

Análisis del texto dramático y del texto espectacular de “La piel o la vía alterna del complemento” de Alejandro Finzi

por Roberto Perinelli

Agosto de 2006

Es propósito de esta monografía proceder el análisis textual y espectacular de “La piel o la vía alterna del complemento”, obra del dramaturgo argentino Alejandro Finzi.

Se tomará como referente del texto la edición de la pieza en el libro “De escrituras y partidas”, editado por el Instituto Nacional de Teatro en el 2003, que incluye, además del título en cuestión, otras tres obras del autor y una extensa e informativa entrevista firmada por Emilia Deffis de Calvo, de la Université Laval. Sumo el aporte del artículo, pleno de aciertos, firmado por la investigadora de la Universidad del Comahue María Amelia Bustos, “Alejandro Finzi: hacia un teatro poético”, y las opiniones de Alejandro Finzi y Enrique Dacal, lectores de esta monografía y por lo tanto privilegiados correctores de sus inexactitudes.

Respecto al espectáculo, la referencia es la puesta en escena del citado Enrique Dacal, que se estrenó en una de las sala González Tuñón del Centro Cultural de la Cooperación en el mes de julio de 2003, que presencié como espectador y reconsideraré a través de su reproducción en video.

El autor

Alejandro Finzi nació en la Capital Federal en 1951, se crió en Córdoba, se doctoró en Québec y desarrolló su tarea de dramaturgo en la provincia de Neuquén. Integra, junto con otros autores instalados fuera de la capital, el grupo que por comodidad suele denominarse de “autores del interior”, o, conciencia culposa de los porteños mediante, “autores de las provincias”. Es claro que al establecer cualquiera de estas clasificaciones se admite la

presencia de dos regiones diferenciadas – la capital y el interior - y se reedita, aun sin quererlo, la vieja disputa que, por supuesto, no se quiere exasperar en este trabajo.

No obstante, y con la cautela del caso, es posible asegurar que esta individualización marca diferencias pero también acorta distancias. La palabra “autores”, usada para identificar tanto a los de las provincias como a los de la capital, une a todas estas personas en la misma categoría, lo son unos y otros, y entonces es posible decir que estamos hablando de un grupo vasto, dispersado en todo el territorio, aunque muy concentrado en Buenos Aires, que ha hecho méritos para acreditarse el rol de dramaturgos. Si cabe hacer nombres para acentuar esta apreciación, el de Alejandro Finzi es uno de ellos; a la fecha ha escrito, según propia confesión del autor, 35 obras, de las cuales estrenó 27 en el país y en el extranjero. Se deben agregar guiones de teatro danza, un libreto de ópera (“L´albatros”, inspirado en el célebre poema de Baudelaire) y «muchos años de laburo como guionista de radio».

Donde Finzi delata su pertenencia regional es en la elección del ámbito donde desarrolla muchas de sus piezas: la amplia, desolada y misteriosa Patagonia. Finzi confesó en una entrevista reciente, publicada en el diario La Nación, que esta ligazón con la zona ha terminado. «Creo que este ciclo terminó – afirma el autor -. Lo último que escribí fue una adaptación de “Vuelo nocturno”», la novela de Saint-Exupéry. Acaso, decimos aquí, ese fin se ha establecido de un modo más preciso con la edición de todas las obras que toman a la región como referente, en el libro “Ciclo patagónico”¹, que la Universidad Nacional del Comahue le publicó en el 2005.

Análisis del texto dramático

Primera consideración.

Para Finzi “La piel o...” es su «obra más querida, más entrañable» pero,

¹ Las piezas publicadas en este libro son: “Chaneton”, “Benigar”, “El secreto de la isla Huemul”, “Bairoletto y Germinal”, “Martín Bresler”, “Camino de cornisa”, y “La isla de fin del siglo”.

también, «mi gran fracaso». Es preciso aclarar que esta quejosa opinión se transcribe en la entrevista que le hizo Emilia Deffis de Calvo en marzo de 2002, vale decir un año antes de que Enrique Dacal lleve a cabo el estreno porteño. Finzi pasa por alto, eso sí, la representación en versión semimontada que en 1997 organizó la Fundación SOMI en el Teatro del Pueblo² y que determinó, aun mediante este sucedáneo escénico de muy buena eficacia, que el público de Buenos Aires tomara por primera vez contacto con el texto.

Hay que apuntar, como precisa señal de inicio, que la “La piel o...” fue escrita a finales de 1990 y no pertenece al mencionado “Ciclo patagónico”, más allá de que algún signo de esa atmósfera temática aparezca con claridad, como los patos australes que avista el ornitólogo Walter (tal el nombre del protagonista masculino de la pieza), o el río que él ve desde la ventana, que con seguridad remite al Limay.

