

LAS LÁGRIMAS, DE MARIANO TENCONI BLANCO: LA ARGENTINA COMO NACIÓN MELODRAMÁTICA

Mariana Gardey*

El realismo es algo muy difícil de manejar. Yo entiendo que no existe eso. Existe, sí, una voluntad de representar cosas que más o menos compartimos y creemos que es la realidad. Después, las interpretaciones son profundamente subjetivas, más en el arte. Entonces de alguna forma quien se propone hacer un relato realista ya está de movida proponiendo un engaño. Yo nunca quise hacer relato realista. Si lo que quise hacer son relatos bien explícitos desde el inicio, eso no creo que sea un relato realista. Es la voluntad de explicitar algo y ver hasta dónde se puede llegar. Arrancar diciendo: “Yo soy fulano de tal, hijo de desaparecidos, a mi mamá la torturaron y la violaron” y a partir de ahí estinar la cuerda y ver hasta dónde llega. Entonces sí aparecen otras dimensiones e intervienen los géneros en la medida en que nuestra propia subjetividad está atravesada por los géneros. Los géneros literarios no están solamente en los manuales, o en las películas que vemos, sino que están dentro nuestro. Es más, muchas veces leemos la realidad como si fuera un género literario.

FÉLIX BRUZZONE, entrevista “Narrar la ausencia”, de Martín Jali

En este prólogo intentaremos contraponer la reconstrucción analítico-discursiva de los periodos de la historia argentina aludidos en *Las lágrimas*, de Mariano Tenconi Blanco (Buenos Aires, 1982), a la reconstrucción artística creada por el dramaturgo y director, para quien *Las lágrimas*¹ es una metáfora de la falta de identidad². La tematización de la identidad argentina en esta obra se focaliza en dos momentos de la historia del país:

* Licenciada en Teatro. Profesora adjunta de Historia del Teatro Occidental en la Facultad de Arte de la UNICEN, Tandil. Correo electrónico: gardeymariana@gmail.com.

Gramma, XXVIII, 58 (2017), pp. 153-158.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

1. Escrita por Mariano Tenconi Blanco, en su versión definitiva, en agosto de 2014. Integra el ciclo de obras *Canciones de amor para hacer la revolución*, junto con *Montevideo es mi futuro eterno* (2010) y *Lima Japón Bonsai* (2011). Se estrenó bajo su dirección el 22 de agosto de 2014 en el Centro Cultural de la Cooperación de la ciudad de Buenos Aires, cumpliendo allí su temporada hasta diciembre de ese año. Su elenco estaba formado por Ingrid Pelicori, Violeta Urtizberea, Iride Mockert, Martín Urbaneja y Fabio Aste. La música original en vivo era de Ian Shifres; el diseño de escenografía, de Oria Puppo; y el de luces, de Matías Sendón. En su reciente conferencia performática *Walsb. Todas las revoluciones juntas* (2017, teatro El Extranjero), el dramaturgo ha retomado su reflexión política en relación con el arte.

2. En “*Las lágrimas*, un manual”, metatexto publicado en la revista *Dramateatro*, donde Tenconi Blanco piensa sobre la forma y el contenido de la obra.

la “Conquista del Desierto” y, sobre todo, la última dictadura militar, con sus rebotes en el presente.

