

6-2002

Ricardo Monti: Hacia un teatro epifánico

Mirta Arlt

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>



Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Arlt, Mirta. (2002) "Ricardo Monti: Hacia un teatro epifánico," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 16, pp. 65-74.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

RICARDO MONTI: HACIA UN TEATRO EPIFÁNICO

Mirta ARLT

En la teatralidad de fines del segundo milenio la ortodoxia del realismo estético amplió notablemente sus límites. En nuestro país lo hizo dando cabida primero a tratamientos propios del hiperrealismo de los '50, originado en los Estados Unidos, y en los '60, a procedimientos y recursos de las corrientes absurdistas europeas, lo cual, por entonces, produjo el enfrentamiento entre los teatristas del realismo social y del absurdismo. (Pellettieri, 1995a: 67-79)

Un autor que no participó de ese binarismo de las ideas estéticas fue Ricardo Monti, de quien nos ocuparemos en estas páginas.

Su nacimiento en 1944 lo situó fuera de las coordenadas realismo/absurdismo, pues en los '60 Monti se iniciaba en las letras escribiendo sobre todo poesía, lo cual no impidió, naturalmente, el efecto ilocutorio de condicionantes e información proveniente del campo teatral e intelectual de ese momento. Pero con el resultado inverso al que era de esperar, pues el estímulo favoreció su distancia de los hábitos mentales y gustos dominantes en el teatro de la década. Su situación generacional y su temperamento lo mantuvieron efectivamente al margen de la oposición realismo/absurdismo, y comenzó a escribir teatro con un criterio personal y sin privarse de la apropiación de los procedimientos y recursos de los contendores, y al despuntar la década de los 70 estrenaba su primera obra, *Una noche con el señor Magnus & hijos* (1970). La pieza le valió el reconocimiento del periodismo

especializado y de un público no embanderado en la contienda mencionada.

Ya en aquella primera pieza Monti partía de situaciones y personajes referenciales que desrealizaba a medida que progresaba la acción dramática, mediante recursos de onirismo y apelando al tema mítico del parricidio, tema que fusionaba en el nivel semántico con la situación socio-política del país.

Más tarde continuaría con la apropiación de cuanto favoreciera sus necesidades estéticas, manteniendo en primer plano el nivel de lo textual lingüístico, y acentuando recursos de tradición arcaica y barroca (entendiendo por barroco la mostración de la pasión, el "pathos", la impetuosidad y la exageración como rasgos fundamentales).

Además, en las puestas de sus piezas contó con la feliz conjunción de un director como Jaime Kogan, cuyos aportes potenciaron las virtualidades del texto dramático, recurriendo a una imaginativa y enriquecedora espacialización que acentuaba la función simbólica de los sistemas de signos visuales y auditivos.

Hoy, Monti es un autor que ha creado su público, ajeno al teatro comercial, al realismo remanente y al ocasional rechazo del teatro de autor. Y en sus últimas piezas se ha acentuado —en el plano del contenido— la preocupación americanista y mítico-religiosa, esto último sobre todo en el nivel reflexivo y en el plano de los procedimientos de "ostensión simbolizadora y demostrativa" (Pavis: 342-343) tal como se advertirá en las piezas de los '90 con las que ejemplificaremos: *Una pasión sudamericana* (1989), *Asunción* (1992) y *La oscuridad de la razón* (1994) en las que el tema mítico articula la ostensión americanista, recurriendo —en el nivel de la intriga— a impersonificaciones de virtuales fuentes históricas que retoman el asunto de la prehistórica triangulación trágica: víctima-victimario-vengador.

Además, como ya lo especificó Pellettieri (1995b: 12-13) el teatro de este autor se caracteriza por la

...resistencia a la "modernidad marginal" (...) se aparta de las textualidades modernas de la Argentina, se refugia en el "anacronismo" textual. El protagonista, sujeto de la acción, busca conocerse, conocer (...) su destinador pasa a ser el "ser americano" textual. También se producen cambios a nivel de la intriga (...)

