

18. D. 5

JORNADA
=

**Primeras
Jornadas Internacionales
de
Literatura Argentina /
Comparatística**

Actas

SAGASETA, J.E.

"Hombre de la boquina rosada"

*Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires
18 - 20 octubre, 1975*

“Hombre de la esquina rosada” en propuesta intercultural: La versión teatral de Mónica Viñao

Julia Elena Sagaseta
Universidad de Buenos Aires

Trasvasar un lenguaje artístico a otro es siempre difícil y sabemos que se producen pérdidas. Ocurre en la traducción y también acontece con las versiones. Por lo tanto, lo que se propuso Mónica Viñao, una directora que se ha destacado por sus propuestas de vanguardia, fue un verdadero desafío. Con su versión de “Hombre de la esquina rosada” vuelve a suscitarse la problemática que siempre aparece en los traslados: ¿cómo se es más fiel, reproduciendo lo más exactamente posible el texto elegido o elaborando uno más libre pero que penetre más en la esencia de la obra y en el trabajo del autor?. Es decir, ¿dónde están más presentes los cuchilleros borgeanos, en la película que filmó René Mugica a principios de los 60, tratando de retratar lo más verosímilmente posible el ambiente propuesto en el cuento o en esta escena despojada en la que las disputas de Rosendo Juárez y Francisco Real se reflejan con movimientos de teatro oriental?. Creo que a Borges se lo reproduce mejor si se lo transgrede, especialmente si eso se hace con sus propios procedimientos y cruces culturales. Él mismo dio el ejemplo cuando tradujo: remito a su versión en español rioplatense de un fragmento del monólogo de Molly y a su traducción de *Las palmeras salvajes* de Faulkner. Borges sabía muy bien que cada situación de enunciación produce una obra distinta y nos lo enseña con el imposible sueño de Pierre Menard.

Viñao llevó a cabo la dramaturgia de su espectáculo, por lo tanto hay que considerarla en su doble rol de creadora del texto dramático y del texto espectacular. Para la realización de ambos se manejó con entera libertad, utilizando un procedimiento que ya había usado en todas sus obras anteriores y que es crucial en Borges: la intertextualidad.

El texto dramático

Viñao ha trabajado siempre con textos clásicos o contemporáneos consagrados -no necesariamente teatrales- que deconstruye y cruza. Así su versión de *Medea* se hizo con obras de Eurípides, Heiner Müller y Shakespeare. Una de sus últimas puestas, *Sotoba Komachi*, partió de un pieza de Yukio Mishima (a su vez adaptación de una obra del Noh) que cruzó con textos de Marguerite Duras. En su versión de *Hamlet* es donde llevó más al extremo su experimentación con la intertextualidad y la deconstrucción: allí cruzó Shakespeare con textos de Voltaire, García Lorca, Ungaretti, Heiner Müller, Noaya Shiga, Ionesco.

En "Hombre de la esquina rosada", el corpus con el que trabajó está integrado por el cuento de Borges y su continuación, "Historia de Rosendo Juárez", los poemas del libro *Para las seis cuerdas* y dos tragedias shakespearianas de las que toma fragmentos, *Hamlet* y *Macbeth*.

Los dos cuentos de Borges están tomados como una totalidad textual y desde esa óptica deconstruidos. Las situaciones básicas de la versión son las que estructuran "*Hombre de la esquina rosada*" y a ellas se ajusta "*Historia de Rosendo Juárez*". Las secuencias de este último relato que amplifican el conocimiento del personaje Rosendo Juárez, pero que se alejan del otro cuento, se ignoran en la versión de Viñao. Sin embargo, se toma de ellas material lingüístico que es usado para elaborar el relato de la historia básica.

El trabajo de deconstrucción lleva a convocar los textos shakespearianos. Esa intertextualidad hace confluír las zonas del universo borgeano. Tomando la caracterización de esa narrativa que ha hecho Ricardo Piglia, podemos decir que aquí los cuentos del coraje (en este caso el primero que escribe y el que retoma el tema treinta años después), se ligan con una temática y un autor que han tomado los relatos de la biblioteca y el linaje paterno. Pero, por otra parte, la introducción de esos textos clásicos, pone el mundo de los compraditos en una situación de tragedia.

Partiendo de una condensación extrema de los hechos, la versión se elabora únicamente con tres personajes: Rosendo Juárez, Francisco Real y el Hombre (el relator en el cuento). La Lujanera aparece sólo como metonimia, en un pañuelo que van a sostener o con el que se van a envolver sucesivamente los hombres.

La obra se divide en un prólogo, siete partes y un epílogo. El respeto por el material lingüístico del cuento aparece en la acotación inicial donde se hacen indicaciones para los lenguajes no verbales de iluminación y vestuario. Se respeta así la ambientación del relato y la manera en que se presentan los personajes en el mismo: "Una luz brumosa sube lentamente sobre la figura de un hombre inmóvil y solitario. Lleva traje oscuro y un sombrero de ala fina que le oculta parte del rostro" (Viñao, 1994: 1).

En el prólogo, muy breve, el Hombre pronuncia las palabras que son enigmáticas al principio en el cuento por el escamoteo de los hechos que realiza el narrador: "Nunca olvidaré la noche que ella vino porque sí a dormir a mi rancho". En la parte primera, el Hombre dice lo que es el comienzo del cuento: "A mí tan luego hablarme del finado Francisco Real". Desde el comienzo hay inversiones de la estructura narrativa, sustituciones y síntesis. La versión teatral tiene un lector implícito que conoce bien el material narrativo sobre el que se la ha elaborado y propone un pacto de lectura que implica llenar los espacios en blanco desde el conocimiento del universo borgeano.

La parte primera es la presentación de Rosendo Juárez. Entablan el diálogo Rosendo y Hombre haciendo un contrapunto de réplicas de los dos cuentos. A veces el material lingüístico de ambos relatos se junta para una sola respuesta: "La noche era una bendición de tan fresca... me había apalabrado con los muchachos para un baile en lo de la Parda" (primera parte de "Hombre de la esquina rosada", segunda parte de "Historia de Rosendo Juárez").

Es interesante el tratamiento del diálogo, que en el código de la actuación se hace más potente. No hay un verdadero intercambio, más bien una sucesión de respuestas (así como en la actuación apenas se miran, en general se dirigen al frente, uno al lado del otro). Como en los dos cuentos, el Hombre y Rosendo son narradores. El uso de la segunda persona que habitualmente emplea el Hombre crea la falsa perspectiva de diálogo, pero es una segunda persona del recuerdo (el Hombre no puede salir del pasado) y no un interlocutor concreto.

La segunda parte es la secuencia de la llegada de Francisco Real y su encuentro con Rosendo. En la síntesis, que es uno de los recursos de este discurso dramático, el encuentro se presenta en la óptica del recuerdo de Rosendo. Es decir, desde esa toma subjetiva que es el escueto diálogo que Real y Rosendo sostienen en "Historia de Rosendo Juárez". Los personajes toman las líneas medulares que los caracterizan y no se distraen en ninguna digresión.

En el mismo registro, la parte tercera relata la huida de Rosendo, el baile y posterior salida de Francisco Real con la Lujanera, así como la preparación de la muerte de Real por el muchacho. Mientras Real baila con el pañuelo, se envuelve en él, lo acaricia, el Hombre y Rosendo hablan desde un tiempo futuro que recuerda y juzga los hechos. Otra vez se mezcla la óptica de los dos cuentos. En tanto el Hombre dice: "Tu cobardía, Rosendo, y el coraje insufrible del hombre alto no me querían dejar", Rosendo responde con un texto que corresponde a una situación ajena del segundo cuento. Esa réplica cambia la actitud del personaje en la situación de la huida: "Mi consejo es que no te metás en historias por lo que la gente pueda decir y por una mujer que no te quiere".

La muerte de Francisco Real (Parte cuarta), produce un cambio interesante en el tratamiento del relato. Rosendo dice: "Lo que duele es la verdad. Lo mató la mujer". La primera parte de la respuesta corresponde a un episodio secundario de Historia de

Rosendo Juárez. La segunda parte reproduce la opinión de gente del baile en Hombre de la esquina rosada. Pero Rosendo ha huído y sería el colmo de cobardía que acusara a la mujer. Sin embargo ahora esas palabras están en su boca. Es decir, es un Rosendo trasvasado a los sentimientos y al rencor del Hombre a quien ha decepcionado. Un Rosendo producido por ese rencor, creado por él. El Hombre puede verse aquí como un demiurgo degradado del de Las ruinas circulares.

Cuando en la quinta parte el Hombre se enfrenta al cuerpo muerto de Francisco Real, el compadrito desaparece y, corroído por la culpa, surge un ser que se debate con palabras de Macbeth. Con ese asesinato ha cometido hybris y aparece el reconocimiento de un destino trágico: "Si este crimen pudiera deshacerse, disolverse y derretirse en rocío (...) Pero es mi sangriento destino que el juicio sea aquí. Mi tormento" (Viñao, 1994:7).

Real sale del sueño de la muerte y vuelve a presentarse como lo hizo en su primera aparición: "Yo soy Francisco Real que le dicen el Corralero". Transgrediendo el cuento, Viñao da una segunda oportunidad a los guapos, les permite enfrentarse una otra vez. Primero lo hacen en un diálogo que mantiene el tono del coraje, pero al que Real agrega notas reflexivas. El Corralero es ahora el hombre dominado por la venganza, que no acepta la fatalidad de las cosas. Por eso por habla por momentos con las palabras del monólogo de Hamlet. No es un fantasma que quiere que otros ejecuten su venganza, él mismo la realiza. Especie de Banco para Rosendo, provoca que éste acepte el desafío. En el duelo que había ido a buscar al baile al comienzo del relato, por puro culto al coraje y que ahora ha tomado otro sentido, cae derrotado. Pero ha obligado a Rosendo a luchar, le ha torcido el destino que había elegido y le ha obligado a seguir el que tenía impuesto. Es decir, lo ha introducido en la tragedia.

El epílogo es del Hombre que vuelve a las acciones del cuento, junto a la Lujanera y limpiando su cuchillo.

El texto espectacular

La representación va a agregar otro elemento a la intertextualidad: el trabajo con técnicas de actuación orientales. Se produce, entonces, un cruce de Oriente y Occidente como en El jardín de senderos que se bifurcan.

Viñao se ha especializado en el sistema del director japonés Tadashi Suzuki. El método Suzuki incorpora a las formas modernas de actuación los principios del teatro tradicional japonés, el Kabuki y el Noh. "Está profundamente enraizado en el pasado de Japón y en el sentido japonés del cuerpo y del movimiento (...) Es también una refutación al énfasis que se adjudica en la mayoría de las técnicas de actuación modernas al retrato psicológico. (...) Suzuki rechaza el estrecho enfoque sobre rasgos particulares del cuerpo, los gestos o las expresiones faciales favoreciendo, en cambio, la actuación

del cuerpo total que se encuentra en el teatro tradicional japonés. (...) Como él declara. "el actor debe estar conciente de la composición total en cada momento, de tal forma que el público sienta que está viendo una exquisita escultura en movimiento" (Senda, 1993:3/4).

En la puesta en escena de Viñao, que sigue esta concepción, el cuerpo del actor es dominante. Allí se desarrolla todo. No hay elementos escenográficos y sólo utiliza unos pocos objetos de alto valor significativo (el pañuelo/Lujanera, los cuchillos).

Los tres hombres están vestidos de negro, en un vestuario muy logrado que cita al mismo tiempo la ropa de un espectáculo clásico oriental (básicamente de Noh) y la de los compadritos. Siguiendo la concepción de Suzuki, los actores realizan una actuación no realista. Se desplazan con movimientos lentos y marcados, manteniendo los cuerpos en poses difíciles (las "estatuas en movimiento") que trabajan especialmente la parte inferior del cuerpo. Las voces, crispadas, fuerzan el tono natural. Nada más alejado que esta actuación de la versión "naturalista" del orillero. Y sin embargo las orillas -ese ideograma fundante de la narrativa borgeana en la concepción de Beatriz Sarlo- están recreadas no sólo por el texto que se dice sino también por las actitudes estilizadas de los personajes.

El mundo cerradamente masculino de los guapos en el que la mujer, aunque tome actitudes decididas como la Lujanera, tiene un lugar desplazado, aparece sintetizado en los tres únicos personajes de la puesta. Así como hay una economía de movimientos, y al mismo tiempo una profundización en cada uno de ellos, hay también una síntesis en las actitudes, réplicas y relaciones que tienen.

Francisco Real aparece con un pantalón negro y el torso desnudo. Sobre el hombre una chalina negra. Rosendo viste un traje negro, sin camisa, y sostiene en una mano un largo pañuelo floreado (como hemos señalado, metonimia de la Lujanera). Los recursos de que se valen los personajes son mínimos pero de gran valor expresivo. La chalina esconde el cuchillo y arrollada en el brazo lo prepara para la lucha. El pañuelo/Lujanera es un objeto de deseo que va a provocar un decidido enfrentamiento. Desde el código de actuación se producen diferencias con el relato.

En el primer encuentro de los guapos, los tres personajes, que, en el nivel del discurso habitan tiempos distintos, se acercan. La actuación sostiene las características de los personajes del cuento a través del ralentamiento de los movimientos y las voces crispadas. El Hombre se aproxima lentamente a Rosendo y éste lo aparta de un manotón. El Hombre queda detenido en una semicaída. Real levanta la voz, casi grita. Rosendo permanece inmóvil, impávido. Real, con movimientos lentos saca el cuchillo y se acerca a Rosendo. El duelo ya está presentado como un ritual que no puede realizarse a través de los códigos no verbales de modo que las palabras no hacen más que ratificar las acciones: "De asco no te carneo".

El Hombre lanza por el suelo un cuchillo hacia Rosendo y dice las palabras de la Lujanera en el relato "Creo que lo estás precisando". Por un instante Real y Rosendo quedan detenidos en pose de duelo, luego Rosendo se va lentamente arrastrando débilmente el pañuelo. Real lo pisa y se lo arranca. Tira la chalina y acaricia el pañuelo. Se lo pone contra el cuerpo y lo abraza bailando pasos de tango fracturados y crispados. La versión le quita protagonismo a la mujer, no le da espacio para acciones propias, porque destaca lo que por otra parte el cuento está resaltando: el mundo masculino del coraje. Pero, por otra parte, incrementa con las acciones corporales el erotismo que provoca la figura femenina nunca nombrada.

Desde el punto de vista teatral la propuesta de Viñao resulta muy interesante por varios motivos: por llevar a escena un autor que no se frecuenta en los escenarios y mostrar las posibilidades dramáticas que hay en sus textos; por hacer una lectura creativa de los textos borgeanos y experimentar con el sentido al relacionarlos con textos dramáticos consagrados; y por incluir esa propuesta en un cruce intercultural que potencia la matriz dramática.

Viñao es una de las pocas teatristas argentinas que trabaja en la interculturalidad y una de las que más experimenta en las posibilidades dramáticas. Su tarea ratifica que la interrelación de artes abre caminos que vale la pena recorrer.

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis. f. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- Piglia, Ricardo. "Ideología y ficción en Borges". AA.VV. *Borges y la crítica*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1983.
- _____. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo XX, 1990.
- Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.
- Senda, Akihiko. *El arte de Tadashi Suzuki*. Buenos Aires: mimeo: 1993.
- Viñao, Mónica. *Versión teatral de Hombre de la esquina rosada*. Buenos Aires: mimeo, 1994.
- Akihiko Senda. *El arte de Tadashi Suzuki*. Buenos Aires: mimeo, 1993.

Cortázar y los estudios comparatísticos