



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

A

Negritud y mujer. Una lectura posible sobre la identidad latinoamericana en *Estrella negra* de Adriana Genta y en la puesta homónima de Martín Rosso

Autor:

Fuentes, Teresita María Victoria

Revista

Telondefondo

2007, 3(5)



Artículo



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

Negritud y mujer. Una lectura posible sobre la identidad latinoamericana en *Estrella negra* de Adriana Genta y en la puesta homónima de Martín Rosso

Teresita María Victoria Fuentes

(Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires- Argentina)

“Una mujer es la historia de sus actos y pensamientos, de sus células y neuronas, de sus heridas y entusiasmos, de sus amores y desamores. (...). También una mujer es... la historia de su utopía.”¹

La historia o las historias, la vida o las vidas, la narración o las narraciones, la realidad o un rompecabezas de acontecimientos, la mirada o las miradas... son dicotomías todas a las que tanto el creador como el receptor del teatro de referencia histórica se enfrentan sin ignorar que existe una historia oficial, enciclopédica, y al mismo tiempo, otra historia alternativa. En el marco de un texto literario como el dramático uno podría suponer como inherente su carácter ficticio, pero esta categoría se convierte en dudosa cuando nos enfrentamos a una obra de intertexto histórico como lo es, en nuestro caso, *Estrella Negra*² de Adriana Genta³.

¹ Marcela Serrano, *Antigua vida mía*. Buenos Aires, Alfaguara, 1995; 21.

² A pedido de la autora he trabajado con la última edición de la obra, Genta Adriana (2000) *Estrella Negra*, Buenos Aires, Argentina. CELCIT (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral), www.celcit.org.ar. Todas las citas corresponden a esta edición.

³ Adriana Genta, dramaturga de nacionalidad uruguaya. Nacida en 1952, vive en Argentina desde 1974. Es egresada de la Escuela Nacional de Arte Dramático y participó en talleres de dramaturgia con Ricardo Monti y Mauricio Kartun. Entre sus obras podemos mencionar: *Compañero del alma* (en colaboración con Villanueva Cosse), publicada en 1992, estrenada en Teatro la Campana 1998/9; *Estrella Negra*, publicada en 1993 por Caja España, en 1995 en Argentina: Ediciones I.M.F.C. y en el CELCIT, premiada (1992), Premio Teatro Breve de Valladolid (Caja España) y 1994/5 Segundo Premio Municipal de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires; Fue estrenada con producción del Teatro San Martín en 1995.; *La pecadora. Habanera para piano*, publicada en 1997 por la ADE en España, por *Du theatre* en 1999 en Francia y por el CELCIT en su Biblioteca Virtual (www.celcit.org.ar), premiada en 1999: Premio Trinidad Guevara, 1999: Premio María Guerrero, 1996/7: Premio Municipal (Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires) 1996: Premio María Teresa León (Asociación de directores de Escena de España y el Instituto de la Mujer); fue estrenada con coproducción del Teatro San Martín 1999/2000.

Hayden White observa que el significado de lo real intenta ser captado a través de estructuras narrativas; así podría decirse que la realidad de un acontecimiento reside en su posibilidad de ser narrado⁴. *Estrella Negra* recupera en su discurso la figura de Artigas, héroe conocido y mitificado por la historia uruguaya, pero la esclava negra abandonada por sus amos es, en la ficción, una relectura del relato histórico convencional. Así, la narración selecciona desde la visión de mundo de la propia autora una serie de opciones de valor que se hacen presentes en el texto. De este modo organiza y combina la "imaginación histórica", entendida como aquella que un conjunto de personajes y una organización narrativizada proponen en torno de sus relaciones a través de la ideología, las retóricas y la experiencia⁵.

En el teatro de intertexto histórico, como refiere Perla Zayas de Lima⁶, se produce una conflictiva y/o complementaria relación entre el tiempo del dramaturgo –el momento de producción del texto: 1991, en este caso-, el tiempo evocado por éste, –1811, y el tiempo del lector/espectador – la actualidad-. En cuanto a este último momento, focalizaré mi trabajo en la concretización espectacular que el director Martín Rosso realizó, en octubre del año 2002, en el Encuentro Regional de Teatro, organizado por la Dirección de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires y la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Buenos Aires cuya sede fue Tandil.

Así, en el presente trabajo, me propongo recorrer estos tres tiempos con el objetivo de analizar particularmente el tema de la construcción de la identidad latinoamericana. Suponemos que tanto la autora como el director oportunamente han cimentado en la utópica relación entre Estrella y Artigas una metáfora epistemológica de las relaciones interpersonales, sociales, políticas frecuentes en los distintos países de América Latina. En su visión de mundo, éstos parecen estar condenados a seguir buscando su lugar y su identidad. Pues, si como muchas veces se ha propuesto el problema del hombre occidental es el "hacer en el mundo" y el

⁴Hayden White, *Metahistoria, La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México, FCE, 1992.

⁵Véase Beatriz Sarlo, "La imaginación histórica" en *Una modernidad periférica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988

⁶Perla Zayas de Lima, *Carlos Somigliana. Teatro histórico – Teatro político*, Buenos Aires, Fray Mocho, 1995; véanse p. 74-75.

del oriental es "ser"; el del latinoamericano es el "estar"; el de convertirse en poseedor legítimo de la tierra y de sus propias decisiones.