Todo esto se advierte en la semántica de los textos, que se postulan como una interpretación mítica de nuestros orígenes.

A esta prieta síntesis de presentación del autor agregamos algunas observaciones de Innes (II) sobre la literatura de este fin de siglo, en general.

Bajo las variaciones de estilo y tema aparece un interés predominante en lo irracional y lo primitivo, que tiene dos facetas básicas y complementarias: la exploración de estados oníricos o los niveles instintivo y subconsciente de la psique, y un enfoque casi religioso en el mito y la magia, la experimentación con pautas ritualísticas de actuación.

Las aseveraciones de los autores citados se materializan en especial en las tres últimas obras mencionadas de Monti, en las que éste se abre a la manifestación mítica y a la verbalización enaltecida por el tratamiento poético. Lo cual en el nivel de la recepción constituye un estímulo para que el lector/espectador descubra la intertextualidad con las ficciones teatrales de los antiguos autos sacramentales ("actus", acción; "sacramentum", sacramento, misterio), y se descubra a sí mismo como admirador de uno de los autores que se adelantaron a las apropiaciones posmodernas y corrientes. Ya lo confesaba el mismo Monti en el programa de mano de *Una pasión sudamericana* que, con su propia dirección, se estrenó en la Sala Martín Coronado del Teatro Municipal General San Martín en 1989.

(...) la elaboración de este proyecto me llevó con intermitencias, alrededor de 10 años, sin tener en cuenta el tiempo que medió hasta su estreno (...) *Una pasión sudamericana* siempre fue para mí una "intuición poética, un enigma a descifrar, una incitación al pensamiento"; el desafío de penetrar, en fin, en la estructura de un mito común a todas las culturas. Pero esto fue para mí. ¿Qué será para cada uno de ustedes? (El entrecomillado es mío).

La pieza expone al representante (Brigadier) de la sociedad autoritaria en crisis. En ella el gobernante conoce sus propias limita-

ciones, pero debe seguir adelante, atrapado en el propio poder alcanzado. Es dueño de la anagnórisis trágica que convierte su autoridad en un centro dramático de dolorosa discordia emocional e intelectual, por estar sujeto a los mandatos y reclamos de la autoridad que representa. El universo se ha vuelto –desde su anagnórisis– un lugar extraño, discontinuo e irónico.

La pieza no fue bien recibida pese a lo cual algún investigador le auguró el reconocimiento de "el futuro que le pertenece" (Pellettieri). El mal recibimiento inicial se debió, en parte, a la ambigua dirección del mismo autor que no sorteó las exigencias del texto espectacular cuyo discurso incluía la alternancia de personajes referenciales y personajes fantásticos en planos simultáneos de presentación (los enamorados "in absentia", ficticios, los locos, Farfarello etc. versus realistas, Brigadier, Edecán, escribientes, etc.).

Los enamorados, pertenecientes al episodio histórico de Camila O'Gorman, gravitan sobre la acción y ponen al Brigadier en la doble encrucijada de enfrentar el campo de batalla (Santos Lugares) externo, real, y el del interior de su conciencia, prisionera de las exigencias del poder. El Brigadier, a semejanza del mítico Creonte griego, debe hacer cumplir la ley humana, para lo cual debe rechazar la ley divina desde su voz interior y desterrar la valoración ontológica, aporía a la cual lo enfrenta el "mensajero"/Edecán. "Brigadier: (...) ¿Cómo se atreve a venir acá con su sentimentalismo dulzón de viejo chocho a insultar la fuerza de esa juventud? ¿Qué se cree que esperan ellos de mí allí, inmensos, calmos?" Omnipotente, sofista, altivo continúa: "¿Cómo piensa que yo no voy a dar una respuesta valiente al tamaño de su valentía? ¡Es a ellos a quienes amo, a ellos! ¡Pero estoy haciendo un mundo! ¿Entiende? ¿Entiende?" (126)

Sin embargo, la anagnórisis, la verdad, pugna por aflorar transgrediendo su propia autodefensa, que refuta con el sarcasmo.

