

## **Frutos: discurso de lo imaginario**

### **Juanamaría Cordones-Cook**

Vital creador en busca de expresiones y vivencias profundas y removedoras, Carlos Maggi (Montevideo 1922) es uno de los intelectuales uruguayos más destacados de la actualidad. Perteneciente a la llamada "generación del 45" del Uruguay, Maggi se inserta en la coyuntura social, política e intelectual de su época practicando una incisiva crítica de la sociedad uruguaya.

Como periodista, ensayista, narrador y dramaturgo, su trayectoria literaria es prolífera y de éxitos resonantes.<sup>1</sup> Se inicia como libretista humorístico de radio y luego como periodista con el semanario *Marcha* en 1940. Saca diversas revistas literarias y libros de ensayo. En 1951, publica el primer *best-seller* de su generación, *Polvo enamorado* (Rodríguez Monegal 346). Sin embargo, a pesar de sus éxitos editoriales, Maggi no se siente narrador. Cuando conoce el Teatro Independiente alrededor de 1957, comienza a escribir teatro, género con el cual tiene afinidad natural. En 1961, publica dos piezas, *La biblioteca* y *La trastienda*, valiéndose de estrategias naturalistas próximas a Florencio Sánchez y al teatro de Armando Discépolo. Al año siguiente, con *El apuntador* y *La noche de los ángeles inciertos*, su dramaturgia se renueva alejándose, irreversiblemente, de los manidos procedimientos realistas y naturalistas. Continúa con *El patio de la torcaza* (1968), *Esperando a Rodó* (1968) y muchas otras. Durante los años de represión y censura de la dictadura uruguaya (1972-1984), Maggi mantiene un silencio teatral y editorial que interrumpe con éxitos taquilleros, *Un nuevo cuervo en la magrugada* (1984), *Frutos* (1985), *La hija de Gorchov* (1991) y *Con el uno, Ladislao* (1992). Recientemente compila en un volumen *Un cuervo en la madrugada, Frutos y Boda de Jorge con Georgina* (1989).

Durante su carrera dramática, Maggi se hace acreedor de varios premios. En 1985, cuando estrena en El Circular de Montevideo *Frutos*<sup>2</sup>, pieza cuya escritura le lleva cerca de diez años, Maggi recibe el Premio Florencio a la mejor obra de autor nacional.

*Frutos* gira alrededor de un héroe nacional, el general Fructuoso Rivera, primer presidente del Uruguay. Maggi afirma que leyó mucho sobre Rivera hasta

conocerlo, y, sin importarle lo que hizo o no, ni lo condena ni lo reivindica (Cordones-Cook 108). Por su protagonista y los diferentes referentes espacio-temporales aludidos en el texto, *Frutos* constituye una pieza de conciencia histórica. Sin embargo, es evidente que elude reproducir la realidad, crear la ilusión de historicismo, pues todas sus estrategias buscan trascender mimetismos superficiales para penetrar la cara oculta de la realidad.

Fragmentado y carente de una historia continua y convencional, el texto dramático se desarrolla en episodios autónomos sin relación de causalidad ni cronología. Proliferan y se yuxtaponen dinámica y lúdicamente imágenes con disfraces, máscaras, rostros cambiantes, que configuran una fluida dialéctica de identificación. Favorecidas por los elementos paralingüísticos, la iluminación, el gesto y la música, las escenas se van acumulando con efectos de desrealización fantasmal. Se produce un discurso espectacular onírico que, en circunvalaciones y en ritmo de intensificación creciente, culminará con el ritual final de la muerte del caudillo.

Los procedimientos de transformación del referente son expuestos desde la primera página en la lista de personajes. Al nombrar a Frutos, se indica: "Presidente de la República llamado Fructuoso Rivera; Jefe del Ejército; Libertador, fundador del Partido Colorado, etc. Ninguno de sus actos teatrales repite la realidad histórica, al revés: la irrita." Sobre Bernadina dice: "[s]olo existe en la cabeza de Frutos," como los otros "personajes que también están en la cabeza de Frutos pero menos" (31). En un doble gesto paródico, Maggi inscribe desde las primeras líneas el discurso histórico y lo legitima ligando el texto a la historia, pero, simultáneamente lo subvierte y lo cancela como portador de significación y transparencia de la realidad histórica desnaturalizando el vehículo de representación.

