

En esta nota, una Joven Periodista plantea la comparación de tres obras ganadoras de Nuestro Teatro, con dos clásicos, *Las mil y una noches* y el *Fausto criollo*, de Estanislao del Campo. Su hipótesis toma como sustento la construcción de relatos dentro de relatos y la intertextualidad.

Por **Martina Vogelfang**

Ficción dentro de ficción: canciones y poesías como parte de la dramaturgia



Escena de *Asteroide*

Como en *Las mil y una noches*, algunas obras del concurso Nuestro Teatro también ofrecen, dentro de su narrativa principal, otros formatos compositivos. Del mismo modo, los personajes de las obras *Asteroide* y *Civilización* encontrarán un escape, o quizás un descanso, al retorcimiento de la trama, creando piezas internas en forma de canción y poesía, respectivamente. Otra forma de incluir un relato, dentro de la trama central, es a través de la poesía: *Camarín 19*, obra escrita enteramente en verso, remite, tal como lo hizo *Fausto* de Estanislao del Campo, a experiencias teatrales del pasado, contadas a través de diálogos en rima.

En *Las mil y una noches* la historia de Scheherezade fue agregada, en el siglo XIV, para funcionar como marco narrativo en la recopilación de los relatos tradicionales de Medio Oriente que ella cuenta cada noche. Aquellas ficciones internas, que se desenvuelven con el transcurso de la historia, parecen ser excusas que ayudan a mantener la tensión de la trama principal. Pero, en verdad, son esos relatos los que vinieron antes para darle vida a la protagonista. Podría entonces suponerse que aquella canción disruptiva en medio de *Asteroide* tuviera un nacimiento anterior al texto principal, que la poesía en *Civilización* haya sido la responsable de moldear a una trama a su alrededor o que la rima en *Camarín 19* fuera la que impulsó cada palabra proveniente de sus personajes. Entonces, ¿Cómo es el proceso de creación de una ficción que tiene, dentro de su narrativa central, otra forma de ficción? **"La canción surgió como necesidad de la obra"**, cuenta María Zubirí, autora de *Asteroide*. El proyecto relata la historia de una hija de familia adinerada que lleva, en modo de presentación, a su novio músico y defensor de la naturaleza, llamado Ricardo, a cenar a la casa. Con un texto que genera tensión en cada palabra, en el que lo oculto parece estar agazapado esperando por saltar y sorprender al espectador, la obra se apoya en la canción para aflojar aquella rigidez. Esta nace entonces como una metáfora que intenta desenmascarar -con un **"trap medio gaucho"**, según Zubirí- a los miembros de la familia que viven envueltos en una mentira incipiente.

Aquellas ficciones internas, que se desenvuelven con el transcurso de la historia, parecen ser excusas que ayudan a mantener la tensión de la trama principal.

Esta pequeña ficción musical no existe simplemente como parte de la trama sino que funciona casi como una extremidad de Ricardo, el infiltrado y ajeno a la familia Milton. Aquella mirada externa y cargada de sensibilidad le permite comunicarse con ellos a través de la música. Con una letra improvisada en el momento por Ricardo, él logra captar mucho más de lo que ve, mucho más que aquello que la familia decide mostrar. Percibe lo no dicho, lo que espera por ser descubierto, y lo anticipa, entrelazado y escondido, en una melodía. **"La canción es claramente una parte de la obra... es casi a la mitad y genera una bisagra. A partir de ahí se empiezan a develar un montón de cosas"**, expresa la autora. Es una bisagra en más de un sentido: por un lado, entre dos mundos opuestos, el de la familia aristócrata, la cual lleva su vida en eterna pose, y el de Ricardo, quien con una mirada periférica logra captar la esencia oscura que vive en esa casa. Por otro, como unión entre las dos mitades de la obra. Una primera parte tradicional en donde la familia adinerada rechaza la idea de un invitado tan ajeno a ellos y una segunda parte, que se desarrolla después de la canción, en donde la tensión creciente explota con la llegada de un nuevo personaje y con la concreción de un sueño apocalíptico. Tal como en el final de *Las mil y una noches*, la ficción interna de *Civilización* relata, en formato de poema, los mismos sucesos que el texto principal de la obra. En el último cuento de Scheherezade, confluye el relato de la princesa con la historia marco. Algo similar ocurre en la obra escrita



Escena de *Civilización*

por Mariano Saba: "No sé si conscientemente tiene una función dramática distinta a la que otros engranajes de la obra tienen, que es llevar adelante la narración e ir equalizando la información necesaria".

Civilización cuenta sobre el incendio al Teatro La Ranchería de 1772, que sirve como hecho simbólico para hablar sobre todos aquellos teatros incendiados por cuestiones políticas o por abandono. **"Me pareció que podía partir desde esta fábula grotesca, casi tragicómica, para dar cuenta de contradicciones que siguen acompañándonos y que siempre parecieran remitir a civilización y barbarie"**, cuenta Saba. Las protagonistas, dos hermanas y damas virreinales, se escapan del escenario catastrófico

y huyen por la llanura. En ese recorrido a oscuras en mitad de la noche, alejadas por completo de la vida civilizada, salen a la luz las miserias y una mentira que las persigue a cada paso.

La poesía viene como una disrupción o "insert", como lo llama su autor, para recopilar todo lo ocurrido previamente, pero en forma de poema, reemplazando al diálogo: "Condensa toda la obra, casi en la mitad, tanto para atrás como para adelante". Hay, igual que en el último cuento de Scheherezade y en la canción de *Asteroide*, una premonición sutil de aquello que está por suceder. **Esta composición dentro de la ficción llega para poner en abismo a la obra**, para frenar el ritmo ágil de las damas caminando en la noche y relatar, desde una narrativa más

romántica, todo aquello que había sido contado con diálogos tajantes y concisos. El texto más famoso de Estanislao del Campo, *Fausto, Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta Ópera*, de 1866, es un largo poema gauchesco, también llamado Fausto criollo, inspirado en la ópera *Fausto* de Charles Gounod, a su vez inspirada en el clásico de Goethe. Los diálogos giran en torno al relato de uno de los personajes principales, Anastasio el Pollo, que cuenta sobre su experiencia al ver la obra de Goethe en el teatro a su amigo Laguna. Algo similar sucede con *Camarín 19*, que se centra en la conversación de dos divas en el momento previo a salir a la función, mientras rememoran viejos tiempos y anteriores shows.

El nudo argumental de la obra se entrelace a la perfección con el formato verso en el que está escrita, uniendo dos maneras de crear ficción, el diálogo teatral y la poesía.



Escena de *Camarín 19*



Escena de *Asteroide*

La melancolía que otorga la escritura en verso hace que el nudo argumental de la obra se entrelace a la perfección con el formato verso en el que está escrita, uniendo dos maneras de crear ficción, el diálogo teatral y la poesía.

En *Fausto*, la rima aparece casi como una excusa para poder hablar de la ficción interna, aquel texto anterior de Goethe. La métrica en la charla entre los dos gauchos juega un papel secundario. La mente del espectador divaga y se encuentra perdida en una especie de reversión del Fausto original: una versión en poesía gauchesca. Al contrario, el impulso de creación de *Camarín 19* no es el relato de aquellas funciones pasadas de las dos divas, sino la métrica en sí.

Todo en esta obra nace con la intención de rimar, con palabras que llevan a la trama y versos que muy acertadamente la relatan. Aquello que cuenta *Camarín 19* solamente puede ser contado en forma de poesía. Desde el impulso voraz de encontrar la palabra justa es de donde nace el título: **"El diecinueve lo había puesto buscando una rima, pero una amiga interpretó Camarín 19, C-19, Covid - 19, ella me dijo `ay que sutileza el C-19,**

qué metáfora` y yo le dije ¿Pero qué metáfora?

Lo puse porque necesitaba el `ueve`", relata Vera Czemerinski, creadora de la obra.

Trama y prosa son un solo cuerpo en esta obra que transcurre en los excitantes minutos previos a comenzar, dentro del camarín: **"La musicalidad, las palabras, la rima, el juego de palabras, está antes. Fue eso lo que trajo a los personajes"** expresa la dramaturga. Las ficciones internas, aquellos recuerdos relatados con melancolía y rima, son un condimento más para una obra que rinde honor al teatro presencial.

Ya sea como disrupción de la trama principal, como sucede en *Asteroide* y *Civilización*, o como acompañamiento de esta, como en *Camarín 19*, las composiciones dentro de una ficción abarcativa (al igual que la historia de Scheherezade que enmarca los relatos tradicionales del Medio Oriente o el texto de Fausto que remite a la obra anterior de Goethe), son el corazón de estas tres obras ganadoras de Nuestro Teatro.

En *Asteroide* no habría Ricardo sin canción y la trama no podría desenvolverse si no fuera por ese paraje melódico en mitad de la obra. El condimento irónico en *Civilización* está dado por el poema insertado en el medio de la trama, creado al vuelo por una de sus protagonistas y que se presenta como una condensación romantizada de la obra. *Camarín 19* existe gracias a la rima y es la rima quien lleva y crea la trama, pero son aquellos recuerdos de las divas los que honran al teatro presencial y otorgan un carácter nostálgico a esta obra en verso. Sin los cuentos intermedios, Scheherezade hubiera sido asesinada por el rey y no habría historia principal para contar. Sin la obra anterior de Goethe, no existiría el *Fausto* de Estanislao del Campo. Lo mismo ocurre con estos tres proyectos que contienen, dentro de su ficción principal, otra ficción que los impulsa.