribuida al recuerdo o a la mediación de un narrador, cabe "suponer" según García Barrientos (op. cit.: 211-212), una entidad ausente, que se define como dramaturgo, responsable de la manipulación temporal.

9. Véase, entre muchos otros ejemplos de enlace explícito, las palabras de la madre, "¿Vas a volver?... Ya sé que vas a volver" (54), al final del cuadro séptimo, y las de Adela, al comienzo del cuadro siguiente: "¿Vas a volver?" (ibid.); además, aquí el nexa es muy evidente porque el destinatario de la pregunta de ambas es Juan. En otros casos, la misma palabra es pronunciada por distintos personajes, tal como ocurre al final del cuadro duodécimo, cuando Juan dice: "[...] Marta no sabe qué hacer con su soledad" (56) y al inicio del siguiente, con Horacio diciendo "No sé qué hacer con mi soledad, mamá..." (56). Entre otras numerosas ocurrencias de enlace implícito que podrían mencionarse, citamos el final del cuadro vigésimo, en el cual Horacio dice: "[...] Yo soy así, Marta. Mamá no entiende. Nunca va a entender. Se va a morir sin entenderme" (61). El brevísimos cuadro siguiente, plantea la angustia de Juan -cuando era niño- ante la muerte (ibid., cfr. "Apéndice"). En un solo caso el nexa se establece por una oposición categórica, v. gr., Juan le dice a su madre que está loca (57) y, de inmediato, en el cuadro siguiente, Marta dice a sus hermanos que la madre "está más lúcida que cualquiera de nosotros" (ibid.).

Como había sucedido en la sección anterior, se produce la (con) fusión de presente y pasado: inmediatamente después de la repetición del enunciado inicial de Marta, aparece la madre, ignorando la presencia de su hija y quejándose ante Juan. Asimismo, la repetición pone en evidencia la imposibilidad de saber si el cuadro primero es anterior o posterior al tercero, pues ambas posibilidades son plausibles.

A partir del cuadro séptimo, la construcción del aquí-ahora de la representación se enriquece con una nueva referencia: Juan, durante el “encuentro personal” (Bentley, 1971: 71) con Horacio, le advierte a su hermano: “Yo no vine a cambiarles la vida. No soy un mesías. Me voy pasado mañana y todo va a seguir igual (55).” Desde ese enunciado, el “rompecabezas” de la historia se organiza en torno a ese breve lapso que es continuamente fracturado por el vaivén temporal. Como el movimiento de la mecedora, desde donde la madre “preside” casi todas las acciones del pasado, el tiempo se despliega en un continuo ir y venir. Las *lagunas* y los *agujeros* de la memoria mezclan, entre los hermanos vivos, la figura de la madre muerta, manipulando el destino de sus hijos. De tal forma, recién en el cuadro decimotercero se presenta la “farrá” que ha organizado Roberto para despedir a Juan, en el que también participa Horacio. La didascalía señala que Roberto está “visiblemente más borracho que los otros dos” (58). Juan quiere volver a la casa: “mejor me voy a dormir. Mañana tomo el colectivo a Buenos Aires” (58) y Horacio comparte su decisión. Roberto, después de su “discurso” en torno a la hegemonía porteña, en el que evidencia su resentimiento hacia Juan, a quien supone un triunfador en la gran ciudad (“vos sos lo que nunca pude ser yo”) (59), anuncia el “plato fuerte” del festejo: “vamos a buscar tres amiguitas desprejuiciadas que son una maravilla... Yo corro con los gastos” (ibid.). El sexo, en forma solapada o directa aparece en el diálogo de casi todos los personajes: en este mismo segmento, Horacio -finalmente- reconoce su homosexualidad; en otros tramos del texto, Roberto alude a la frigidez de Marta y, ante su mujer, justifica sus aventuras con prostitutas y el fracaso conyugal, alegando que ella no puede darle un hijo.

En casi todos los encuentros entre Horacio y su madre, ésta desvía la conversación cada vez que su hijo, en diferentes etapas de su vida, intenta confesarle su orientación sexual. También Roberto, ante Horacio, en forma sesgada, alude a esta cuestión:

HORACIO: Yo no sé qué hacer con mi soledad, mamá...

MADRE: ¿Acaso no estoy yo? ¿Y tu hermana que está todo el día encima de ti? Ya sos grande, Horacio... No sos un adolescente... No podés seguir jugando así con tu vida, con tu porvenir...

