

INTERSECCIONES DEL TEATRO Y LA HISTORIA:
A PROPÓSITO DE **LA ENCARNACIÓN**, DE FEBE CHAVES

Natalia Di Sarli y Gustavo Radice
Universidad Nacional de La Plata (Argentina)
nataliadisarli@ciudad.com.ar

Resumen

Intersecciones del Teatro y la Historia: A propósito de *La Encarnación*, de Febe Chaves.

La revisión de la historia a través del sesgo del arte siempre lleva a una encrucijada: ¿Cuál es la brecha que separa las ficciones del arte de las producidas por el discurso de la Historia? Si el presupuesto del discurso histórico es el de legitimarse como instituyente de la *verdad*, las poéticas del drama teatral histórico contemporáneo descubren el carácter ficticio de dicho discurso (y su misma historicidad) al constatar en él una serie de construcciones modeladoras del imaginario colectivo nacional. *La Encarnación* es, antes que un relato sobre la Patria, un relato de la femineidad y sus identidades subsumidas por los rigores de la Patria. Las protagonistas, Manuela Rosas y su madre, Encarnación Ezcurra, se despojan del miriñaque color punzó de la Federación rosista para asumir los ropajes de lo privado. En ese contrapunto de discursos desencontrados, interrumpidos, yuxtapuestos, se entrelaza la trama de contradicciones de una época. Los vericuetos del poder y de la gloria, de la ambición material y la necesidad de inmortalidad, convergen en la construcción del drama histórico contemporáneo, que interpela en las omisiones de la Historia otras historias por contar.

Palabras clave: Teatro, Historia, Identidad.

"Una madre, una hija, y la voz callada que se vuelve dicha.
Una Manuela ficcionada que grita lo que la historia supo silenciar".
Febe Chaves

A caballo entre los cruces de lo poético y lo político, la revisión de la historia a través del sesgo del arte siempre lleva a una encrucijada: ¿Cuál es la brecha que separa las ficciones del arte de las producidas por el discurso de la Historia? Si el presupuesto del discurso histórico es el de legitimarse como instituyente de la *verdad*, las poéticas del drama teatral histórico contemporáneo descubren el carácter ficticio de dicho discurso (y su misma historicidad) al verificar en él una serie de construcciones modeladoras del imaginario colectivo nacional.

Las recientes poéticas de temática histórica han dejado atrás la inmovilidad grandilocuente del monumento, sustituyéndola por los intrincados relatos de lo íntimo. Lectura ésta de rebordes ambiguos, donde los atributos del heroísmo patriótico son leídos –en ocasiones– desde el revés de la trama. En esta suerte de neo-revisionismo poético, los próceres de la gesta nacional pierden la distancia del tiempo y del bronce, y se adentran en el universo de las pequeñas contradicciones humanas. Los vericuetos del poder y de la gloria, de la ambición material y la necesidad de inmortalidad, convergen en la construcción del drama histórico contemporáneo, que interpela en las omisiones de la Historia otras historias por contar.

Para la construcción del personaje histórico, estas nuevas textualidades teatrales se sirven del contrapunto discursivo entre las trayectorias de lo público –ampliamente desplegadas en libros y documentos de Historia– con los rasgos de lo privado. Estos últimos tensionan y definen el conflicto dramático de los héroes patrios, que suman a sus contiendas públicas las que libran consigo mismos en la soledad el ámbito intrasubjetivo.

En su producción discursiva, este lenguaje poético intenta superar la necesidad de reproducir los discursos legitimados por la Historia, para construir una versión alternativa de la identidad nacional. A través de las apropiaciones surgidas en los intersticios de estos relatos fundacionales y del rescate reflexivo de sus figuras emblemáticas, tal parece es posible despejar del arte el peso de los discursos instituyentes de la "verdad" (1).

