

Berenguer, el teatro y las hijas de Eva

Ana María Llurba

ANA MARÍA LLURBA : Ana María Llurba es Doctora, Licenciada y Profesora en Letras egresada de la Universidad del Salvador con Diploma de Honor. Asimismo, es Profesora Titular de las cátedras de Literatura Francesa y Literatura Iberoamericana en la USAL, donde dirige proyectos de investigación. Se desempeña, además, como Profesora Titular de Literatura Francesa en la Universidad Católica Argentina, y en la Universidad de Buenos Aires integra la cátedra de Literatura Francesa, como Docente Investigadora. Le fue otorgado, en tres oportunidades, el Premio a la Investigación Científica, de la UBA. Es autora del ensayo *El fuego y la sombra. Eros y Thánatos en la obra de Marguerite Yourcenar* y, en colaboración, de *Estudios de narratología*. Es editora de *Actas de las IX Jornadas Nacionales de Literatura Francesa ; Diálogos, ecos, pasajes; Perspectivas literarias desde fin de siglo; Perspectivas literarias desde el umbral del tercer milenio*. Ha publicado diversos artículos de investigación en *Inter Literas, Letras y Gramma*, entre otros medios especializados. Integra el Consejo Editorial de la revista *Textos* de la Clemson University.

—¿Más el arte?...

—Es puro juego,
que es igual a pura vida,
que es igual a puro fuego.

Antonio Machado

Ha pasado casi medio siglo, pero parece que fue ayer, nomás, cuando, de la mano del Dr. Arturo Berenguer Carisomo, sus discípulos nos adentrábamos en los profundos meandros del alma humana para transitar la historia del teatro español desde el *Auto de los Reyes Magos* y Rodrigo de Cota a Buero Vallejo y Alfonso Paso, pasando por las magnas obras de Lope, Tirso, Calderón y Zorrilla. Pero, en esos años de aprendizaje, Berenguer, como lo nombrábamos, nos transmitió algo más, imponderable y sutil: su amor por el teatro.

Ese amor vocación, fuego heredado de sus abuelos paternos –Rita Carbajo, prestigiosa actriz, y Juan Berenguer, empresario teatral–, se plasmaría, con el correr del tiempo, en una serie de obras: *La noche quieta*; *La piel de la manzana*; *Cenicienta calza el 34*; *Jasón ha perdido el tiempo*; *Hotel de ilusos*; *Hay que salvar la primavera*; *Los héroes deben estar muertos*; *La cortada del recuerdo*; *Los sueños no tienen nombre*, dramas que, en su mayoría, no han sido publicados y constituyen una de las facetas menos conocidas del maestro, acaso porque su imagen de académico-investigador, de crítico agudo y ensayista profundo, y sus singulares dotes de orador proyectan un manto de sombra en torno a su producción dramática; o tal vez porque él, en su humildad, así lo quiso.

En esas obras de teatro de cámara, “teatro de unos pocos, [que] solo vivieron, como entidad escénica, la noche fugaz de su aparición en el tablado”¹, nos presenta, investida con el tono aparentemente ligero de la comedia, una profunda reflexión sobre la aventura humana, que se ve favorecida por el ambiente intimista de un espacio reducido y despojado de elementos escenográficos innecesarios, espacio que genera el clima propicio para el cruce del umbral que separa la realidad de la ilusión cómica, en la que nos involucramos, a distancia, para revivir “la otra escena”, en términos de Manonni.²

Es que, para Don Arturo como para Shakespeare, el teatro es “un espejo de la humanidad [que] muestra a la virtud sus propios rasgos, al vicio su verdadera imagen y a cada edad y generación su fisonomía y sello característico”³. En su concepción, el teatro es una búsqueda de la verdad y los dramas, el medio que permite hacer presente en el plano de la conciencia aquello que está oculto, reprimido, silenciado. En ese proceso, la posición adoptada por el dramaturgo ante la realidad, en relación con sus valores y el proyecto cultural y social que representa, es determinante. En tal sentido, sostenía, en 1942, en sus reflexiones en torno al teatro en nuestro país, con la claridad y precisión que caracterizaran su pensamiento, “la necesidad de crear en él una dramática con sentido, entraña y formas nativas, un auténtico «teatro nacional» que sea fiel versión de nuestro destino como pueblo”, y como hombre de letras amante del teatro, sin entrar en la polémica estéril acerca de si este es o no literatura⁴, sustentaba que “un teatro en el libro no es más que la ceniza de un gran incendio...”⁵

Hombre de rigurosos principios éticos sustentados en sólidos valores morales, comprometido con su realidad, observador penetrante y crítico oportuno de la sociedad contemporánea, cuya realidad busca plasmar con verdad, Berenguer plantea en sus dramas, sin estridencias, “la atmósfera de su tiempo”: la imagen de una humanidad privada de sosiego que vive una etapa de cambios y marcha hacia un nuevo orden.