Para el relato de la fábula de “La piel o...” parece muy adecuado utilizar el mismo que Finzi expuso para la entrevista antes mencionada y que se transcribe a continuación:

«Es la historia de una pareja, que han vivido toda la vida juntos, y tienen que pasar la crisis del hospital. A él lo internan, ha pasado por once operaciones. En realidad él es un gran especialista en patos, es el más grande especialista en patos de la República y ha escrito un libro que se llama “La guía de patos de la República”. Está en su habitación con un par de binoculares y su señora que lo atiende. A cada rato se mueve como un monstruo porque tiene una suerte de giba en la espalda, entonces están esperando que el doctor Demorgongón, que es el príncipe de los demonios en el imaginario renacentista inglés³, venga [desde Viena] y lo opere. Mientras tanto, él reclama a su mujer que por

² La Fundación Carlos Somigliana (SOMI) organizó en el año 1997 un ciclo de teatro semimontado que tuvo lugar en el Teatro del Pueblo, a poco de inaugurarse esa sala, y que contó con una programación de obras hasta entonces desconocidas y firmada por autores muy poco transitados. Entre esos títulos se destaca la luego exitosa “Venecia”, de Jorge Accame y “La piel o la vía alterna”, que dirigió Daniel Marcove con la actuación de Cacho Santoro y Ruby Gatari.

³ Lamentablemente no encontré otros datos para agregar a la mención de Finzi, de modo que habrá de quedarse esa única referencia: Demorgongón, príncipe de los demonios para los renacentistas ingleses.

favor le entregue su libro, que tiene que seguir haciendo anotaciones mientras ve por la ventana. Resulta que la mujer ha perdido el libro, entonces él echa a Ana (su mujer) de la habitación y se queda solo. Cuando se queda solo cuenta su historia, y dice que lo que le apareció en la espalda se debe a un poquito de óxido de un banco frente al río, y cada una de esas operaciones le produjo eso».

El autor se ahorra de contar el final de la fábula, que entonces debe agregarse aquí. Cuando Walter queda solo, asume un soliloquio que resume gran parte de su prehistoria. Es posible deducir que mientras tanto, durante esta pausa atemporal provocada por el monólogo escénico, se está realizando la intervención quirúrgica que termina mal: el Dr. Demorgongón fracasa y Walter muere en el quirófano.

La huida de Demorgongón, de incógnito, con el propósito de no dañar su reputación, corresponde al aspecto semántico de la pieza: la inhumanidad de la medicina, la presuntuosa soberbia de los médicos, la displicencia para tratar a los enfermos. Digamos que, sin apelar a los recursos de la comedia renacentista, Finzi ofrece, como Moliere, una desdeñosa mirada sobre el mundo de la medicina y sus practicantes. La parodia que Walter hace del recibo por parte del Dr. Demorgongón de la carta que lo invita a operar en la lejana Sudamérica, y que el médico responde en inglés (“Cuando los especialistas internacionales se entusiasman, ¡hablan en inglés!”; página 116 de la edición consultada), participa de un modo explícito de esta intención paródica.

Cabe aquí hacer mención del recurso técnico que Finzi aplica para estas parodias y para otras situaciones de la obra, que consiste en despersonalizar al personaje (esto lo practica con Walter y con Ana) y hacerlo actuar como si en realidad fuera el otro:

«Señor Walter – se interpela el mismo Walter en el rol del Dr. Soudron, uno de los tantos doctores que lo atendieron -, la operación que vamos a realizarle es un avance enorme respecto a las anteriores» (página 118).

Lo importante es que al final de la pieza Walter ya está muerto, aunque sigue en su habitación de hospital, aferrado a los binoculares, un signo indicial de su condición científica, que Walter abandona solo al final y que lo ayudan al visteo de los vuelos de los patos que pasan frente a su ventana. Debe afrontar la prisa de Ana, ahora convertida en enfermera mediante una atractiva transformación dramática, que aparece de pronto y apurada por desalojarlo de ahí y así terminar su turno laboral.

Antes de entrar en el análisis de la estructura profunda, se hace necesario indicar que, partiendo del concepto de que un texto está conformado por un todo que incluye desde el título hasta toda anotación que haya hecho el autor en el momento de producirlo, hay que indicar que el desarrollo de las acciones dramáticas de “La piel o...” está precedido por varias anotaciones personales del dramaturgo. La primera consiste en la dedicatoria, inscrita al pie del título:

“A la mujer del libro en el subterráneo de Bruselas”.

