

Espacio y opresión en el teatro de Patricia Zangaro

María Silvina Persino

Patricia Zangaro es un referente fundamental dentro de la llamada “nueva dramaturgia argentina,” que se inicia con la recuperación de la democracia después de la última dictadura militar. Junto con otros autores, como Alejandro Tantanián, Javier Daulte, Rafael Spregelburd y Daniel Veronese, constituye una camada de escritores cuya creación es difícilmente encasillable en una poética común. Al respecto dice Jorge Dubatti: “El canon del teatro argentino en la postdictadura se caracteriza por la atomización, la diversidad y la coexistencia pacífica, sólo excepcionalmente beligerante, de micropoéticas y microconcepciones estéticas, por lo que elegimos llamarlo “el canon de la multiplicidad” (2002, 29).

Dentro de la variedad que la obra de Zangaro presenta, se advierten preocupaciones políticas y sociales, en casi todos los casos ancladas en un referente histórico argentino o latinoamericano. Este interés la volvió una de las iniciadoras del ciclo Teatro por la Identidad, con *A propósito de la duda* (2000), que a través de una estética muy diferente a las de las obras que analizaré, explora el tema de la apropiación de la identidad, tal como se plantea en los casos de los bebés secuestrados y dados en adopción de manera clandestina durante el gobierno militar.¹

Otro de los rasgos que singularizan la obra de Zangaro es su trabajo intertextual, donde recrea géneros y tradiciones, como la gauchesca (*Última luna*), el sainete y el texto bíblico (*Pascua rea*); el teatro calderoniano (*Auto de fe*). Asimismo, a pesar de que sus personajes se encuentran agobiados por situaciones extremas, el humor está siempre presente, lubricando intermitentemente el diálogo, que reproduce ajustadamente idiolectos diversos (el inmigrante, el habitante del campo, el habla popular inculta).

El libro que reúne la mayor parte de las obras teatrales de Zangaro lleva el nombre de *Teatro y margen*.² En efecto, es evidente el hecho de que

su creación abreva en las zonas marginales de una sociedad y, en este sentido, su producción dramaturgica resulta excepcional, ya que se aparta completamente del personaje de clase media que suele predominar en el teatro. La exclusión surge a partir de un entramado de discriminaciones de clase, edad, raza y sexualidad, lo cual produce en ciertos casos una marginación en varios grados. Puestos en situaciones límite, los personajes intentan salir de su marginalidad o al menos paliarla por medios que a veces suponen una alianza con el mismo poder que los oprime.

Dicha marginalidad se coloca en el centro del escenario en dos sentidos distintos. Por un lado, las obras de Zangaro se enfocan en individuos que se encuentran fuera de los circuitos de poder y, más aún, permanecen en la periferia de nuestra mirada. Por otro, su teatro pone en escena los espacios marginales como tales, ya que las franjas territoriales donde habitan sus personajes constituyen una verdadera geografía de la exclusión. Así, sus personajes se mueven en lugares donde la “civilización” expulsa sus excrecencias: la frontera entre la población y el desierto (*Última luna*), las orillas de un arroyo de aguas podridas (*Pascua rea*), los basurales a las afueras de la ciudad (*Por un reino*).³ Estas espacialidades postergadas y las transacciones de poder que en ellas se despliegan serán el foco del análisis de la obra de Zangaro que propongo en las páginas que siguen.

Última luna

La acción se ubica pasada la mitad del siglo XIX, en un capítulo de la historia argentina conocido por un nombre que es, en sí mismo, un reclamo territorial: la “Campaña del Desierto.” Se trata del plan de exterminio de los indios en el territorio argentino, momento en que la oposición sarmientina de civilización y barbarie cobra máxima corporeidad. Es importante señalar, no obstante, la voluntad de la autora de universalizar la situación y de ese modo extender su crítica socio-histórica en el espacio y en el tiempo, cuando dice en el prefacio: “aunque improbable, pudo haber ocurrido durante la última Campaña al desierto, hacia mil ochocientos setenta y tantos. O tal vez, con otros colores y sonidos, esté ocurriendo ahora mismo, en cualquier parte del mundo” (145).

A diferencia de dos de las obras que se analizarán más adelante (*Pascua rea*, pero sobre todo *Por un reino*) en *Última luna*, los personajes no aspiran a tener acceso a la ciudad como el espacio privilegiado del que son excluidos, sino que – aceptando su exclusión – huyen de allí, buscando el desierto como lugar de posible salvación. La franja del desierto inmediatamente

vecina a la ciudad se convierte en tierra de nadie y espacio de resistencia.⁴ Tal como afirma Inmaculada Alvear: “el desierto [en *Última luna*] surge como reducto de libertad, el único lugar en el que pueden vivir sin ningún tipo de opresión” (193), o como dice la Mujer en la obra, “El desierto puede ser mejor guarida que un laberinto” (155). Es territorio que el estado quiere “recuperar” para la civilización, aniquilando para ello sus asentamientos indígenas y sus habitantes. Sin embargo, no son ellos los personajes de *Última luna*, sino quienes de algún modo resultan el “daño colateral” de la campaña.

En efecto, en *Última luna*, hay una mujer que luego de haber sido secuestrada por los indios, durante un malón, y llevada a vivir entre ellos, ahora ha escapado y se encuentra en un territorio limítrofe que está fuera de la dicotomía indios-civilización. Es su único refugio posible, pues tampoco sería aceptada de regreso entre los blancos. En este sentido, nos dice la historiadora Laura Malosetti Costa: “La cristiana que ha permanecido largos años en cautiverio y ha tenido hijos mestizos está, en definitiva, condenada. Una vez cruzada la frontera ya no pertenecerá más ni a un mundo ni al otro.... Es ahora un personaje de frontera, una mujer sin identidad (sin nombre) condenada por su transgresión, no importa que ésta haya sido involuntaria y forzada” (22).⁵

En esta franja liminal del desierto, adyacente a la ciudad, se crea un espacio en el cual irán entrando uno a uno los personajes, cuya contraseña de admisión es su común condición de fugitivos. Así pues, la mujer se encuentra con otro perseguido, un desertor del ejército aniquilador de los indios quien, además, se identifica como actor y homosexual. Ha sido reclutado a la fuerza y su profesión y su sexualidad, ambas despreciadas, lo han hecho objeto de burlas despiadadas que ha decidido no seguir tolerando.⁶ En la huida ha sido herido y la mujer le da alivio.

