

Marco Antonio de la Parra: *Matatangos* y la resemantización de su causa ausente

Oscar A. Díaz-Ortiz

Frecuentemente el texto literario es un instrumento de combate ideológico utilizado por las conciencias reprimidas, pero no alienadas, contra los Estados totalitarios. Dichos Estados pretenden imponer mordazas y formas de pensamiento al pueblo para evitar el raciocinio humano en el diario fluir de la historia de nuestros pueblos. El escritor se ha visto en la imperiosa necesidad de mimetizar el significado de su texto narrativo con modelos y recurrencias extraordinarias, utilizando para ello personajes, comúnmente aceptados. La censura, como arma dominante de control del Estado, regularmente permite su acceso por no estar explícitamente escrito en el texto su metasignificado. Por esta razón, en ocasiones, después de que la censura aprueba una obra se le cancela su vía libre porque otros han mirado a través de ellas una verdad "escondida" como ideología de base, relacionada con su realidad histórica inmediata.

El presente análisis pretende revelar el inconsciente político o "causa ausente" en sus tres horizontes interpretativos de enfoque, como son el marco histórico, el ideologema y la ideología de la forma en la obra de teatro *Matatangos* (1978), del escritor chileno, Marco Antonio de la Parra (1952). En el texto se pretende corroborar la realidad histórica que funciona como marco narrativo de su obra y además determinar cómo la cultura es manipulada por un poder privilegiado—el Estado, intentando construir una ideología alienadora que le sirva para mantener al pueblo sumergido en la ignorancia.

Esta obra, por un lado, presenta una serie de características históricas que se asocian con la percepción de la visión de un latinoamericano con respecto a uno de los baluartes de la nacionalidad argentina y por otro lado, cuenta con un nivel diegético binario de interpretación. La obra trata una constante argentina, con un trasfondo ideológico argentino-chileno de lucha por romper con la cotidianidad en que se tiene sumido al pueblo. Esta relación bipartita entre el tema y el mensaje provoca que el enfoque de cada uno de los horizontes en el

texto sea interpretado en dos niveles de aplicación. El primero se relaciona con la realidad argentina. El segundo se asocia con la realidad chilena.

De la Parra recurre en *Matatangos* a la apropiación del mito gardeliano, engendrado por los modos de producción en el seno de la colectividad como cultura popular, no para reivindicarlo, sino para darle muerte, por ser un mito histórico estancador. Esta obra se concentra en un nivel mimético realista y pretende reproducir la vida de Carlos Gardel. En ella, Gardel y sus guitarristas se envuelven en un juego macabro, donde los guitarristas, algunas veces, suplantando a Gardel para que éste se autoexamine. También desempeñan el papel de la conciencia colectiva y escudriñan en la vida del cantante, con la finalidad de ridiculizarlo para determinar cuánto hay de cierto en la figura mítica que se ha creado en torno suyo. Los tres narradores homodiegéticos alternan durante el transcurso de la obra en un anacronismo de sucesos en los que, constantemente, se da muerte a Gardel intentando silenciarlo por diferentes razones.

El inconsciente político dentro de la obra literaria, en general, presupone una causa o una dimensión ausente. Esta dimensión ausente, según Jameson, llega a comprobar que ciertos textos tienen una resonancia histórica y social. El inconsciente político permite una nueva hermenéutica del texto como un acto simbólico social. Es decir, que la narrativa no demanda una interpretación exegética, sino que su desconstrucción e interpretación debe basarse en cómo trabaja ésta en la colectividad por ser la mente humana su función central. Jameson dice que:

The political unconscious accordingly turns on the dynamics of the act of interpretation and presupposes, as its organizational fiction, that we never really confront a text immediately, in all its freshness as a thing-in-itself. Rather, texts come before us as the always-already-read. (9)

Lo anterior exige una nueva relectura, una reescritura y una reinterpretación del texto narrativo como un acto simbólico social para elaborar un nuevo metacomentario del mismo con un nuevo enfoque. Este enfoque se basa en aspectos que nunca antes habíamos visto, pero que el texto narrativo evoca en la memoria histórica común. Marco Antonio de la Parra, en *Matatangos*, presenta un metatexto basado en una experiencia colectiva del pueblo argentino. Esta experiencia conduce a una retextualización histórica de uno de los mitos más grandes del continente americano: Carlos Gardel. Jameson agrega que: "The assertion of a political unconscious proposes that we undertake just such a final analysis and explore the multiple paths that lead to the unmasking of cultural artifacts as a socially symbolic acts" (20). Este desenmascaramiento del "absent

cause" o inconsciente político del texto es lo que se pretende hacer con *Matatangos*.

El primer horizonte dentro del inconsciente político de *Matatangos* es el contexto histórico que proyecta el texto como un acto simbólico social. En este marco histórico-político tendremos dos perspectivas de enfoque; aunque ciertamente, en lo temporal representan dos épocas distintas, pero históricamente fijas en la memoria pública de la colectividad. Esta particularidad de enfoque, al ser el tema del texto, argentino escrito por un chileno; a primera instancia, la podríamos tomar como una visión de otredad, por parte de de la Parra, hacia los argentinos y su país que según Edward W. Said es una comparación desde nuestro punto de vista con respecto al otro en aspectos sociales y culturales que vienen a establecer una superioridad en nosotros y una inferioridad en el otro (7). En este estudio veremos que esto sería una interpretación superficial; pues hay una ideología política chilena de base en el texto que no ha sido determinada aún por la crítica.