La polémica identidad nacional argentina ha sido definida por diversos autores (Ezequiel Martínez Estrada, Aníbal Ponce, Ricardo Rojas, Héctor P. Agosti, entre otros) y grupos culturales (Florida y Boedo, el martinfierrismo, los hispanistas y los rosistas). La política antiindigenista llevada a la práctica por Sarmiento y sucesivos Gobiernos —que se traduce en la eliminación de la población autóctona y en las facilidades de ingreso al país ofrecidas a los inmigrantes, principalmente europeos— creó un mosaico complejo de nacionalidades dentro del común crisol argentino, corporizado en la antinomia de la civilización europea y la barbarie americana. Para los conquistadores, los indios fueron extraños a la nacionalidad en formación y solo representaban el remoto pasado precolombino, ajeno al nuevo ritmo de la historia. Por razones políticas circunstanciales, las jóvenes burguesías rioplatenses fingieron alguna vez, frente al enemigo común español, la solidaridad de sus aspiraciones con los intereses reales del indio aborígen. Pero se trataba entonces de atraer para la revolución el concurso de sus brazos armados o de evitar la irrupción de sus malones. Y esa actitud de “simpatía” hacia los indios —mientras se aguardaba el momento de “conquistar el desierto” y arrojarlos de sus tierras— se impuso para enfrentar a la Iglesia, que los fanatizaba para sí. La cultura argentina se generó en la violencia del mestizaje, aunque dentro de nuestro argentinismo nos sentimos todos profundamente europeos. Pero el conquistador ha fracasado en imponer las formas huecas de la civilización trasplantada. Condenados a vivir sin historia, sin precisar nunca los rasgos de nuestra fisonomía, creamos una cultura artificial, falsa. La Argentina no es sujeto de la historia: no hay historia nacional, sino etnología o, en otras palabras, la historia de los pueblos que no tienen historia. El debate ideológico sobre la identidad nacional fue un paso previo a la postulación de transformaciones revolucionarias que abarcarían el continente. La postulación de la independencia es consecuencia del conflicto nunca resuelto entre padres e hijos. El hijo desconocido por su padre se subleva contra él: esta es la razón de la mayoría de las revoluciones.

Un momento clave en la historia de la identidad argentina fue la dictadura militar entre 1976 y 1983, caracterizada por la tortura y desaparición sistemática de 30 000 argentinos cuyo pensamiento político era “enemigo del Estado”, la acción de convertir en anónimas a las víctimas, la figura del “desaparecido”, la red de centros clandestinos de detención, el robo de bebés, y luego el discurso de la memoria, activada por las narrativas de las víctimas. En el caso de los desaparecidos, la falta del cuerpo imposibilitó la realización de los rituales de luto: no había un muerto al que se le pudiera rendir culto. Ellos no estaban ni vivos ni muertos, pero vivos y muertos al mismo tiempo. En un principio la alusión al desaparecido iba unida a la idea de búsqueda, pero a medida

que pasaron los años, los familiares fueron haciéndose a la idea de que sus desaparecidos podían estar muertos, por lo que se generó la necesidad de encontrar el cuerpo para dar fin a la búsqueda. En algunos casos la ratificación de la muerte, a través de exhumaciones e identificaciones, significó sacar a la persona de la categoría de desaparecido. En otros, el desaparecido continuó siendo una figura liminal que hace referencia tanto a la muerte como a la vida. La falta del cuerpo y la imposibilidad del ritual no permiten un reconocimiento social de la muerte. El estado de camaradería, presente en la posición liminal de los desaparecidos, permite lazos de unión entre los familiares, que los constituye como grupo específico de lucha y refuerza vínculos de solidaridad entre ellos. Pero a la vez, esta camaradería no permite distinción: las Madres de Plaza de Mayo comenzaron en 1986 un proceso de definición política que ellas llamaron la “socialización de la maternidad”: cada una se sintió madre de todos los desaparecidos, por lo que abandonó la foto de su hijo particular y rechazó la exhumación de los cuerpos.

En cuanto al robo de bebés, eran los hijos de las víctimas secuestradas y llevadas a prisiones clandestinas. Esos chicos también fueron capturados, y las mujeres embarazadas eran mantenidas vivas hasta que daban a luz. Cerca de 200 niños nacieron en cautiverio, y otros desaparecieron junto a sus padres; muchos fueron dados en adopción a familias de militares o vinculadas a ellos. Las Abuelas de Plaza de Mayo se organizaron para descubrir el destino de sus nietos, habiendo restituido la identidad de 122 hasta abril de 2017, cuando se encontró al hijo de Iris García Soler y Enrique Bustamante, nacido en la ESMA en julio de 1977, durante el cautiverio de su madre. El problema de los chicos desaparecidos por razones políticas es tan serio que afecta la conciencia universal y debe resolverse en su totalidad. Esto requiere las siguientes medidas: restaurar la identidad biológica del niño, reunirlo con su familia biológica y tomar distancia de la relación con quienes lo criaron si estos eran conscientes de su origen. La dificultad más desafiante que vienen enfrentando las Abuelas es localizar a los nietos en manos de oficiales militares. Los chicos ya han vivido muchos años con sus secuestradores. Los jueces son reacios a reunirlos con sus familias biológicas, porque creen que los jóvenes son demasiado grandes para cambiar de hogar, argumentando que su vínculo emocional con quienes los han criado es muy fuerte para romperlo. Aun si esos individuos no son sus padres biológicos, el tiempo que ya pasaron juntos los volvió sus “padres reales”. El caso más reciente y notorio ha sido el de Guido Montoya Carlotto, hijo de Laura Carlotto y Walmir Montoya, apropiado en 1978 por el matrimonio Hurban bajo el nombre de Ignacio, y recuperado en agosto de 2014. La situación de los niños desaparecidos en manos de familias militares es considerada uno de los problemas más angustiantes que resultaron de la dictadura militar.