ROBERTO: Vos tenés que casarte, pibe... [...] Si yo tuviera tu edad y tu pinta ¿sabés, no? [...] Sabés cómo [tu vieja] espera un nieto... Y Adela... Bueno, vos sabés... (56, cuadro 13)

Poco antes del final (cuadro 35), Horacio, a los veintidós años, rememora (¿ante Juan?) su humillante iniciación sexual con una prostituta, por orden de su padre. Y ante Marta (cuadro 24), evoca otro episodio degradante en el que también tuvo responsabilidad su progenitor: “Me acuerdo cuando tenía once años y él me llevó a un canchita [...] y me puso al arco” (63).

Hasta casi el final del texto, el espectador virtual no puede identificar cuál personaje actúa como focalizador de las regresiones y tampoco es capaz de establecer si éstas corresponden al recuerdo de uno de ellos o a un narrador invisible. Sin duda, las fracturas y discontinuidades temporales estimulan su actividad de recepción para desentrañar la

historia, pero, al mismo tiempo, su interés se orienta a determinar el artificio narrativo que ha empleado el dramaturgo, porque entiende que ambas cuestiones están fuertemente enlazadas. De tal forma, comienzan a hacerse nítidos los frecuentes paralelismos y simetrías que conforman el andamiaje textual: Horacio, de diecinueve años a los pies de su madre, quiere que lo comprenda. Juan, niño, en brazos de su madre, joven y embarazada, siente angustia ante la inexorabilidad de la muerte: Juan, También niño, y en la misma postura antes mencionada, le pregunta si lo quiere.

Otra serie paralela se integra con los sucesivos festejos alrededor de una mesa - presentados en escena- que recorren el texto: la comida de bienvenida por el regreso de Juan; la comida de despedida por la partida de Juan; el cumpleaños de Horacio; la comida final entre Juan y Marta, que se contraponen a la muerte de la madre, episodio nuclear que motiva el regreso de Juan y la muerte del padre, que pasa casi desapercibida y es mencionada por Horacio y la madre ¹⁰.

La celebración de los quince años de Horacio marca otro punto de inflexión en el texto. La didascalia que precede al cuadro vigesimonoveno expresa que Juan está presente solamente en la imaginación de sus hermanos; sin embargo, cuando Adela se dirige a Juan, la didascalia interna aclara: "Le habla a Juan sólo en la imaginación de éste" (66) con lo cual se identifica a Juan como el sujeto ficcional que recuerda, aunque tal explicación aún no tiene efecto en el espectador virtual. Recién en el cuadro siguiente, se puede conjeturar que quizá toda la historia está relatada por Juan, quien, desde una pequeña habitación de pensión, "en algún lugar de la capital" (67), está redactando una carta a Adela, en la que dice que escribirles es una manera de escribirse, de *jugar* con los recuerdos (67-68, cursivas nuestras).

Uno de los últimos cuadros, retrotrae la acción que abre el texto a un punto anterior del que se había establecido en los iniciales:

HORACIO: (Entra corriendo) ¡Llegó Juan! Está bajando sus cosas del taxi. Voy a ayudarlo. Sabía que iba a venir

MARTA: Vino al entierro de mamá.

ADELA: ¡Marta, por Dios! ¡Qué decís! Mirá si te escucha. Mamá está enferma pero...puede haber una esperanza (70).

Después, la lluvia instala la inminente muerte de la madre, reiterada desde ángulos diferentes a los que aparecieron al comienzo. En el cuadro final, nuevamente Juan está frente a su máquina de escribir, pero en su casa. Derribando la *cuarta pared* y, por ende, la ilusión escénica cierra el círculo de la historia dirigiéndose al público. Ahora nos damos cuenta de que la escenificación del recuerdo, contrapuesto dialécticamente al presente de su regreso, después de cinco años de ausencia, se inscribe en su escritura:

Yo me quedé. Con Marta, que es... "Como una madre". Me quedé. Ya no tenía que escapar. O tengo, pero no me importa. Ahora lo escribo. Siempre es más fácil tirar una hoja a la basura que romper las cadenas... Quedarse es una forma de escapar... La más difícil.

10. Con referencia a esta cuestión, Horacio, en el cuadro décimo, le dice a Juan: "[...] nosotros hicimos lo que vos no pudiste. Bancamos toda la historia: la muerte del viejo...La enfermedad de la vieja." (55). Y la madre, en el decimoséptimo, en forma indirecta menciona la muerte de su marido: "¿[...] qué te creías?...¿Qué te ibas vos y se nos terminaba el mundo?...Yo me quedé porque mis hijos me necesitaban. Me podría haber conseguido un tipo para disfrutar el poco tiempo que me queda. Pero no lo hice por respeto a ustedes...Y por respeto a tu padre" (58).