Así, los ejes mirar/ser mirados, elegir/ser elegidos, partir/quedarse, dominar/ser dominados son recurrentes en las producciones de los artistas que geográfica e intelectualmente se perciben y perciben a sus lugares como alejados de los ámbitos donde conciente o inconscientemente ubican el centro de la producción artística e intelectual.

Artigas, un mito para la utopía americana.

El abordaje intertextual que realiza Adriana Genta en la obra *Estrella Negra* propone una re-escritura de la historia: mitificadora, del héroe Artigas y al mismo tiempo, rectificadora o concientizadora, del lugar de "los otros": los débiles, los marginados, los que no pueden decidir su situación. Su mirada revisionista de la historia uruguaya, de un pasado en el que siempre son los mismos los que pierden, metafORIZA y actualiza la situación de los marginados en nuestras sociedades latinoamericanas.

La mención inicial de Artigas ratifica la ubicación espacio-temporal, referencializando la historia y, al mismo tiempo, explicita un código común que, por un lado, facilita la comunicación entre emisor y receptor y por otro, la complejiza pues los intertextos -algunos incluidos en el texto dramático y otros pertenecientes al bagaje cultural de los lectores/espectadores- que la atraviesan ofrecen una visión polifónica del personaje.

La didascalia inicial:

Octubre de 1811. Sala principal de una casona colonial montevideana. La negra Estrella se mira al espejo mientras hace cara, ensaya sonrisas y besos, baila...⁷

⁷ *Estrella Negra*, ob. cit. ; p. 1.

expone una fecha. Este dato cronológico refuerza el efecto de realidad⁸ y, al mismo tiempo, la descripción del espacio dramático aporta iconográficamente la imagen del mundo en el que se encuentra el personaje. A estos datos se suma inmediatamente la condición de negra de Estrella para que el lector refocalice el lugar convencional del personaje y perciba la trasgresión de espacios que ella está realizando. La esclava se encuentra en la "Sala principal de una casona colonial montevideana. La negra Estrella se mira al espejo mientras hace cara, ensaya sonrisas y besos, baila..."⁹ Ella ha tomado el espacio de los amos como el suyo.

Sin embargo, la negra Estrella se reconoce a sí misma abandonada por sus amos en un Montevideo sitiado, sola... o peor aún "sola con su hijo", un niño al que en algunas oportunidades abrumba con extensas explicaciones acerca de la vida y que, en otras ocasiones, como un interlocutor pasivo, le permite construir discursivamente la intriga de la obra.

Ella, agobiada por su situación pero, sobre todo, incentivada por la figura del Coronel (Artigas) a quién vio una vez y de quién se enamoró, debe resolver internamente su conflicto: obedecer a sus amos, a la sociedad, a lo que se espera de ella o a su deseo, a su amor, a sus ansias de una vida mejor. Tomada su decisión, construye su plan y lo ejecuta: va en busca de la figura de Artigas, que se le ocurre mesiánica. Todo podría haber sido ideal, de no ser porque su hijo, llorando se delató y truncó su huida, y porque el caudillo ya no estaba donde ella esperaba.

La mitificación del héroe -propia en algunas oportunidades el teatro político-, aparece aquí construida desde el lugar de la esclava negra que de modo obsesivo centra el conocimiento del caudillo metonímicamente en el juego de la mirada. Él, es evocado en el discurso de la mujer; su ausencia en la escena refuerza su idealización. Y el juego, que ella percibe dialéctico, de la contemplación entre ambos los jerarquiza indefinidamente. A él, porque es el hombre-héroe, que reconoce a los desposeídos; y a ella, porque es la desvalida, que adquiere notoriedad a través de la consideración de Artigas.

Estrella (...) Dije: "Maten a una madre... ¿a ver? ¡Maten!"
Entonces levanté la cabeza y **lo vi a él. Tenía fija la**

⁸ Roland Barthes, "El discurso de la historia" en Beatriz Sarlo (ed.) *Ensayos estructuralistas*, Bs. As., CEAL, 1971.

⁹ *Estrella Negra*, ob. cit.; p. 1.

vista en mi pecho. (Se cubre los pechos con sus manos. Se queda un instante así, entregada a su ensoñación.

(...)

A él (su padre) **no le alcanzaban los ojos para mirarme.** (Vuelve a ganarle el recuerdo) Como el hombre de a caballo. **Con esos mismos ojos de llegar hasta el fondo.** El, montado en su caballo, aguantando los corcoveos. Yo, abajo, temblando."

(...)

Me mandaba de vuelta a la ciudad para protegerme, pero yo **veía en sus ojos la invitación...** "Qué hacemos con ella, don José?" ¡Don José era el jinete! "¡Coronel! Tómeme a su cuidado. Me paso a su bando. Me hago insurgente. Puedo cocinarle y lavarle y coserle la ropa. Ni tiene que molestarse por la paga: **me va a alcanzar con su protección y su mirada.**"¹⁰

La esclava a partir de la mirada, de sentirse reconocida, observada, considerada por otro, modela y justifica su irracional adhesión, que posiblemente representa la de muchos orientales de la época, ya que José Artigas se constituyó en uno de los conductores del ala radical de la revolución hispanoamericana.