Entretanto, otro personaje, la Niña, una adolescente de la clase privilegiada, se ha adentrado en el peligroso espacio del desierto, en busca de una abuela desaparecida muchos años atrás, durante una invasión de los indios a la casa familiar. Ella es la única, de los tres personajes, que va hacia el desierto sin ser perseguida, y quien abandona voluntariamente el espacio de privilegio al que pertenece. La mujer fugitiva resultará ser su abuela. Sin embargo, antes de la escena de reconocimiento entre ambas, se produce un incidente: un hombre ha seguido a la Niña desde la pulpería y trata de violarla, pero el actor herido interviene, dándole muerte al atacante, y perdiendo la vida al defenderla. En esta escena, tal como ha señalado Magda Castellví deMoor, se opera una de las subversiones de la historia oficial propuestas en

la obra, ya que reivindica con un acto heroico la figura del desertor, al tiempo que revela la violencia y el descontrol en el hombre blanco, supuesto civilizador (11). Por otra parte, la abuela está preñada con un hijo que será mestizo, y da a luz, ayudada por su nieta. Cuando la obra acaba, las dos mujeres y el niño recién nacido se disponen a seguir su huida, en una alianza entre desprotegidos.

La frontera con el desierto convocaba, históricamente, a seres marginales: “Era el margen de lo posible, el lugar del contagio, poblado no sólo por indios sino por todo tipo de gauchos, aventureros y personas que huían de la ley. Es el lugar intolerable del desorden, de lo inapresable, de lo inclasificable” (Rotker 105). En el caso de *Última luna* los personajes han sido victimizados fundamentalmente a causa de su sexualidad: la Niña a punto de ser violada, la abuela cautiva de los indios y ahora despreciada por los blancos, el soldado acosado por sus compañeros soldados debido a su homosexualidad. Sin embargo, como en otras obras de la autora, la victimización encuentra su origen en más de un factor, en este caso en la figura de la abuela. Su discriminación racial (por su manera de vestir) y de género queda en evidencia al comienzo de la obra, en la confrontación entre ella y un parroquiano de la pulpería. Además, la razón de su rechazo por parte de los blancos obedece a su “contaminación” con la raza despreciada de los indios.

La creación de Zangaro se caracteriza por una inquietante ambigüedad moral expresada en la conducta de sus personajes, quienes intentan abrirse camino en una sociedad que los victimiza y limita extremadamente sus opciones. En este sentido, *Última luna* resulta excepcional: mediante sus acciones, los personajes adquieren un estatuto heroico que precisamente carece de toda ambigüedad. Su condición de víctimas coincide con una conducta moralmente superior: la Niña va en busca de su abuela cautiva y la ayuda a parir, la abuela cura al desertor, el desertor da la vida por la Niña. Por otra parte, el final de *Última luna* viene a contrapelo del orden patriarcal y heterosexual al darle al personaje homosexual el estatuto de héroe.⁷

Pascua rea

Esta obra toma lugar en los márgenes del Maldonado, arroyo de aguas podridas, punto neurálgico de la historia de la ciudad de Buenos Aires.⁸ La acción de la obra se sitúa alrededor de 1930, y los trabajos del entubamiento de este arroyo, que divide la ciudad por lo que hoy es la avenida Juan B.

Justo y recorre nueve barrios porteños, comenzaron en 1937. Las orillas del Maldonado agrupaban entonces barriadas humildes y, de todo su curso, el sector que sirve de escenario a la obra (la calle Segurola) era, según las crónicas de la época, el más postergado social y económicamente, y aquel que encontró el “progreso” del entubamiento más tarde. Es precisamente allí, en ese espacio que es el margen de los márgenes, donde vive el Chino, el personaje que podría considerarse protagonista de la obra.⁹

Los parroquianos han dejado sus tareas cotidianas para consagrarse al rito anual del *Via Crucis* del Viernes Santo, al borde del arroyo. Se muestra lo que los participantes de orillas del arroyo Maldonado hacen todos los años en esa fecha y que, por cierto, va más allá de la representación de la Pasión y muerte de Cristo. En efecto, los personajes rompen a cada momento la atmósfera mística del ritual con urgencias de la vida cotidiana. Cuando el cura anuncia un descanso en la procesión, todos se avienen a disfrutar de un picnic en el que se venden unos a otros sus viandas. Los mercaderes han entrado al templo. De ahí el título, “Pascua rea,” donde el adjetivo tiene el significado rioplatense de desaliñado, al margen de lo formal o establecido. Sin embargo, este año, el *Via Crucis* se verá alterado por acontecimientos que lo apartan por única vez del guión de todos los años, ya en sí mismo una degradación del original: “es nuevamente una reproducción de lo que tantos años llevan haciendo; y cuando la repetición se rompe por algún elemento externo que la trastoca, surge la tragedia” (Inmaculada Alvear 350).

Es el momento de las grandes olas inmigratorias en Argentina, y los personajes son los típicos del “género chico,” el sainete, que *Pascua rea* reelabora: los inmigrantes españoles, italianos, árabes y judíos, y además, algunos personajes rioplatenses, como el compadrito de barrio.¹⁰ Por sus respectivas posiciones sociales, el Comisario y el cura – él mismo un inmigrante español – se mantienen fuera de la marginación que domina a todos los otros personajes. Las mujeres constituyen un grupo discriminado un grado más allá de su condición de inmigrantes pobres. Sin embargo, no son ellas las menos favorecidas. En donde el arroyo atesora toda la mugre, ha hecho su hogar el Chino, un indigente que desde hace años es el designado para encarnar al Cristo en el *Via Crucis*. Despreciado por su vagancia, su condición mestiza, su alcoholismo y su miseria, el Chino disfruta de ese único momento de gloria y abundancia: “y después viene la Resurrección... y el domingo me sientan a la mesa e’la parroquia, y me dan de comer, ¡como a una autoridad (Se sonríe amargo)... una vez al año, como un señor “ (31).