El mismo Finzi le quita ambigüedad a la cita en sus declaraciones a la señora Deffis de Calvo, donde explica su origen:

“La anécdota surgió en Bruselas. Cuando iba a trabajar al Instituto de Sociología viajaba en subte, y un día me puse a leer de costado un libro que leía una viejita. Nadie se habla en el subte. Entonces la viejita me contó en cinco minutos su vida. Me dijo que iba al hospital para acompañar a su marido. Los médicos lo iban a operar porque *no sabían qué tenía*⁴. Y lo único que ella tenía en su vida era su esposo. Nunca más la volví a ver, pero a ella le dediqué la obra”.

A renglón seguido Finzi anota un parlamento de la escena III del acto IV de la obra del isabelino Christopher Marlowe “Trágica historia del Dr. Fausto”.

⁴ La cursiva es mía.

“Y ustedes cortarán mi cuerpo con sus espadas y despedazarán esta carne y esos huesos en trozos pequeños como la arena. A pesar de eso, en un minuto, mi espíritu habrá regresado. Y yo habré respirado como el hombre liberado del mal”.

La pertinencia de este encabezamiento con la historia a punto de ser narrada es casi transparente: la liberación definitiva del espíritu (¿del alma?) se obtiene cuando éste se ve desligado del cuerpo maltratado (en el caso del protagonista Walter, por los tantos médicos que lo han intervenido) mediante la muerte.

A continuación Finzi ofrece los nombres de los dos únicos personajes: Ana y Walter, en ese orden y esto no parece ser un detalle menor. Si tenemos en cuenta que el punto de vista de la obra pasa, como se dirá después, por el personaje de Walter, ¿qué razón se impuso el autor para mencionar en primer término a la mujer?

Finzi continúa ofreciendo lo que él mismo titula como “Indicaciones para una puesta en escena”. Y éstas son:

«Debe prestarse particular atención al decorado sonoro indicado a lo largo de la obra. La hora que, en su momento, Ana indica, debe coincidir, aproximadamente, con la del transcurso de la representación».

Estas dos voluntades no fueron obedecidas en la puesta en escena de Enrique Dacal. La primera, el marco sonoro, está dado sólo por el silencio antes que por los ruidos del hospital: los únicos ruidos que incorpora el espectáculo son los de la lluvia durante el monólogo de Walter y en algunos momentos de la representación se escucha música, algo que es obviado por el autor. Respecto a que “la hora que, en su momento, Ana indica” sea coincidente con la de la representación tampoco hay fidelidad, ya que se cita la del libro – 22 horas, 17 minutos, 59 segundos -, que tiene una relación cercana con el tiempo de la representación pero no lo reproduce con exactitud.

Por fin Finzi ofrece la primera didascalia inicial, de un alto valor imaginativo para la lectura y, por supuesto, para el responsable de la puesta en escena:

«Tal vez esa luz que se difunde por la ventana semicerrada de esta habitación sea del otoño.

Pero lo que en verdad ilumina las dos camas y el orden inhumano, pulcro y aséptico que las rodea es el sonido regular, constante, de las voces, los pasos, los chirridos, los timbres que produce la vida de este hospital y que impregna la atmósfera.

Llegan Walter y Ana. Walter se desplaza con enorme lentitud. Lleva unos binoculares colgados al cuello. Ana trae algún abrigo.

En una institución semejante existe la expresa recomendación de hacer silencio, ¿pero de qué está hecho ese silencio? Ana y Walter lo saben. Ese ámbito le es absolutamente familiar. Lo recorren, lo reconocen; Walter, entonces, va hacia la ventana».

El primer párrafo remite al signo lumínico, que permite imaginar que los personajes se asoman a un paisaje que se está apagando por la cercanía del invierno, un día de, acaso, cielo nublado (después lloverá).

La luz de ese cielo, aporta Finzi en el segundo párrafo, iluminará un espacio inhumano precisamente por la intervención humana que le puso orden y asepsia. Asimismo el autor insiste en el marco sonoro, una sinfonía de ruidos inidentificables pero reconocible para cualquiera que haya atravesado la experiencia de los sanatorios.

Sin duda que este signo auditivo contiene un alto valor dramático para el autor, porque luego de marcar en esta larga didascalia el ingreso al lugar de los personajes – Walter, que “se desplaza con enorme lentitud”, y Ana que solo “trae algún abrigo” -, reitera que la exigencia vigente en estos lugares de hacer silencio no apaga, sin embargo, el sonido de voces, chirridos y timbres que resuenan alrededor. A lo largo de la pieza, mediante didascalias de mayor brevedad, el autor añade otros sonidos, tal como el “canto” de los patos que pasan por la ventana o el sonido de la lluvia que cae durante buena parte de la pieza.