Nacido en 1764, Artigas pertenecía a una vieja familia montevideana¹¹. Durante nueve años combatió contra españoles y portugueses. Encabezó seis provincias, las más ricas del Plata, que constituían la Liga Federal. También estuvo a cargo de la insurrección oriental, fruto por un lado de la agitación e inducción de la Junta de Mayo y por otro, de la maduración de las condiciones internas, durante el lapso en que la Banda Oriental permaneció bajo las autoridades españolas.

Todo ello, encontraría su desenlace el 28 de febrero de 1811 con el llamado "Grito de Asencio". En un conocido oficio a la Junta del Paraguay del 7 de diciembre de 1811, Artigas describía de este modo a la insurrección a la que llamó la "admirable alarma":

[...] no eran los paisanos sueltos, ni aquéllos que debían su existencia a su jornal o sueldo, los solos que se movían; vecinos establecidos,

¹⁰ El destacado me pertenece.

¹¹ Nieto de Juan A. Artigas, uno de los fundadores de Montevideo, capitán de Corazas y durante muchos años Alcalde Provincial, encargado de actuar como juez y policía en la campaña, era hijo de Martín José que ejerció diversos cargos en el Cabildo, en donde como su padre fue también por largos años Alcalde Provincial. Su padre había ampliado el patrimonio familiar, iniciado con la estancia heredada por su madre, mediante donaciones de las autoridades y, más tarde, acumuladas las onzas necesarias en el acopio de frutos, había adquirido por compra una estancia grande dentro de la jurisdicción de Montevideo. De todas maneras, la familia numerosa no permitía a todos los hijos vivir en la estancia paterna.

poseedores de buena suerte y de todas las comodidades que les ofrece este suelo, eran los que se convertían repentinamente en soldados, los que abandonaban sus intereses [...]

Los habitantes de la campaña y de los pueblecitos adhirieron al movimiento que encabezó Artigas. En cada uno de los "pagos" los estancieros se organizaron con sus tropas de peones y esclavos. Accidentes de diverso tipo ubicaron allí a estancieros grandes, medianos y pequeños quienes, agrupados en milicias, tenían ya una organización militar preexistente. En cada pago se destacaron caudillos: generalmente un estanciero poderoso que dirigía su explotación ganadera, dispensador de permisos de asentamiento y medios de subsistencia, comisionado de partido, oficial de milicias, comandante en cotidianas batallas contra los indios. Quizá, por eso este movimiento encontró el aval popular, porque en sus líneas se sintieron representados los distintos grupos que habitaban la Banda Oriental

El pueblo que le otorgó el poder a Artigas aparece representado en la ingenua figura de Estrella. La legitimidad del mandato reside en la actitud con que lo asume el Coronel. Se reconoce como un poder no al servicio de la oligarquía, sino del pueblo y por tanto lícito. Estrella se inmiscuye entonces aprovechando esa casi insignificante grieta que le ofrece el sitio para hacerse cargo de "su" porción de poder y abandonar así el lugar de víctima al que la han reducido el mal ejercicio de la autoridad de los otros, desde sus amos hasta los distintos gobiernos.

Ella no se resigna al rol de víctima que le dan y, sin dejar de portar su condición de esclava, busca que la Virgen la avale. Busca un poder; pero más que un poder jerárquico, busca un poder sustentado en la finalidad del mismo: "mira al servicio de quién está, entonces a la Virgen la vive al servicio de los pobres y a Artigas como un líder que está en el poder pero al servicio de los pobres"¹². Entonces es un poder legitimado, su causa lo legitima.

Históricamente, pasados los años de lucha, Artigas sobrevivió durante treinta años en el Paraguay. Sin familia, junto al negro Ansina, permaneció en un exilio que se transformó en voluntario. De todas maneras, su presencia estaba viva no sólo para los indios, que muchos años después de su retiro sobrevivían a la masacre realizada por el gobierno independiente, sino también para los numerosos

¹² Teresita Fuentes, entrevista a Adriana Genta, Buenos Aires, febrero de 2003 (mimeo)

poseedores beneficiarios de sus repartos de tierras, que vieron sus derechos desconocidos por las autoridades que se sucedieron.

No pocos sufrieron el desalojo, la destrucción de sus ranchos y la dispersión de sus ganados como en la época colonial. Algunos alegaban el derecho de Artigas, desconocido entonces, a conceder la propiedad de la tierra, defendiendo la legalidad y efectividad de su gobierno. Poco a poco, ese argumento desapareció de los expedientes. Inútilmente recordaron en sus alegatos que habían vertido su sangre en la lucha por la independencia. Los gobiernos independientes prefirieron los títulos españoles o portugueses a los concedidos por Artigas.