Este año, sin embargo, aparecerá un sustituto para el Chino. Si bien la razón explícita para descartarlo es su edad avanzada (“El Chino está viejo pa’cargar la cruz. ¡No va más!” dice el Comisario), se adivina una discriminación racial del criollo mestizo, que se suma a la marginación de clase, ya que los pobres – los vecinos inmigrantes – lo excluyen hasta de la clase baja a la que ellos mismos pertenecen. Si bien el inmigrante suele ocupar una posición social inferior, la ética del esfuerzo y el trabajo se impone y los coloca por encima del Chino que es, sin embargo, un local. Triple marginación la suya: edad, clase, raza.

El Negro, imitador barrial de Gardel, es el propuesto – y casi impuesto – por el Comisario como nuevo Cristo.¹¹ La autoridad le ha dado a elegir entre la cárcel y el *Via Crucis*, ya que está en problemas con la ley, al haber montado un antro de juego sin permiso del Comisario. En ese momento, el cura, a instancias del Comisario, les da a elegir a los fieles quién será el Cristo ese día, y los hombres dejan la decisión al “hembraje.” Son las mujeres jóvenes, Marta y Assunta, quienes apoyan al Comisario y prefieren reemplazar al Chino por el Negro. Sin duda, ellas entienden el papel de Cristo como un lugar de honor, ya que el Negro, imitador local de Gardel, es el ídolo del cual están enamoradas. Por su parte, Ana y Lola son las sombras de sus maridos, aunque con el añadido de un cierto instinto maternal que les hace sentir compasión por el Chino. Si bien preferirían conservarlo a él como Cristo, sus voces son débiles y no se hacen escuchar.¹² La oportunidad de poder que se les ha dado a las mujeres, en su condición de oprimidas, ha sido mínima y, sin embargo, han ido tras estas migajas de poder para desfavorecer al más vulnerable, el Chino. Los hombres se convierten en cómplices de esta decisión, y al final “se construye la imagen de un pueblo equivocado, que elige mal y, degradado, nunca atisba la conciencia de su degradación y comete las peores crueldades entre el egoísmo y la trivialidad” (Dubatti 1992, 75). Como ocurre a menudo en el teatro de Zangaro, los personajes oprimidos, sin una conciencia de su situación que los empuje a romper con la estructura de poder que los somete, intentan en cambio participar de este mismo poder y terminan ocupando el lugar del opresor del aún más desvalido.

El diluvio del final – a manera de castigo bíblico – sugiere que el reemplazo del Chino ha sido una decisión equivocada. Los vecinos han pecado contra la moral cristiana que dicen practicar, al excluir de entre ellos al que más hubiera necesitado de su caridad. Sin embargo, cuando todos huyen a refugiarse de la fuerte lluvia, el Negro es abandonado en la cruz y el Chino toma venganza, clavándole una lanza en el costado. De manera que *Pascua*

rea no redime tampoco al excluido, ya que al último momento se convierte en verdugo, colocando así al Negro en el lugar del Cristo verdadero y ya no ficcional, quien muere en la cruz. No obstante, la caracterización negativa del Negro, como hombre falto de valores morales, a su vez le quita a su muerte todo valor redentor. *Pascua rea* nos deja sin salvador posible.¹³

Por un reino

Este mundo moralmente contaminado, donde pocos o ninguno pueden clamar una ética de conducta, se intensifica hasta el delirio en *Por un reino*. Como en las obras anteriores, la acción se desarrolla en un espacio más allá de los bordes de la ciudad, donde en este caso viven en la miseria una familia de mendigos deformes, quienes día a día entran a la ciudad para pedir limosna. Aquí, como en *Pascua rea*, se trata de una franja de exclusión donde la entrada y salida es la consecuencia de no poder acceder al lugar por todos anhelado: la ciudad. Aquellos que no logran alcanzar una vivienda dentro de los confines de la gran urbe pueden, no obstante, entrar cada día en busca de los deshechos de la sociedad de consumo.¹⁴ Dubatti ha relacionado a *Por un reino* con una “antiépica, el registro de la voz del otro, el protagonismo de la clase marginada, el diseño imaginario de una nueva literatura de frontera de los noventa” (1995, 49).

Tatita, mutilado por su padre al nacer, heredó de él su liderazgo, y se encarga de mutilar sistemáticamente a cada nuevo miembro de la familia. La deformación de su prole responde a una “mentalidad comercial” del patriarca, ya que la lástima les proporcionará el dinero cedido por caridad. En competencia con ellos, pero a través de prácticas criminales y violencia, se encuentra Antonio el Rapiña, otro habitante de los márgenes, que aterroriza a los habitantes de la ciudad, a quienes asalta y despoja. El encuentro de la Pochi, nuera de Tatita, embarazada y tuerta, con el bandido, provoca la curiosidad y el resentimiento en la mujer, al ser rechazada sexualmente. Vuelta a su pocilga, Pochi trae el dinero que el Rapiña le ha regalado y esto provoca la ira del jefe de familia que siente que, desde hace un tiempo, Antonio le roba “su reino,” ya que la gente de la ciudad huye de los mendigos, presa del terror infundido por el delincuente. Ahuyentada la compasión por el miedo, la prole de Tatita ha sido desplazada y condenada a la hambruna. El viejo se propone apresar a Antonio y vengarse de él, y le dice a su prole: “¡Yo voy a llevarlos hasta las puertas de la ciudad que será nuestra! Mis armas son nuestras llagas, muñones, pústulas y bocas mordidas por la lepra” (71-72). Una vez atrapado, lleva a Antonio a su tapera para esperar la salida del sol y

luego castrarlo. Esta vez la práctica mutiladora de Tatita privará a su víctima del arma sexual que prodiga placer y terror en la región. Sin embargo, sus planes se verán alterados cuando la Pochi se abalanza sobre el Rapiña inmovilizado, en busca del deseo que se le había negado en el primer encuentro. Astutamente, el Rapiña gana su libertad proponiéndole a la Pochi salvar al hijo que lleva en el vientre, de la “marca” que le espera al nacer a manos del abuelo. La obra termina con el Rapiña matando a Tatita y, por error, hiriendo a la Pochi, quien se interpone para proteger a su compañero Fratacho y muere unos instantes después, habiendo dado a luz a su hijo. Todo hace suponer que Antonio el Rapiña cumplirá con su promesa: el hijo de la Pochi no conocerá la lástima sino que ganará “el reino” junto a él, a través de la violencia (“Él hará temblar la ciudad,” dice Antonio, 84). Entre tanto, Fratacho (hijo de Tatita y marido de la Pochi), ahora él heredero del poder, va hacia la ciudad con su prole de “monstruitos,” casi repitiendo las consignas de su padre al principio de la obra.