Mientras Juan describe un periplo circular, Horacio se va a Buenos Aires y Adela intenta recomponer su matrimonio, yéndose de vacaciones con Roberto.

En esta instancia, el lector replantea su percepción del texto: toda la escenificación (virtual) anterior es producto de la memoria de Juan, fijada en la escritura. Obsérvese el tiempo verbal que el mismo emplea, instalando su regreso en un pasado definitivamente cerrado. A continuación, se sienta en el comedor con Marta y ambos comen milanesas. Su hermana, tejiendo, instala el hilo invisible de la repetición, pasando a ocupar el lugar de la madre.

El recurso metateatral del narrador y la fragmentación temporal, no sólo muestran la gran complejidad del trabajo escritural de Rafael Monti, sino que, al mismo tiempo, lo inscriben en una perspectiva que cuestiona la ilusión *realista y referencial*.

El personaje-narrador-escritor utilizado por Monti provoca una ruptura con el drama realista, pese a que el texto utiliza algunas de las “reglas obligatorias” del realismo reflexivo de los años sesenta (Pellettieri, 1997: 118-126), tal como lo señalan Salzmam y Rodríguez (op. cit.).

Como dice Abuín González, “ha dejado de ser tarea fácil el reconocimiento del género, del estilo o del modelo que ha determinado una obra de arte. En otras palabras, situar un drama en el lugar que le corresponde dentro del mapa perfectamente dibujado por las vías canónicas se ha vuelto una faena problemática” (op. cit.: 212). A pesar de que el dramaturgo utiliza en Como una madre recursos del realismo, la eficaz utilización de la mediación narrativa que confiere al texto su entidad metateatral realza su condición ficcional y desplaza el ilusionismo referencial a un segundo plano.

El juego que instaura el texto entre realismo y metateatralidad desborda su estricto emplazamiento en una estética realista y abre cauces insospechados para su futura concretización espectacular.

Apéndice

Secuencias del nivel de la historia

1. Juan y Marta, en una tensa vigilia, esperan la muerte de la madre.
2. Horacio (tiene 19 años) le pide a su madre que lo escuche: siente un amor que lo llena de culpa. La madre desvía el encuentro personal.
3. Preparación de la cena de bienvenida a Juan. Roberto, el marido de Adela, se muestra amistoso. Le recuerda que Mabel sigue tan hermosa como hace cinco años. Juan cortante, le replica que la madre nunca lo quiso.
4. La madre, sentada en la mecedora, algo más vieja que en el cuadro 2, le ordena a Marta que Adela - “en la puerta” con Roberto, su novio- entre a la casa.
5. Afectuoso reencuentro de Horacio y Juan, quien esperó cinco años una carta de sus hermanos. Adela regresa de la rotisería con budín de pan, dulce de leche y vino tinto. Juan pregunta si la madre se sentará con ellos.
6. Adela y Roberto, jóvenes. Él la abraza sorpresivamente por detrás. La madre “interfiere” el encuentro.
7. La madre se dirige a Juan, ausente en escena, manifestando su soledad y preguntándole cuándo va a volver. Marta dice que hace una semana que está así.
8. Cena de despedida a Juan, que parte a Buenos Aires.
9. Roberto, le comunica a la madre que, dentro de un mes, se casará con Adela y le entrega una participación de la boda.
10. Encuentro personal entre Juan y Horacio, quien enfatiza que él mismo y sus hermanos se quedaron y aguantaron la muerte del padre y la enfermedad de la madre durante los cinco años de ausencia de Juan. Éste replica que vino por tres días y no pretende cambiarles la vida.