En *Las lágrimas* se refieren el robo de la tierra a los indios, el consiguiente robo de la identidad real —que nunca pudo ser— a los blancos, y la distorsión de la identidad

nacional resultante una vez recibida la inmigración europea y negado el mestizaje: habitada por gente “fina” y “no latina”, la Argentina es “un invento mal hecho”, “el mejor invento argentino”, “un país que se hace pasar por Argentina”. Los personajes no saben o no revelan quiénes son en realidad, lo que se figura, por ejemplo, en la proliferación/falta de nombres: Libertad es Romina y, como Victoria, no llegó a tener un nombre correspondiente a su identidad biológica; Edith es Ana María. Además, los personajes interpretan a otro, con su respectivo nombre, en la telenovela que se va filmando durante la obra: Libertad/ Romina es la cautiva Remedios del Valle, Edith es la Cacique Lebián, Marcelo es Nahuel Huequé —el cacique Nube Roja—, y Victoria es la yegua “Edith”.

Dentro de la mezcla de géneros que caracteriza la forma de *Las lágrimas*, focalizaremos nuestra atención en la telenovela. En tanto melodrama televisivo seriado, la telenovela cuenta una historia dirigida a un público masivo con los elementos fundamentales de una narrativa de ficción creados a través del lenguaje y la mímesis: argumento, personajes, discurso y tema. El término “telenovela” ha estado tradicionalmente asociado al estigma que la identifica con el género menor del melodrama televisivo, el romance y la *petite histoire*, sujeto a las lógicas del mercado, los intereses de las industrias culturales y los lineamientos del género en Latinoamérica. La telenovela es considerada como carente de toda pretensión intelectual, de mérito artístico ausente y sin ningún valor histórico: un escaparate de la sociedad burguesa. Ese escaparate tiene el pernicioso efecto de mitigar las insatisfechas aspiraciones materiales del público y de constituirse en instrumento que reproduce la ideología capitalista a través de la ilusión de abundancia y la total legitimación de una sociedad de consumo. Sin embargo, la aparición de numerosos estudios académicos en los últimos veinticinco años en Latinoamérica y Estados Unidos ha atestiguado una revaloración y una nueva dirección en los tratados de ese género televisivo. Estos estudios discuten la función de las telenovelas como textos culturales y su relevancia en la creación y circulación de significados, así como la importancia de reconocerlas como narrativas ficcionales ricas y complejas, y de entenderlas dentro del contexto de su uso y recepción. Las telenovelas latinoamericanas son, así, el medio para explorar la identidad nacional, reflexionar sobre cuestiones de autenticidad cultural, ilustrar tensiones entre representación y realidad, iluminar las relaciones entre vida cotidiana y televisión, e indicar el pulso de la modernidad.

Si bien en *Las lágrimas* están presentes los temas domésticos —relatos de amor principalmente—, la obra de Tenconi Blanco se emparenta más con la telenovela histórica, caracterizada primordialmente por la dramatización de un periodo específico de la historia nacional y de sus principales protagonistas en el momento en que se registran importantes cambios sociopolíticos. Las telenovelas históricas presentan per-

sonajes y hechos históricos reales en tramas que retratan usos y costumbres de la época, guerras, conspiraciones, la lucha del pueblo, las hazañas de los héroes, la legislación de sus ideales y la formación nacional. Como complemento de ese componente histórico esencial, y de acuerdo con los lineamientos del género de las telenovelas latinoamericanas que señala Nora Mazziotti (2006), a través de la inserción de personajes ficticios, se elaboran subtramas interconectadas con historias de amor, celos, intrigas, traición, la lucha del bien contra el mal, el “drama de reconocimiento” —o revelación de la identidad— y el final feliz. Ejerciendo la naturaleza emocional del elemento dramático y la esfera de lo doméstico, las telenovelas históricas describen y reflexionan en detalle sobre momentos y circunstancias personales de los héroes favoreciendo su historia privada, su dimensión humana, individual, su versión intimista.