El final de *Por un reino*, con Fratacho asumiendo triunfalmente el papel de opresor dejado vacante por Tatita, sintetiza poderosamente la conducta de otros personajes de las obras de Zangaro. Ejemplos son los vecinos, y en especial las mujeres, de *Pascua rea*, y lo mismo puede decirse de la actriz doña Mercedes en *Auto de fe*, de origen humilde pero tratando de trepar en la escala social, a través de su arte como actriz y como amante, y maltratando a los otros dos personajes, también actores y de origen humilde. En *El confín*, Corso ha sido destinado a un puesto de frontera para enfrentar a los indios. Una y otra vez manifiesta su sed sanguinaria que satisface victimizando a los indios, a la vez que relata la victimización que él mismo sufre de manos del “General.”¹⁵

La acción de los personajes marginados no conduce, en estos casos, a su propia liberación, entendida en el sentido de Paulo Freire en su *Pedagogía del oprimido*. Por el contrario, el oprimido internaliza al opresor de tal manera que, sin una conscientización de su propia situación como algo que él mismo pueda modificar desde dentro, tiende a aspirar al polo opuesto, a ocupar el lugar del opresor. Los oprimidos se encuentran inmersos en la realidad opresora y “de ahí esta especie de aberración: uno de los polos de la contradicción pretende no la liberación, sino la identificación con su contrario” (Freire 197?, 23). Por supuesto, de alguna manera estos oprimidos convertidos en opresores son además víctimas ya que, por un lado, no llegan a alcanzar más que un privilegio mínimo y fugaz (¿cuál es la gloria final de Fratacho o de los inmigrantes pobres de *Pascua rea*?) y, sobre todo, porque

un sistema perverso no les pone al alcance la posibilidad de un escape que no sea la aspiración a convertirse ellos mismos en opresores de los aún más desvalidos.

En el caso de la Pochi, ¿estamos otra vez ante el personaje oprimido-opresor? Ella tiene una oportunidad fugaz de poder muy limitado, donde se le da la posibilidad de escoger a su tirano: Tatita o Antonio. Aunque la crítica la ha identificado con el personaje de la Eva bíblica, que comete el pecado original que condena a los suyos (López 175), por el hecho de que los traiciona al liberar al “enemigo” Antonio, y permitir que asesine al patriarca de su familia, ¿se trata realmente de una traición? ¿quién es el verdadero enemigo de la Pochi? Tatita no ha hecho sino obligarla a ella y a sus hijos a mendigar, después de mutilarlos. Si bien es evidente que Antonio el Rapiña está desplegando una estrategia para salvarse de la muerte, no es menos cierto que la mujer está defendiendo la integridad física de su hijo al aliarse con él. Hasta cierto punto, el instinto maternal distingue y rescata a la Pochi de la podredumbre moral en la que está inmersa. Sin embargo, no debemos dejar de percibir que ella, en su decisión de entregar a su hijo a Antonio está dándole la oportunidad de dejar de ser víctima solamente mediante la ocupación del lugar del opresor, en este caso del criminal que impone su poder por el terror y la violencia.¹⁶

Como en *Pascua rea*, el final de *Por un reino* resulta perturbador por la ambigüedad moral y la limitación de las opciones de los personajes. A la actitud de la Pochi, favoreciendo a Antonio en detrimento de Tatita, y definiendo el destino de su hijo como opresor, se le suma el hecho de que un instante antes, interpuso su cuerpo para salvar a Fratacho de la puñalada de Antonio, muriendo como consecuencia. ¿Podemos interpretarlo como un gesto de solidaridad para quien fuera su compañero de opresión bajo el poder de Tatita? No hay que olvidar, sin embargo, que Fratacho ejercía sobre la Pochi, la madre de sus hijos, el dominio patriarcal, y que en el final hereda el papel de Tatita, que frente a su mujer lo hubiera convertido en el violento dominador que fuera su padre, intensificando aún más su opresión como marido. En definitivas, la Pochi ha dado su vida para salvar la de su opresor.

En la imagen de la madre, evitándole a su hijo la mutilación y la mendicidad, pero dándole un futuro de criminal, en el clan de Antonio, podemos ver una síntesis del desmoronamiento social de la Argentina. Cuando la obra fue estrenada en Buenos Aires en 1991, el menemismo comenzaba a irradiar un simulacro de bienestar económico y seguramente unos pocos iluminados veían en *Por un reino* una profecía expresionista de un futuro inevitable.

Más de una década después, la realidad ha absorbido prácticamente el carácter expresionista de la obra. La tribu de Tatita son las familias enteras de indigentes que entran en la ciudad de Buenos Aires una vez que cae la noche para buscar su subsistencia en la basura de los menos pobres. Antonio el Rapiña, entre tanto, acorrala a los habitantes de una ciudad plagada por la criminalidad. Y más y más los de la tribu de Tatita se pasan a las filas de Antonio.

Tiempo de aguas

Patricia Zangaro ubica varias de sus obras en determinados capítulos de la historia argentina: las luchas por la independencia (*Auto de fe*), la Campaña del Desierto (*Última luna* y *El confín*) o la ola inmigratoria de principios del siglo XX (*Pascua rea*). En ese sentido, *Por un reino* supone una excepción, ya que no hay indicación espacio-temporal. En mi interpretación, esto no la pone fuera del espacio y del tiempo sino que le otorga, paradójicamente, una ubicuidad y, a la vez, una especificidad espacio-temporal. En efecto, la obra no podría transcurrir sino en la periferia de una ciudad donde grandes sectores de la población son excluidos del sistema socio-económico. Así, los mundos de referencia son muchos aunque limitados. Además, leída desde el momento presente, desde la crisis social y económica que vive la Argentina, no podemos dejar de identificar *Por un reino* con la actualidad de este país.