El espejo fascinante de la escena presenta el reflejo de la existencia envuelto en los ropajes del misterio, la farsa o la comedia, transformado por la magia de la fantasía en sutil sátira del hombre y la sociedad contemporáneos. Sin cargar las tintas, con trazos suaves pero firmes, Berenguer traza la caricatura de esos seres que, dominados por el egoísmo y el afán de riquezas al punto de relegar a un segundo plano los valores espirituales y el amor, son capaces de vender su alma al Diablo, o bien la de su mujer, a cambio de la felicidad que da el dinero; la de la familia moderna, en la que cada cual vive indiferente a los sentimientos y necesidades del otro, y la de aquellos individuos que, a conciencia, en su afán de poder, obran inescrupulosamente engañando al pueblo.

Sus comedias responden a un principio de unidad esencial en cuanto a sus intenciones, humor y recursos. Berenguer apela al humor para despertar la risa; risa que se despliega con matices de amargura o desencanto, de ternura o comprensión; risa que obra como defensa ante los desatinos de la conducta humana; risa que, unida a la ironía y la parodia, encubre sutilmente el mensaje moralizante y la función catártica.

En el universo ficcional, la vida no cesa de buscarse y rectificarse; los personajes soportan mil tensiones, temen, se rebelan y viven la agonía de las transiciones; sus palabras expresan tanto el susurro del amor cuanto el grito contenido del odio y lanzan dardos de punzante ironía; pero siempre la carga de humor abre el cauce de la risa liberadora.

Situados frente a sus circunstancias, esos seres de ficción ponen en acto la desarmonía fecunda de la naturaleza humana. Su sangre, su alma y su intelecto expresan el dramatismo esencial de la condición humana; el instinto, la inteligencia, la sensualidad, los sueños y los sentimientos plasman, a través de gestos y palabras, la llama de vida que los enciende.

Erudición, humor y fantasía se aúnan urdiendo una fábula intencionada que busca divertir con ingenio al espectador y moverlo a meditar acerca de la realidad en la que está inmerso. Mitos clásicos como el de Jasón, literarios como el de Cenicienta o Fausto, y los pasajes bíblicos dan lugar a reversiones singulares, actualizadas, transmotivadas y resemantizadas de las antiguas historias. El espacio escénico se abre a un mundo de ilusión que refleja la realidad presente y eterna de los personajes y los conflictos inherentes a la condición humana: la libertad, las ambiciones, el egoísmo, el engaño, el fraude, la envidia, la justicia, el dolor y la muerte, mundo que suspende y cautiva sin remedio al espectador permitiendo al yo ilusionado participar del juego⁶.

En la producción dramática de Berenguer, al igual que en su vida, "l'amor che move il sole e l'altre stelle"⁷, dios poderoso que aúna la abundancia y la pobreza,

ocupa un lugar de privilegio y, en consecuencia, le cabe a la mujer el lugar del misterio. El eros sororal se presenta como la única arma capaz de accionar sobre el egoísmo imperante en el corazón humano, sentimiento negativo que encuentra en la mujer su más temido enemigo.

Las mujeres, en la obra de don Arturo, conforman una variada galería de criaturas que, en sus emociones y reacciones, en sus vacilaciones e inconsecuencias, en sus contradicciones e irreflexiones, son esencialmente femeninas, y solo se muestran débiles ante los llamados del corazón; son mujeres en las que debilidad y virtud alcanzan una naturalidad conmovedora.

Así, la soñadora Marirrosal de *La noche quieta* – al igual que los otros personajes femeninos de esa pintoresca estampa del mundo rural –, con un dejo lorquiano, encarna y revela los motivos de la mujer que, sometida a la autoridad patriarcal que marca su destino, se debate entre la sensatez y la utopía, entre sus fantasías y la realidad, para abandonar, siguiendo un impulso irrefrenable, la seguridad del hogar, el amor de un hombre simple y la buena senda, y correr en pos de una ilusión, de una quimera que la saque de su existencia gris y sin emociones, de ese mundo de sombras y dé vida a su mirada sombría. 4 Marirrosal rompe la imagen arquetípica de las mujeres del pueblo, honestas y dependientes, que hacen gala de su honradez y virtud, que mantienen la palabra dada aun en contra de su felicidad, sin poder hacer realidad sus sueños e ilusiones.

Indudablemente, las figuras más destacadas y representativas de su ideal de mujer, se encarnan en dos personajes arquetípicos: Margarita, protagonista de *La piel de la manzana*, y la moderna heroína de *Cenicienta calza el 34*.