En *Las lágrimas*, la tensión entre melodrama y comedia activa el potencial subversivo de ambos géneros. Tenconi Blanco hace uso del carácter transgresor de la risa, que renueva el tratamiento de temas serios despojándolos de prejuicios y de solemnidad. La identidad, los desaparecidos, el robo de bebés, la Conquista del Desierto, el amor, el lesbianismo, el travestismo, el capitalismo, el régimen de la ficción, y la política son tematizados en la trama principal, y algunos de esos temas se refuerzan en la subtrama de la telenovela filmada, que se llama *Las lágrimas*. Lo mismo sucede con la acción; esa subtrama replica, en otro periodo histórico, el patrón de la historia de la trama principal: secuestro, identidad desconocida, aparición de la verdadera familia. Los personajes de este melodrama cómico grotesco son Libertad, una heroína joven, bella, tonta y virgen, estrella de telenovela de quien todos y todas se enamoran, pero que está en pareja lesbica sin sexo; Victoria, su novia machona; Edith, la directora de la telenovela, alcohólica y discapacitada en silla de ruedas, que simboliza la Argentina; Marcelo, un obstetra provinciano, asistente de dirección en el canal; y el villano Acevedo, un militar devenido en director del canal de TV, personaje símbolo del horror y del capitalismo. A su vez, algunos de ellos duplican su identidad al interpretar los roles de la telenovela en proceso, que se va grabando en el estudio de televisión. La música forma parte sustancial en la obra: ciertos personajes cantan su canción, que tematiza algún sentido de la identidad; la música electrónica, negación del capitalismo (“la estrella es la multitud”), es protagonista en la fiesta de cumpleaños de Libertad; se escucha y baila una balada pop, que es tema de la telenovela *Las lágrimas*. El género del melodrama histórico remite, en la trama central de *Las lágrimas*, al pasaje de “desaparecido” a “muerto” (Ema) o “vivo” (Edith) de algunos personajes o sus parientes, al secuestro de mujeres embarazadas y sus bebés, al descubrimiento de vínculos familiares desconocidos entre un grupo de víctimas de la última dictadura militar, y al castigo reparador de la injusticia. Y en la subtrama de la telenovela que se va filmando durante la obra, refiere el rapto de una cautiva blanca por los indios durante la Conquista al Desierto, a la revelación de

la verdadera identidad de esta, robada de niña por impostores, y a la restauración de la identidad nacional mediante la muerte del militar victimario.

“La profanación de lo improfanable es la tarea política de la generación que viene” (Agamben, 2005, p. 119): este enunciado programático de *Las lágrimas*, tomado en préstamo de Giorgio Agamben, apunta a la importancia de profanar la forma³, creando una nueva para dejar de lado el realismo, que el dramaturgo argentino considera, siguiendo a Brecht, propio de las ficciones de ideología capitalista. Si la ficción —televisiva y teatral— es como la vida real, desaparece y da paso al consumo y a la idea capitalista de que el mundo debe permanecer igual. Como la forma es el contenido —no un vehículo para transmitirlo—, la ficción necesita diferenciarse, y los artistas deben hacer ficción para cambiar nuestra realidad, reinventando el patrón emocional, político y social de nuestra identidad. De ahí la decisión de Mariano Tenconi Blanco de defender sus ideas políticas con una justicia poética que mate simbólicamente al padre o victimario, y de repensar el proyecto revolucionario de los años 70. Victoria canta: “El futuro es la venganza del pasado / La revolución es un sueño que nos arrancaron”. Las “mucamas revolucionarias”, la “yegua bomba” encargada de matar a Roca, y el juicio y castigo al militar de la última dictadura representan ese anhelo de justicia, libertad y valores nuevos. Libertad dice: “Viva la ficción”. La Argentina es una nación melodramática; por eso pretende un final feliz a través del triunfo del bien sobre el mal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Mazziotti, N. (2006). *Telenovela, industria y prácticas sociales*. Bogotá: Norma.
- Tenconi Blanco, M. (octubre 2015-marzo 2016). *Las lágrimas, un manual*. *Dramateatro*, (1-2), 251-254.

3. Propuesta de Tenconi Blanco en *Las lágrimas, un manual*, texto citado anteriormente.