Por su parte, *Tiempo de aguas* resulta un caso completamente diferente, ya que hay una cancelación de toda posibilidad de referencia geopolítica. La obra se caracteriza por un fundamento metafórico – hasta se podría leer como una alegoría – y un marcado lirismo, y dentro de ese contexto no hay un espacio-nación ni un tiempo histórico. Por otro lado, paradójicamente, el espacio y el tiempo como tales resultan fundamentales en el desarrollo de la acción. En efecto, las dos mujeres personajes de la obra – una vieja y otra joven – son determinadas por su aislamiento geográfico (espacio) y climático (tiempo). Quedan del otro lado del valle, separadas del hombre que aman (marido e hijo respectivamente) por las lluvias torrenciales, y este aislamiento se prolonga en el tiempo. Es un espacio definido por su relación con una franja temporal: un tiempo de lluvias excepcionalmente prolongado que provoca la inundación; el espacio de crisis por excelencia, en donde un factor climático ha creado un territorio inaccesible y aislado. Esta separación artificial, temporaria y forzada del mundo patriarcal proveerá, en el desarrollo de la obra, la oportunidad de crecimiento para la mujer joven, cuya vida todavía está dominada por las exigencias de su padre, a pesar de

que se ha volcado en los brazos de su flamante marido como una suerte de escape.

Como en *Pascua rea* el arroyo Maldonado, también en esta obra un curso de agua, el río, se adueña del territorio. En la barriada de inmigrantes pobres, la creciente se debía ver como un castigo con ecos bíblicos, para los vecinos que no viven según la caridad cristiana que teatralizan. En cambio, para la mujer joven de *Tiempo de aguas*, la inundación ha constituido su posibilidad de resistencia, ya que recuperar su territorio inmediatamente – volver al otro lado del valle – hubiera significado volver junto a los hombres que, de distintas maneras, coartaban su libertad. Con el tiempo, las aguas irán borrando tanto la imagen del padre como la del marido.

Además de la opresión ligada a la condición de mujer, que se hace más evidente en la situación de la muchacha, pero que se adivina en la mayor en su vida pasada, se advierte una dominación generacional. Si en *Pascua rea* la edad avanzada del Chino era el motivo declarado de su exclusión para el papel de Cristo, en el caso de *Tiempo de aguas*, en cambio, la edad de la mujer mayor, añadida a su rol de suegra, le dan una autoridad implícita sobre la mujer joven. La chica acepta sin protestar el trato del que es objeto, pero poco a poco va encontrando un modo de acceso a su suegra, y hacia el final, incluso es capaz de manifestarle sus críticas. Sobre todo al principio, la mujer vieja se dirige a ella con dureza o, en el mejor de los casos, con franqueza despiadada, pero finalmente accederá al pedido de su nuera: enseñarle a leer y escribir – algo que el padre de la muchacha le había impedido. Esta transmisión de habilidades se revelará como fundamental. El acto de la escritura resulta, por un lado, antídoto contra el olvido (“Yo no sé escribir. Tengo miedo de olvidarlo todo” 327), y por otro, un modo de producir realidades (“Si yo supiera escribir algo más que su [de mi esposo] nombre... entonces lo haría volver...” 334). Si la mujer vieja pasa los días leyendo lo que otros han escrito, su nuera la superará ya que concibe la escritura como un modo de controlar la realidad: “Cuando pueda escribir desde la punta de sus cabellos hasta las uñas de sus pies, y desde la piel hasta sus entrañas... ¡entonces tendré de nuevo a su hijo!” (334). En un momento de enfrentamiento, le reprocha a su suegra no tener agallas para hacer de la escritura un instrumento de acción: “¡Usted no escribe porque no se atreve! ¡Y se conforma con leer lo que escribieron otros!” (335). Por otro lado, la vieja no sabe cocinar ni bordar, tareas para las que la joven ha sido educada. Sin embargo, la mujer mayor no aspira a aprender estas habilidades, sino que se contenta con comer lo que su nuera le prepara con las miserables provisiones que van quedando. De

este modo, se sugiere que es la mujer joven la que se convertirá en la mujer completa, que sabe subsistir y además será la cronista de una historia que de otra manera sería borrada por las aguas. Como señala Julia Elena Sagaseta, “La Joven, que se mueve con habilidad en las acciones de la vida diaria, no tiene los instrumentos para acceder a un conocimiento más complejo. Cuando aprende, la Joven integra: borda letras” (6). Además, hay una razón práctica que se superpone a la simbólica, ya que la experiencia de la inundación le ha enseñado el poder del agua de borrarlo todo, aún lo que no se quisiera borrar, y por eso recurre a otros métodos: “La lluvia puede borrar la tierra, y el papel, y la tinta.... Pero no puede borrar el hilo trenzado por la tela” (333). Pensemos que, desde el siglo XVIII europeo, el bordado se volvió actividad típicamente femenina, destinada a promover, en el ámbito del hogar, las virtudes propias de su género: castidad, humildad y obediencia y, por añadidura aplacar la ansiedad por marcar las diferencias en la identidad sexual (Parker 62-4, 81). En cambio, en manos de la muchacha de *Tiempo de aguas*, esta labor, que aquí es escribir bordando, se vuelve gesto de resistencia, en tanto es construcción de identidad y memoria.