En una primera interpretación, el marco histórico-político que la obra encierra, se ubica dentro de un período histórico de la Argentina de los años 20 y 30. Durante esta época, Gardel emergió como una imagen "criolla" de la Argentina al exterior, convirtiéndose en un fenómeno sociopolítico-cultural, impuesto por la clase dominante o dueños de los modos de producción. Esta figura sirvió de embajador, como un estereotipo creado para que se diera a conocer el país y hacerlo más llamativo al del sector financiero internacional. Esta necesidad de tener un distintivo que le diera reconocimiento en el extranjero fue lo que impulsó que una de las formas más machistas y homosociales (Sedgwick 1), como lo es el tango, dentro de la cultura popular, fuera junto a Gardel el emblema de la argentinidad.

La esfinge de El Morocho del Abasto vino a convertirse en un bastión cultural y en un símbolo binario de la oligarquía dirigente que lo utilizó con propósitos netamente comerciales. Además, lo usó como un sofisma de distracción para un pueblo, con una honda y marcada desigualdad social, hambriento de cultura, de educación y de identidad. Esta masa proletaria desarraigada, tanto criolla como inmigrante, mantenía una lucha de clases contra los dueños de los medios de producción capitalista para lograr una mejor posición económica. De esta problemática sociopolítica que ya antes había analizado Donald Castro y de la que se desprende, claramente, que Gardel llegó a convertirse en un ídolo porque representó la reivindicación del pueblo inmigrante explotado que se vió representado en un personaje de bajo estrato social que logró sobresalir en un medio hostil. Gardel fue la imagen de la victoria de la colectividad porque representaba el triunfo de alguien nacido en su seno (el abasto) que pudo desligarse de la pobreza a la que estaba acostumbrado el vulgo

y de la que era casi imposible salir. Gardel fue cosificado como un emblema nacional para distraer al pueblo y su ascensión tuvo mucho más que ver con intereses políticos y comerciales que con méritos propios.

Los cambios en los aspectos económicos, sociales, políticos e ideológicos marcaron profundamente a toda la república; por un lado el desarrollo y la posterior caída del modelo agroexportador, el cuál auguraba que la Argentina sería la nueva potencia económica del continente; así como la constante inmigración europea destinada al campo, fue absorbida por los centros urbanos creando desempleo y mucha mano de obra barata. Estos flujos inmigratorios muy lejos estaban del modelo poblador de la nación argentina percibido por Sarmiento (1811-1888). Por otro lado, el gobierno de Yrigoyen (1928), la revolución del 6 septiembre y el golpe del general Urriburu (1930), como lo documenta Fernández Latour de Botas, hicieron que el país viviera bajo el estado de sitio y la ley marcial.

Los adelantos tecnológicos y el nacimiento de las industrias que revolucionarían al mundo como la industria radial, la discográfica, la cinematográfica y posteriormente la televisión fueron los causantes del fenómeno gardeliano. En Gardel se volcaron todas las aspiraciones económicas de la industria nacional que lo patrocinó como un ídolo de multitudes que daba una imagen criolla argentina al exterior como anteriormente habíamos dicho y por ende llamó la atención de la industria internacional que vio que la imagen del Zorzal Criollo vendía y que se podía explotar económicamente. El coro, en la obra, actúa como conciencia colectiva y muestra este momento del "boom" de las nuevas industrias; así como el auge de las actuaciones en vivo que motivó la estereotipación de Gardel:

Se escucha el punteo inicial de "Muñeca Brava" [. . .] Voces de televisores [. . .] la voz de Louis Armstrong en una actuación en vivo. Una descarga de artillería [. . .] Un grito de mujer extraído de una película de terror. (95)

Todos estos elementos que podemos extrapolar del texto nos ubican dentro de una época y un tiempo determinados. Además, un hecho histórico-político es el auge del nazismo a nivel mundial como lo señala el texto: "Violentamente levantan el brazo en forma de saludo nazi. Giran hasta que las puntas de los dedos se tocan. Las bajan para 'cargar la mata'. Giran sin separarse" (96).

El segundo nivel del marco histórico es el chileno y está relacionado con la obra directamente, por ser su creador de este país y por haber sido escrita y estrenada en un momento histórico por el cual pasaba Chile. El marco histórico de Chile es durante la década de los 70, época que se caracterizaba por los

asesinatos, los vejámenes, las persecuciones, las torturas, las mordazas, y los exilios forzados contra la izquierda chilena después del abrupto rompimiento histórico chileno del 11 de septiembre del 73. En Chile, durante este período 73-80, toda manifestación del arte o de la producción cultural que no cumpliera con los dictámenes militares era prohibida. De aquí se desprende la persecución al teatro chileno por ser un elemento que violaba el autoritarismo pinochetiano impuesto y además, éste era un concientizador de clase al tratar de representar la realidad de Chile. El teatro chileno se vio en la necesidad de sufrir grandes cambios para acoplarse a la hegemonía fascista y poder sobrevivir a este período, evitando las obras que enfocaran, directamente, en la realidad nacional. Durante los últimos dos años de la década de los 70, se fue relajando un poco más esta tendencia y comenzó a aparecer un nuevo tipo de teatro que reflejaba una perspectiva ético-cultural y dentro de ésta, una de sus tendencias fue el teatro desmitificador, cuya temática fue, según Hurtado y Ochsenius:

[centrarse] en aquellos personajes y productos culturales que han devenido en mito popular. Estos permiten el reconocimiento de la identidad nacional en sus melodías y leyendas, canalizando sentimientos, aspiraciones y necesidades que encuentran una realización contradictoria en la vida social. (38)

Este es el tema que de la Parra desarrolla en *Matatangos* al tratar de desmitificar a Gardel, matando su mito en la cultura popular porque el elemento nacional y el espíritu patriótico que éste representa se basa según Hurtado y Ochsenius en clichés y rituales vacíos, arma de manipulación ideológica muy recurridas por los estados totalitarios. Añaden que con este tipo de literatura se descubren personajes populares, cuya realidad aparece menos gloriosa de lo que afirma la leyenda, develando sus debilidades y vivezas en otros componentes de su historia personal, ocultas por lo que dice la historia (38). Esto lo podemos ver en la siguiente cita:

Uno (Apologizante): Pero no, si bravo, si es de otro mundo, Carlos Gardel, Gardelito . . . (Lo abraza, llora, salta. Se encarama en las sillas, etc.). Estás inventando todo un cliché, un maravilloso molde, una serie infinita de argumentos de teleteatro, engendras a todos los guionistas de radio novelas del hemisferio, en serio [. . .] harás soñar a las pobres criollitas en sus barrios, en sus lechos pobretones, con un beso engominado. (142)

En *Matatangos* se presenta un universo simbólico ya creado, es decir un universo mítico en donde el individuo acepta el mito gardeliano como algo natural, una realidad social palpable en todos los aspectos de la vida nacional. Este mito forma parte de la cotidianidad argentina, de la "esencia criolla" falsificada. A través del texto narrativo, su autor deja ver muy claro las bases que se siguieron para construir este ídolo del falso nacionalismo:

Uno: ¡Silencio en la sala! . . . (A Tres) Doctor, tenga el favor de relatar el detalle en la corte.

Tres: Bien, yo busqué entre los cadáveres de la Morgue el brillo preciso, escogí dientes de gitano, labios de arzobispo, comisuras de señoritas fumadoras, surcos de ángeles borrachos atropellados por tranvías nocturnos y luego, bisturí en mano tracé las incisiones[. . .]

Uno: ¿Y el cabello de su cliente, Doctor?

Tres: Bien, lo convertí de tormentoso en liso usando ciertas fórmulas químicas que cuido de revelar y que han permitido sobrevivir mientras la gomina está de moda . . . lo que era antes..imposible. (135-36)

La imagen falsa de Gardel fue planeada como lo dice el anterior fragmento en el cuál podemos ver algunas de las características sexuales que se le dan al cuerpo para establecer una alianza con carácter puramente comercial entre el cuerpo y los modos de producción; en nuestro caso, el ídolo, y la economía. Michel Foucault dice al respecto que:

el dispositivo de alianza está fuertemente articulado con la economía a causa del papel que puede desempeñar en la transmisión o circulación de riquezas, el dispositivo de sexualidad está vinculado a la economía a través de mediaciones numerosas y sutiles, pero la principal es el cuerpo. (130)

Con esta idea de crear un símbolo sexual muy rentable, una figura vinculada a los mecanismos generales de dominación y explotación del Estado y de los modos de producción se da a estas creaciones una imagen casi divina del ídolo que va destinada a crear el mito en la colectividad. Por esta razón, en el texto se enfatiza constantemente la figura de Gardel, su dieta, sus ejercicios, pues su cuerpo y su apariencia personal debían mantenerse en forma para ser un producto comerciable. De esta figura creada con un pensamiento de mercadeo capitalista nace el héroe mítico, el Dios, al que se venera como a un ser infalible. Esto se puede apreciar en el texto narrativo cuando enfatiza:

Tres: ¿Se masturbará Carlitos?

Uno: ¿Se despeinará por las mañanas?

Tres: ¿Se reventará las espinillas?

Uno: ¿Se sacará los mocos?

Tres: ¿Tendrá corazón, intestinos, recto y orificio anal?

Uno: ¿Hablará?

Tres: ¿Caminará?

Uno: ¿Vivirá? . . . siquiera. (127)

De la Parra trata de transformar un aspecto mítico-social a través de un llamado a un despertar de conciencia en la vida real de la colectividad que se encuentra aletargado, por un mito pernicioso que sirve de obstáculo y freno al desarrollo de los pueblos. Por consiguiente, él escoge este discurso literario gardeliano mítico para tratar de cambiar una concesión histórica, universalmente errónea por parte de quienes controlan el aparato ideológico del Estado—la burguesía—y que es aceptada por el pueblo dándola por verdadera.