La Encarnación, de Febe Chaves: voces y silencios de la Federación

A partir de un juego de palabras, la autora desliza en el título el eje implícito de la obra: *La Encarnación* es, antes que un relato sobre la Patria, un relato de la femineidad y sus identidades subsumidas por los rigores de la Patria. Las protagonistas, Manuela Rosas y su madre, Encarnación Ezcurra, se despojan del miriñaque color punzó de la Federación rosista para asumir los ropajes de lo privado. Cada una hace del suyo un signo de identidad: Encarnación, la túnica blanca que oficia acaso de mortaja o de inmutable vestido nupcial, pues ante todo es esposa. Y así se presenta a su hija en la memoria, en el sueño o en la imaginación.

Manuelita, ya adulta - ya *encarnada*- viste el sobrio ropaje oscuro de quien vela a sus muertos.

La obra comienza sugestivamente con una plegaria infantil musitada en penumbras por Manuelita adulta. Es la invocación necesaria para desentrelazar de la memoria a la madre que se sabe muerta hace años, pero cuya ausencia traza la presencia de un vacío inabarcable.

Las convenciones del tiempo cronológico y psicológico se desdibujan en el tiempo narrativo de la obra: Manuela niña y adulta se diluyen en una misma voz que reclama a Encarnación por su identidad. Y en el reclamo situado en esa *encarnación* acaso no deseada, sin duda ingrata para ambas, subyace la pregunta: ¿pudo acaso Manuelita elegir otra cosa que ser la sucesora de su madre? Encarnación Ezcurra, la doble ausente, exige en la identidad de la *otra* que es su hija la suya propia. No supo ser madre, se le increpa. No quiso ser débil, se defiende. En ese contrapunto de discursos desencontrados, interrumpidos, yuxtapuestos, se entrelaza la trama de contradicciones de una época signada por el hombre que nunca aparece en escena. Como Godot, Rosas no necesita hacerse visible para ser omnipresente: su figura elíptica es el centro del conflicto, el premio y el precio de la encarnación. La dimensión de su presencia oprime a las encarnadas a través de las palabras, que en cierta manera lo disputan para sí mismas. Es él quien da a cada una su rol en el juego. Rol unívoco que Manuelita encarnada hereda a pesar suyo, de las manos agonizantes de una Encarnación que lo cede a pesar suyo.

Sofocada por esa identidad que la precede y que a la fuerza debe asumir como propia, Manuelita se revela a sí misma y abre el juego: sucederá a su madre pero será ella misma. No cometerá sus errores. No dejará la vida como ella por la Santa Federación, grita. Tampoco lo hará por Rosas, calla. No hubo errores, remata la madre inflexible. En los márgenes del duelo recalcitrante de las encarnadas hay otra historia: la del desamor. Las dos que son una sola no se conocen. Lo harán quizá en el último refugio que les queda: el de la memoria compartida o acaso inventada para compartir.

La atmósfera intimista que contiene al juego teatral bien parece desprendida de un cuadro de costumbres, pero no centra la atención en los detalles del sencillo conjunto mobiliario, sino en tres vértices de un triángulo que define las tensiones espaciales de la trama. Entre las dos mujeres, se sitúa una tercera presencia. Una parábola de Rosas, el signo que lo incorpora sin nombrarlo: un miriñaque rojo punzó, con divisa bordada. Huella que anticipa la estampa escolar de Pueyrredón enclavada en el imaginario colectivo. El ropaje de lo público, testigo mudo de la polifonía privada, señala constantemente al espectador el final de la historia. Otro punto de tensión espacial lo constituye la silla mecedora donde Encarnación agoniza. Entre sus muelles el cuerpo de la Restauradora se contrae y se despliega para dar rienda suelta a sus quimeras. Rosas, la Patria y la Federación –los tres una misma y sola cosa– los unitarios, la Mazorca, Lavalle, Quiroga y otra vez el punto de partida: Rosas. Todo parece nacido de su vientre ahora podrido y tumefacto, todo menos Manuelita. La intensidad áspera de su lenguaje verbal y corporal no acepta la piedad que tampoco quiso dar, ni pretende mentirla siquiera en los últimos estertores de su agonía. Como contraparte, Manuelita oscila entre los reclamos de amor filial y el deber cívico de suplir esa figura poderosa en nombre de su padre, de la Federación o simplemente de su identidad subsumida a la Patria y sus caprichos. Tal vez en ese diálogo imaginario, Manuelita se liberó del sesgo materno para encarnar el suyo. Y de su mano tejer los hilos de su propia telaraña de poder, hilvanada en la figura de la intermediaria aparentemente piadosa, sumisa, falsamente decorativa del óleo de Pueyrredón.