La familiaridad de ambos personajes con el lugar, posible de advertir a partir de las acciones de ambos apenas se inicia la historia, es sin embargo remarcada (¿innecesariamente?) en esta didascalia.

Estructura profunda

El primer análisis de la estructura profunda de “La piel o...” dio como resultado la identificación de tres largas macrosecuencias. La primera es abundante en secuencias de desempeño, la segunda adquiere el carácter de una secuencia transicional referencial y la tercera y final, la más breve de las tres, retorna el recurso de accionar mediante secuencias de desempeño. La primera microsecuencia acepta, como se dijo, una fragmentación en numerosas secuencias de desempeño, donde Ana y Walter se intercambian las funciones de sujetos de la acción.

La intención determinante de Ana, puesta en sujeto, es desvestir a su marido (el destinatario), acostarlo, prepararlo para la inmediata operación (el actante destinador) que le practicará el Dr. Demorgongón, facultativo vienés a quien ella convenció para que viaje a la Argentina y tome parte del asunto.

Walter (actuando como oponente) quiere desentenderse de las urgencias de Ana, pues en tanto sujeto de la acción, guarda interés en asomarse a la ventana y, con el recurso de sus binoculares, vistear el vuelo de los patos sobre el río. En él actúa como destinador el afán de mantener la continuidad de sus estudios ornitológicos y como destinatario las apreciaciones científicas que al respecto volcará en un libro⁵ que, nos enteraremos después, Ana (ahora oponente) perdió en un cuarto del sanatorio.

Habría que sustraer de esta batería de secuencias de desempeño la transicional referencial ubicada al final de la macrosecuencia, en la cual Ana se embarca en un entrañable soliloquio que a diferencia del monólogo inmediatamente posterior de su marido, lo tiene a éste como testigo pero no como interlocutor, pese a los intentos de Walter por intervenir. Incluso cuando Ana transforma este soliloquio en diálogo, crea al receptor, que es ella misma que se pregunta y que se contesta:

⁵ Walter siempre menciona “el libro” cuando en realidad se trata de una manoseada libreta de apuntes que es mencionada por la enfermera Ana pero nunca se verá, porque la han tirado a la basura.

«¿De dónde venís, Ana?»

¿Yo?. No sé.

¡Venís del trabajo! ¿Y quién te espera? ¿¡ Quién te espera cuando llegás, entrás, quien está adentro?!»

Aquí Walter intenta intervenir, inútilmente, con una información: Soy yo.

Pero Ana no lo escucha, continúa hablando consigo misma.

«¿Cómo que no sabés?

¿Qué es lo que tiene, Walter?

Walter no está aquí.

¿No está?

No»

La segunda y extensa macrosecuencia es transicional referencial. Walter, tomando al público como receptor (el autor lo pide así: “Se dirige al público”), ofrece una amplia información verbal, aunque buena porción de ella el lector ya la hubo obtenido en la primera secuencia.

Además de desarrollar recuerdos de infancia y la mención de su padre cartero, Walter expone (¡por fin puede hacerlo ante alguien!) lo que él cree fue el origen de su enfermedad:

«Ni un solo médico, ni uno, entre los que me operaron, quisieron comprender el simple comienzo de esto».

Ayudado por “una imprevista agilidad en sus movimientos y desplazamientos”, de modo que la giba no le causa los habituales trastornos, transforma el ámbito, la sala de internación hospitalaria, en la ribera del río donde se encuentra instalado el banco donde se sentó una tarde.

«No era con lluvia, no, tomando mis notas [acerca del comportamiento de los patos], me lastimé aquí. Algún diminuto desprendimiento oxidado que sobresalía, en un banco hace mucho abandonado por los

enamorado y sometido a la intemperie de la soledad, atravesó mi camisa. Y así se hizo una pequeña herida tan pequeña que apenas unos días le habrían permitido cicatrizar por sí sola pero, no» (página 130).

E incluso Walter hace planes de futuro. Mientras espera el regreso de Ana, sueña con el aporte que a la ciencia ornitológica hará con la publicación de su libro “La guía de patos de la República”, aun en la etapa de apuntes, mientras se protege de la lluvia que arrecia afuera y, por lo tanto, castiga también la “ribera” escenificada por Walter.