La relación existente entre esta clase de mitos y la realidad que posiblemente de la Parra quiera presentar en la fusión de dos marcos históricos distintos y atemporales está en la representación simbólica de la represión y la obstaculización del pensamiento en una sociedad que no avanza en un horizonte futurista y que sigue actuando bajo ciertos códigos y leyes implantados por las clases dirigentes que se conservan eternamente en el seno de la cultura popular. Según Vidal, con esta clase de obras literarias como *Matatangos*, indirectamente, se propone una resemantización de la experiencia social para reformar los modos de comportamiento válidos y descartar los inválidos. En torno a las formas de comportamiento positivo se crean rituales de cohesión de los grupos para avanzar hacia conductas nuevas y afrontar el futuro (379).

Gardel, en *Matatangos*, representa a un protagonista que puede ser identificado como un comportamiento inválido de la colectividad que hay que destruir para que ésta avance hacia un futuro histórico-social autónomo. Es por esto que el texto deja traslucir una lucha interna entre sus protagonistas; una lucha que podríamos llamar lucha de clases, por conseguir un lugar en la historia, es decir una lucha para historizarse. *Matatangos* tiene una relación paradigmática doble de lucha de clases en cuatro niveles de representación. Estos niveles de representación pueden verse en la relaciones guitarristas/Gardel, mitos/realidad, proletariado/burguesía, Pinochet/pueblo.

La anterior representación de los niveles simbólicos que se pueden apreciar da paso al segundo horizonte interpretativo—el ideologema—que según Jameson es:

The ideologeme is an amphibious formation, whose essential structural characteristics may be described as its possibility to manifest itself either as a pseudoidea—a conceptual or belief system, an abstract value, an opinion or prejudice—or as a protonarrative, a kind of ultimate class fantasy about the "collective characters" which are the classes in opposition. (87)

El ideograma a pesar del concepto abstracto que éste puede representar como una idea simbólica de un sistema de creencias falso y de una lucha de clases nos lleva a una oposición binaria disfrazada que significa en nuestro caso, *Matatángos*, la lucha de clases del pueblo por romper con patrones míticos. Esta lucha de clases la podemos visualizar de dos formas en la obra. Por un lado, se puede palpar directamente la lucha ideológica entre Gardel y sus guitarristas, y por el otro lado, su deseo de darle muerte, para reconstruir una verdad falseada. En el plano abstracto interpretativo o plano simbólico existe una pugna por romper con la cotidianidad y el patrón mítico preestablecido y una lucha interna para buscar la identidad fuera de estos patrones, así como un rompimiento con la cotidianidad militarista chilena. *Matatángos* puede ser analizado como un rompimiento de la cotidianidad, un rompimiento de las relaciones sociales del individuo con respecto a su medio ambiente. Debemos entender la cotidianidad como todos aquellos elementos del diario vivir que se presentan al individuo para que cumpla con unos roles específicos en la sociedad. Esta serie de factores rutinarios, aparentemente naturales, se dan a un individuo ya formado y le enseñan a comportarse socialmente como parte de un engranaje ya montado y que constituye el campo de trabajo en que esta persona se desempeña. El horizonte se amplía o disminuye de acuerdo con la clase y a los diferentes roles que el individuo desempeña socialmente como experiencia cotidiana (Vidal 25).

Hernán Vidal ha definido la experiencia de la cotidianidad como materia prima de la literatura elevada a una universalidad simbólica representativa y dice que:

[. . .] la producción poética es parte de un continuo dinámico en la producción de significaciones simbólicas que eleva la experiencia de la vida cotidiana como orden singular y limitado del conocimiento de la praxis humana hacia una tipificación intermedia. Esta amplifica la relevancia social de esa materia prima inicial, elaborándola mediante temas, metáforas y símbolos que magnifican su sensualidad y su emotividad. (26)

Esta lucha simbólica permite que el pueblo se subleve contra lo cotidiano para historizarse por su propia cuenta, silenciando constantemente al mito gardeliano en la obra. El ideograma se manifiesta como parte de una experiencia histórica colectiva, a través de la literatura, cuya función es representar en "un universo simbólico" la lucha interna de las sociedades implicadas—Argentina y Chile.

En *Matatangos*, el autor, a través de la parodia y del juego, consigue mostrar que aquel mito pudo haber recaído en otro con una gran voz, no importaba que se hubiera llamado Carlos Gardel. Pudo haber sido cualquier otro, el escogido para representar el patrón que serviría de imagen argentina ante el mundo. Gardel sería el elemento principal o el sofisma de un universo simbólico que pretendía con su creación, el control y la alienación del pueblo. Además, a partir de la creación del fenómeno gardeliano se pretendía crear una nación, una nacionalidad como queda establecido en el siguiente fragmento:

Dos (Hitleriano): ¡Es preciso definirse! ¡La raza argentina mostrará su viril superioridad, su pujanza criolla, su pisado rioplatense de pelota, su asado gaucho, la proverbial belleza de sus mujeres, su pueblo sufrido en las lides copulatorias y alcohólicas!