(...) ¡Qué ironía, Flores, que yo con mi valentía sea el representante de la cobardía general! Que yo cometa este acto atroz para que mañana todo ese hato de borregos respire aliviado y mande a sus hijas a misa sin el temor de que el cura les salga detrás del altar con la pija en la mano. (...) Para que esa ralea innoble, que se caga de miedo ante la furia y desorden del

amor, se babosee ante el amor masacrado, y
escriban versitos sentimentales y lancen una
lagrimita por los desdichados amantes. (126)

Y en un alarde de autonomía sarcástica, continúa: "Pero no seamos tan injustos. Es preferible soñar con el amor que padecerlo. Y es de estas pesadillas que nacen esos sueños". (126)

Y, entregando al receptor la epifanía de la condición humana "de yecto" y como pensando en voz alta, concluye, "(...) Porque fuimos expulsados para siempre del Paraíso... Y porque en el camino en que vamos, aunque no sabemos adónde vamos, ya no podemos retroceder (...). Con esto el Loco va a saber que yo también soy un civilizador... Vaya.". (127)

El texto abunda en estocadas de humor irónico a las que el autor acude a los fines de destruir el "pathos" con la tensión descendente del anticlímax. Ejemplo: "Farfarello: El autor se olvidó de mí, signor. Ya no me necesita más. Arrivederci. (*Tira besitos al aire con los dedos y se duerme, Pausa*)". (128)

En el nivel verbal, la autorreflexión, la parodia de la obsecuencia, el sarcasmo, el "pathos", funcionan como procedimientos efectivos para ensimismar, alejar al espectador, para golpearlo con reconocimientos referenciales de la situación político-social que vive. Sin embargo, el autor quiere dejar una mirada esperanzada que está implícita en su actitud ante el recién nacido, hijo de la pareja fusilada, actitud que relativiza (en el plano semántico), y a la vez confirma, la debilidad del "bárbaro" que sólo se permite el "sentimentalismo dulzón" ante la seguridad de que está en presencia de la indefensión absoluta del infante.

En su obra siguiente, *Asunción* (1992), el tema americanista trasciende las fronteras de nuestro país y toma el mito de origen –la conquista– que anticipaba en el parricidio de sus inicios teatrales, retomado en las últimas piezas estrenadas hasta la fecha.

En *Asunción*, su protagonista, Asunción, paradójicamente es la protagonista de la historia pero no del hecho teatral, lo cual es simbólicamente referencial ya que así ocurrió en el origen americano.

A su vez, la protagonista del texto espectacular, Doña Blanca, se constituye en el símbolo del deterioro del conquistador europeo en América.

Doña Blanca agoniza y monologa ante la presencia oscura de Irala, y ante la nativa parturienta (Asunción) que le sirve de interlocutora ausente, puesto que no entiende el castellano.

La presencia de estos tres personajes dibuja la triangulación simbólica de la dinámica de la conquista americana: sometedor/sometido/vengador (futuro). Cada "rol-sujeto" está a su vez sometido al mandato de un innombrado "destinador" al infinito, tema fundante de la obra total de Ricardo Monti.

La acción transcurre "(...) en la inmóvil noche paraguaya, mientras a su lado (de Doña Blanca) Asunción niña indígena, pare el primer mestizo de la tierra en el año del Señor de 1537". (251)

En el privilegiado plano verbal, característico de este autor, se recurre al monólogo, forma literaria y teatral que han estudiado con detenimiento Ubersfeld (21-42) y Pavis (319). Citaremos a este último, quien enuncia:

Es una forma de diálogo al que por su artificio rechaza el teatro realista o naturalista, que no admite el monólogo sino cuando es motivado por una situación excepcional (sueño, sonambulismo, ebriedad, efusión lírica). En los otros casos el monólogo revela la artificialidad de la representación teatral y el rol de las convenciones.