Estas aclaraciones iniciales de la pieza funcionan como el parergón de Jacques Derrida<sup>3</sup>, pues constituyen un espacio que está en el límite, fuera, pero también dentro de la obra, el ergón. El parergón, como el marco, articula fronteras, y, al hacerlo inscribe algo extra, de una exterioridad trascendente que apunta a una esencia interviniendo internamente para formar parte de la obra. Las indicaciones de la lista de personajes articulan una estética y, a la vez, funcionan como elemento intermediario y preparatorio de los horizontes de expectativas del lector/espectador. No se justifica el comentario del crítico uruguayo, Roger Mirza, afirmando que la pieza no logra satisfacer expectativas, pues "el espectador no se siente totalmente atrapado ni directamente involucrado por las oscilaciones y temores, la arrogancia y los desplantes de Frutos. Ni siquiera su sufrimiento, sus angustias, su miedo humano frente a la muerte, logran conmover como podría esperarse."<sup>4</sup> En verdad, la pieza no busca en ningún momento tal identificación. Al contrario, integra implícita y explícitamente

estrategias de distanciamiento que eliminan de *ex profeso* y de plano toda ilusión de identificación desalentando la búsqueda de exactitudes y paralelos con los hechos históricos.

La pieza se abre con una grandilocuente y enfática declaración de Frutos:

Declaro que dono otorgo y transfiero este bien y que María Quintina del Pino, de los pagos de Carpintería, lo adquiere y toma para sí posesión, propiedad, uso y abuso, incluidas las cobijas, banco de madera y palangana de lavatorio (*En bajada*) aunque no haya lavatorio ni palangana, ni otra cosa que este banquito. (32)

En la primera parte del parlamento, Frutos adopta sistemas discursivos convencionales y proyecta con la retórica y el tono autoritario del amo un universo de objetos discretos y modificables por el poder de la voluntad y de la palabra de este amo. Sin embargo, antes de llegar a término, su discurso se subvierte y cambia de naturaleza, al seguir las enfáticas afirmaciones con su negación. Concluye proyectándose al universo literario cervantino al decirle a María sobre su pobre pieza, como Don Quijote a Sancho: "María . . . María . . . Esta es tu ínsula" (32). Maggi, sistemáticamente, dismantela el logos racional centralizado y cancela toda la autoridad del signo lingüístico y político que se desplaza palinódicamente en un vaivén que va de la afirmación a la negación. Esta estrategia discursiva revela la naturaleza ilusoria del lenguaje y, a la vez, anticipa una dinámica transformadora que se ha de manifestar también en las situaciones y en los personajes con máscaras, disfraces y metamorfosis. Así, María, tierna jovencita del principio, aparecerá al final como anciana de cien años, o, Frutos mismo, en una historia que le cuenta a María, pasa de encantador de serpientes a capellán de un regimiento francés a espía (35).

Frutos privilegia los fenómenos mentales. A él no le importa si existe una presencia objetiva que pertenezca al nivel de los fenómenos concretos o al de los sueños, alucinaciones o deseos. De modo que si lo que dice responde a una verdad tangible o no, es baladí, pues "siempre hay una vez y todo parece cierto y sin embargo es de otro modo y además no importa . . . lo único que vale: si parece que es cierto, ya está siendo verdad" (35).

Centrada en Frutos, la pieza presenta una serie de personajes que entran y salen de escena llamados por el pensamiento de su protagonista, quien, en sus vicisitudes, acapara la escena procurando constantemente un punto de apoyo, una confirmación. En su trayectoria de búsquedas y encuentros, por diferentes tiempos, espacios y niveles de la realidad, Frutos va a ir recibiendo la imagen de su otro fragmentado en proceso de dispersión y desintegración. Esta dinámica involucra al lector/espectador y lo lleva a internarse en las misteriosas

profundidades del inconsciente de Frutos explorando el desplazamiento y condensación de sus estados mentales, sus sueños, fantasías y deseos. Se revela, así, el reverso de la consciencia del protagonista iluminando los elementos vitales y reprimidos que han de aflorar en su potencialidad explosiva.