Al final de la obra, la conversación entre las dos mujeres sugiere que el crecimiento y la liberación femenina es una tarea en la que una generación complementa lo logrado por la anterior. Si la vieja olvidó lo que había escrito cuando niña y ahora no sabe con qué fin usar la escritura, su sueño le ha revelado que “Alguien, quizá, contemple algún día aquella visión....” (340), la de sus libros abiertos con signos a los que ella no puede darles sentido hoy en día. Tal vez es la muchacha la encargada de completar la lectura. La sugerencia de esta tarea conjunta manifiesta también que las dos mujeres están ahora en situación de pares, y que se ha atenuado la diferencia generacional que le otorgaba autoridad a la suegra sobre la nuera. En este sentido, se trata de una situación muy distinta a la de *Pascua rea* o *Por un reino*, donde los personajes intentaban zafar de su lugar de opresión al ocupar el lugar de opresores de los aún menos favorecidos.

Teniendo en cuenta que Zangaro inserta muchas de sus obras en el devenir histórico, es posible establecer una relación entre este personaje cronista – la mujer joven – y la dramaturga misma, como si ésta fuera hasta cierto punto, su representación escénica. Así, se produce una paradoja: la única obra de Zangaro que se ubica completamente fuera del espacio y del tiempo históricos otorga estatuto central al personaje que escribe la historia y se inscribe en ella.

Reflexiones finales

La pintura que Patricia Zangaro hace de la opresión no es optimista y nos alcanza a todos. En efecto, aunque sus obras presentan a personajes completamente abandonados por la sociedad y expulsados a su periferia, cualquier hombre o mujer común se puede reconocer en sus disyuntivas. Aún en sectores centrales de la sociedad el funcionamiento de los mecanismos de marginación, temporales o permanentes, abiertos o velados, están presentes. En este sentido, la obra de Zangaro obliga a la reflexión sobre las trampas que el sistema tiende a cada paso, cuando propone salidas usando como carnadas migajas de poder que prometen colocar al individuo por encima de los aún más desvalidos. En las obras que leímos, los oprimidos no sólo carecen, en casi todos los casos, de la capacidad de tomar en sus manos una práctica que les otorgue un lugar justo y con posibilidades de cambio, sino que además, se ven empujados a volverse cómplices del poder que los oprime. Es evidente en los inmigrantes pobres de *Pascua rea* – incluidas las mujeres, doblemente marginadas – frente al Chino indigente. Pero sin duda, es el personaje de Fratacho (*Por un reino*) quien muestra más claramente esta mecánica cuando, al final de la obra y muerto Tatita, se autoproclama el nuevo patriarca y opresor familiar. Incluso la Pochi salva a su hijo al darle un lugar en la estirpe de los dominadores por el miedo. Solamente en *Última luna* asistimos a una alianza entre los oprimidos, quienes se asociarán unos a otros para proteger su integridad física y emocional. Al llegar a *Tiempo de aguas*, cronológicamente la última creación dentro del corpus de estudio, se presenta una liberación de un orden distinto, asociada a la educación. Solamente en esta obra se deshace la maquinaria que atrapa a los marginados en la alimentación del mismo sistema que los oprime. La mujer joven, postergada por su género y, además, por su posición generacional que la pone en un lugar de obediencia con respecto a su suegra, al final de la obra aprende las herramientas (la lecto-escritura como esencialización de la educación en general) que le permiten sentirse dueña de su propia vida. Es posible pensar que incluso la mujer vieja concibe una nueva mirada sobre el mundo, a partir de su interacción con la muchacha, y que es en el diálogo intergeneracional, signado por la voluntad de cambio de la más joven, donde se crean nuevas opciones. Tal vez sea un buen momento para volver a Paulo Freire y recordar el modo en que concebía la labor de los alfabetizadores, como diálogo donde “the reading and writing of the word would always imply a more critical rereading of the world as a ‘route’ to the ‘rewriting’ – the transformation – of the world” (*Pedagogy of Hope* 42).

Coincidiendo con este aliento de esperanza, el espacio donde se desarrolla la acción de *Tiempo de aguas* es también de una marginalidad diferente. Es cierto que se trata de un territorio aislado, incluso antes de la inundación que ahora lo separa del resto de la comarca. Sin embargo, es este aislamiento el que dará lugar al aprendizaje de la mujer joven y, hasta cierto punto, de la mujer vieja también, que ahora tiene a alguien a quien narrar el sueño de la noche anterior o compartir sus saberes. Lo que distingue fundamentalmente este espacio al otro lado del valle, de los lugares donde transcurren las otras obras de Zangaro estudiadas aquí, es que no constituye una periferia a la que han sido expulsadas por fuerza de una discriminación. No pretendo decir con esto que las dos mujeres de *Tiempo de aguas* no llevan sobre sí la postergación que pesa sobre su género. Muy por el contrario, los comentarios de la mujer joven revelan que ha sido siempre sometida a la tiranía de su padre. Además, aunque parece amar y ser amada por su marido, sabemos que es así porque, dado a elegir entre ella y su hermana, ella ha sido la afortunada. Sin embargo, me importa señalar que, en *Tiempo de aguas*, la espacialidad no está ligada a esas operaciones de poder patriarcal, y que tal vez por esa razón la liberación es posible aún en ese espacio.

¿Cuál es la articulación entre espacio y opresión que, en cambio, se muestra en *Última luna*, *y Pascua rea* y *Por un reino*? Desde los comienzos de la civilización occidental, tanto desde el punto de vista de la representación simbólica como en las prácticas sociales, se ha expulsado hacia las periferias todo aquello considerado anómalo. Las cosmografías de la Europa medieval dibujaban criaturas imperfectas en los bordes de la civilización, metaforización de un deseo de distanciarse del otro quien era, hasta cierto punto, lo desconocido. En la práctica, las puertas de la ciudad medieval servían como filtro para evitar la entrada de marginales. Desaparecidas las puertas, la voluntad de segregación de todo aquello que se consideraba impuro no desapareció: “The poor as a source of pollution and moral danger were clearly identified in contemporary accounts of the nineteenth-century capitalist city” (David Sibley 55). De hecho, en *Por un reino*, se representan con una estética despiadada las prácticas de exclusión que, habiendo comenzado muy pronto en la historia de la humanidad, nunca han dejado de operar, a la vez que se pone en primer plano la acelerada multiplicación de los excluidos, producida en las economías neoliberales de las nuevas democracias latinoamericanas. Las ciudades contemporáneas no pueden – a diferencia de las de la Edad Media – evitar la entrada de los individuos que viven expulsados fuera de sus bordes.