Este Artigas representante de los intereses populares, es al que Estrella recupera, es el que "Tenía la voz fuerte, de tambor bien templado"¹³, y es el que podía ofrecerle un sueño de libertad que significaba al mismo tiempo conocerse, ser alguien independiente de su condición de dominada, tener su identidad... quizá estar más cerca de la utopía

¿Qué vamos a hacer nosotros ahora? ¿Quedarnos acá solitos así como nos dejaron? ¿Qué nos queda para esperar? ¿Que se acabe la guerra y regresen los amos y todo vuelva a ser como antes? Esa esperanza ya no me alcanza porque lo tengo a usted será... o porque lo conocí al coronel y desde entonces no paro de soñarlo de día y de noche. Ya ni coronel: ahora lo sueño general. **El va adelante y atrás lleva una larga procesión de gentes, caballos y carretas. Yo voy de reina con mi vestido de fiesta de guardar, mi mantilla y mi prendedor. El se da vuelta y me mira. Me mira y me mira como sólo él sabe mirar...** (Se queda metida en su ensoñación, luego reacciona con fuerza)¹⁴

Él, un hombre con historia con acciones que lo respaldan, con familia, pasado y proyectos, es quien la llama "señora" y ella, una esclava con "tan sólo su presente" y una utopía emergente. A diferencia del caudillo, mitificado, ella es un personaje a priori referencial pero que se reserva un amplio rango simbólico ya que se hace cargo de transmitir la ideología de la autora en su condición de embrague.

Estrella: (...) Quiero irme ya... (Silencio. Sólo el viento silbando entre las piedras y golpeando el cuerpo paralizado de Estrella. Permanece un tiempo así) ¿Por qué no me deshago de una vez? **¿Qué es esta fuerza**

¹³ Estrella Negra, ob. cit.

¹⁴ El destacado me pertenece.

caprichosa que sostiene mis piernas? ¿Es usted Madre de los pobres? ¿Otra vez va a mandarme la maldita esperanza? Déjeme morir de una vez... Haga que me traguen estas piedras. (Levanta al niño hacia el cielo, ofreciéndolo) ¡Y a él tómelo! Llévelo pronto con usted. Bonito se va a ver este ángel negro en su cielo. (El bebé llora. Luego de un instante, Estrella comienza a bajarlo lentamente, hasta abrazarlo contra su pecho, donde lo acuna para calmarlo) No llore, chubo. No llore.

(...)

Pero ahora lo tengo que llevar... Aguánteme un poquito más: pronto va a tener comida y abrigo. ¿Qué? ¿Va a viajar así, mirándome todo el tiempo? Está bien, míreme todo lo que quiera, chubito... **Mientras usted me mira, yo camino y le canto...** (Canta, mientras comienza a avanzar con su hijo a cuestas)¹⁵

A pesar de todo ella camina y canta... a pesar de todo los desvalidos, caminan y cantan... a pesar de todo América latina –simbolizada en ella-, camina y canta en ellos....

En suma, el texto dramático selecciona la figura mítica de Artigas como síntesis de la utopía americana, que supone el reconocimiento de los desvalidos y la elección de un poder legitimado por ellos mismos. Por tanto, el héroe Artigas, es en tanto está presente en la evocación de Estrella y el *lugar* utópico de reunión de ambos. El campamento, inexistente cuando la esclava llega es el espacio común que les hubiera permitido *estar en el mundo*, fundar su identidad. Pero, ante su ausencia, sigue buscando.

La teatralidad social en el marco de la teatralidad del espectáculo. La construcción de la identidad en la puesta en escena de "Estrella Negra" de Martín Rosso¹⁶.

¹⁵ El destacado me pertenece.

¹⁶ Martín Rosso, es Master en Artes Escénicas (Universidad Federal da Bahía. Salvador- Bahía- Brasil) *Licenciado en Teatro* (Escuela Superior de Teatro - Universidad Nacional del Centro del la Provincia de Buenos Aires - Argentina). Profesor Adjunto Ordinario de Expresión Corporal I, II Y III (EST -UNICEN) Ha dirigido entre otras, *La Isla Desierta* de Roberto Arlt. (1992); *El viaje de Pedro el afortunado* de A. Strinberg, (1992); *El Gigante de Amapolas* de J.B. Alberdi. (1992); *Menú de Clásicos* (1993); *17 % 3*, (1993); *Tartufo* de Moliere (1995); *Zapping Teatral* (1996); *Estrella Negra* de Adriana Genta (1996); *Trilogía Sapuna* de J.C. Schettino (1998); *Performance Shakespiriano* (2002). Y actuado en numerosas oportunidades.

El reconocimiento a través de la mirada de cada uno los personajes es, para esta lectura, clave para comprender la construcción de la teatralidad que se inicia en el texto -tanto en las didascalias explícitas como en las implícitas- y que culmina en la puesta en escena. La seducción, que para Gustavo Geirola¹⁷ es la primera estructura de la teatralidad, en el texto de Adriana Genta comenzó a jugar desde el origen de la obra.

De hecho, el texto dramático surgió a partir del trabajo con imágenes iniciales, modo de escritura dramática que la autora había desarrollado con Ricardo Monti primero, y profundizado después con las lecturas esclarecedoras que de sus trabajos realizaba Mauricio Kartun. Así desde las imágenes de una negra (Estrella) y Artigas comenzó una búsqueda textual motivada por un tema: la utopía.