La teoría psicoanalítica de Jacques Lacan es de particular interés para esta recepción del texto<sup>5</sup> por su examen de la estructura de la subjetividad humana, de los procesos inconscientes que se revelan en el discurso del sujeto. De acuerdo al sistema de Lacan, el ser en su desarrollo pasa en el llamado orden imaginario—campo de fantasías e imágenes conscientes e inconscientes—por una etapa inicial de plenitud con la madre. De la madre es bruscamente separado por la imposición de la autoridad paterna, la ley del nombre-del-padre, con lo cual queda distanciado de lo real y de lo imaginario. En consecuencia, se produce un vacío primordial por la carencia castradora del objeto definitivamente perdido lo cual remite al sujeto a un deseo imposible de saciar. Este momento se asocia y es contemporáneo a la adquisición del lenguaje y al acceso a la cultura de la sociedad, al llamado orden simbólico.

El discurso de esta pieza pone de manifiesto los deseos reprimidos, insatisfechos y frustrados, las fuerzas inaccesibles a la razón, la energía libidinal de la otra escena donde se desarrolla el verdadero drama psíquico de Frutos. Maggi nos ubica de lleno en el registro de lo imaginario, en el cual la fantasía y la imaginación desempeñan un papel fundamental. Por un empuje retroactivo, a partir de su presente, Frutos va reestructurando el tiempo ficticio del imaginario. En el registro del imaginario tiene lugar el estadio del espejo, etapa de las relaciones duales mediante las cuales el sujeto intenta integrar y completar su imagen alienada y fragmentada. El sujeto pretende recuperar la alucinación de totalidad e integridad de la cual por un fenómeno de desconocimiento (*méconnaissance*), cree haber gozado en experiencias tempranas, y que, en momentos de gloria y poder político incluso, le entregaran imágenes de unidad ficcional. Frutos llega a afirmar: "Antes . . . Tuve todo, antes. O podía tener . . . todo" (68).

En sus diferentes planteamientos, Frutos es activado por la nostalgia de ese momento mítico de unidad en el registro del espejo. En ese estadio, Frutos procede de representación en representación, motivado por impulsos libidinales móviles, no fijos, y metamórficos en una dinámica de insinuaciones y demandas. Cambiando de objeto y transformándose de escena en escena, Frutos busca una identificación, una confirmación que, en última instancia, o, es efímera y se le revela insatisfactoria, o, simplemente se le rehusa. En sus demandas de confirmación y reconocimiento, ya sea a María, a Bernardina, o a quien sea, siempre subyace en Frutos una demanda de amor. Le reclama a Bernardina:

¿Por qué te quedás tan callada? . . . Te escucho. . . . No podés ponerte así, no podés castigarme con tu soberbia, Bernardina, si me quisieras, si me quisieras de verdad, comprenderías todo y hablarías. ¡Hablá! No . . . sos altiva y no querés ayudarme contra el enemigo. En el fondo no te importo nada . . . te sentís superior. . . . Pero te equivocás, Bernardina, te equivocás de medio a medio. ¿Quién te pensaste que sos? ¡Dios! para ponerte de conciencia mía? ¡Te estoy hablando, carajo! ¿Vas a contestar o no? Hablá, te dije. . . . Bernardina no podés rechazar mi amor (*la besa en la cara*) Amo el amor que te tengo, amor mío. (58)

Ante sus demandas, Frutos recibe en respuesta una imagen distorsionada y atrapada en una progresión de rechazos, fantasías, sueños y pesadillas. Por la incapacidad e imposibilidad de llenar el vacío de la falta primordial y el deseo de satisfacerlo, Frutos queda abierto y dispuesto siempre a otra reedición de la búsqueda.