La piel de la manzana o el triunfo de la mujer

A propósito de *La piel de la manzana* (Misterio moderno en tres jornadas), estrenada el 31 de octubre de 1942, en el Teatro de la Biblioteca del Consejo de Mujeres, por el elenco del Hogar Andalúz, cuyo título remite al intertexto bíblico, aclara que:

[E]s un ensayo de comedia moderna en la cual, como en los misterios de la vieja carátula (de ahí su denominación), se han querido simbolizar los resortes que impulsan el desatentado mundo de nuestro días, resortes que, a la postre, son siempre los mismos desde el día nefasto en que Adán y Eva compartieron la famosa manzana. La intervención del Diablo en este “misterio” no supone darle una dimensión mística, ni siquiera teológica, sino por el contrario, procura acordarle una ancha dimen-

sión "humana", cifrando, en su figura, la fuerza tremenda del placer y la ambición satisfechos. Por eso, frente al Diablo, Margarita es la Mujer, toda la Mujer, y Fausto —un Fausto, por supuesto muy alejado del goethiano— la víctima de su propio torbellino; esto es: el hombre nuevo.⁸

El argumento es simple: Fausto Segundo se encuentra al borde de la quiebra y, en su afán de evitarla, acepta la sugerencia del Vidente de tomar contacto con el Diablo. En Lucifer encontrará un protector y el pedido de ayuda será exitoso —argumenta el Vidente—, porque en Fausto Segundo, "por coincidencia de astro, de signo y de línea, hay como una reencarnación de aquel viejo Doctor" (p. 74), y le aconseja, dado que su ruina es inevitable porque "el destino no puede doblegarse", pedirle a Satanás, al igual que en su encarnación anterior, "una cosa divina: juventud", olvidando el dinero, "para buscar lo único que no tuvo nunca: el Amor" (p. 75), porque la juventud lo puede todo y, acaso, le permita recomponer la fortuna perdida. Aunque confía plenamente en el éxito del contacto, le advierte que el trato con Lucifer entraña un riesgo: que el Demonio, "ya viejo, un poco anticuado y bastante sentimental", en el caso de que una mujer intervenga en ese "negocio" se enamore de ella. La casualidad o el destino determina que sea Margarita quien reciba al Diablo y este se rinde ante su belleza.

El texto literario se abre con un epígrafe tomado de Baudelaire: "O toi, le plus savant et le plus beau des Anges". Invocación al Ángel de las tinieblas que introduce el tema del mal —fuente de eterna inspiración para el arte— y remite, inmediatamente, a partir de la didascalia inicial en la que se caracteriza a los personajes, a su indudable hipotexto: *Fausto*, de Goethe⁹, que se ve reforzado por las alusiones al drama lírico de Gounod y enriquecido por las referencias al mito de Proserpina y Plutón; pero Berenguer va más allá y amplía el sentido del hipotexto al establecer un parangón entre la puntual tentación que hace el Diablo a Margarita y el tema de la caída del hombre.

En su personal recreación del tema, Berenguer parodia el texto goethiano, mediante la transposición diegética que implica una transposición pragmático-semántica¹⁰ y una aproximación¹¹ del universo ficcional a los ojos del espectador. Pero la mayor trasgresión al hipotexto se da a nivel de los personajes que, si bien conservan su identidad original, se ven transvalorizados¹², en términos positivos y negativos, y transmotivados¹³, prácticas transtextuales que determinan una transformación sustancial en la temática fáustica.

Fausto Segundo ya no es el héroe intelectual ávido de saber que, en su soberbia, quiere igualar a Dios y dominar el mundo merced al conocimiento científico, a riesgo de entregar lo esencial de sí mismo, su alma, sino el frío y materialista hombre contemporáneo, carente de actitudes de grandeza que, sumido en sus miserias humanas,

no puede vivir sin dinero. Ya no vende su alma al diablo llevado por un afán de sabiduría y reconocimiento ni gozar el amor de una mujer, como los protagonistas de Goethe o Gounod, sino que, totalmente desprovisto de ansia de conocimiento, dominado por el demonio de la ambición que anida en su alma, lo hace por riquezas y poder.

Es un hombre práctico, egoísta, previsible, que solo piensa en sí mismo y en su posición, un "mercachifle" para el que el corazón no cuenta, un "ruin sujeto", como lo califica Satán, un "pusilánime", "un desvergonzado", como lo define Marta Colasa.

Al insensible Fausto, el amor es algo que le "importa muy poco"; le basta la simple presencia de su mujer, de la que aprecia "la compañía obligatoria, el aburrimiento de la tarea cotidiana" (p. 75), como le señala el Vidente. El matrimonio es para él un mero contrato, y su esposa un objeto de posesión más, al punto de estar dispuesto a cederla, sin medir las consecuencias, con tal de alcanzar sus objetivos.