Acaso, y aun por encima de la intención del autor, es posible otorgarle a esta lluvia otro papel, puede tratarse de un sucedáneo metafórico de la intervención quirúrgica a la que es sometido en esos momentos por el Dr. Demorgongón, que se extiende nada menos que por nueve horas. Cuando cesa la lluvia – “cesa por completo” -, Walter muere.

La tercera y final macrosecuencia imita de algún modo a la primera e inicial, donde Walter y Ana se intercambian el rol de sujetos de la acción, con la diferencia que ahora es otra, travestida en enfermera tiene otras urgencias que la Ana-esposa. La Ana-enfermera quiere desocupar la habitación antes de que termine su turno de trabajo porque debe llegar pronto a su casa para preparar la fiesta de cumpleaños de su hijo. Es aquí donde toma cuerpo una de las indicaciones que hace Finzi para la puesta en escena: “La hora que, en su momento, Ana indica, debe coincidir, aproximadamente, con la del transcurso de la representación”⁶.

. El recurso de que ambas mujeres lleven el mismo nombre trae consigo un atractivo grado de ambigüedad. ¿Es Ana la esposa convertida en enfermera? ¿Ana es otra persona, nada tiene que ver con la esposa de Walter? ¿Es Ana que simula, miente, se disfrazó?

Cuando la Ana-enfermera actúa como sujeto de la acción, las razones mencionadas – el fin de la jornada laboral, sus obligaciones de ama de casa -, actúan de destinador; mientras que el destinatario es ella misma: liberado el cuarto podrá retirarse sin contratiempos. Lo curioso, lo sorprendente, es

⁶ Tómese nota que, al menos en esta sugerencia, el autor no diferencia una Ana de la otra; para él las dos, la esposa y la enfermera, son la misma.

que su oponente, Walter, está muerto (aquí Finzi trasgrede las formalidades del realismo). En medio del malentendido inicial de la secuencia – Walter la tutea como si fuera su esposa y la Ana-enfermera lo trata de usted, quitando familiaridad al contacto -, la mujer hace la cruda revelación:

«¿¡Adónde se cree que tiene que ir, dígame! ¿Pero, por favor! ¡Usted murió en la sala de operaciones a las 22 horas, 17 minutos, 59 segundos!» (página 132).

La obstinación de Walter - “Quiero quedarme aquí, en la ventana. Quiero ver” - cede ante esta información. Walter acepta su muerte y con un gesto de alto valor simbólico admite desprenderse de sus binoculares – “Estas cosas ya no las necesita, me parece”, le dice Ana -.

Le sigue una hermosa situación final (¿una secuencia contractual?), Walter, advertido de que la enfermera Ana asistió a sus últimos minutos de vida, le pregunta: “Entonces, debe saber qué se encuentra en el último momento de la existencia”. “Claro – contesta ella – Mire qué pregunta [...] Se encuentra la vía alterna del complemento” (página 135).

El pacto continúa. Como si la muerte aun le diera tiempo para satisfacer otros deseos Walter pide a la enfermera que, antes de irse, le deje un recuerdo, a cambio, él le dirá “qué es la muerte”. La acción de Walter susurrando al oído de Ana la verdad de semejante misterio y el recuerdo que Ana le da como contraprestación (“Se inclina sobre él y le da un beso en la boca, un beso impregnado de amor”), crean un cuadro de gran belleza escénica.

Walter no podrá responder al beso, su abrazo queda por la mitad, ya que su cuerpo “adquiere la [definitiva] rigidez cadavérica”.

Estructura superficial

Resulta difícil aplicar el diseño aristotélico de principio, medio y fin a esta pieza. Las tres macrosecuencias mencionadas cuando se trató la estructura profunda no facilitan la tarea, hasta podría decirse que por su relativa independencia se estructuran casi como tres bloques autónomos. Es que en

“La piel o...” leemos una situación dramática que es reiteración de otras similares padecidas por el matrimonio Ana-Walter en la prehistoria, con la diferencia que ahora se trata de la última, la inmediatamente anterior a la muerte del enfermo atacado por la enfermedad inexplicable.

Con riesgo de errar en el análisis se puede forzar el uso del modelo aristotélico para decir que en el texto se muestra sólo el desenlace del conflicto, con mirada final incluida, de una pieza que tiene varios capítulos anteriores, prehistóricos, de existencia parecida y conocida por el lector (o espectador) a través de signos que aporta el autor, tal como la familiaridad de los personajes con el lugar, el dato de que la intervención del Dr. Demorgongón es una más de las tantas que padeció el paciente, que la enfermedad creció a partir de un lejano accidente menor (el pinchazo de un clavo oxidado) hasta constituirse en un fenómeno inmodificado pese a la intervención de los médicos, etc.