En ritmo incitante y sensual, la pieza se constituye como un drama de deseo<sup>6</sup>, por representar la dinámica de un deseo que motiva y mueve el discurso sinuosamente por los meandros de sus avances y retrocesos. Se ha de puntualizar que no se trata de un deseo natural de apetencia motivada por una necesidad biológica—aunque el texto dramático a nivel anecdótico palpita sensualmente con insinuaciones eróticas. Se trata del deseo freudiano-lacaniano que lleno de enigmas funciona por deslizamientos en planos de contigüidad para lanzar al sujeto en pos de un objeto elusivo en un abismo inalcanzable. En el empuje de ese deseo por el cual Frutos busca una confirmación, se van diseñando los espacios dilatorios del texto por la tensión de signos palinódicos, vacilantes, que iluminan y ciegan en sus afirmaciones y negaciones, en sus presencias y ausencias. En este sentido, el discurso de la pieza constituye en drama lo que Peter Brooks, en "Freud's Masterplot: Questions of Narrative," señala para la narrativa como una divergencia, desviación o aplazamiento de la inevitable descarga final que, aquí, conducirá a la muerte de Frutos.

En el protagonista, constantemente se manifiesta una tendencia hedonista. Con desenfado y altas dosis de sensualidad, Frutos da rienda suelta a la materialidad de la vida. Expande gozosa y lúdicamente su fantasía y, con energía libidinal, busca continuamente deshacerse y descargarse de las tensiones displacenteras, en pos de una gratificación urgente. Todo se produce en nombre del principio del placer, que, a su vez, está sujeto a restricciones, límites y demandas sociales y éticas, a las cuales Frutos es indiferente. Tales represiones del principio del placer se articulan al nivel consciente en nombre del principio de la realidad, regulador del orden simbólico que irrumpe repetidamente,

encarnado en diferentes personajes: José, María, Bernardina, los acreedores, las mujeres del pueblo. Estas intrusiones momentáneamente sacan a Frutos de su universo de fantasía, y, con ello, proyectan una relación fluida entre el imaginario y el simbólico.

José juega diferentes papeles. De él se dice en la lista de personajes que es asistente y resistente, que hace de muerte y de mensajero y que es Frutos (31). Como mensajero, José es asistente, pero, también es resistente, pues, al traer las noticias de los acreedores, del descubrimiento de la falsificación de firmas y la malversación de los caudales públicos por parte de Frutos, la asistencia se transforma en resistencia y luego en acoso. José le va a impedir a Frutos gozar plenamente de las vivencias de su imaginario para llevárselo indefectiblemente al desenlace final. Por otra parte, José también es Frutos, ya que con sus irrupciones representa su superego, agencia que encarna la consciencia moral de los ideales interiorizados, de las exigencias y las prohibiciones del orden simbólico. Así, vigilante y condenador, José viene a plantear las demandas de ese orden social, que entran en conflicto con el presente de fantasías del imaginario de Frutos al recordarle las obligaciones acuciantes que él trata de obviar entregándose a los juegos del imaginario, ya sean de seducción o de cartas<sup>7</sup>.

Paulatina e inexorablemente, Frutos va quedándose sin nada. En un proceso de alienación progresiva, Frutos llega a experimentar el hiato insoslayable de la ruptura de las conexiones asociativas con el resto de su existencia. Abandonado, despojado, incomprendido, humillado e "insultado como un ladrón" (56), se pregunta: "¿Qué me estará faltando que me siento abandonado por todos, como perdido?" (54).