Indudablemente, en una época de descreimiento y materialismo, en la que el hombre ha perdido la fe y el sentido de trascendencia, la imagen del maligno debía ser otra. Aunque la presencia en escena de Mefisto va acompañada de efectos especiales que sugieren su naturaleza y poderes sobrenaturales, esa índole queda desvirtuada de inmediato. Mr Devil se presenta a sí mismo como un pobre diablo pasado de moda, como un ser "inmensamente rico [...] una especie de deportista del destino" (p. 84), que vive "triste y aburrido" (p. 85). Cansado de su sino presente, decepcionado por la realidad contemporánea y la gente calculadora, para la que "todo es asunto de toma y daca. Hasta la mujer... ¡hasta el amor!", añora los tiempos de antaño, plenos de magia e inocencia, en los que todo "era hermoso" (p. 85).

Las referencias reiteradas a su anterior encuentro con Fausto y Margarita en Leipzig, al igual que las alusiones al mito de Proserpina y Plutón y al episodio bíblico de la caída del hombre (Génesis, 3: 15) –intertextualidad por alusión– puestas en boca de Mr Devil, que se muestra desprovisto de la magnitud de maldad inherente a su figura, se presentan como realidades pasadas, desvalorizadas.

Berenguer nos presenta a un Diablo que se encuentra descentrado, fuera del espacio de seguridad que la fe le concedía como fuerza simbólica del mal. Margarita no le cree ni le teme y, lo que es más, hace de él un esclavo de su amor: "su mujer ha hecho de mí un esclavo; estoy perdido. [...] un demonio enamorado ya no tiene remedio" –sostiene el Diablo. (p.104) La magia diabólica ha quedado, así, neutralizada por la magia natural del eterno femenino, y el Demonio adopta actitudes profundamente humanas. Por amor a Margarita rompe el pacto firmado con Fausto: "no voy a cometer la torpeza de crearme un rival serio, devolviéndole a usted la juventud" (p.103) –le dice–, y le restituye su alma.

En *La piel de la manzana*, el personaje de Margarita sufre una transformación sustancial con respecto al hipotexto. Es la imagen de la mujer moderna, rubia, bo-

nita y coqueta, de tipo deportivo, que “no cree en diablos galantes que [le] me hablan en tono lánguido”. Ya no es la simple aldeana ingenua de Goethe, sino un personaje rico, complejo, valorizado en su condición femenina idealizada; es “una mujer de talento” —como le señala el Diablo— que oculta tras su aparente frivolidad y el goce de los placeres mundanos, una personalidad fuerte, determinada, capaz de defenderse y no ceder a las tentaciones materiales, de no dejarse seducir “con una caja de joyas” (p. 84), ni con una manzana como la pobre Eva. Es una mujer de ciudad, abierta al mundo, educada, perspicaz, que conoce la realidad del medio en que la familia está inmersa. Margarita es una mujer compleja, acaso contradictoria, pero capaz de jugarse por entero por aquello que ama pese a sus defectos.

La Margarita de Berenguer es la Mujer, y se yergue desafiante ante el Demonio desde el primer encuentro, cuando este le dice: “No olvides que soy el mal” y ella le responde: “No olvides que soy la Mujer.” (p. 87) Margarita es, en la acción dramática, el antifausto, y, en el plano simbólico, la manifestación de la perpetua enemistad entre la humanidad y el Diablo, de la que nos habla el Génesis.¹³

Margarita no cree en lo sobrenatural y no le teme al Diablo, al que ve como “un romántico anticuado, viejo y sentimental”. Lo menosprecia: “lo encuentro vulgar en sus procedimientos y anticuado en sus sistemas. Nos dejamos tentar por exceso de tontería, y su triunfo no es el de su inteligencia, sino el de nuestra estupidez.” (p. 85), y lo rebaja a una categoría meramente humana, despojándolo de todo su poder al decirle: “Al fin de cuentas es usted igual a Fausto: un pobre diablo que se cree un genio porque tiene en su mano uno o dos trucos para deslumbrar a infelices aldeanas.” (p. 124).

Aunque Mr Devil “sabe poner brillante la piel de la manzana” (p. 87), sus promesas no tienen el alcance necesario para tentarla, pues la mujer anhela otra cosa: “alfombras, trajes, parece un catálogo; siempre la piel brillante de la manzana, promesa de un fruto que ya está seco, pero nada fuerte, nada grande, verdadero. [...] yo, como la Margarita de Leipzig, esperaba el amor, lo espero siempre, pero solo llega la caja de joyas.” (pp. 124-125).

En su enfrentamiento con Satán, Margarita vence porque, como dice Fausto, su esposo, posee “la divina gracia de la mujer. Está por encima del bien y del mal” y cuenta, para triunfar, con “el invencible poder de su sonrisa.” (p. 115). Puede imponerse porque aquel, en su soberbia, ha olvidado que, como ella acota, “la mujer es vértigo, a quien se la cree comprar con vanidades; es delicia nunca entendida. Juguete caro y delicado.” (p. 124).