Ahora bien, debemos preguntarnos cómo se relacionan estos espacios marginales con los espacios centrales. Se diría que estamos ante espacios de compensación, que la sociedad produce para concentrar y ocultar lo indeseable. Funcionan como dispositivo sanitario de los otros espacios, aquellos de la “civilización,” donde viven los que no son extremadamente pobres, extranjeros, fugitivos, actores, homosexuales, o desertores. En todos los casos, se trata de espacios de frontera: el desierto, los basurales, las aguas podridas del arroyo. Las fronteras imaginarias (aunque más concretas en el caso de la lucha contra los indios) que rodean a los espacios centrales – las zonas más favorecidas – funcionan como un tamiz que, al dejar fuera a los “indeseables,” crea espacios para aglutinarlos y, al mismo tiempo, purifica el espacio privilegiado.

Esta situación de excepción, en donde los individuos son abandonados por el estado, y expuestos a una violencia impune, reducidos a su condición de “mera vida” (“*bare life*”), sin derechos ni protección, nos permite pensarlos como *homines sacri*, según la elaboración de Giorgio Agamben.¹⁷ Esta figura, que él estudia en profundidad en los prisioneros de los campos de concentración nazi, en su opinión, cobra en nuestro tiempo un carácter ubicuo:

if the essence of the camp consists in the materialization of the state of exception and in the subsequent creation of a space in which bare life and the juridical rule enter into a threshold of indistinction, then we must admit that we find ourselves virtually in the presence of a camp every time such a structure is created, independent of the kinds of crime that are committed there and whatever its denomination and specific topography. (174)

Agamben da como ejemplo las zonas de espera en los aeropuertos, donde son colocados los extranjeros que llegan pidiendo asilo o sin documentación, y por supuesto, podríamos agregar otros espacios infames que proliferan hoy bajo el lema de “la lucha contra el terrorismo.” Pues entonces, ¿cómo pensamos la franja liminal entre desierto y civilización a fines del siglo XIX en Buenos Aires? ¿o los barrios donde viven hacinados los pobres, mayoritariamente inmigrantes, a comienzos del siglo XX? ¿o las afueras de la ciudad, con sus basurales, y sus viviendas más que precarias, hoy en día? Cabe pensar que estos personajes fronterizos, como son la tribu de Tatita, el Chino, los que huyen al desierto, están expuestos a cualquier tipo de abuso o violencia y el resto de la sociedad mirará hacia otro lado cuando se produzca. Poner en escena a estos sujetos marginados de distintos períodos de nuestra historia se lee como la voluntad, por parte de Zangaro, de denunciar su

condición de *homines sacri*, sujetos abandonados por la ley y expuestos a la violencia impune.

Beatriz Rizk ha dicho que la solidaridad con los seres marginales ha sido una constante en la producción literaria femenina, y la obra de Zangaro no sería una excepción en este sentido (103). No podría ser de otra manera en la producción de una escritora que evidencia una constante preocupación por la situación de la Argentina, y es una de las voces en la dramaturgia reciente de este país que insiste en la necesidad de la recuperación de la memoria histórica, como modo de acercamiento al presente.

Trinity College

Notas

¹ A partir de este trabajo dramático con dirección de Daniel Fanego, y a instancias de las Abuelas de Plaza de Mayo, se desarrolló una iniciativa teatral que se repite cada año desde entonces, y que tiene como fin recuperar la identidad de los chicos apropiados durante el terrorismo de estado. Sobre la peculiaridad de esta obra dentro de la producción de Zangaro, Patricia Devesa apunta el carácter de convocación directa a la acción del espectador. De hecho, las consultas sobre identidad a la Asociación Abuelas aumentó notablemente a partir de Teatro por la Identidad.

² Conviene saber que todas las obras de Patricia Zangaro están ahora disponibles en la página web del Celcit (www.celcit.org.ar), dentro de la sección "Dramática latinoamericana."

³ Se verá que la última obra estudiada aquí, *Tiempo de aguas*, constituye una excepción en este y otros sentidos, y que dicha excepcionalidad la hace parte relevante del corpus de estudio.

⁴ Otra de las obras agrupadas en *Teatro y margen*, *El confín* (que forma junto con *Última luna* la serie *Advientos*) se desarrolla también en un espacio de frontera, entre el desierto asolado por los indios pampas y la población a la que los personajes no tienen acceso. Habitan un territorio completamente desolado y olvidado por todos.

⁵ Se debe recordar que las poblaciones asoladas por los ataques de los indios eran, en sí mismas, poblaciones de frontera. Estas familias resultaban víctimas de una zona inestable, un límite permeable en las dos direcciones.

⁶ La presencia del actor como representante de una profesión sin prestigio y los prejuicios sociales en torno a ella se advierte también en los personajes actores de *Auto de fe*, así como en Lidia, en *El confín*, que añora su pasado como actriz de circo. En la obra de Zangaro el componente metateatral es frecuente.

⁷ Esto mismo ocurre en *Auto de fe*, donde el personaje homosexual (también actor) se comporta heroicamente y muere por defender la causa revolucionaria de la independencia americana.

⁸ La obra fue estrenada en Buenos Aires en 1991 con dirección de Manuel Iedvabni.

⁹ Debe aclararse que el apodo de "Chino" no responde a un origen o nacionalidad china, sino que se relaciona con los ojos ligeramente rasgados que muestran una herencia aborigen

americana. No necesariamente con una connotación despectiva, era frecuente este apodo para personas de extracción rural, en quienes este tipo de rasgos criollos solían ser más evidentes.

¹⁰ Uno de los aspectos del juego intertextual llevado a cabo en *Pascua rea* lo enlaza con la teatralidad religiosa y el relato bíblico. El otro es la reelaboración del sainete criollo, que incluye las tensiones entre criollos y “gringos,” pero cambia el típico patio del conventillo por las orillas del Maldonado. Asimismo, la obra se aparta del final feliz y el clima festivo propio del género en su primera etapa (Pellettieri 2002).