Es noticia en la pieza de que el factor desencadenante (lugar de ruptura del equilibrio o la armonía, el ya mencionado pinchazo del clavo oxidado) se produjo en un momento lejano a éste donde el matrimonio ingresa por enésima vez (¿cuántas?, el autor no es explícito) a un establecimiento hospitalario y el crecimiento de la crisis, enfrentada con métodos similares (la invasión quirúrgica) se fue dando por acumulación. Esta argumentación sostiene, a mi criterio, la hipótesis que “La piel o...” nos muestra el desenlace de un conflicto que tuvo principio en un momento muy lejano del pasado y un desarrollo marcado por la repetición de la misma situación casi sin diferencias si dejamos de lado la esperanza sostenida por Ana en el presente de que el Dr. Demorgongón es diferente, que él logrará curar a Walter.

Procedimientos

Si se acepta uno de los aspectos esenciales de la definición canónica de realismo, más claramente el ibseniano, que dice que la historia dramática se desarrolla para demostrar una tesis previa, y si se admite que “La piel o...” contiene la premisa de señalar la inhumanidad de la medicina tradicional, se puede decir que la pieza de Finzi es realista.

La inclusión se afirma en la adopción de otros procedimientos de la poética ibseniana: las situaciones respetan la relación de causa y efecto, una causalidad explícita que respeta la cronología y la lógica temporal de los hechos; los dos personajes contienen una importante prehistoria; la historia cuenta con el recurso de una amplia extraescena, importante porque no solo se trata de un río exterior a la ventana del cuarto, sobrevolado por los patos visteados por Walter, sino de los interiores de un hospital con un quirófano donde éste muere.

Pero es claro que este realismo requiere de bordes flexibles, ya que se trasgrede, por ejemplo y de forma más notoria, mediante el lenguaje, que abandona con frecuencia el tono duro y coloquial y avanza con lo poético. Asimismo la poética se contraría con la presencia de un personaje que habla y actúa y, sin embargo, está muerto. La pieza ingresa en su última macrosecuencia en una "atmósfera de irrealidad", según la feliz definición de María Amelia Bustos.

Por último debe entenderse que la pieza ignora el principal procedimiento constructivo del realismo: el encuentro personal, que no tiene lugar en ningún momento de la pieza. La trivialidad deliberada parece expresarse incluso en la escena final, donde los personajes hablan nada menos que de la muerte.

Sistema de personajes

Es de hacer notar que Finzi hace especial hincapié en el vínculo conyugal que une a los personajes, con exclusión de la presencia de otras personas, parientes, amigos, incluso hijos que en el texto solo son mencionados dos veces y sin que la cita les otorgue alguna participación importante en la historia.

Como se dijo más arriba, el tercer personaje, la enfermera Ana, está cargado de ambigüedad. ¿Ana es siempre la misma, primero esposa y luego enfermera o en realidad son dos personajes distintos? Creo que caben argumentos para una u otra hipótesis.

La condición de tercer personaje otorgado a la enfermera se sostiene en el lenguaje, más tosco y apelativo que el de Ana esposa y, sobre todo, exento

de toda familiaridad para con Walter (se violenta cuando éste no la trata de usted). Asimismo obra a favor de este criterio las condiciones en que se produce el diálogo. Entre Walter y Ana enfermera existe una relación de asimetría: no obstante muerto, Walter se ubica un escalón más arriba en la escala social de una Ana asalariada.

Sin embargo a las dos Ana las une un mismo anhelo con distintos objetivos: ambas preparan el cuerpo de Walter, una para curarlo, para entregarlo al Dr. Demorgongón y así salvarle la vida, mientras que la otra lo prepara para la muerte.

Aspecto verbal

Se advierte un tibio intento de literaturización en las didascalias iniciales, cuando el autor se pregunta, a partir de la expresa recomendación de hacer silencio que rige en el hospital, “de qué está hecho ese silencio”. Finzi no repite el recurso, este lenguaje se torna secamente conativo y hace avanzar a la acción: “Se sienta”, “Una vez más Walter busca levantarse. Lo logra”, “Un nuevo ataque de tos”, “Otro ataque de tos. Otro pañuelo que Ana alcanza a Walter y que se convierte, otra vez, en un trapo repugnante”.