Ante ese Diablo inerme y rechazado que no puede ofrecerle nada, Margarita se ubica en un plano de igualdad diciéndole: “¿Quiere que hable yo, también, financieramente? [...] cualquiera diría que el ángel malo soy yo” (p. 125) para proponerle, a su vez, un nuevo pacto por el que se compromete a mantener “su prestigio diabó-

lico por el mundo" (p. 125) a cambio del "rejuvenecimiento total, instantáneo" (p. 125) de Fausto. Convenio que satisface el egoísmo del Diablo y del marido.

La transformación del hipotexto alcanza, también, a los personajes secundarios. Berenguer trastoca a Marta Schwerdtlein, la vecina de Margarita que la inclina a la tentación, en Marta Colasa, esa tía "sin pelos en la lengua" que encarna la voz de la conciencia moral y el sentido de realidad.

La presencia de la tía Colasa afianza la solidez de la protagonista. Esa mujer, prototipo del ideal decimonónico, profundamente creyente, juiciosa, digna y femenina, buena y decente novia, virtuosa esposa y excelente madre, teme al demonio e intenta, mediante consejos, apartar a sus sobrinos del camino del mal. Por un momento, parece a punto de ser seducida por Satán, pues no posee la seguridad en sí misma de su sobrina; pero la solidez de sus convicciones y la fortaleza de su espíritu femenino la salvan.

Wagner, el secretario de Fausto, que en los hipotextos representa la imagen de la mediocridad intelectual rechazada por el protagonista, en la versión de Berenguer encarna el prototipo del hombre medido y prudente. Reconocido y estimado por todos, fino, sensible y espiritual, con algo de artista y de poeta, deja traslucir sus sentimientos de amor por Margarita, al punto de oponerse a la firma del contrato primigenio diciendo: "¡Pero la perdemos!... Don Fausto: no consienta esta infamia [...] ¡Es perder la luz!, ¡perder el día!" (p. 120).

En la escena final, cuando Margarita, seductora, lo invita a tomar el té en el bosque, con un guiño cómplice, el autor parece sugerir que, en ese amor, la protagonista podría encontrar ese sentimiento "fuerte, grande y verdadero" (p. 124) en el que centra su anhelo de mujer.

En *La piel de la manzana*, Berenguer parodia el modelo canónico subvirtiéndolo profundamente al transponer la acción al presente, actualización que implica modificaciones psicológicas altamente significativas, especialmente, en virtud de la singular inversión del pacto, que ha sido desplazado de Fausto a Margarita. Esta transformación aproximante le permite hacer de la comedia una ingeniosa sátira del hombre contemporáneo —personificado en Fausto—, dominado por el egoísmo y el afán de riquezas al punto de relegar a un segundo plano el espíritu y el amor, y de vender su alma, o la de su mujer, a cambio de la felicidad que da el dinero, y, también, del matrimonio moderno, en el que cada uno vive sin molestar al otro.

Cenicienta calza el 34

La imagen de Cenicienta, profundamente arraigada en el inconsciente cultural de Occidente y particularmente próxima a la sensibilidad femenina, ha fascinado a

la humanidad desde tiempos remotos. Imagen nacida de la tradición oral que, adaptándose y transformándose a las diversas culturas, llegó a la modernidad como un cuento maravilloso o feérico¹⁵.

Don Arturo, un romántico soñador con algo de niño, no pudo sustraerse al influjo de la mágica historia de la joven virtuosa, frágil y femenina que, con la ayuda de una criatura sobrenatural¹⁶, su hada madrina, y el poder del amor, alcanza la felicidad sin proponérselo. En 1959, estrenó *Cenicienta calza el 34*, comedia de tinte romántico, en la que dio curso a su vena satírica plasmando, con el humor, la agudeza y la fina ironía que lo caracterizaran, una imagen contemporánea de la sociedad argentina, pintando con coloridos matices sus defectos y miserias, pero también sus sueños.

Su reversión del cuento presenta una transposición diegética integral –traslación temporal, espacial y social– que actualiza la acción al aproximarla al contexto histórico, social y cultural de los espectadores determinando cambios particularmente en relación con los personajes, y va unida a la transposición genérica que impone la condensación del hipotexto en función de las características del drama.

A diferencia de las diversas versiones tradicionales –que mantienen la invariante de la joven huérfana de madre, relegada por su madrastra al ámbito de la cocina y a la servidumbre, sometida y maltratada por la envidia y la maldad de sus hermanastras, quien encuentra entre las cenizas que son su refugio el símbolo del hogar, y el punto de partida para su mágica aventura–, la Cenicienta de Berenguer pertenece a una típica familia de la alta burguesía argentina –resultante de la unión matrimonial de un apellido de linaje con el patrimonio económico de origen plebeyo aportado por un oscuro “Pérez García”. Esta moderna Cenicienta vive con sus padres y hermanas; pero se siente ajena, por sentimientos y naturaleza, a su propia familia.