Uno y Tres: ¡Heil Gardel Heil! (138)

Pero detrás de ese universo simbólico está el bloque del poder estatal que domina la sociedad que además, crea, canaliza, difunde y perpetualiza la cotidianidad como forma de control social. Este control social se hace a través del elemento cotidiano y recurre a la identidad colectiva para representar todo aquello que simboliza la unidad nacional como el himno, la bandera, la historia oficial para mitologizar el pasado compartido y cohesitivo impuesto al pueblo. Por esta razón, se explota la imagen criolla de Carlos Gardel vestido como gaucho, aunque ni el tango tenga que ver con la pampa, ni la pampa con Gardel y mucho menos Gardel como representante auténtico de la cultura argentina. El hecho de vestirlo con lo que se dice que es el traje nacional está asociado con las tres formas que orientan la vida cotidiana para evocar la nostalgia del pasado. Ese pasado glorioso compartido por toda una nación, pretende representar a todo el país a través de una imagen mítica, creada con un carácter propagandístico muy lejos del Gardel/mito que Raúl March quiere presentar, quién dice respecto al mito gardeliano: "es un mito auténtico [. . .] que acredita los pergaminos de su verdad y de su fuerza en el transcurso revelador del tiempo protagonizado por experiencia básica, y que mejora las condiciones del recto pensar y sentir" (55). Aquí nos preguntamos, ¿una verdad? Una verdad impuesta, falseada que se da por verdadera cuando, realmente, sabemos que no lo es.

En este primer nivel, hay otra lucha de clases que podemos extraer como parte del ideograma y es la lucha interna por construir una identidad a partir de la muerte de todo aquello que antes se creía como un símbolo representativo de la nación, pero que ya no lo es; Gardel lo fue, pero hoy no. Esto queda establecido con la siguiente cita de la conciencia colectiva/el coro:

Ruido de aeropuerto por los parlantes. Muy suave. Parodian la subida al avión mientras emerge el sonido de "Rubias de New York", foxtrot grabado por Gardel, la música acompaña los fogonazos, la subida al avión, la despedida. Se sientan. Uno suavemente saca la pistola. Sentado tras Dos. Tres y Dos bromean. Uno apunta. Dos, en un chiste, se da vuelta hacia Uno. Mira la pistola con horror. Uno dispara en el preciso momento en que el disco se pega en una raya y se queda repitiendo una frase una y otra vez. Cae Dos en cámara lenta. Uno se persigna. Tres se tapa la cara. La luz se apaga. Queda el disco rayado sonando un instante hasta que se escucha que alguien, con violencia, saca el brazo del tocadiscos. (157)

Esta parodia y representación de la muerte de Gardel, que expone el coro, recurre a la memoria colectiva planteando muchas de las incógnitas y de los misterios que rodearon la muerte de Carlos Gardel, otra de las leyendas destinadas a crear su mito. El nivel simbólico queda establecido a través de una metáfora en el que el recuerdo de Gardel es como un disco rayado, suena y suena pero se queda estancado y su función es monótona y fija hasta que alguien, quizás, una sociedad cansada, harta del elemento cotidiano, decide terminar con esa obstrucción indefinida. Lo más significativo radica en la forma violenta como el brazo del tocadiscos es sacado, lo cual representa a una sociedad hastiada de la cotidianidad que representa Gardel.

El segundo nivel de lucha de clases es el chileno por romper con el elemento de cotidianidad y la figura mítica del dictador que se representa metafóricamente a través de la lucha de clases argentina y la desmitificación de Gardel. El sistema de poder, una dictadura fascista, que domina a Chile durante este período, representado por Pinochet y la junta militar, como figura mítica, obedece a formas impuestas, manipuladas y dirigidas por el poder hegemónico y económico de los EE.UU, para reprimir, castigar y torturar a una sociedad que transgrede los límites establecidos y que no debe salir de la cotidianidad que se le ha trazado de antemano.

El tercer horizonte dentro de nuestro enfoque del inconsciente político de *Matatangos*, es la ideología de la forma y Jameson afirma que:

When finally, even the passions and values of a particular social formation find themselves placed in a new and seemingly relativized perspective by the ultimate horizon of human history as a whole, and by their perspective positions in the whole complex sequence of the modes of production, both the individual text and its ideologemes know a final transformation, and must be read in terms of what I will call the ideology of form, that is, the symbolic messages transmitted to us by the coexistence of various sign systems which are themselves traces or anticipations of modes of production. (76)

La ideología de la forma transmite mensajes simbólicos y en este caso, nuevamente establecemos un sistema de mensajes simbólicos binarios, primero al representar la obra un aspecto de la realidad argentina que se relaciona directamente con su identidad y segundo, al querer Marco Antonio de la Parra, a través de esta realidad perteneciente a un país extranjero, mostrar una realidad chilena mimetizada.

La realidad argentina con respecto a su identidad es una identidad nacional basada en elementos no criollos, fraguados en el extranjero e importados con las grandes inmigraciones europeas a finales del siglo XIX y principios del XX. Estas avalanchas inmigratorias marcaron un proceso de transculturación social en la Argentina. El país adoptó, en sus modos de producción, el modelo europeo como único, al carecer de una integridad nacional que resistiera a los abates extranjeros, debido en parte a las grandes divisiones entre la "civilización" (Buenos Aires) y el interior del país (la Pampa).