La temática -que había sido propuesta a la autora, en el marco de una convocatoria realizada a numerosos dramaturgos- adquiriría un sentido que desbordaba lo estético e invadía el campo cultural y social. El año 1990 discurría y con él se iban desvaneciendo ciertos ideales centrales de los ochenta; entonces la figura de su personaje se tornó inexorable. La producción de un monólogo que sería puesto en escena en un Festival que programaba el teatro Babilonia¹⁸ sedujo a la autora por el sentido idealista del tema y sin haber escrito, quizá aún, se encontraba ya en el juego propio de la teatralidad: mirar/ ser mirada, mostrar/ ser mostrada.

Este juego fue el que la impulsó no solo a la construcción del texto, sino también a buscar a quien ella visualizó como la actriz para su monólogo. Virginia Murature, una mujer negra, que había compartido con ella en el Teatro Municipal San Martín el espacio del Taller de Investigación Teatral que funcionó a fines de los ochenta. Era una actriz, que por su color de piel rara vez conseguía un lugar relevante en una obra en nuestro país, "a pesar de ser muy talentosa y tener una voz excelente"¹⁹, según recuerda la autora. Intentó contactarla, pero luego de una extensa averiguación, cuando encontró a algunos de sus familiares y les explicó el motivo de su búsqueda, le respondieron: "Virginia... ah!...Virginia.... Se cansó de esperar"²⁰ Ella se había suicidado en ese año en enero²¹.

¹⁷ Gustavo Geirola, "Bases para una semiótica de la teatralidad: espacio, imagen y puesta en escena", en *Gestos* 15 (abril, 1993); 25-40.

¹⁸ Este evento nunca se concretó, pero, el texto había llegado a su concreción.

¹⁹ Teresita Fuentes, entrevista ob. cit.

²⁰ Teresita Fuentes, entrevista ob. cit.

Más tarde, en 1995, la obra se estrenó en Buenos Aires con la dirección de Verónica Oddó, artista chilena, interpretada por Ángela Correa, una actriz brasileña en el Auditorio del Centro Cultural Recoleta. Luego, la ciudad de Tandil, en noviembre de 1996, dirigida por Martín Rosso²², e interpretada por la actriz de origen uruguayo, pero que reside hace años en el país, Gabriela Perez Cubas²³.

Una reposición de esta última versión de *Estrella Negra* se realizó en noviembre de 2002 en oportunidad del *Festival Regional de Teatro* de la Provincia de Buenos Aires organizado por la Dirección de la Comedia de la Provincia y la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Buenos Aires²⁴. La misma, en dicha oportunidad, resultó seleccionada para representar a la Región en el *Provincial de Teatro 2002*, en donde obtuvo los máximos reconocimientos respecto de la música y el sonido. Dicha concretización espectacular estuvo a cargo de los mismos artistas que en 1996: Martín Rosso y Gabriela Perez Cubas. Incluyó, también, al músico Daniel Vocaturo, quien, en vivo, interpretó durante la puesta en escena canciones de su propia autoría, inspiradas en el texto de la obra y la "Guagua del pan" de Raúl Carnota.

²¹ En la edición de esta obra en España como premio del Teatro Breve aparece dedicado a ella: "A Virginia Murature, cansada de esperar"

²² La obra fue estrenada en la ciudad de Tandil en noviembre de 1996. Desde entonces, ha recorrido numerosas ciudades de la provincia de Buenos Aires y visitado países de Latinoamérica. Entre 1997 y 1998 *Estrella Negra* se presentó en diferentes ciudades de Cuba. En ese país participó del *VI Festival de Espectáculos de Pequeño Formato*, en la ciudad de Santa Clara. Allí obtuvo el premio a la Mejor Actriz y el grupo Tdos, fue reconocido por la Federación de Mujeres Cubanas por la forma en que abordó la problemática femenina la obra. En la ciudad de La Habana, la pieza se presentó en la Casa de Las Américas, en el Instituto Superior de Arte y dentro del marco del *VII Encuentro latinoamericano y Caribeño sobre Enseñanza Artística*. En enero de 1998 fue invitada a participar de los festejos por el Día de la Mujer Hondureña, en Tegucigalpa, Honduras, por la O.N.G. "Mujeres en las Artes". De vuelta al país, en julio de ese año, participó del *1er. Festival Nacional de Teatro de Mar del Plata '98 y 10º Encuentro de Teatro Marplatense*, siendo ternada la Actriz. En marzo de 1999 la obra fue presentada en la ciudad de Barranquilla - Colombia. En el año 2002 se presenta en el *Encuentro de la IV Región* de la Provincia de Buenos Aires donde obtiene cuatro premios: actuación, música, iluminación y dirección y es seleccionada para representar a la Región en el *Provincial de Teatro 2002* obteniendo allí, el premio a la música y sonido.