Desde el incipit, las escenas de presentación destacan las características singulares de la protagonista: inteligencia, bondad y belleza, unidas a la profunda coherencia existente entre su pensamiento y su accionar. Sus inquietudes espirituales se oponen a la frivolidad de sus hermanas, y su desinterés por la riqueza y el lujo, a las ambiciones de sus padres, poniéndola a merced de las reacciones de furia de sus parientes. Por su actitud decidida y libre ante el enfrentamiento familiar, esta Cenicienta se acerca más a la heroína de los hermanos Grimm¹⁷ que a la de Perrault¹⁸, en tanto que las hermanas y la madre están más próximas a las del autor francés, y solo se limitan a humillarla y despreciarla.

Cenicienta es, en la acción dramática, una joven rebelde, idealista –“una intelectual”, como señala su padre; con “ideas de inmunda plebeyez...”, como afirma su madre (p. 10), considerada “la oveja negra de la familia” (p. 11) por sus hermanas–, contestataria, dueña de una madurez y una sensatez poco frecuentes. A diferencia de los integrantes de su núcleo familiar –para los que la posición social, el

dinero y el espacio de poder que ocupan constituyen lo único importante en la vida, circunstancia que los hace sentir superiores y en situación de menospreciar a todo aquel que no esté en un plano de igualdad con ellos—, Cenicienta piensa que todos los hombres son iguales ante Dios y la ley; que tienen los mismos sueños:

Cenicienta: [...] ¡Cuántas muchachas del reino soñarán como tú! ¡Si pudiera ir...!, ¡si viniera un hada buena a vestirnos, a llevarme de la mano, como le ocurrió a Cenicienta...! [...] Pero serán sueños amargos, porque ya no hay hadas, y despertará en su pobreza, sus andrajos, con hambre quizás. (p. 14), y los mismos dolores; que persiguen los mismos ideales, y que las diferencias sociales solo dependen de las circunstancias en que abrieron los ojos al mundo:

Cenicienta: Y para mí es terrible que, sin saber por qué, sin más derecho que el de haber nacido de unos padres y no de otros, yo pueda disfrutar de eso que quisieran tantas otras muchachas del reino, quizás más bonitas, más inteligentes, más buenas que yo... ¿Me vas entendiendo? (p. 14).

La joven posee una sensibilidad que la hace conectarse empáticamente con los otros, con la servidumbre y aquellos que nada tienen, poniendo en evidencia la discrepancia que la enfrenta con aquellos seres de corazón duro. Por esa razón, es ella quien elige renunciar a los privilegios de clase y compartir el espacio y las tareas de la servidumbre, apartándose así del modelo canónico. En relación con estas inquietudes sociales, podemos señalar un punto de contacto con la comedia de magia *La cenicienta*, de Jacinto Benavente.¹⁹

Cenicienta cuestiona y se cuestiona. Comprende que la generosidad y el renunciamiento que otros ven en ella como rasgos de bondad pueden llegar a ser otra forma de manifestar su vanidad, y así lo expone ante la cocinera: “esto que yo hago, quizá sea otra forma de vanidad...” (p.14).

La protagonista, a diferencia de lo que acontece en las variantes del mito cultural, se muestra indiferente a la convocatoria al baile del Regente, que entusiasma a su familia y hace soñar a todas las mujeres. Berenguer, sabedor de que no hay Cenicienta sin atmósfera mágica, sin baile y huida a la medianoche, con la consecuente pérdida del zapato, recurre a un subterfugio audaz.

En un mundo en el que los sueños son solo para ilusos, en el que la magia ha sido reemplazada por el materialismo y las ideologías, trueca al hada madrina por la “Enviada del Partido”, y la carroza/calabaza por una limusina. Esa mujer poco femenina, rígida y autoritaria —con algo de madrastra crítica y descalificadora— emplea su dialéctica inflexible para obligar a la inocente joven a cumplir con el mandato del Partido y cometer un crimen. Al igual que la vieja hada, le proporciona los atavíos de los que Cenicienta carece por decisión propia, sin olvidar los zapatos “a su medida: el 34”.

No hay en la obra de Berenguer grandes despliegues escénicos ni decorados fastuosos; suprime la secuencia del baile y el encuentro entre Cenicienta y el Regente tiene lugar en un salón íntimo, a solas. El Regente, al tanto de los planes para eliminarlo que involucran a la joven, ha dispuesto todo para platicar con ella y ponerla a prueba. Tras la sorpresa inicial de la joven, en la propicia penumbra del salón, el Regente, como al desgaire, le habla de sus responsabilidades, de sus planes y deseos, de los riesgos que implica su función: "Incluso han jurado matarme. ¿Lo sabía usted?" (p. 29), de las campanadas que le "dicen todos los días que llegará uno definitivo" (p. 29), mientras le vuelve la espalda para facilitarle los hechos, mientras le habla de deber, disciplina y compromisos. Turbada, Cenicienta intenta en vano sacar el arma de su bolso, los nervios la traicionan. El sonido de las campanas parecen romper el hechizo de las palabras de la Enviada. La magia del amor y las palabras del joven han obrado en el corazón de Cenicienta que abandona el salón antes de la medianoche, sin haber cumplido su misión, perdiendo el zapatito en su huida.