Lo cual concuerda con lo manifestado por Monti en una entrevista realizada por Roster en la que manifestaba que: "A mí el teatro me fascina en cuanto no oculta su condición de teatro; no cuando quiere parecerse a la vida, sino cuando quiere superarla". (57)

La ficcionalización del pensamiento de Doña Blanca es una suerte de diálogo entre el yo de la locutora y un yo predicado, receptor, en el cual se ha desdoblado el primero.

Dentro de las unidades diversas de significación del monólogo señalaremos en primer lugar el alegórico nombre del personaje epónimo (la nativa portadora del mismo), que desconoce el contenido de su nombre: Asunción, cuyo sentido es, "elevada por Dios (la virgen Santísima) en su propia inmaculada carne desde la tierra al cielo", y misterio que la iglesia católica festeja el 15 de agosto.

Asunción es también la nominación de la capital del Paraguay y se reviste de ironía dramática en cuanto designa a la portadora, subalterna, violada y "arrojada" a una tierra infernal.

Asunción es la depositaria del sexo que la ha fecundado y por lo cual, ahora es envidiada por la agonizante Doña Blanca, sin futuro y consumida por la sífilis, que devoró a su Señor Don Pedro de Mendoza.

El monólogo de la manceba instaure una especie de dúo coral con los gemidos de la parturienta que funcionan como la ensimismada respuesta del alumbramiento al delirio terminal de la protagonista recargada de afeites, barnices y joyas.

Doña Blanca concluye su vida entre la imprecación, el ruego, los recuerdos del pasado y el resentimiento lamentoso por no haber logrado seducir al sucesor de Mendoza en la conquista.

En el ruego se dirige a la virgen: "Mírame / en noche eterna / mira este cuerpo / que amó, / despedazado / y recógelo, / álzalo en su Asunción". (269)

En sus apelaciones a la parturienta: "Asunción, / Asunción, / deja ya de gemir, / niña oscura. / ¿Me quitas todo? / ¿Hasta el gemido? / deja que yo gima. / Tengo más dolores que tú / y mucho más / he perdido / y perderé" (253-4). En su delirio de amor, al hombre que la rechazó, el ritornello: "Te seguiré, / amor / por la ribera...". (254)

La secuencia de situaciones se interrumpe con la muerte de Doña Blanca, y el acceso a primer plano de Irala que irrumpe, transgrede y frustra la elevación poética que había alcanzado esa agonía. Con su presencia altiva y su enunciación fría y prosaica dice: "Doña Blanca, / señora... / ¿Descansas ya?" y acercándose a Asunción, imperturbable y distante, desde el desamor y el menosprecio la indaga: "Y tú, ¿has de parir / de una vez? (*Pausa, friamente curioso*) ¿Qué saldrá?" (270)

Una vez más el anticlímax, en el plano de la entonación y la enunciación, introduce la abrupta tensión descendente propia de los finales abiertos de estas piezas de los '90.

En *Una pasión sudamericana* el anticlímax lo da el nacimiento del hijo de la pareja fusilada, mientras se oyen los primeros cañonazos de la batalla que comienza. "Brigadier (*a Edecán*): Abriguelo" (128). Y va a caer de rodillas ante Barrabás, el gran ladrón –y símbolo del misterio de la gracia– en cuyo lugar murió Cristo en el Gólgota, con lo

cual se abre el interrogante sobre el futuro del hombre y del mundo (el recién nacido) y sobre la resistencia cultural dentro de la iniciada "globalización".

En *La oscuridad de la razón* se articula el mito del parricidio implantado en nuestra historia particular y desde la intertextualidad en varios planos con la *Orestíada* de Esquilo (Sófocles, Eurípides) y con el *Hamlet* y el *Macbeth* de Shakespeare. La intertextualidad es múltiple y simultánea porque ocurre en el plano de la intriga, el del esquema actancial, el de los personajes, mientras que la resistencia cultural se evidencia en el plano de la refuncionalización de procedimientos y recursos para dar contenidos de preocupación nacional, como el mito del intemporal parricidio en los procesos sociopolíticos de la historia argentina.