En los encuentros con los diferentes personajes llamados por su pensamiento, Frutos plantea una pregunta implícita que llega a hacer explícita: "¿Qué soy? ¿Qué soy yo?" (56). Esta indagación sobre la identidad del caudillo se extenderá a una de las obsesiones de Maggi, el Uruguay, con sus instituciones y su gente. La respuesta toma diversas formas. En un momento, Frutos, disfrazado con turbante, se coloca frente a un espejo con sus ministros, Vázquez y Jiménez, muy acartonados y pagados de la importancia y dignidad de sus cargos:

Mírense en ese espejo, cristianos, y díganme lo que ven son dos ministros y un presidente de la República. Mirá qué estampa la tuya, Vázquez y mirá a este otro matrero. (*se ríe*) Mirá el mamarracho que soy yo, el Primer Mandatario de la República Oriental del Uruguay con el mundo en sus manos. (*juega con el turbante*) En los libros, che, cuando dicen Su Excelencia, ¿vos pensás en una cosa así? Mirá esos

tres en el espejo y contestame, doctor: ¿te parecemos el Poder Ejecutivo? (61)

Maggi configura una visión mamarrachesca del caudillo oriental. Al presentar burlona y grotescamente las jerarquías y autoridades políticas, Maggi socava toda esa dignidad y seriedad que se le adjudica al Presidente de la República, al poder ejecutivo, y que los ministros adoptan como inherentes a sus cargos. Con la misma actitud irreverente, sigue un diálogo sobre asuntos de estado con interrupciones lúdicamente pedestres. Todo va a desembocar en un discurso de Frutos, en principio, muy ceremonioso. Consecuente con la estrategia palinódica del signo en su vaivén de afirmaciones y negaciones, antes mencionadas, esta dignidad va a irse desmoronando al insertar paródicamente un verso solemne del himno nacional uruguayo: "sabremos cumplir, sabremos cumplir" (63). A continuación, sigue una transición en la que pide un cigarrillo armado con chala y naco brasileño, para concluir, sin convicción alguna, con afirmaciones sobre una victoria y una gloria, que, frente a la miserable realidad, se desinflan y quedan canceladas (61). La presentación bufonesca de los dignatarios del gobierno, sus discursos y todos los signos de poder político, es rubricada por el desmantelamiento de los principios rectores que se van revelando como significantes vacíos por sólo "ser lo que está escrito en una cartilla que nada tiene. . . . Ordenes que vienen de ningún lado" (59).

Más aún, esta escena va seguida de la representación de un pueblo que le entregó su confianza y lo siguió a Frutos por todas partes para encontrarse ahora empobrecido, hambriento y sufriente espectro de lo que un día fue. En un juego ritual acompañado de música y de luces, va apareciendo un coro de viejas cubiertas con pañoletas negras—entre ellas María que ahora tiene cien años. Van reptando esperpéntica y trágicamente como el hambre y la muerte, con recriminaciones por los padecimientos y sacrificios de ese pueblo. Harapientas y en jirones, muestran sus desnudeces y exhiben las miserias y el dolor producidos por la guerra, mientras cantan esos reclamos. Así, van componiendo el ritual de una danza macabra que conduce a Frutos a un clímax de impotencia por no poder atender a ninguno de los reclamos, que él bien sabe justificados. Frutos les suplica a estas mujeres que le den más tiempo y alivio y les ofrece una fiesta macabra. Con música y canto se arma un baile de candombe alrededor de Frutos que anticipa el ritual de su muerte:

Ponga el Crespón  
en el barril de caña buena  
donde se hundió  
Mi general.

Y haga un farol  
para pasar de pena en pena  
con el licor de ese tonel.

Que si murió  
Mi General Frutos Rivera  
quiero brindar  
quiero brindar  
quiero brindar, en hora buena  
A su salud, mi General (66-67).

El escenario se vacía y Frutos exclama: ". . . ahora estoy acabado y solo . . . no tengo nada . . . pagué haciendo morir a mi gente." (68) Sin embargo, Frutos se resiste a aceptar esa realidad e intenta bebiendo caña—aguardiente—crear otro espejismo que le permita recuperarse. José, como juez que representa las exigencias del orden cultural, le exige una expiación: ". . . vine a cobrarle lo que le está quedando. Pague, Frutos, pague y no deje semilla en este suelo. Muera de una vez" (68). Acto seguido se efectúa esta condena, muere Frutos. En un barril de la misma caña que él bebiera instantes antes, su cuerpo es sumergido para conservar sus restos en buen estado hasta su llegada a Montevideo. Al final de este ritual todos los presentes se conjugan en una comunión primitiva en que todos beben del mismo vaso la caña del tonel en que está inmerso el cuerpo de Frutos. La pieza concluye con un brindis de los presentes a la salud del caudillo. Se despiden de él y, a la vez, a pesar de haberlo acorralado condenándolo a morir, rinden homenaje y afirman su lealtad a Fructuoso Rivera, el gran caudillo de Guayabos.