En el tercer acto, que se abre con una parodia de indagación policial, no faltan los elementos farsescos ni las situaciones que muestran los dobleces del comportamiento humano. La figura del Regente, transmotivada y transvalorizada en relación con el hipotexto, cobra otra significación y da un sentido suplementario a la historia. En el diálogo final, en el que caen las máscaras, Cenicienta comprende que los extremos se tocan, que seres enfrentados ideológicamente pueden coincidir en sus ideales, pero diferir en metodología, que el dogmatismo y la rigidez de pensamiento no son privativos de un sector y conducen a la destrucción con elementos farsescos y satíricos que permiten al espectador

El mitema del zapatito realizado en un rico material, como en la versión de los hermanos Grimm²⁰, se mantiene no ya en función del reconocimiento —anagnórisis—, puesto que la identidad de la dueña es bien conocida por el Regente, sino como símbolo complejo de la complementariedad, de lo sexual y la alianza matrimonial.

Conclusión

La ilusión cómica creada por Berenguer en sus obras evidencia el talento con que sintetiza el ingenio tendencioso y el inofensivo, lo satírico y lo farsesco con los recursos de la comedia romántica y de enredos. Esa ilusión de realidad transporta al espectador a un espacio simbólico-imaginario que le permite poner en juego, con total libertad, los mecanismos de proyección e identificación, con el debido distanciamiento, para permitir alcanzar la catarsis, al tiempo que la comicidad verbal y de situaciones le permiten "reírse con".

En sus comedias, podemos observar que subyace “una fantasía inconsciente de triunfo que encubre un mito angustiante”, en palabras de Charles Mauron²¹. Una La estructura de una triádica constituida por una figura joven –varón o mujer–, enfrentada a un personaje femenino –madre terrible o anodina– y/o masculino –padre o marido autoritario y falócrata–, la que finalmente triunfa sobre estos.

Profundo conocedor del alma femenina, Berenguer nos da, a través Margarita y Cenicienta, una acabada imagen de la mujer del siglo XX que, superando las barreras del espacio de relegamiento que le fuera asignado por la sociedad y la cultura, revierte su posición de debilidad. La mujer moderna no solo es capaz de rebelarse, seducir y negociar, sino también, llegado el caso, de enfrentar y vencer al mismísimo Diablo, o al Partido, aunque, en el fondo, como aquellas que la precedieron, solo desea encontrar la poesía y la magia del amor. Margarita y Cenicienta, como tantas otras mujeres que obran al impulsos del corazón y la intuición, poseen una visión más amplia para aprehender el mundo a partir de su propia complejidad y actuar en pro del bien.

Berenguer, con un guiño cómplice y una sutil sonrisa, insinúa que el mundo femenino es absolutamente indescifrable para el común de los mortales; pero que, no obstante, sigue siendo el hombre, como el príncipe de su Cenicienta, quien domina la situación en virtud del amor.

Bibliografía

- BERENGUER CARISOMO, Arturo *Teatro de cámara I*, Buenos Aires, edición del autor, 1943.
- ———, *Cenicienta calza el 34*, Rosario, ARICANA, 1999.
- ———, *Los héroes deben estar muertos*, copia mecanografiada.
- BRUNEL, Pierre, *Mythes et littérature*, Paris, PUF, 1994.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- GOETHE, W. A., *Fausto*, Buenos Aires, Sudamericana, 1985.
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de Mitología. Grecia y Roma*, Buenos Aires, Paidós, 1997.
- GRIMM, Jacob y Wilhelm, *La cenicienta*, Buenos Aires, Larousse, 2003.
- HUTCHEON, Linda, “Ironie, satire et parodie: Une approche pragmatique de l’ironie”, en *Poétique*, N° 46, Paris, 1981.
- MANONNI, Octave, *La otra escena. Claves para lo imaginario*. Buenos Aires, Amorrortu, 1997.
- MAURON, Charles, *Psychocritique du genre comique*, Paris, Corti, 1964.
- PERRAULT, Charles, *Cenicienta*, Buenos Aires, Sudamericana, 2004.