Del mismo modo que el autor restringe el discurso del texto segundo a un solo tono, no hay rastros de idiolecto alguno y las marcas de clase que se advierten, el código social, de ningún modo inscripto con énfasis, remiten al transcurrir de un matrimonio normal de clase media, que llegando a las postrimerías de sus vida conyugal, con el hombre jubilado y entregado a su pasión por el avistaje de los patos, se enfrenta al terrible conflicto de la monstruosa enfermedad del marido.

No obstante es posible encontrar en el decir de Ana y Walter incursiones subjetivas que los distinguen:

«Ana: [...] ¿Mi pelo? Es como si siempre hubiésemos vivido aquí, ¿no?. Todo se hace nada: los meses, o los días. Es como la tormenta que viene, escuchá: las lluvias del otoño, acompañarse el uno al otro, igual que se forma esa tormenta que nunca va a desatarse; una espera. Espera. El pelo crece, las uñas de los pies se te deforman, los nudos de

la artritis, y la mañana te cambia cada día el corazón por una canción triste. ¿Dónde estoy?.

Walter: [...] La lluvia sobre el río, ¿ven?, es como un telégrafo en tiempos de paz: escribe letras que la distancia ordena en una sola palabra, la palabra que uno necesita oír».

El tiempo

Este tema ya ha sido desarrollado. Se dijo que el tiempo en “La piel o...” asume una exacta cronología y, como también se manifestó, en el centro de la pieza se ubica el soliloquio de Walter, circunstancia que hace que el tiempo se condense y durante los pocos minutos ocupados con su relato transcurran las nueve horas que insumió la intervención quirúrgica a cargo del Dr. Demorgongón. De este modo, si bien la cronología se sostiene, se altera la coincidencia entre el tiempo de la historia y el tiempo de discurso, aquel de mucha mayor extensión que éste.

Punto de vista y aspecto semántico.

El punto de vista de “La piel o...” se focaliza en el personaje de Walter y su desdicha, desdicha que expresa el aspecto semántico de la obra, lo que el texto quiere decir: toda vida tiene un final, marcado con frecuencia por la enfermedad, y este destino (¿esta maldición?) no puede ser torcido, mucho menos mediante la fatua e impotente soberbia de la ciencia médica. No obstante tanta desesperanza, el autor ofrece, a mi criterio, otra lectura: hay que pelear, obstinarse en el objetivo que nos mantuvo en vida, así sea el módico interés de vistear desde una ventana el vuelo de los patos, con el propósito de escribir un libro científico.

Análisis del texto espectacular

Como dije al comienzo de este trabajo, fui espectador en junio de 2003 del estreno de “La piel o...” en la Sala González Tuñón del Centro Cultural de la

Cooperación. La puesta en escena correspondió a Enrique Dacal y la actuación a Julio Ordano y Laura Bove. Se debe sumar la intervención de un servidor de escena incorporado al espectáculo, rol a cargo de Julián Smud, la escenografía, creación de Julieta Groppo y la música, de Pablo Dacal.

Esta visión, desde ya insuficiente para recoger el material de análisis, fue reforzada por la consulta del video del espectáculo, operado por un medido trabajo de edición que no alteró demasiado las condiciones de recepción de un espectador teatral situado en el mismo lugar que la cámara. De este modo este análisis se encuadra en lo que Patrice Pavis llama «análisis de reportaje», ya que tan directo contacto con el espectáculo en el momento de su representación permite prescindir de la «reconstrucción histórica», la otra manera de abordar una puesta en escena (del pasado, imposible ya de presenciar) a través de documentos y testimonios.

La estructura profunda que se ofrece para el análisis es la misma que se marcó para el texto teatral. La similitud entre ambas estructuras es muy visible, la que corresponde al espectáculo admite la división en tres grandes microsecuencias, con el contenido de secuencias de desempeño y transicionales que ya se mencionaron cuando se trató el texto.

Hay que decir que esto es posible porque Enrique Dacal ha guardado una decidida fidelidad con las palabras y las situaciones escritas por Finzi, hasta el punto de que es posible advertir que en algunos momentos de la puesta se obedece puntualmente la indicación de alguna didascalia (por ejemplo cuando el personaje de Walter “reconstruye” ese lugar de la ribera donde se encontraba el banco que, al sentarse, lo dañó y le produjo la enfermedad).

No obstante la lealtad señalada, el director inicia el espectáculo de una manera personal e imaginativa. Es un servidor de escena, al cual se puede ubicar como un enfermero, el que ubica al público en sus lugares de la platea dando un signo de adelanto de la situación que a poco será vivida en el escenario. Es este servidor que, completada su tarea de acomodador, ingresa al espacio escénico donde su función se vuelve más expresiva: hace la cama, la cama del hospital, mientras que el matrimonio de Walter y

Ana, de quién todavía no se sabe nada, espera aun en la oscuridad, en la puerta de una habitación sugerida, ya que las paredes son las del escenario, no hay escenografía corpórea que imite el ámbito único de “La piel o...”: una habitación de hospital.