Reapropiándose del referente histórico pero trascendiendo las coordenadas de la lógica y la razón, con ironía, ludismo y procedimientos de elaboración onírica, Carlos Maggi da rienda suelta a la exuberancia de deseos y fantasías del protagonista con efecto emancipador. Logra penetrar y explorar la profunda condición humana de Fructuoso Rivera en sus contradicciones, laberintos y abismos interiores. Maggi urde un texto teatral con significantes escénicos que representan los elementos vitales y reprimidos de la otra escena de la subjetividad del caudillo oriental. Dinamizado por el desplazamiento del deseo y la sensualidad de vivir, Frutos recorre esos arduos caminos llenos de rodeos y satisfacciones aplazadas y negadas configurando la imagen grotesca de un héroe nacional que vivió la vida gozosamente "como si fuera una fruta a saborear" (Cordones-Cook 109). De la pieza se desprende una visión del Uruguay que inevitablemente alcanza hasta nuestros días: ". . . esta patria de nosotros es un gran desbarajuste, . . . está todo a medio hacer y . . . no hay más remedio que

seguir tirando como se puede . . ." (61). Y, más allá, desde su microcosmos, *Frutos*, en las palabras del propio Maggi, reactualiza las características de nuestro continente latinoamericano: "un continente a medio hacer, confundido, desorganizado, poco eficaz, mamarrachesco y lleno de vida y por eso mismo digno de amor" (Cordones-Cook 109).

*University of Missouri-Columbia*

## Notas

1. La producción literaria de Maggi cuenta con: *Cuentos de humoramor* (Montevideo, Arca, 1967); *El apuntador* (Madrid: Aguilar, 1968); *El libro de Jorge* (Montevideo, Club del Libro, 1976); *El libro del buen humor* (Montevideo: Arca, 1985); *El Urucray y sus ondas* (Montevideo: Editorial, Fin de Siglo, 1991); *El Uruguay de la tabla rasa* (Montevideo: Editorial Fin de Siglo, 1992); *El Uruguay y su gente* (Montevideo: Alfa, 1963); *Esperando a Rodó, La noche de los ángeles inciertos y Mascarada* (Buenos Aires: CEDAL, 1968); *Tres obras de teatro* (Montevideo: Arca, 1989); *Gardel, Onetti y algo más* (Montevideo: Alfa, 1964); *Invencción de Montevideo* (Montevideo: Alfa, 1968); *La colonia y la patria vieja* (Montevideo: CEDAL, 1968); *Las llamadas y otras obras* (Buenos Aires: CEDAL, 1968); *La trastienda y La biblioteca* (Montevideo: Ed. del Mercado, 1961); *Los militares, la televisión y otras cosas de uso interno* (Montevideo: Arca, 1986); *Paco Espínola.: vida y obra* (Montevideo, CEDAL, 1968); *Polvo enamorado* (Montevideo: Fábula, 1951); *Punta del Este. La noche de los 500 amores* (Montevideo: Editorial Fin de Siglo, 1991); *Sociedad y literatura en el presente: 'el boom' editorial* (Montevideo: CEDAL, 1968); *Un cuervo en la madrugada* (La Habana: Revista Casa de las Américas, 1966); y en colaboración con Manuel Flores Mora, *José Artigas, primer estadista de la Revolución* (Montevideo: Mosca, 1942). Para una explicación de la trayectoria de Maggi véase la entrevista con Cordones-Cook. En cuanto a la crítica sobre su obra, independientemente de la crítica periodística uruguaya que, sí, es copiosa, la profesional es escasa. Los textos críticos que más se destacan son: *Literatura Uruguaya Siglo XX* (Montevideo: Editorial Alfa, 1969), de Mario Benedetti; *Literatura uruguaya del medio siglo* (Editorial Alfa: Montevideo, 1966) de Emir Rodríguez Monegal; y "Un acontecimiento teatral," de Angel Rama, en *Tres obras de teatro* (Montevideo: Arca 1989) de Carlos Maggi.