Este modelo adoptado propició una imagen europea al país, pero ésta empezó a no ser bien vista por las fuerzas hegemónicas del país, porque la nación necesitaba de algo fraguado en su seno para que le diera representación y como argumenta Fernández:

Incapaces de quedarse en aquello, perdida la homogeneidad social como se pierde la inocencia, los ciudadanos se lanzaron en búsqueda de una identidad propia, en procura de una identidad propia, en procura de una imagen, de atributos identificables y de un nombre capaz de trascender. (27)

Este afán por una identidad propia llevó a la creación del mito de Gardel como un mito popular reconciliador. Carlos Gardel fue creado como un elemento más dentro del engranaje del sistema de dominación para agrupar a la nación y mostrar una homogeneidad nacional. Esto se dio para llamar la atención a los inversionistas extranjeros y crear un elemento "nacional" de identidad bajo el cual

se agrupara la nación. Bajo esta idea, Gardel fue un elemento mercantilista, una imagen capaz de mover a las masas populares y agrupar a todo el ente social del país. Su muerte trágica contribuyó a su trascendencia histórica en el tiempo. Respecto a la necesidad de representación que tenía la Argentina de aquella época Fernández agrega que:

Buscar la propia identidad es como procurarse un nombre, y este acto de autodesignación [. . .] nace de una convicción de absoluta carencia [los seres humanos] buscan canalizarse hacia una nueva etapa existencial que necesita, para consolidarse, cumplir con las exigencias míticas: reconocer los atributos por los que ha de nombrarse, pasar por el ritual cuya repetición asegurará la perduración de lo nombrado y realizar los requeridos sacrificios. (26)

Por consiguiente, Gardel fue creado con esta idea y todo el espectáculo circense que se montó a su alrededor buscaba crear una mitología en la que la nación viera su identidad—el elemento europeo/Gardel, un ídolo mítico de padre desconocido y madre extranjera/la nación Argentina. Según Roland Barthes esta mitología debe tener un fundamento histórico por ser escogido por la historia (110) aunque se pretenda hacer pasar por natural.

El sistema publicitario de los modos de producción que pretendía crear el desconcierto entorno a Gardel y al entorno histórico de la Argentina durante el período en que apareció, dio los elementos destinados a la creación mítica del personaje y estos se transmitieron a través del habla popular. El mismo Gardel nunca afirmó, ni desmintió, toda la pantomima en torno a su origen. Esta voz popular que transmite la multiplicidad de orígenes engrandece más a Gardel que se ve, de pronto, apoyado de elementos extraños, pero beneficiosos a su imagen y le ayudarán para convertirse en el falso símbolo del criollismo porteño, de ahí la célebre frase "Gardel cada día canta mejor". Aquí podríamos señalar que el pueblo fue víctima de un engaño histórico al aceptar un elemento impuesto de dominación como lo fue Gardel e identificarse con él, porque éste supo expresar a través de sus canciones toda la problemática del pueblo argentino de la época, creando una hegemonía. Makaryk define los parámetros de la hegemonía teniendo en cuenta la definición de Gramsci al respecto:

The concept of hegemony is particularly suited to the analysis of modern representative democracies where force is seldom used as a means of social control. This development of civil society in such areas as education and health care, mass media and entertainment, political organizations and trade unions contributes to the regulation of

hegemony by the dominant capitalist class, especially since the state has expanded inextricably with these areas. (550)

Los modos de producción y el Estado—el poder hegemónico—vieron que el fenómeno de Gardel era muy rentable en el aspecto socioeconómico porque este nuevo elemento daba unidad a la nación. A través de este fenómeno, por tener un carácter populista, era más fácil convencer y manipular al pueblo. El pueblo necesitaba un mito en qué creer, que diera hegemonía y había que dárselo. Por esta razón se le inventa, a Gardel, un origen mítico.

En *Matatangos*, se ve claramente como el autor juega con los elementos del origen mítico del héroe, como podemos verlo en la siguiente cita:

Uno: Mi nombre es Carlos Romuald Gardés, hijo de padre desconocido y de Berthe Gardés, planchadora, obrera francesa, militante de la juventud católica de Tolosa, nacido en [. . .]

Dos (Interrumpiendo): Mi nombre es Carlos Gardel y nací en Tacuarembó en mil ochocientos noventa y fui adoptado por doña Berta Gardés que me recogió de un canasto de mimbre que flotaba en las aguas del río [. . .]

Tres (Interrumpiendo): Mi nombre es Carloto Emilio Gardenia y nací en la capital federal de Buenos Aires, criado por el regazo protector de Bertolina Gardés, lavadora y cocinera francesa [. . .]. (101-02)

Esto parodia el origen de Gardel con el origen de héroes míticos como el Amadís de Gaula para ridiculizarlo, mostrando que Gardel no puede representar el criollismo argentino porque su origen es tan incierto como la misma identidad de la nación y por esta razón no puede representar la identidad nacional.