²³ Gabriela Rozana Pérez Cubas Master en Artes Escénicas (Universidad Federal da Bahía. Salvador-Bahía- Brasil) Licenciado en Teatro Escuela Superior de Teatro - Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires Argentina.) Jefa de Trabajo Prácticos Ordinaria con Dedicación Exclusiva en las cátedras de Expresión Corporal I, II Y III (EST - UNICEN) Ha actuado entre otras en: Toketereo. Creación Colectiva (1988); El Barco de Pablo Castro (1989); Permitame un sueño Moreira de Susana Pujol (1990); Entre tu cuerpo desnudo y la angustia de mi muerte (1991); Billy The Kid. Creación Colectiva (1991); Desencuentro, cortometraje. Dirección Lucas Martelli. (1991); Ciencia y Absurdo por Horacio Tignanelli. (1992); Comix. Cuentos de amor de locura y de muerte, largometraje. Dirigida por Jorge Coscia. (1992); El Hombre de la Esquina Rosada de J.L. Borges. (1992); El Oso de Anton Chejov. (1992); La Epopeya del Floripondio, Creación Colectiva (1993); Muestra Obscena, Creación Colectiva. (1994); Don Juan de Molière (1995); Estrella Negra de Adriana Genta (1996).

²⁴ Con sede en el Teatro Municipal del Fuerte, del 19 al 24 de noviembre, en Tandil, Provincia de Buenos Aires.

La puesta en escena se realizó en medio de la platea, que había sido despejada de las butacas. El espacio escénico, circular, fue delimitado por la gradería que ocupaba el público. La actriz en el centro, iluminada cónicamente por un cenital iniciaba su monólogo. Alternativamente recurría a su hijo, construido con su propio chal y a algunos pocos objetos, íconos de su accionar de esclava colocados en la periferia del círculo. El mortero, la masa del pan, el cordel de la ropa, la palangana para higienizar la ropa y a ella misma la invitaban a rondar la escena, hilvanado las palabras; sin embargo recurrentemente regresaba al centro.

El proceso de construcción de la puesta consideró a priori un desarrollo inverso a la convención dominante en la época. Es decir que antes de estudiar el texto se organizó una secuencia de acciones y luego se incorporó el texto. Por último, se hicieron algunos acomodamientos, ya que cada unidad de acción fue trabajada individualmente. El partir de lo corporal fue una búsqueda explícita del director que encontraba en el teatro nacional y local una preponderancia casi dictatorial de la palabra por sobre los otros lenguajes.

Se buscó involucrar a la gente en el espectáculo, conmoverta. Gabriela Cubas decía en una entrevista a principios de 2003:

La idea central de nuestra propuesta es movilizar. Por eso el desnudo al lado de la gente, los sonidos al lado de la gente, el cantar, las luces, (...) Incluso el humor tiene su lugar desde el movilizar. Estoy, todo el tiempo, pendiente de saber si la gente que está viendo la obra está conmigo. Y están, desde la risa, desde el silencio, desde la emoción, incluso desde la tos nerviosa también están.²⁵

El espectador activo que suponía la puesta era estimulado, por un lado, a partir el ejercicio imperioso de sus sentidos que se le imponía y, por otro, era distanciado por la intervención del músico, que con función similar a la del coro griego explicaba y/o comentaba lo que pasaba o iba a pasar y que, lejos de distraer, la atención del público, lo obligaba reposicionar su vista sobre la mujer.

²⁵ Teresita Fuentes, Entrevista a Martín Rosso y Gabriela Perez Cubas, Buenos Aires, marzo de 2003 (mimeo).

Así la puesta en escena de la obra que hacía converger las miradas hacia el centro del círculo optó por la construcción de una teatralidad cimentada en la estructura del "rito"²⁶. Ella agregó a la básica relación de "seducción"²⁷ entre el espectador y el artista, la cercanía entre los cuerpos expectantes que implica una puesta en escena circular. La percepción de un adentro y un afuera delimitado por los propios mirantes de la obra sumó a la atracción básica del objeto en movimiento la complicitad de participar de un espacio común, un lugar identitario.

De este modo, la actriz, en el centro del círculo, se convirtió así en un representante imaginario del poder. Era como la estatua del héroe en la plaza²⁸, un nuevo objeto ritual. La figura de la negra, representante metonímico de los desvalidos, se transformó en "mito" plausible de reconocimiento porque fue erigida como objeto del sacrificio ritual, en pos de una identidad nacional y continental. Así, hábilmente la puesta, propone a Estrella en el centro, en el lugar de la víctima. Víctima, que por su ubicación es atravesada por todas las miradas, que cooperativamente la construyen como un objeto disputable, deseable.

Entonces, una imagen de la teatralidad social, tal como es la entronización de las figuras paradigmáticas de la historia en una plaza, es recreada en el espacio de la puesta. La misma le otorga al espectador los elementos que necesita para reconstruir su nueva identidad: un lugar, Uruguay -América Latina- y un grupo (un colectivo) -los que son invitados a su vez a participar. La conciencia de compartir ambos elementos comunes otorga "una identidad" a los que participan. De este modo quien supone ir a ver "teatro"²⁹ se encuentra inmerso en un "rito".

A diferencia de otras prácticas, el ritual -sostiene García Canclini³⁰- no se discute ni se puede cambiar ni cumplir a medias. En su cumplimiento se ratifica la

²⁶ Gustavo Geirola, ob. cit., 1993.