2. Interesa indicar que, de acuerdo a una conversación sostenida con Maggi en Montevideo el 4 de agosto de 1993, la puesta en escena de esta pieza generó una curiosa polémica. Sucede que, habiendo Maggi seguido en detalle los ensayos, faltó al último y al llegar al teatro la noche del estreno encontró la conclusión totalmente cambiada con implicaciones dramáticas y espectaculares absolutamente diferentes de las requeridas e indicadas por el texto.

3. Véase el artículo de Jacques Derrida, "The Parergon."

4. Esta cita, originada en *La Semana* (Montevideo, 26 de octubre al 2 de noviembre de 1985), se transcribe tal como es recogida por Walter Rela en su *Diccionario de escritores uruguayos*.

5. *Frutos* se abre a varias posibles lecturas. Por la presentación de *Frutos* encarnando la gozosa materialidad de la vida con sus excesos, juegos y apetitos sexuales, la pieza podría ser interpretada como una dramatización de lo que José Pedro Barrán, en el tomo 1 de su *Historia de la sensibilidad en el Uruguay, La cultura bárbara: 1800-1860*, describe como la sensibilidad bárbara que primara en el Uruguay en esa época. También, como ya se ha sucedido con la dramaturgia de Maggi, *Frutos*

podría ser leída dentro de los cánones tradicionales de expresionismo o del absurdo, con lo cual la crítica quedaría sólo en aspectos superficiales y, por demás, gastados.

En cuanto a los conceptos psicoanalíticos empleados en este estudio se consultaron: *Ecrits*, de Lacan, Jacques Lacan. *A Philosophy of Psychoanalysis*, de Ragland-Sullivan, y *Vocabulaire de la psychanalyse*, de Laplanche y Pontalis.

6. Peter Brooks en *Reading for the Plot*, desarrolla el concepto del deseo como motivación de la narrativa, concepto que cabe y se adapta para entender la dinámica de esta pieza.

7. Frutos llega en los juegos al monte a comprometer y a perder toda la paga de su batallón de Dragones (44).

## Obras citadas

- Benedetti, Mario. *Literatura Uruguay Siglo XX*. Montevideo: Editorial Alfa, 1969.
- Barrán, José Pedro. *La sensibilidad en el Uruguay. La cultura bárbara: 1800-1860. Tomo 1*. Montevideo: Ediciones Banda Oriental, 1991.
- Brooks, Peter. *Reading for the Plot. Desiring and Intention in Narrative*. New York: Knopf, 1984.
- \_\_\_\_\_. "Freud's Masterplot: Questions of Narrative." En *Literature and Psychoanalysis. The question of Reading Otherwise*. Shlomith Rimmon-Kenman, ed. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989. 1-18.
- Cordones-Cook, Juanamaría. "Entrevista a Carlos Maggi." *Latin American Theatre Review* 20.2 ( Spring 1987): 107-112.
- Derrida, Jacques. "The Parergon." *October* 9 (1979): 1-40.
- Lacan, Jacques. *Ecrits: A Selection*. Trad. Alan Sheridan. New York: Norton, 1982.
- Laplanche, Jean y J.B. Pontali. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.
- Maggi, Carlos. *Frutos*. En *Tres obras de teatro*. Montevideo: Arca, 1989.
- Ragland-Sullivan, Ellie. *Jacques Lacan. A Philosophy of Psychoanalysis*. Chicago: University of Illinois Press, 1987.
- Rela, Walter. *Diccionario de escritores uruguayos*. Montevideo: Editorial de la Plaza, 1986.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Literatura uruguaya del medio siglo*. Editorial Alfa: Montevideo, 1966.