No sólo Gardel estuvo en la mirilla de los modos de producción porque también lo estuvo el tango, una forma homoerótica de comportamiento sexual reprimido del porteño, representada en un baile de exclusividad de los varones y que tuvo su origen en los barrios de estrato social bajo de Buenos Aires en los quilombos, entre prostitutas. Este baile, aunque fuera una manifestación del arte popular y que según dice Pablo Villa fue uno de los mecanismos de construcción de la hegemonía argentina (108), fue escogido como elemento agrupador de masas que representaba a la nación, por los modos sociales de producción, ya que se le miró como algo rentable en el sentido económico. Según comenta Terry Eagleton el arte [el tango] tiene un mercado y por consiguiente se puede crear una industria para transformarse en una forma de producción social (59-60). En este sentido el país necesitaba de un elemento que promoviera esta popularidad a nivel nacional e internacional; fue así como se dio la fusión perfecta entre

Gardel y el tango, llegando a convertirse en la esencia de la argentinidad. Tulio Carella nos da una definición de lo que el tango significó para los argentinos:

El tango afianza la personalidad portueña prescindiendo de todo y de todos. La dura carrera de iniciación del tango se debe a que nació en un "habitat" de miseria: fue un baile de gente pobre que acreció su suficiencia someténdose a una regla con variaciones, aunque esa regla solo importara a los pies; baile de afirmación individual, baile de fuerza hombruna, imagen del hombre a la defensiva, entraña del suburbio. (15)

El tango fue de gran popularidad porque representó la vida del obrero, del inmigrante humilde, los sufrimientos de las masas trabajadoras explotadas, los conflictos laborales, los grandes cambios en su ciudad, la disyunción entre una Buenos Aires civilizada y una provincia interior bárbara. El tango era el único elemento de origen popular con el cual se contaba como vía para expresar toda la problemática social de una época de conflictos, de lucha de clases y grandes cambios sociales en todos los órdenes. Lo anterior se corrobora con la siguiente cita:

Uno (Entre fiesta y arenga): Mirá, troesmazo, hasta te odian, . . . es la seña, te persiguen, es el estigma de la victoria, el rechazo de los antepasados, es el grito del triunfo. . . . El tango será el baile nacional (Saca una enorme bandera albiceleste de un estuche con la que comienza a envolver a Dos que está finalizando su canción) ¡Viva la nación! porompompom ¡La República! ¡Tango, hip hip hurra! (120)

El mito crea los elementos necesarios que insinúan una muerte premeditada con el fin de salvar la imagen engominada de Gardel que serviría de identidad nacional. Esta imagen pretende hacer vivir eternamente a un ídolo, que si no hubiese muerto, habría muerto en vida. El mito del Gardel/dictador/Pinochet debe morir; más no el tango que es la esencia del pueblo.

Tres: El tango no puede morir.

Uno: Si sigues, morirás con el tiempo.

Tres: Sobrevivirás tú, cantarás rumbas, boleros, valsitos, foxtrot, rocanrol. (148)

También, a través del texto de la Parra deja traslucir una relación binaria interpretativa como es la relación Argentina/EE.UU y Gardel/Hollywood. Esto lo podemos interpretar como la entrega de un producto que se creyó ser nacional,

pero que tan sólo era un medio mercantilista de producción como cualquier otro, un ser sin voluntad propia, al cual se manejaba con el dinero y la entrega del país a la potencia dominadora. Por consiguiente, se fustiga constantemente a *Dos* en su actuación de veleta y a su carácter mercantil como vemos en:

Uno: ¿Llamada?

Tres: ¿A quién llamas Carlitos?

Dos (Parco): A una amiga.

Uno (Irónico): Ahhh, Carlitos tiene amigas . . .

Tres: Amigas ricas.

Uno: Gringas que mean oro.

Tres: (Alzando la voz para que la escuche)

Dos: Madame Chesterfield por ejemplo . . .

Dos (mientras busca en la guía): Cállense, no me dejan tranquilo.

Uno (Hiriente): Esa gringa te chupa el hueso . . .

Dos (Amenazante): Cuidado con meterse en mi vida privada, ahí por lo menos mando yo . . .

Tres: Es por tu bien que te lo decimos.

Uno: Lo sabe todo el mundo, Carlitos: La yanqui y el criollo aparentemente macho que cae bajo su aprehensivo tutelaje . . .

[. . .]

Tres: Nou, nada de milongas, un ritmou más de moda, plis . . .

Uno: Foxtrot, Uan step, rumba, uan, tú tri ¡mambo!

Dos (Resignado): Entonces . . . para ustedes . . . "Sol Tropical" . . . (144-45)

Con esto queda mostrado el primer nivel dentro de la ideología de la forma en cuanto a una realidad argentina.

Estos dos elementos, Gardel y el tango/Pinochet y la dictadura son el objetivo de crítica de de la Parra porque han sido utilizados por el poder hegemónico para crear una imagen hipócrita "mezcla de Valentino y Batman" para el pueblo argentino y el chileno, basado el primero en una producción social mercantilista y el segundo, en un aparato represivo de dominación que no representaba el deseo del pueblo, sino que al igual que Gardel fue impuesto y debía aceptarse como natural. La figura mítica de Gardel y la del dictador, ambas conducen a la inercia del pueblo. Por esta visión de mercadeo, Gardel es criticado, por venderse al consumo como un producto y no como lo que pretende representar. Pinochet es presentado, metafóricamente, con Gardel como el títtere de una potencia extranjera, cuya función es preservar un sistema para oprimir a

un pueblo transgresor y vender su país a quién controla el destino económico y social de la América Latina.