A continuación es este servidor quien ayuda al matrimonio a ingresar. La llegada de Walter es significativa respecto a su enfermedad, trae suero, un rollo de papel higiénico con el que se limpiará sus esputos y un andar quejoso y sufriente. Walter no lleva aplicada ninguna giba, el actor la “construye” mediante un andar encorvado y la “esconde” debajo de un saco que, con toda intención, se ha puesto una sola manga. Completa el enmascaramiento de la joroba, señal evidente de su mal, una bufanda al cuello.

El mal estado de salud de Walter está acentuado no solo por su andar vacilante, sino por el dolor que siente al hacer movimientos demasiados pronunciados. En suma, con esta gestualidad Ordano construye la que debe ser la cotidianidad de su personaje sufriente.

Si bien el ámbito no reproduce la habitación de un hospital, su construcción prolija, el brillo del piso de madera del escenario y la sobriedad de los telones colgados crean una sensación de asepsia que atañe, por analogía, a un cuarto de esas características. Tampoco existe la ventana de tan alto valor dramático en el texto – el empeño de Walter es mirar a través de ella el vuelo de sus estudiados patos -, la presencia de la misma está sugerida por la iluminación; al abrir Ana esta abertura simulada penetra la luz y muere la penumbra.

La concepción del vestuario – sobrio traje gris para él, con camisa blanca; pollera oscura y blusa con discretos adornos negros para ella -, significan el habitual vestir de un matrimonio de clase media. Cuando Ana se convierte en enfermera, viste el uniforme convencional.

La utilería tampoco responde a un carácter mimético. La cama de hospital es una u al revés, de color madera y superficies lisas y brillantes. Lo mismo vale para el asiento que a veces usan los personajes, también es una u, más pequeña pero de diseño y contextura similar a la cama, a la cual solo se cubrirá con una sábana. No hay otro mueble.

El escenario de la sala Tuñón es de pequeñas dimensiones, acaso de las mismas de un cuarto de hospital, de modo que los personajes actúan muy próximos, con un contacto permanente que, claro, está justificado por el carácter de la situación, con una Ana siempre atenta a todo lo que haga Walter, ayudarlo a desvestirse, a aliviarlo en su padecer.

Como se dijo más arriba, Dacal no obedece a las directivas de Finzi en cuanto a la cuestión sonora. No se oyen los inconfundibles “ruidos” de hospital, el director opta por el sonido de la lluvia durante el monólogo de Walter y por la música en el principio, casi en la mitad, cuando Ana dice su soliloquio, y al final.

Hay una intención evidente de la puesta de tomar al espectador como interlocutor de los personajes. Esto es claro en el monólogo de Walter, Finzi pide que lo diga al público y Dacal excede el mandato ubicando a Ordano en el proscenio. Y este empeño se hace aun más transparente en la escena final, cuando la enfermera Ana, ya amortajado el cadáver de Walter, informa al público que «ya pueden pasar».

El afán de mimetismo, bastante tenue en las dos primeras macrosecuencias, se hace más intenso en la última. La enfermera actúa, ante el cadáver, con sapiencia profesional y realiza las acciones con el rigor científico que corresponde al caso: amortaja el cuerpo, tapa sus fosas nasales con algodón, termina tapándolo con una sábana, etc. Esta profesionalidad se expresa con dureza en el mismo comienzo de la situación, cuando le dice al paciente que en realidad ha muerto «a las 22 horas, 17 minutos, 59 segundos». Estos gestos icónicos tan contundentes no tienen correlato con el discurso de los personajes, embarcados en informar qué es la muerte (Walter) o «qué se encuentra en el último momento de la existencia» (Ana). Esta falta de similitud entre lo que dicen y lo que hacen enriquece la representación, la eleva al nivel poético que, lo mismo que en el texto, es patrimonio de todo el espectáculo.-

Bibliografía

Artal, Susana G. 2005. "La palabra y el viento", en **La Nación, suplemento de cultura**.

Bustos, María Amelia. 1994. "Alejandro Finzi: hacia un teatro poético", en **Revista de lengua y literatura**, año 8, N° 15-16 (noviembre), páginas 41-45.

Finzi, Alejandro. 2003. **De escénicas y partidas**. Buenos Aires. Inteatro Editorial.