²⁷ "Sostenimiento de la mirada" y por tanto "juego de poder" (Gustavo Geirola, ob. cit., 1993).

²⁸ Dice Néstor García Canclini en *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Mexico, Grijalbo, 1990, cuando analiza la teatralidad social: "Los monumentos presentan la colección de héroes, escenas y objetos fundadores. Se colocan en una plaza, un territorio público que no es de nadie en particular pero que es de "todos", de un conjunto social claramente delimitados, los que habitan el barrio, la ciudad o la nación. El territorio de la plaza o el museo se vuelve ceremonial por el hecho de contener símbolos de la identidad".

²⁹ Considero el término según Gustavo Geirola, ob. cit., como estructura de teatralidad

³⁰ Néstor García Canclini, ob. cit.,

pertenencia del individuo a un orden y en su trasgresión se plasma la exclusión, de la comunidad, de la comunión. El espectador, entonces, relativiza su decisión. Sin consulta previa se vuelve participante de la ceremonia.

La propuesta ceremonial lo manipula. Por un lado, deja para él, el lugar que reconoce como convencional: el de observador; sin embargo, por otro, cambia la figura del objeto observado: Estrella, "el pueblo" sustituye a Artigas, quien es evocado en la palabra reiteradamente, pero no está en escena. El centro, lo que percibe, es Estrella. De este modo, la teatralidad en la lectura de Rosso propone una construcción popular del poder³¹. La fuerza la otorgan, nueva y creativamente, quienes miran, pues se hacen cargo de la nueva selección y transposición de hechos en pos de un proyecto de legitimación política. Sin embargo, llegados a este punto vuelvo a preguntarme: ¿Quién otorga el poder a quién? ¿Estrella, que invita compulsivamente a mirar? ¿Los espectadores, que le ofrecen su atención? ¿El devenir histórico, que alternativamente coloca a uno u otro en el centro?

Cierto es que la teatralidad espectacular se permite un juego propio de la teatralidad social y de este modo, realiza una construcción cultural en la que invita a la autorrepresentación de los intereses del grupo de espectadores en el escenario. El texto espectacular suplantó a la figura evocada de Artigas por la de Estrella, lo que le otorgó mayor fuerza dramática ya que la heroína estaba en el presente, no era sólo la evocación institucionalizada del mito. La nueva figura dominante, Estrella, se actualiza. Ella es cada nueva y única mujer que en un contexto adverso, como lo era el tiempo de la escritura, para Adriana Genta, y como lo era el tiempo de la puesta, para Rosso, recrea su propia existencia y busca su lugar e identidad.

Todos los tiempos un tiempo. Tiempo de la escritura, tiempo de la puesta en escena: tiempo de crisis.

³¹ Por ejemplo con la fundación en 1987 del Teatro de la Campana, a cargo de un grupo de directores, autores y actores, encabezados por José Bove, Rubens Correa, Roberto Cossa, Osvaldo Dragún y Raúl Serrano.

Tiempo de la escritura, tiempo de la puesta, tiempo evocado por ambos. Ninguno carente de conflictividad social, política y/o cultural en nuestro país. Si retomamos la época de producción del texto podríamos considerar que 1983, había sido un año clave en la historia nacional. La recuperación de la democracia que se había concretado en octubre implicó un sentimiento generalizado de esperanza y optimismo. Se recobró la libertad de expresión y la ideología gestada y moldeada en Teatro Abierto halló su continuidad desde los ámbitos público³² y privado³³. Pero hacia 1989, los cambios sociales y políticos en el país aceleraron el proceso hiperinflación que ya venía avanzando y acrecentándose desde años anteriores y que trajo aparejado el adelanto de las elecciones y la asunción de Carlos Menem, como presidente del país.

En el campo cultural, esta etapa se había caracterizado por la despolitización de la sociedad, la centralización de la mirada en lo económico a nivel nacional y el triunfo del neoconservadurismo, que implicó –entre otras medidas- la privatización de numerosas empresas estatales. De este modo, se reforzó la diferencia entre las clases sociales. Disminuyó la clase media, se agudizó la polarización entre ricos y pobres, aumentó el desempleo (industrialización) y declinaron los incentivos educativos y culturales.

En el campo teatral la tendencia realista dominante, de posición antiposmoderna proponía un teatro militante y comprometido ideológica y políticamente. Para resistir el relativismo posmoderno y detener la caída de las utopías sociales e individuales, apeló a una dramaturgia que ideológicamente respondía aún a Teatro Abierto. En esta línea encontramos a Adriana Genta y su

³² Así, por ejemplo Carlos Gorostiza fue designado Secretario de Cultura de la Nación, su plan se denominó "Cultura abierta" y proponía: 1- Libertad de expresión, 2- Fomento de la actividad artística, 3- Progresiva des-estatización de los medios de comunicación, 4- Realización de actividades culturales en espacios públicos; Pacho O'Donnell (también de Teatro Abierto) ocupó el cargo de Secretario de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de Bs. As.; Osvaldo Bonet (también de Teatro Abierto), Director del Teatro Nacional Cervantes.