11. La madre, le habla a Juan, clamando por su regreso. Teme que sólo vuelva para cerrar su ataúd.
12. Marta reprocha a Juan que él se fue y regresó para asistir a la muerte de la madre. Adela y Roberto, conciliadores, intentan justificarla, diciendo que tuvo que cargar con la peor parte de la enfermedad de la madre.
13. Juventud de Horacio, No sabe qué hacer con su soledad. La madre manifiesta que no puede jugar con su porvenir. Roberto aconseja que se case, para que le dé un nieto a la madre, pero que primero "se baje unas cuantas minas. Con reticencia, da a entender que él y Adela no pueden tener hijos.
14. La madre, con una estratagema, quiere "enganchar" a Juan con Mabel.
15. Marta, ante sus hermanos, afirma que su madre está más lúcida que cualquiera de ellos. Confiesa que está aferrada a ella pero, en contra de la opinión de sus hermanos, piensa que quizá pueda resistir la muerte inminente de la madre. (Pareciera la continuación del cuadro 10).
16. Sigue la comida de bienvenida (Clara continuación del cuadro 5).
17. La madre saluda fríamente a Juan, después de su regreso. Le dice que hablarán al día siguiente.
18. El día después del regreso de Juan, Roberto y Horacio han organizado una fiesta de despedida: borrachera y prostitutas. Juan quiere volver a la casa y Horacio devela ante Roberto su homosexualidad.
19. Marta le dice a Juan que a la madre la mataron los disgustos. Como en el cuadro 6, el pasado interfiere: la madre le reprocha a Juan su partida.
20. Simultaneidad: Adela se justifica ante su marido por no haberle dado un hijo, mientras Horacio -desafiante- ante su madre, defiende su identidad genérica.
21. Juan, niño, en brazos de su madre, joven y embarazada, quiere tener la certeza de que ella no se va a morir nunca. La madre evade responderle, proclamando que el padre, Marta, Adela, él y ella, forman una familia, que espera el milagro del nacimiento de Horacio.
22. Disputas por la herencia de la madre. Hipocresía de Roberto.
23. Juan, niño, en brazos de su madre, le pregunta si lo quiere.
24. Horacio rememora ante Marta una frustrante experiencia infantil en un partido de fútbol.
25. Adela recuerda cuando Juan se sentaba a leer el diario con el padre. Ella siente que no tiene futuro.
26. La madre, ante todos sus hijos. Juan se siente fracasado y Adela, resignada.
27. Adela siente celos, porque se enteró de la despedida de Juan.
28. La madre le pide a Juan que se case porque quiere un nieto.
29. Horacio cumple quince años. Revela el secreto de Adela: está de novia con Roberto, quien le escribe cartas cursis.
30. Juan, desde una pensión en Buenos Aires, escribe una carta a Adela.
31. Roberto busca a Adela, que lo abandonó, ante la proximidad del quinto aniversario de casados. Quiere un hijo, por el qué dirán.
32. Nuevo encuentro personal entre Horacio y Juan.
33. Marta siente que el tiempo se ha detenido. Adela le dice que su actitud es una forma de suicidio.
34. Juan baja del taxi, de regreso a su casa.
35. Horacio relata su iniciación sexual con una prostituta.
36. Roberto va por segunda vez a buscar a Adela.
37. Horacio abandona a Alejandro y se va a Buenos Aires. Adela se va con Roberto de vacaciones, fuera del país. Juan se identifica como el narrador-escritor de la historia familiar. Marta, asumiendo el papel de la madre, lo llama a comer.

Bibliografía

- Abuín González, Ángel**, 1997: El narrador en el teatro. La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Balestrino, Graciela y M. Sosa**, 1997: "La dramaturgia de las provincias. Salta" (coord. De Liliana Iriondo), en O. Pellettieri y E. Rovner, editores, La dramaturgia en Iberoamérica. Buenos Aires: Galerna, Getea, Citi.

- Bentley, Eric**, 1971: *La vida en el drama*. Buenos Aires: Paidós.
- Dubatti, Jorge**, 1999: "Cultura, teatro y metáfora epistemológica". *La escalera*. Anuario de la Escuela Superior de Teatro de Tandil. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 35-48.
- Monti, Rafael Ivo Eugenio**, 2000: "Como una madre". En: *Obras ganadoras. Primer concurso nacional de obras de teatro 1998*. 2ª edición. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro (Colección "El país teatral", Serie Premio).
- Pavis, Patrice**, 1983: *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Pellettieri, Osvaldo**, 1997: *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.
- Rodríguez, Martín y Salzman, Isidro**, 2000: "Nuevas publicaciones del Instituto Nacional del Teatro". *Teatro XXI*. Año VI, Nº 10, 95-97.
- García Barrientos, José Luis**, 1991: *Drama tiempo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Sosa, Marcela y Balestrino, Graciela**, 2002: "Formaciones discursivas e ideología en dos textos teatrales salteños", en: *Temas de filosofía*. Salta: CEFISa, 65-78.
- Szondi, Peter**, 1994: *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona: Ensayos/Destino.
- Ubersfeld, Anne**, 1986: *Leer el teatro*. Traducción inédita de Fernando de Toro.