En el segundo nivel encontramos la realidad chilena que podemos deducir por ser *Matatangos* una obra de teatro producida bajo ciertas circunstancias que marcaron la producción literaria de este país bajo la dictadura fascista pinochetiana. A este respecto, Hernán Vidal afirma que el teatro chileno tuvo que inventar nuevas formas críticas para burlar las fuertes restricciones de la junta militar, tratando de superar la conciencia limitada que el régimen impuso—una de las características de la cotidianidad (350).

El teatro chileno no escapó a los factores sociales, económicos, políticos e ideológicos de esta época y en su afán por buscar nuevas formas de expresión para luchar contra la cotidianidad y el estancamiento que ésta representa, recurre a la parodia de los esquemas naturalistas, creando el "realismo crítico" para luchar contra lo naturalista y lo grotesco, elementos patrocinados por el régimen. La principal característica del realismo crítico fue "la formación de una estética nacional-popular centrada en la concepción del hombre 'como un ser fluido y abierto a las disímiles determinaciones propias de su medio social e histórico'" (Vidal 359). Dentro de esta corriente de realismo-crítico surge el teatro contra-grotesco como arma de lucha de los escritores chilenos para vencer la cotidianidad.

Matatangos busca una nueva apertura histórica que lleve a una transformación social o a una "clausura histórica", dando muerte a un sistema alienante que anula el raciocinio de la colectividad y no permite que ésta avance en el horizonte futurista humano. Es decir que rompe con los mitos del pasado, creando una nueva historia en donde el individuo transforma su realidad con autonomía (Vidal 379-80). Por esta razón se da muerte al mito y se motiva al pueblo para que abandone la mitificación del ídolo/dictador pues estos personajes míticos representan actitudes y formas de comportamiento desactualizadas respondiendo a una producción de capital, a factores económicos y a un afán por establecer una identidad por parte del poder hegemónico.

Finalmente, podemos decir que la causa ausente o inconsciente político permite develar verdades ocultas, cuya función es encubrir las realidades sociales del individuo en su diario vivir. La identificación de la cotidianidad como elemento negativo permite romper con éstos para construir nuevas realidades sociales en donde los individuos recobren el valor histórico del pasado y tengan el derecho a historizarse por sí mismos, sin responder a patrones míticos que la hegemonía construye obedeciendo a sus propios intereses.

Lista de Obras Consultadas

- Aizcorbe, Roberto. *La crisis argentina*. Buenos Aires: Occitania, 1984.
- Barthes, Roland. "Myth Today". *Mythologies*. New York: The Noonday P, 1988: 109-59.
- Carella, Tulio. *Tango-mito y esencia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Castro, Donald S. "Popular Culture as a Source for the Historians: The Tango in its Epoca de Oro, 1917-1943". *Journal of Popular Culture* 20.3 (1986): 45-71.
- _____. "Popular Culture as a Source for the Historians: Why Carlos Gardel?" *Studies in Latin American Popular Culture* 5 (1986): 145-62.
- Eagleton, Terry. "The Author as a Producer". *Marxism and Literary Criticism*. Berkeley: U of California P, 1984: 59-76.
- Fernández Latour de Botas, Olga E y Marta Silvia C. Ruiz de Barrantes. *La búsqueda de la identidad nacional de la década del 30*. Buenos Aires: Faiga, 1990.
- Ferrer, Horacio Arturo. *El tango / Su historia y evolución*. Buenos Aires: Peña Lillo, 1960.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad 1: La voluntad del saber*. México: Siglo XXI, 1986.
- Hurtado, María de la Luz y Carlos Ochsenius. "El teatro chileno bajo el autoritarismo: 1973-1980". *Teatro chileno de la crisis institucional: 1973-1980 / (Antología crítica*. Minneapolis: U of Minnesota, 1982: 16-53.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious / Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell UP, 1991.
- March, Raúl A. *Gardel / Por qué cada día cantas mejor*. Buenos Aires: Rescate, 1985.
- Makaryk, Irena R. *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory; Approaches, Scholars, Terms*. Toronto: U of Toronto P, 1993.
- Orgambide, Pedro. *Gardel y la patria del mito*. Buenos Aires: Legasa, 1985.
- Parra, Marco Antonio de. *Matatangos: disparen sobre el zorzal. Lo crudo, lo cocido, lo podrido*. Santiago de Chile: Nacimiento, 1983.
- Prince, Gerald. *Dictionary of Narratology*. Lincoln: U of Nebraska P, 1987.
- Said, Edward W. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1978.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. Berkeley: U of California P, 1988.
- Vidal, Hernán. *Cultura nacional chilena, crítica literaria y derechos humanos*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literatures, 1989.

Vila, Pablo. "Tango to Folk: Hegemony Construction and Popular Identities in Argentina". *Studies in Latin American Popular Culture* s.n (s.a): 107-37.