En efecto, los personajes Mariano/Orestes; Alma/Electra; María/Clitemnestra/Gertrudis/LadyMacbeth, Dalmacio/Egisto/Claudio/Macbeth, alcanzan la intertextualidad de roles y desplazamientos de nivel ontológico y metafísico, en los cuales se juega la lucha entre las fuerzas esenciales del bien y del mal, y en el plano de la teatralidad se problematiza la posibilidad del fin de la tragedia al introducir en su principio constructivo la noción de la redención y la gracia.

Mariano es el que ha cometido el error (hamartia), el exceso (hübris) no es el reconocimiento (anagnórisis) y debería entrar a la etapa final del héroe trágico con la "expiación" (como Edipo y Creonte), o la muerte (como Antígona) y está perseguido por la culpa con que lo ha cargado el incesto, el magnicidio y la muerte por mano propia de su madre: se encuentra desquiciado y perdido y a punto de entregarse a las incitaciones del espíritu del Mal (Alma y la Partida) que funcionan como sinécdoque del rosismo histórico. Aquí, el principio constructivo de la tragedia está compartido con el principio constructivo del protagonista, ambos signados por el "fatum" del mito clásico, que revierte su signo ante la introducción de la luz que ilumina la razón oscurecida, mediante la esperanza (inherente al mito del cristianismo) y el inminente alumbramiento del ser que habrá de continuar la historia del futuro.

La pieza, que se estrenó en el Teatro Payró, marcó una verdadera labor de equipo con la implementación potenciadora de las virtualidades del texto que realizó Jaime Kogan como culminación, antes de morir, de su aporte a la obra de Ricardo Monti.

Se alcanzaba así el objetivo, caro al autor, de lograr un impacto emocional fuerte que tornaba al público ávido de reflexionar sobre lo que por momentos había alcanzado diversos grados de fascinación, lo cual constituía (desde una ideología deconstruida) la aplicación cabal del principio estético brechtiano del teatro como entretenimiento complejo.

En ésta, última de sus obras estrenadas, Monti no sólo empleó los elementos necesarios para sus objetivos estéticos, como lo hizo desde sus comienzos en *Una noche con el señor Magnus & hijos* (1970) y *Visita* (1977), sino que recurrió a procedimientos y recursos propios del posmodernismo, indiferente a las ortodoxias estéticas y sin preocuparse por formar en sus filas. A tal punto, que en *La oscuridad de la razón* la figura epifánica de la virgen arranca de cuajo la estructura de la obra de los principios e intertextualidades señaladas para convertir el mito del parricidio en una versión de los misterios y milagros medievales, en los que la Virgen asumía la función del "deus ex machina" euripidiano.

Su teatro, en síntesis, crea la expectativa de pavimentar el ingreso del teatro argentino al próximo milenio con un teatro de autor de resistencia cultural a la globalización, pero sin alardes de ruptura con el realismo y las ideologías, vanamente decretadas extintas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

INNES, C., 1992, *El teatro sagrado*, México: FCE.

MONTI, R., 1995, *Teatro*, Tomo I, Buenos Aires: Corregidor.

PAVIS, P., 1980, *Diccionario del Teatro*, Barcelona: Paidós.

PELLETTIERI, O., 1995a, "La polémica de realistas reflexivos y neo-vanguardistas (1965-1969): Gritos y susurros", en *El teatro y los días*, O. Pellettieri (ed.), Buenos Aires: Galerna-Facultad de Filosofía y Letras-UBA.

_____, 1995b, "Estudio Preliminar", en *Teatro*, R. Monti, Tomo I, Buenos Aires: Corregidor.

ROSTER, P., 1991, "Entrevista" en *Espacio de Crítica e Investigación Teatral*, 5, 9: 53-62.

UBERSFELD, A., 1998, *Lire le théâtre III*, France: Lettres Belin Sup.