Notas

- 1 Arturo Berenguer Carisomo, "Advertencia del autor", en *Teatro de cámara I*, Buenos Aires, edición del autor, 1943. Todas las citas corresponden a la presente edición y de aquí en más se consignarán seguidas del número de página.
- 2 Octave Mannoni, *La otra escena. Claves para lo imaginario*, Buenos Aires, Amorrortu, 1997.
- 3 Berenguer Carisomo, *Teatro de Cámara*, op. cit, s/ p.
- 4 En las últimas décadas, ha surgido una insustancial disputa en torno al teatro, basada en malentendidos y falsas preeminencias. Los autodenominados "teatristas" con menosprecio de la dramaturgia, valorizan, a mi juicio, desmedidamente la puesta en escena y la actuación, al punto de considerar el texto como un simple guión, olvidando la antigua tradición literaria del drama género literario.
- 5 *Ibidem*.
- 6 Cf. Octave Mannoni, op. cit.
- 7 Dante Alighieri, *Divina comedia*, Paradiso, XXX, v. 145.
- 8 Arturo Berenguer Carisomo, *Teatro de cámara I*, op. cit. s/p.
- 9 Goethe plasma, en la tragedia de Fausto, los lineamiento caracterizadores de la leyenda del siglo XVII, que fue reelaborada por Marlowe y Lessing, para ofrecer una visión filosófica del drama del hombre rebelde que, dominado por el deseo de saber y del poder, se vende al mal en su afán de convertirse en un dios, al tiempo que plantea los temas de la libertad, el amor y la salvación.
- 10 Gérard Genette, señala en *Palimpsestes*, París, Seuil, 1982, p. 360, a propósito de la transposición pragmática: "La transformation pragmatique, ou modification du cours même de l'action, et de son support instrumental [...] est elle aussi un aspect facultatif de la transformation sémantique, qu'elle accompagne fréquemment [...] Elle est en revanche un élément indispensable, ou plutôt une conséquence inévitable de la transposition diégétique" (La transformación pragmática, o modificación del curso mismo de la acción y de su soporte instrumental [...] es también un aspecto facultativo de la transformación semántica, a la que acompaña frecuentemente). En cuanto a la transposición semántica, sostiene que: "il n'existe pas de transposition innocente [...] qui ne modifie d'une manière ou d'un autre la signification de son hypotexte [...] L'effet dominant, je l'ai dit, est désormais une transformation thématique qui touche à la signification même de l'hypotexte: je réserve pour cette effet le terme de transformation sémantique." (no existe transposición inocente que no modifique de una manera o de otra la significación de su hipotexto [...] El efecto dominante, lo he dicho, es desde ahora una transformación temática que toca a la significación misma de su hipotexto: reservo para este efecto el término transposición semántica), p. 341.

- 11 “[...]le mouvement habituel de la transposition diégétique est un mouvement de translation (temporelle, géographique, sociale) *proximisante*: l’hypertexte transpose la diégèse de son hypotexte pour le rapprocher et l’actualiser aux yeux de son propre public.” (El movimiento habitual de la transposición diegética es un movimiento de traslación (temporal, geográfico, social) proximizante; el hipertexto transpone la diégesis de su hipotexto para aproximarla y actualizarla a los ojos de su propio público.”, Genette, op. cit., p. 351.
- 12 “La valorisation d’un personnage consiste à lui attribuer, par voie de transformation pragmatique ou psychologique, un rôle plus important et/ou plus “sympathique”, dans le système de valeurs de l’hypertexte, que ne lui en accordait l’hypotexte.” (La valorización de un personaje consiste en atribuirle, por vía de transformación pragmática o psicológica, un rol más importante y/o más simpático, en el sistema de valores del hipertexto, que no presenta el hipotexto) Genette, op. cit., p. 393.
- 13 “[...] la substitution de motif, ou *transmotivation*, est l’un des procédés majeurs de la transformation sémantique...” (La sustitución de motivos o transmotivación, es uno de los procedimientos mayores de la transformación semántica.); Genette, op. cit., p. 372.
- 14 Cf. “Pongo perpetua enemistad entre ti y la mujer / Y entre tu linaje y el suyo; / Este te aplastará la cabeza, / Y tú le acecharás el calcañal.” “Génesis” 3, 15, en Sagrada Biblia, Madrid, BAC, 1980, p.6.
- 15 Los orígenes del cuento de hadas más popular del mundo suelen ubicarse en oriente. Si bien se considera que la versión más antigua del relato popular es la recopilada en China por Taun Cheng-Shih, a mediados del siglo IX, el nombre con que se hiciera famoso el personaje surgiría del título de un relato del italiano Giambattista Basile: “La Gatta Cenerentola”, incluido en *Pentamerone*, en 1634.
- 16 Ya se trate del hada madrina, el avellano o el pez mágico
- 17 Jacob y Wilhelm Grimm publican, en 1812, *Cuentos infantiles y del hogar*, recopilación de los *märchen* que les contara una mujer del pueblo, en el que incluyen la historia de Cenicienta,
- 18 Charles Perrault incluye “Cenicienta” en *Los cuentos de mamá la Oca*, publicado en 1697.
- 19 Jacinto Benavente presentó, en 1919, la comedia de magia *La Cenicienta*, en la que se mantiene vivo lo feérico y el ambiente de lujo.
- 20 Perrault hace referencia al imposible zapatito de cristal.
- 21 Charles Mauron,