¹¹ Cabe aquí también aclarar que el apodo “el Negro” no se refiere a un individuo de ascendencia africana. En el Río de la Plata, cualquier persona con cabello y ojos oscuros – con o sin piel más oscura – puede ser apodado “Negro/a,” sin una connotación despectiva. Cuando no es usado como apodo, en cambio, sino como adjetivo calificativo, suele connotar un desprecio racial hacia alguien con un color de piel que muestra su herencia indígena.

¹² Zangaro, al abreviar en la tradición del sainete, no modifica la visión de la mujer aportada por esta vertiente, sino que preserva, y al preservarla denuncia, su condición sociohistórica. Encontramos la imagen de la mujer sumisa y obediente en la generación de las mayores, y en la generación de las más jóvenes, la de la mujer vulnerable, dominada por sus emociones sentimentales y seducida por falsos brillos.

¹³ Dubatti establece una diferencia entre el texto usado para la puesta de Iedvabni y el original que fue el que Zangaro eligió luego para la publicación (1992). El haber asociado tan claramente al Negro con Gardel en la ilustración del programa de mano (aparece un Cristo crucificado con cara de Gardel), sumado al monólogo final que se le añadió en boca del Negro, daban un mayor énfasis al “orden divino” (vs. el “orden pagano”). Según Dubatti, el giro semántico en la puesta de Iedvabni convirtió al Negro en víctima. En la concepción del director, el pueblo aparece como culpable menos por haber elegido al Cristo falso que por haber vuelto a crucificar a Cristo (73).

¹⁴ Es importante señalar, para el lector no familiarizado con las modalidades urbanísticas de una ciudad como Buenos Aires y otras de Latinoamérica, que el afuera de la ciudad no es, como en el caso de las ciudades norteamericanas, el suburbio lujoso. Si bien puede haber algunos suburbios lujosos (hoy han crecido en forma de barrios cerrados), en el cinturón alrededor de la ciudad proliferan los barrios precarios en los que se han establecido familias pobres, muchas veces inmigrantes del interior del país o de países vecinos.

¹⁵ Esta conducta de la víctima que victimiza a otros es central en la lectura que Sharon Magnarelli hace de *La malasangre* de Griselda Gambaro.

¹⁶ Volvemos a encontrar la yuxtaposición de muerte e inicio de una nueva vida que ya vimos en *Última luna*. En aquella obra, el final es abierto, y no sabemos con certeza qué pasará a ese grupo humano, ni cuál será el destino de la nueva criatura, incluso en meros términos de supervivencia. En cambio, en *Por un reino*, la supervivencia del niño parece garantizada, pero también está determinado el papel de opresor que el niño aprenderá de su nuevo tutor.

¹⁷ Pompeius Festus se refiere a una figura de la ley romana arcaica: “the sacred man [*homo sacer*] is the one whom the people have judged on account of a crime. It is not permitted to sacrifice this man, yet he who kills him will not be condemned for homicide” (citado en Agamben 71). De este modo, el *homo sacer* queda fuera de la ley divina y la ley humana.

Obras Citadas

Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Trans. Daniel Heller-Roazen. Stanford, CA: Stanford UP, 1998.

- Alvear, Inmaculada. "Patricia Zangaro o la marginalidad como libertad." Halima Tahan, directora. *Dramas de mujeres*. Buenos Aires: Ediciones Ciudad Argentina, 1998: 347-73.
- Castellví de Moor, Magda. "Transgresión histórica y cultural en *Última luna* de Patricia Zangaro." *Teatro XXI* 7.12 (Otoño 2001): 9-12.
- Devesa, Patricia. "A propósito de Patricia Zangaro." Jorge Dubatti. *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001)*. *Micropoéticas I*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 2002: 385-92.
- Dubatti, Jorge. *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*. Buenos Aires: Planeta, 1995.
- _____. "Micropoéticas. Teatro y subjetividad en la escena de Buenos Aires (1983-2001)." Jorge Dubatti coord. *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001)*. *Micropoéticas I*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 2002: 3-72.
- _____. "Pascua rea de Patricia Zangaro y *Florita* de Bernardo Carey: La tradición como valor." Osvaldo Pellettieri ed. *Teatro argentino de los 90*. Buenos Aires: Galerna, 1992: 71-77.
- Freire, Paulo. *Pedagogía del oprimido*. Bogotá: Editorial América Latina, 1977.
- _____. *Pedagogy of Hope: Reliving Pedagogy of the Oppressed*. Trans. Robert R. Barr. New York: Continuum, 1994.
- López, Silvia Karina. "Por un reino o la ley de la carencia: una práctica de la recepción." Patricia Zangaro. *Teatro y margen*. Buenos Aires: Amaranta, 1997: 173-79.
- Magnarelli, Sharon. "Authoring the Scene, Playing the Role: Mothers and Daughters in Griselda Gambaro's *La malasangre*." *Latin American Theatre Review* 27.2 (Spring 1994): 5-27.
- Mogliani, Laura. "La potente dramaticidad de los márgenes." *Teatro XXI* 4.7 (marzo-agosto 1998): 76-78.
- Parker, Rozsika. *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. London: The Women's Press, 1984.
- Pellettieri, Osvaldo. "Concepción de la obra dramática del sainete." *Historia del teatro argentino en Buenos Aires II: La emancipación cultural (1884-1930)*. Buenos Aires: Galerna, 2002: 205-18.
- Rizk, Beatriz. "El arte del performance y la subversión de las reglas del juego en el discurso de la mujer." *Latin American Theatre Review* 32.2 (Spring 2000): 93-111.
- Rotker, Susana. *Cautivas: Olvidos y memoria en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel, 1999.
- Sagaseta, Julia Elena. "Dramaturgia y género." *Dramaturgas I*. Buenos Aires: Galerna, 2001, 5-15.
- Sibley, David. *Geographies of Exclusion: Society and Difference in the West*. New York and London: Routledge, 1995.
- Zangaro, Patricia. *Teatro y margen*. Buenos Aires: Amaranta, 1997.
- _____. *Tiempo de aguas*. *Dramaturgas I*. Buenos Aires: Galerna, 2001: 320-41.