Al final, una de las dos será vencedora. ¿Cuál? Depende el punto de vista: la que muera joven en la cima del poder y la gloria, o la que viva muchos años para narrar desde el exilio los relatos del ocaso.

En el fondo del escenario, el miriñaque y la divisa rojo punzó esperan que finalice el juego de voces y silencios de lo privado, para que la Historia comience a jugar el suyo.

Ficha Técnica

La Encarnación

Un Acto de Febe Chaves

Género: Melodrama

Temática: Histórica

Elenco

Graciela Sautel - Encarnacion Ezcurra

Bettina Giorno - Manuela Rosas

Voz en Off: Héctor Peñalva

Música: El "minué federal"

Ayudantes y Técnicos:

Valentín Aloé, Eugenio Fernández Beltrán, Martín Crocci, Franco Marful, Florencia Peralta, Morena Pérez y Fernanda Puigmarti

Asistentes de Dirección:

Maricel Beltrán, Mariela Mirc y Jorge Romero

Escenografía: Quique Cáceres

Dirección: Norberto Barruti

La obra pertenece al ciclo *El Teatro y la Historia*: surgido en 2007 del Proyecto "El Teatro y La Historia", coordinado por la dirección del Coliseo Podestá con el asesoramiento en historia y dramaturgia de Pacho O'Donnell y el apoyo de la Dirección de Cultura de la Municipalidad de La Plata.

Nota

(1) Cfr. Barei, Silvia. Pensar la (H)istoria. Mujeres y escritura en la Argentina Contemporánea. En: Revista *La Palabra y el Hombre* No. 132. México: Editorial Veracruzana, 2004. p. 133-147. Edición en línea. Disponible en: <http://www.uv.mx/dgbuv/cdigital/documents/octdic2004.pdf>. 23 de septiembre de 2008.

Bibliografía

De Toro, Fernando. 1987. *Semiótica Teatral. Del texto a la Puesta en Escena*. Buenos Aires, Galerna.

Revista *La Palabra y el Hombre* No. 132. México: Editorial Veracruzana, 2004

Sarlo, Beatriz. 2005. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires, Siglo XXI.

GUSTAVO RADICE

Licenciado en Artes Plásticas orientación Escenografía. Profesor Adjunto de la Cátedra de Escenografía I-V, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Miembro integrante de diversos proyectos de investigación sobre teoría teatral e historia del teatro en el marco del Programa de Incentivos a Docentes Investigadores de la Secretaría de Políticas Universitarias perteneciente a la Secretaría de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva de la Nación del Ministerio de Educación de la Nación.

Miembro del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP.

Participación en congresos, encuentros, jornadas nacionales e internacionales sobre Historia del Arte y Teatro. Coordinador del Grupo de Estudios de Artes Escénicas del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP.

NATALIA DI SARLI

Profesora en Artes Plásticas orientación Escenografía. Ayudante Diplomada de la Cátedra de Escenografía I-V. Ayudante Diplomada de la Cátedra de Lenguaje Visual III, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Miembro integrante de diversos proyectos de investigación sobre teoría teatral e historia del teatro en el marco del Programa de Incentivos a Docentes Investigadores. Becaria de Investigación por la UNLP en el área de Ciencias Sociales (2005 -2007).

Actualmente Becaria de Perfeccionamiento en Investigación por la UNLP en el área de Ciencias Sociales.

Maestranda del Magíster en Estética y Teoría de las Artes por la Facultad de Bellas Artes de UNLP.

Miembro del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Participación en congresos, encuentros, jornadas nacionales e internacionales sobre Historia del Arte y Teatro. Miembro de Grupo de Estudios de Artes Escénicas del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP.