

America: il racconto di un continente

América: el relato de un continente

a cura di | editado por Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere

Género e inmigración en la Pampa Gringa argentina

Trazos y trazas de una tradición selectiva

Adriana Cristina Crolla

Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina

Abstract Traditions as configurative forces both select and discriminate reference parameters. As so does it happen inside a given culture, where they pre-configure a present time that allows for the recovery and re-signification of meanings and operating practices. The migration process in Argentina has been treated and studied from the 'porteña' metropolis stance, subsuming thus a variety and plurality of manifestations and traits yet visible in the amplified territory of Argentina into a uniform whole. A case in point is what happened in the Pampa Gringa. A similar situation is found when we attempt to analyse from a gender angle women writers who, from their immigrant-being or immigrant descendent identity, try to combine and antagonise the selective traditions from this experiences and tensions; or in settings where characters still enrolled in masculine words are revisited and surprise out of the actuality of their proposal. Hence, this paper propose carrying out a succinct analysis of the above-mentioned selective operations and tries to expose as of the fictional and critical some examples to argue said forgot facts.

Keywords Gender. Theatre. Immigration. Selective traditions. Argentine Pampa Gringa.

Sumario 1 Universidad y tradiciones selectivas: trazas migrantes en Santa Fe. – 2 Género chico. Reflexiones de una dramaturga. – 3 Carlos Carlino y su *pasticcio* gringo. – 4 *La Biunda* revisitada por Marina Vázquez, María Flavia Del Rosso y elenco.



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 14

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-319-9 | ISBN [print] 978-88-6969-320-5

Peer review | Open access

Submitted 2019-02-06 | Accepted 2019-02-26 | Published 2019-05-14

© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-319-9/039

569

1 Universidad y tradiciones selectivas: trazas migrantes en Santa Fe

Las tradiciones, como fuerzas activamente configurativas, seleccionan y discriminan. Pero, también dentro de una cultura en particular, pre-configuran un presente desde donde es posible rescatar de un área del pasado y del presente significados y prácticas operantes para recuperarlos y resignificarlos. Entendemos que la tradición es un proceso activo que se determina desde el presente, diseñando y leyendo el pasado tras plurales maniobras de recuperaciones selectivas del pasado que se oponen al sistema hegemónico aunque muchas veces no tengan un gran impacto en la sociedad.

Desde un punto de vista *glocal*, las problemáticas actuales de movilidades entre culturas, lenguas y comunidades demandan una revisión constante del pasado y de los modos en que se mantienen vivos en el presente los lazos de interacción que las constituyeron a partir de procesos sustanciales migratorios y de contacto. Es decir, dichas problemáticas exigen buscar modos de interpretación que permitan detectar la manera cómo lo local pervive frente a lo global analizando las memorias, las huellas del pasado, no como una experiencia temporal ya cerrada, sino resignificada desde el presente. Buscar los trazos y trazas en interacción, viva, poliédrica y operante con el presente y con el afuera, en la dinámica de la multidiversidad que las/nos cohabita (Crolla 2015). Ello significa, en un contexto glocal, re-localizar tradiciones culturales des-traditionalizadas recuperando lo «residual» y «selectivo» (Raymond Williams [1980] 2002).

Por ello Williams hace una diferencia entre la tradición que considera como el pasado, como un segmento histórico inerte, y la «tradición selectiva» de un pasado configurativo. La tradición al ser «selectiva» puede operar como un aspecto propio de la organización social y cultural contemporánea que responde a intereses de dominación. Y puede estar constituida tanto por tradiciones seleccionadas por la hegemonía dominante, como elegidas por las contrahegemonías que operan en resquicios vulnerables y alternativos.

A la luz de lo antes expresado, reivindicamos a la tradición como un proceso activo que se determina desde el presente para diseñar y leer nuestro pasado a partir del análisis de plurales maniobras de selección. Y que la cultura, como producción social de sentido, nos obliga a pensar los textos y discursos de la identidad desde el relato de su propia construcción y a través de una acción excavatoria y autorreflexiva de las prácticas investigativas.

En nuestras investigaciones nos proponemos entonces, desde una posición que pivotea en la universidad como espacio multiverso y generador de 'matrices', estudiar en clave comparada trazos (registros y representaciones) de las experiencias migratorias gringas y su aporte en la conformación identitaria santafesina.

2 Género chico. Reflexiones de una dramaturga

En el último *Argentino de Literatura* organizado por la Universidad Nacional del Litoral¹ la dramaturga y actriz de vasta trayectoria local y nacional, María Rosa Pfeiffer (nacida en la colonia Humboldt, en la Pampa Gringa santafesina), integró junto a las escritoras María Rosa Lojo y María Teresa Andruetto un panel sobre género, propuesto y coordinado por la autora del presente trabajo.

Pfeiffer leyó un texto de su autoría, de innegable valor reflexivo sobre la presencia de la mujer en la historia del teatro argentino, que tituló *Género chico*.

La estudiosa organizó sus reflexiones haciendo jugar homofónicamente la palabra 'género' en sus variadas acepciones: tanto como campo interdisciplinario de estudios, como concepto retórico dramático, como división dentro del campo de la dramaturgia entre género canónico y 'género chico' y la definición denotativa de la palabra género como 'tela' y por ende fuertemente asociada a la esencia y prácticas femeninas. De allí partió para proponer una taxonomía organizada en cinco etapas en la construcción de una historia de la dramaturgia argentina desde comienzos del XX hasta la actualidad. Y donde la mujer dramaturga ha sido invisibilizada al menos en las tres primeras.

De sus reflexiones, datos y enunciación de nombres, se pudo constatar el silenciamiento sistemático de nombres de mujeres, si bien desde el comienzo hubo muchas que escribieron obras teatrales y con una visión marcadamente femenina de las cosas. Fenómeno que empezó a revertirse a partir de los años ochenta con la recuperación de la democracia y la emergencia de textos que incursionan sobre la experiencia histórica misma de los años del 'Proceso' y una especial exploración de problemáticas sobre la mujer.

En la última y quinta etapa, donde se destaca el esfuerzo que realizan las mismas dramaturgas por rescatar del olvido nombres y acciones realizada por las mujeres, se habría iniciado según Pfeiffer

1 13° *Argentino de Literatura*, 13 al 15 de junio de 2017, Foro Cultural UNL, Santa Fe. Panel: *Literatura y género: una tensión irreductible*, Miércoles 14 de junio de 2017, 17 hs. En el programa se explicitó lo siguiente: «Bajo diversas formas de dominación discursiva que crean los paradigmas, los estereotipos, los fetiches, las mujeres escriben, debaten, buscan modos alternativos y proponen desafíos. ¿Qué escriben y cómo escriben las mujeres? ¿Cuál es la tensión que entablan con la palabra, cuál es el marco y el ámbito de lo pensado, hablado y escrito? ¿Cómo enfrentan las barreras del mercado y de lo consuetudinario? ¿Existe la literatura femenina o sólo literatura, incuestionable e incontestable, escrita por mujeres? ¿Para quién/quienes escriben las mujeres? ¿Cuál es el lugar que ocupa la literatura escrita por mujeres en el canon y en las decisiones de quienes diseñan los espacios curriculares? La mesa reúne a tres escritoras con experiencias, contextos y desarrollos diferentes: María Rosa Lojo (Buenos Aires), María Teresa Andruetto (Córdoba) y María Rosa Pfeiffer (Santa Fe). Obra, quehacer poético y autorreflexión para adensar la mirada sobre estas tensiones irreductibles» (Programa del evento).

en 2014, que es cuando se organiza el ciclo *Autoras Argentinas* en el Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires, con un importante número de integrantes. En formato de teatro semimontado, comenta Pfeiffer, se presentaron veinte obras. Agregando irónicamente: «Se lleva a cabo en la Sala Trinidad Guevara, una de las más pequeñas salas del Cervantes (para el género chico). Pero... Cervantes al fin».

Recuperamos las palabras de la Pfeiffer porque en varias de sus obras y también en la enumeración de las mujeres que hicieron historia (silenciada) en el teatro nacional, aparece el modelo de la mujer Matrona que ya hemos indagado en el imaginario femenino de la literatura migrante local bajo la denominación de Matronazgo.

Porque si de matronazgo se trata, en un sentido más amplio que el que aplicamos para nuestros estudios de migraciones, y de significativa relevancia sobre la enorme energía ejercida por las mujeres para comandar vida, familia y sociedad, nos resulta interesante cuando la Pfeiffer nos cuenta que, en 1788 en la sala de un teatro de Buenos Aires, debutó la actriz María Mercedes González y Benavidez, viuda y madre de tres hijos. El padre de María Mercedes, descontento con el oficio elegido por su hija, se presentó ante la justicia para impedirle que actuara ante el público porque según él «no sólo echa sobre sí la nota de infamia sino que la hace trascender a todos sus parientes». El pedido del padre fue aceptado, pero, después de seis meses de apelaciones de ambas partes, finalmente se falló en favor de la hija.

La figura de la mujer fuerte y poderosa en el seno de la familia migrante, en especial de matriz italiana y en términos de Matronazgo, ha sido reflejada en varias obras dramáticas producidas también por dramaturgos argentinos. Tal el caso, como hemos analizado en trabajos previos (Crolla 1998, 2013, 2018) en *Adiós, adiós Ludovica* de Lermo Rafael Balbi (1985), en *Dis pa'gnente (no digas nada)* escrita por Oscar Balbi en 1996 y publicada en 2002 y en *¿Quiénáy?* obra escrita y puesta en escena por Raúl Kreig en 2012.

Pero también ha sido importante la construcción imaginaria de un 'eterno femenino' en términos de figuras que condensan posiciones que superan o contrarrestan el desorden, como resulta el personaje de la gringa en la obra homónima de Florencio Sánchez (1904) o en *La Biunda*, escrita por Carlos Carlino en 1950.

3 Carlos Carlino y su *pasticcio* gringo

Cuando Carlos Carlino,² uno de los poetas y dramaturgos más interesante que dio la Musa santafesina en la fundación del canto épico de la gringuidad, escribió esta obra (*La Biunda*, 1950)³ pensó en encarnar a través de una historia de perfiles costumbristas trágicos desencontros amorosos que escondieran tras sus bambalinas, una mirada crítica a la verdadera realidad afectiva del hombre chacarero en las primeras décadas del siglo. En una tierra avara de sentimientos como era la Pampa Gringa, la que en su potencia productiva había exigido al colono inmigrante una inmoliación absoluta al trabajo y al misticismo, el amor y la libertad no tenían cabida.

Los condicionantes de esta sociedad campesina que hacia 1920 (época en que se sitúa la historia) había podido superar ya la nostalgia del origen y alcanzar una cierta estabilidad económica, se traducían en otra utopía sustentada en la posibilidad de alejarse de la tierra que exige ser 'amasada' en el ritual cotidiano y agobiante del tambo y de la siembra, a una vida más ociosa y refinada donde hacer ostentación del éxito alcanzado en el *fare l'Merica*.

En la obra, los regalos de boda dan cuenta de ello. Y la bronca de Renda, la otra hija, se manifiesta cuando sintiéndose traicionada en el derecho consuetudinario de casarse primero por ser la mayor, mientras que es la menor la elegida por Botto, se exacerba cuando la madre, Catalina, le informa que los nuevos esposos van a ir a vivir a una casa en el pueblo. Y por esto mira con furia la cara de embeleso de su madre que imagina los muebles *Luis XV* que el novio ha encargado para la nueva sala.

Es que para algunas, frente a este destino determinado por elecciones impuestas por otros o por el acaso, sólo queda conformarse,

2 Nació en Oliveros, Santa Fe, el 14 de marzo de 1910 y murió en Buenos Aires el 1 de julio de 1982. Sus restos reposan en Maciel, a pedido suyo y bajo una sentencia de su propio puño: «Amó su tierra y descansa en ella». Fue comerciante, Juez de Paz, acopiador de cereales, periodista e integró las comisiones directivas de Argentores, de la Sociedad Argentina de Escritores y fue socio fundador de la Sociedad Santafesina de Escritores. Su obra es prolífica en poesía y dramaturgia. Se destacan sus dos libros de ensayos y los premios recibidos.

3 Segundo Premio Nacional de Teatro. Comisión Nacional de Teatro 1952. Argentores le otorga al dramaturgo la Medalla de oro en 1954. Estrenada el 10 de noviembre de 1953 en el Teatro Lasalle de Buenos Aires, el 13 de abril de 1963 en el Teatro Solís de Montevideo y el 2 de junio en el Teatro de la Cour St. Pierre de Ginebra. En 1980 fue llevada a escena en la ciudad de Santa Fe por el Grupo Nuestro teatro bajo la dirección de Jorge Conti y en 1989 con dirección de Marina Vázquez y Hugo Anderson por Teatro de los seis. Desde 2017 el Grupo Las Carlinas la viene representando bajo la dirección de Marina Vázquez y codirección de Flavia del Rosso. El elenco está conformado por Nadia Casis, Maia Esquivel, Eduardo Fessia, Melisa Medina y Sebastián Roulet. Este montaje ha sido distinguido por el Instituto Nacional de Teatro como ganador de la XXXIII Fiesta Provincial del Teatro y elegido para participar en el Encuentro Regional del Teatro 2018, Región Centro Litoral y en la XXXIII Fiesta Nacional del Teatro, que se realizó en la ciudad de Rosario del 12 al 20 de mayo de 2018.

como dice la madre. O resolver los problemas del modo más simple y práctico posible.

La utopía superadora que había postulado Florencio Sánchez en *La Gringa* a comienzos del siglo, donde todavía era posible creer que el amor y libre unión entre el criollo y el inmigrante provocaría una fusión progresista y pujante que traería la solución al futuro del país, es impensable en *La Biunda*.

Hacia la época en que se desarrolla esta acción el inmigrante ya se ha instalado y ha comenzado a experimentar los frutos de su sacrificio. Pero todo alcanzado a costa de una marcada terquedad y avaricia (muy señalada en la estirpe piemontesa). Y bajo el estigma de la soledad y el mutismo, de las uniones sin amor y de la ignorancia.

Si bien Carlino en su poesía colabora, junto a José Pedroni y Mario Vecchioli, en la elaboración de una épica de la gringuidad que canta la apropiación amorosa de la tierra virgen, en su teatro, y en esta obra en particular, parece querer despegarse para entrar en el análisis de la tragedia que también acompañó al proceso colonizador.

Quizás había alcanzado Carlino una madurez que le permitió intuir que la épica había pasado y que había llegado el momento de dar palabras al dolor y a la sociedad chacarera, en particular la piemontesa que tanto conoce, fuertemente marcada por una idiosincrasia porfiadamente dura y materialista. Pero que, sin embargo, esconde en sus pliegues una profunda humanidad.

Humanidad compleja y mixta que se trasluce en esa lengua *pasticiada* entre el dialecto de origen y el español esquivo. *Pasticcio*⁴ verbal y social que conduce hacia un final desnudo de toda esperanza y en donde a la mujer le toca jugar la peor parte.

4 A diferencia del lunfardo, jerga porteña extraordinariamente rica en italianismos, nacida de un consenso colectivo sobre sus significados, la lengua del inmigrante fue condicionada por la arbitrariedad del hablante quien, de las diferentes formalizaciones a disposición - dialectos, italiano y de la corrupción que provoca el 'pasticcio' con el español -, elegía una con la que alcanzaba la comprensibilidad pero no el consenso. Un ejemplo de la enorme variedad a disposición puede ser: *trabacar(e)*, *lavorar(e)*, *laburar(e)*, *faticar(e)*, *fatigar*, *trabajar*. El italiano *travagliare* no constituyó nunca una opción en el habla inmigrante por pertenecer a la norma culta italiana y no existir, en consecuencia, en el repertorio de comunidades poco alfabetizadas. Tomamos del italiano el término *pasticcio* (lat. *pasticiu(m)* de *pāsta* 'pasta'): «mezcla compuesta de varios componentes, en sentido culinario». Figuradamente: «trabajo, discurso o escrito confuso o desordenado, tanto en el significado como en la forma». También, composición (teatral o musical) escrita en colaboración por varios compositores. En nuestras indagaciones nos resulta operativo utilizar este término para diferenciarlo del *cocoliche*, pues consideramos que la suma de las acepciones que da el diccionario para *pasticcio* habilita al uso del término para referirnos al fenómeno de hibridación lingüística operado en el habla de los inmigrantes de la Pampa Gringa y la contaminación que se produjo entre los numerosos dialectos, en particular el piemontés, y el español local.

4 **La Biunda revisitada por Marina Vázquez, María Flavia Del Rosso y elenco**

Mi asedio a esta puesta no consistió solamente con el acompañamiento como espectadora. Sino que me interesó escuchar e indagar la opinión de alguno de sus responsables. Y por ello entrevisté a la directora (17/10/2017) y al actor Eduardo Fessia (18/02/2018), quien siendo oriundo de una colonia asentada en territorio marcadamente gringo, Las Petacas, aportó vivencias sustanciales en términos de sonoridades, música y gestualidad idiosincrática migrante.

Vázquez afirma que se trabajó mucho para la apropiación del mundo gringo. Un universo que a pesar de su pasado centenario ejerce todavía su influencia magmática en el presente de la identidad local.

Para dar verosimilitud a las acciones y verbalizaciones, fue de mucha importancia un libro (Vaschetto, no publicado, 10) que la familia del actor más joven, Sebastián Roulet, «cuida como oro». El elenco lo leyó y comentó en la etapa de los ensayos. Escrito por su abuelo Nicolás Vaschetto, cuenta la historia del tatarabuelo, Nicolás Andrea Vaschetto, nacido el 4 de diciembre de 1878 en Vigone, a 30 kilómetros de Torino. Y que con quince años de edad, en 1893, impulsado por el hambre y la utopía de *fare l'Merica* se largó hacia la Argentina.

«El actor», sentencia Fessia, «debe crear el mundo que el dramaturgo no pensó. Debe crear al personaje poniendo un universo que lo haga creíble, porque si eso no está se ve como sobreactuado o desde afuera». Por eso cada actor y actriz del grupo trajo al montaje sus recuerdos y biografías. En la entrevista confesó que fue convocado para trabajar primero en la fonética del piemontés de la obra y que luego terminó incorporado al elenco para cubrir la parte musical y encarnar dos personajes masculinos a quienes corporaliza a partir de sus recuerdos.

Y desde la vivencia piemontesa que uno arrastra por mis orígenes, empezamos a trabajar la 'cosa del habla' en esta resonancia que tengo de palabras y giros que yo recuerdo. Mis abuelos y parientes hablaban el piemontés. Pero fue fácil también porque el texto está tan bien escrito y tan bien pensado que fluye y es porque sólo alguien que convivió con esa matriz podría haber escrito de esa manera.

Los entrevistados me permitieron entrar en la cocina de una puesta que además de su perfecta y creativa resolución, me da la idea de un trabajo colectivo que, como en las manipulaciones de género, se fue macerando bajo la inteligente dirección de Marina Vázquez y su directora de montaje, Flavia Del Rosso.

Pero también ratificaron mi intuición sobre *La Biunda*. Sus decisiones no sólo rescataron del olvido una obra que la tradición selectiva había marginado, sino que hacen visible que más allá de que el autor hubiera querido focalizar su tragedia rural en la figura

de una joven colona piemontesa, identificada por el color amarillo de su cabellera y el apodo en piemontés que la designa: *biunda* (rubia), Vázquez revisita la obra para hacer visible la mirada de género que la misma propone. Una lectura crítica de lo femenino y de las determinaciones sociales que tanto dolor y tantas incomprendiones provocaron y siguen provocando, a pesar de la lucha por la liberación que hace más de dos siglos viene realizando la mujer en Occidente.

«No sacamos ni pusimos nada del texto primero, tampoco incluimos nada que fuera inverosímil», explicó la directora, «Sin embargo hubo crítica en el ambiente teatral porque consideraron que nuestra Biunda es demasiado fresca». La respuesta a esta frescura surge de la misma puesta pero también de un algo misterioso, algo del orden del deseo, pulsional, que excede el contexto y que ya reside en el personaje creado por Carlino. Biunda es una niña desacomodada porque en realidad ella no sabe (porque nadie se lo enseñó) o «no quiso», como afirma ante la requisitoria de sus padres. Es todavía una niña que cree en algo que no le enseñaron y que no puede definir.

En la puesta, el cambio de vestidos (el de fajina y el de novia) colaboran para traducir su incomodidad física y en otros momentos la ingenua sensualidad de un cuerpo femenino que recién se despierta al goce. Y que sin que nadie se lo haya explicado, sabe que debe ser silenciado. Una ligera picardía en las miradas, solapadas y en *scorzo*, también dejan traslucir que se ha iniciado para ella el camino de la exploración.

La Biunda propone una mirada crítica a la época y a una sociedad que condenaba duramente a la mujer que se atrevía a romper el orden instituido para la procreación dentro del matrimonio. Pero con mucha modernidad, instala un tema tabú (hoy todavía no zanjado en Argentina y en virulento debate legal, social y religioso) como es el aborto. Problemático antes y exacerbado en un mundo donde el despertar sexual en los jóvenes se producía en la ignorancia y bajo el férreo silencio sobre ciertos temas que quedaron inscriptos en el imaginario colectivo con la remanida frase «de eso no se habla». Y donde el deshonor debía ser inmediatamente acallado por un matrimonio «de apuro» que no terminaba de borrar el «error» inscripto en el cuerpo y en la psicología de la mujer, condenada a vivir una existencia sin amor y sometida al poder del macho que le tocara en suerte.

Por eso la Biunda se descubre sola. Las otras mujeres no pueden ayudarla. Si bien no registra la envidia de Redenta, es capaz de comprender y quizás solidarizarse ante la razón de su furia. Y su madre, que la apoya solidariamente, no puede salvarla porque ella misma ha sido moldeada en esos parámetros.

Vázquez relata que lo primero que se trabajó fue lo corporal y la prueba de secuencias de movimientos para determinar la distribución y movimiento en el espacio escénico, a fin de lograr traducir con pocos actores la variedad y pluralidad de los que conforman el texto original.

Pero la puesta demandaba además una especial intencionalidad corporal en el cuerpo de la actriz para traducir los secretos, la visceralidad y tensiones femeninos. «La Biunda no sabe» afirma Vázquez. «Ella ha obedecido a su deseo». La Biunda no ha ido a la escuela pero «tiene buena cabeza» reconoce la madre. Y aunque la Biunda manifiesta un ingenuo desconocimiento: «Yo pensé que a los hombres le pasaba lo mismo», su sabiduría es precoz y por ello comprende la razón de su condena. Que no es la que todos entienden y pretenden explicarle, sobre todo Redenta, y que tiene que ver con su ser diferente. El de ser una paloma herida de muerte en un mundo de caranchos embrutecidos por el trabajo y la necesidad de acumular.

La Biunda es pura y lo que no sabe, o no quiere, es entrar en la lógica que la obliga a elegir caer en las redes de la dominación. La inscripción metonímica y tensión interior que lacera al personaje, se hace visible en el juego de malabares que realiza la actriz con el velo. El que si por momentos es síntoma de molestia, en otros lo es de un juego que también la atrae; disfrazarse de novia y «ganarle a la Redenta». De todos modos lo que el espectador no puede dejar de disfrutar y sufrir es el juego permanente del velarse y desvelarse de esta niña-mujer que usa el velo como un himen simbólico que atrae y disturba a los hombres que la rodean. En particular a Botto.

«Lo trabajamos mucho con Flavia para ver cómo resolver la escena de los novios», afirma Vázquez. En un espacio seccionado tal como se diseñan las acciones en esta puesta, había que generar la idea de una cosa trunca o fallida. Y por eso trabajaron el personaje de Botto en el actor joven para que asumiera posturas que subrayaran la imposibilidad de llegarle a la Biunda. Botto busca permanentemente los ojos de la joven, escurridizos y en fuga como ella misma. El novio busca llegarle al cuerpo pero la novia en su ingenua sabiduría se le esconde. Aunque el asedio concluya con la aceptación de un beso abortado por el grito histérico de Redenta.

En este mundo avaro de manifestaciones afectivas, todos están imbuidos por una pulsión de acumulación, de apropiación de todo lo que esa pampa virgen, abierta y a su merced, les ofrece con su matricial pujanza. Pero las mujeres parecen despegarse del materialismo y seguir mandatos ancestrales o impuestos por la nueva sociedad, que responden más al orden del deseo. Redenta no entra en el juego de la mera transacción. Su furia parte del desorden provocado por no haberse respetado su mayorazgo. Es desde la envidia y del orden que se transgrede como deben leerse sus reacciones.

Mientras la madre parece sometida sin visos de rebelión al orden instituido, la Biunda no se corresponde con ese destino chacarero. Es puro deseo de algo que está más allá, si bien condicionada por ese mandato que la atraviesa.

La complejidad del velo que vela y des-vela se complementa con el sucesivo cambio de vestimentas y con la determinación de un

espacio seccionado, casi cubista, del escenario, lo que permite la fragmentación no sólo de los personajes sino también de las voces que se trabajan con una intencionalidad centrífuga que proyecta las tensiones hacia el afuera de una palabra siempre en fuga.

Los actores se hablan pero no se enfrentan y en gran parte no se comunican. El interlocutor se representa fantasmáticamente al espectador, quien debe completar la escena en su cabeza. Lo que genera una doble ilusión: la de que los personajes están efectivamente hablando entre sí pero que al mismo tiempo la comunicación termina siendo siempre fallida.

Las líneas de fuga de las voces que disparan la imaginación se corresponden a la lámpara apagada con que Moncho describe el cuerpo inerte de la Biunda, que ha preferido la muerte antes de aceptar caer en las redes del triángulo fatal de machos que la asedian y se la disputan: el padre, Botto y Bernal.

Botto, el novio, quien la idealiza desde que era niña y la acepta entusiasta a pesar de su «condición». Bernal, el criollo prepotente, acostumbrado a ser obedecido y reverenciado por salvar a los colonos de la langosta, que la usó para sus bajos fines. Y Checo, el padre, que, «chispeado» por el alcohol, deja entrever un amor casi incestuoso para con un cuerpo de mujer que le recuerda demasiado a la *mamma*. Y que reclama como hombre, aunque lo sublima bajo el signo del *matronazgo* y de vasallo amoroso que todo hijo debía asumir para con la madre ideal.

En este universo de afectos y desafectos, no hay cabida para el amor y el romanticismo. Pero tampoco para una idea de fatalidad determinista. La Biunda ha elegido. Y lo ha hecho antes de hacer mutis por el foro. La actriz que la representa lo encarna cantando nuevamente, pero esta vez con voz quebrada, la canción que se ha elegido en la puesta como *Leitmotiv* de la desventura:⁵

La romanina está linda
ella hace caso a mis ruegos
tiene una boca de guinda
y unos ojazos de fuego.
Cantando paso la vida
y mi alma suspira
al verla pasar.

5 *La Romanina*: Fessia cuenta que esta versión en español de la canción piemontesa, fue recogida por su papá, músico ambulante durante los períodos entre cosecha y cosecha, del cantor de la orquesta cordobesa de Aldo Bossio quien se la dictó ante su pedido. No se sabe quién fue el traductor pero es un hallazgo que ese escrito se conservara en familia. Y que gracias a ello sea actualizado en la voz de la actriz que encarna a la Biunda, quien logra darle distintas y ricas modulaciones cada vez que el personaje lo canta en escena.

Pero si recurrimos al texto dramático, constatamos que el escritor ya nos dirigía la reflexión hacia el género cuando nos informa desde las didascalias que mientras el tul que Moncho ha arrojado al novio «baja como una paloma herida de muerte», Catalina, la madre, corre «sin decir una palabra, pero mordiendo un quejido hondo y tremendo» y Redenta, cubierta la cabeza con los brazos «llora histéricamente su parte de culpa en la tragedia» (Carlino 1955, 79-80).

Bibliografía

- Balbi, Lermo Rafael (1985). *Adiós, adiós Ludovica*. Santa Fe: Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Santa Fe.
- Balbi, Lermo Rafael (1995). *Continuidad de la gracia*. Santa Fe: Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Santa Fe.
- Balbi, Oscar (2002). «Dis pa' gente». *El teatro de la gente*. Santa Fe: Centro de Publicaciones UNL, 6-62.
- Carlino, Carlos (1955). *La biunda*. Buenos Aires: Edit. Ambar.
- Crolla, Adriana (1998). «Dísporas de la italianidad en el teatro argentino actual». *El teatro italiano. Actas del VII Congreso Nacional de Italianistas*. España: Universitat de València, 181-91.
- Crolla, Adriana (2013). «Configuraciones y persistencia de lo femenino y del 'matronazgo' en el teatro de la pampa gringa argentina», in «Donne al caleidoscopio. La riscrittura dell'identità femminile nei testi dell'emigrazione tra l'Italia, le Americhe e l'Australia», *Oltreoceano*, 7, 121-34. URL <https://riviste.forumeditrice.it/oltreoceano/article/view/324> (2019-03-13).
- Crolla, Adriana (2015). «Voces silentes y contrapuntos heterotópicos sobre el fenómeno migratorio. Recuperaciones de los Beck Bernard y de Laura Pariani desde la academia argentina». *Civitas*, 15(3), 453-72. URL <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/civitas/article/view/19665> (2019-03-13).
- Crolla, Adriana (2018). «Mujer/Matronazgo/Compromiso social. Experiencias migratorias en clave local». Crolla, Adriana; Zehnder, Sabrina (eds), *Migraciones y espacios ambiguos: transformaciones socioculturales y literarias en clave Argentina*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 133-52. URL <http://www.fhuc.unl.edu.ar/media/investigacion/publicaciones/LETRAS/Migraciones%20y%20espacios%20ambiguos.pdf> (2019-03-13).
- Gregorio Gil, Carmen (1998). *Migración femenina. Su impacto en las relaciones de género*. España, Ed. Narcea.
- Kreig, Raúl (no publicado). *¿Quiénáy?* [mimeo].
- Raymond, Willians [1980] (2002). *Marxismo y literatura*. Prólogo de J.M. Castellet. Trad. de Pablo di Masso. Barcelona: Península.
- Vaschetto, Nicolas (no publicado). *Recordando a mi abuelo... una historia de vida*.