³³ Por ejemplo con la fundación en 1987 del Teatro de la Campana, a cargo de un grupo de directores, autores y actores, encabezados por José Bove, Rubens Correa, Roberto Cossa, Osvaldo Dragún y Raúl Serrano.

obra *Estrella Negra*, quien encontró el aval legitimante de algunas instituciones del ámbito teatral porteño y europeo.

Ejemplos de estos reconocimientos son los que recibiera en la época la autora. A saber, en 1992, por *Estrella Negra*, el "Premio Teatro Breve de Valladolid" (Caja España) y en 1994/5 el Segundo "Premio Municipal" (Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires). En 1996/7 por *La pecadora. Habanera para piano*, el "Premio Municipal" (Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires); en 1996, el "Premio María Teresa León" (Asociación de directores de Escena de España y el Instituto de la Mujer) y en 1999, el "Premio Trinidad Guevara" y el "Premio María Guerrero".

Ahora, si consideramos el tiempo de la producción del texto espectacular, no podemos dejar de mencionar la crisis político-social que la Argentina sufriera en diciembre de 2001. Mientras renunciaba a la presidencia de la nación Fernando de la Rúa, el conflicto institucional se agudizaba presionado por un grave problema económico, al que siguió la devaluación de la moneda y la consecuente baja del salario real de los ciudadanos. La satisfacción de las necesidades mínimas de tornó prioritaria.

Como es lógico las restricciones en lo económico repercutieron en el campo cultural. No sólo en los espacios estatales sino también en los privados. Sin embargo, en el teatro nacional el lugar de los emprendimientos independientes se mantuvo como un buen refugio donde hacer pie para el emprendimiento de proyectos como el de Rosso. Se sumó a esto la posibilidad que siguió ofreciendo la Comedia de la Provincia, en tanto promotora de Encuentros, para lograr la consolidación del esfuerzo de este teatro de "arte".

El teatro: un lugar para construir la identidad

El hombre mítico José Gervasio Artigas, evocación fundante de identidad en el texto dramático interesó a Adriana Genta pues lo consideró "una utopía todavía

válida por su sentido de americanismo, su concepto de pueblo, de democracia, de justicia social, su coherencia. Fue un hombre que nunca reivindicó para sí la riqueza -que no tenía el Palacio de Urquiza-. Por su parte, el cuerpo, el objeto del sacrificio se constituyó en el eje del trabajo de Martín Rosso. "Lo que nosotros queríamos hacer con esta producción era valorizar el cuerpo. (...) Gran parte del teatro argentino es muy textual. (...) Esto tiene mucho que ver con lo político: es importante lo que se dice, y no tanto cómo se dice."³⁴

Ambos en su "hacer teatro" encontraron el espacio propicio para reconocerse y construir la identidad de su personaje y la propia. El teatro como espacio de experiencia cultural les permitió dar forma a su pertenencia comunitaria y temporal. La actitud de búsqueda se tornó eje de cada uno de ambos procesos: búsqueda una imagen, búsqueda desde lo sensible, desde cuerpo, búsqueda de comprensión de un país en cambio y búsqueda de un lugar para expresar la actitud de resistencia, búsqueda de la utopía.

El texto *Estrella Negra* encontró su principio constructivo de la *narración oral*. El relato de vida ficcionalizado que recupera la palabra e invita al lector/espectador a reunirse en un espacio de encuentro jugó al modo de los narradores urbanos de los '80 y de "los habladores" de las tribus primitivas; quienes se hacían dueños de las anécdotas, los sentimientos, las experiencias, "de la voz del pueblo" y retransmitían este material para el auditorio que encontraban en su interminable tránsito uniendo a su tribu.

Así, la centralidad en el trabajo corporal que le otorgaron tanto el director como la actriz a esta puesta favoreció el ajuste de una nueva relación entre actor y espectador basada en la refuncionalización y resemantización del relato popular³⁵. Entonces, si bien se observó, en general, una preocupación especial por la corporalidad, la palabra nunca desaparece por completo, más bien asume un valor diferente y rejerarquizado³⁶. El relato popular de un solo personaje en escena, que concentraba la mirada del espectador, y una trama de tesis sirvieron a la autora

³⁴ Teresita Fuentes, entrevistas, ob. cit.

³⁵ Beatriz Trastoy, *Teatro autobiográfico*, Buenos Aires, Nueva Generación, 2001.

³⁶ Beatriz Trastoy, ob. cit.

uruguay para acortar en tono intimista la distancia entre actor y espectador, entre realidad y ficción, entre aislamiento y compromiso. La construcción circular, ritual del espectáculo y el nuevo objeto de sacrificio y reconocimiento que constituye la figura de Estrella ofreció a los otros, los espectadores un espejo en dónde repensarse, y desde donde repensar su utopía actual.

victoriayalfredo12@hotmail.com

victoriayalfredo12@ciudad.com.ar

Abstract

The article proposes the reading of the play *Estrella Negra* (Black Star) by Adriana Genta (1991) and the staging directed by Martín Rosso (2002). The Latin American identity conflicts is the core which links with these productions of historical intertext where of theatricality is built in a different and complementary way.

Palabras clave: Genta-Rosso- mujer- teatro histórico-teatralidad

Key words: Genta- Rosso- woman- historical theatre- theatricality.