

La Biunda, o de la sonora levedad de la mujer en tierras gringas

Cav. Magtr. Adriana Cristina Crolla

Abril de 2018

“Empezá por adelante, es más fácil” le aconseja Botto a Checo cuando éste no sabe cómo informarlo de una novedad que le resulta difícil verbalizar.

“Empezá por adelante” me dijo risueña Marina Vázquez cuando le comenté que me resultaba difícil escribir sobre lo que esta obra me produce cada vez que la veo representada. Y hace más de un año que la vengo siguiendo, desde su estreno y en diferentes *remakes*, en salas diferentes donde espacios y circunstancias se confabulan para enriquecer mi mirada y expandir el goce de su resolución.

Y no sólo por la ajustada y creativa performance de este grupo escénico de excelencia. Sino por la cantidad de asonancias y reverberaciones que explotan en mi biblioteca interna y en mi sensibilidad receptora. Lo que me hace sentir que no puedo llegar a decir, con las exactas y merecidas palabras, lo que esta obra y puesta merecen.

Pero en fin, empiezo por adelante...

Carlino y su *pasticcio*

Cuando Carlos Carlino¹, uno de los poetas y dramaturgos más interesante que dio la Musa santafesina en la generación de los que fundaron el canto épico de la gringuidad, escribió esta

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

obra (1950)² pensó en encarnar a través de una historia de perfiles costumbristas, trágicos desencuentros amorosos que escondieran tras sus bambalinas, una mirada crítica a la verdadera realidad afectiva del hombre chacarero en las primeras décadas del siglo.

En una tierra avara de sentimientos como era la pampa gringa, la que en su potencia productiva había exigido al colono inmigrante una inmolación absoluta al trabajo y al mutismo, el amor y la libertad no tenían cabida.

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

En la obra, los regalos de boda dan cuenta de ello. Y la bronca de Redenta se manifiesta remitiéndose a ello. Traicionada en el derecho consuetudinario de casarse primero por ser la mayor, mientras que es la menor la elegida por Botto, se exacerba cuando la madre, Catalina, le informa que los nuevos esposos van a ir a vivir a una casa en el pueblo. Y por esto

² *La Biunda* (1950). Segundo Premio Nacional de Teatro. Comisión Nacional de Teatro 1952. Argentores le otorga al dramaturgo la Medalla de oro en 1954. Estrenada el 10 de noviembre de 1953 en el Teatro Lasalle de Buenos Aires, el 13 de abril de 1963 en el Teatro Solís de Montevideo y el 2 de junio en el Teatro de la Cour St. Pierre de Ginebra. En 1980 fue llevada a escena en la ciudad de Santa Fe por el Grupo “Nuestro teatro” bajo la dirección de Jorge Conti y en 1989 con dirección de Marina Vázquez y Hugo Anderson por “Teatro de los seis”. Desde 2017 el Grupo Las Carlinas la viene representando bajo la dirección de Marina Vázquez y codirección de Flavia del Rosso. El elenco está conformado por Nidia Casis, Maia Esquivel, Eduardo Fessia, Melisa Medina y Sebastián Roulet. Este montaje ha sido distinguido por el Instituto Nacional de Teatro como ganador de la XXXIII Fiesta Provincial del Teatro y elegido para participar en el Encuentro Regional del Teatro 2018, Región Centro Litoral y en la XXXIII Fiesta Nacional del Teatro, a realizarse en la ciudad de Rosario del 12 al 20 de mayo de 2018.

mira con furia la cara de embeleso de su madre que imagina los muebles *Luis XV* que el novio ha encargado para la nueva sala.

Es que para algunos, frente a este destino determinado por elecciones impuestas por otros o por el acaso, sólo queda conformarse, como dice la madre. O resolver los problemas del modo más simple y práctico posible.

La utopía superadora que había postulado Florencio Sánchez en *La Gringa* a comienzos del siglo, donde todavía era posible creer que el amor y libre unión entre el criollo y el inmigrante provocaría una fusión progresista y pujante que traería la solución al futuro del país, es impensable en *La Biunda*. Hacia la época en que se desarrolla esta acción el inmigrante ya se ha instalado y ha comenzado a experimentar los frutos de su sacrificio. Pero todo alcanzado a costa de una marcada terquedad y avaricia (muy señalada en la estirpe piemontesa). Y bajo el estigma de la soledad y el mutismo, de las uniones sin amor y de la ignorancia.

Si bien Carlino en su poesía colabora, junto a José Pedroni y Mario Vecchioli, en la elaboración de una épica de la gringuidad en su apropiación amorosa de la tierra virgen, en su teatro, y en esta obra en particular, parece querer despegarse para entrar en el análisis de la tragedia que también aportó el proceso colonizador. Quizás había alcanzado Carlino una madurez que le permitió intuir que la épica había pasado y había que dar palabras al dolor y a la sociedad chacarera, en particular la piemontesa que tanto conoce, fuertemente marcada por una porfiadamente dura y materialista idiosincrasia, que, sin embargo, esconde en sus pliegues una profunda humanidad.

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

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

Mi asedio a esta puesta no cuenta solamente con el recurso del acompañamiento como espectadora. Sino que me interesó escuchar e indagar en la opinión de algunos de sus responsables. Y por ello entrevisté a Marina y a Eduardo Fessia quienes me iluminaron algunas aristas, ratificaron intuiciones, pero, y por sobre todo, me permitieron entrar en la cocina de una puesta que además de su perfecta y creativa resolución, me da la idea de un trabajo colectivo que como es habitual en las manipulaciones de las mujeres, se fue macerando bajo la inteligente dirección de Vázquez y Del Rosso.

Ya había tenido la oportunidad de ver lo que se puede lograr con una admirable dirección sobre el cuerpo del actor en los saltimbanquis italianos Mezzogiorno de *Finlandia*, obra de Ricardo Monti, dirigida por la misma Vázquez. María Flavia del Rosso y Cristian Buffa alcanzan verdaderos picos de poesía dancística en las complicadas, pero extremadamente bellas y armoniosas contorsiones, de ese cuerpo doblemente andrógino de los siameses, quienes unidos por el sexo, se arrastran, acomodan y gozan fundidos y (con)fundidos en el amor, el goce, el desamparo y la ternura.

Mi primera intuición sobre *La Biunda* era que más allá de que el autor hubiera querido focalizar su tragedia rural en la figura de una joven colona piemontesa, identificada por el color amarillo de su cabellera y el apodo en piemontés que la designa: *biunda* (rubia), en la puesta dirigida por Vázquez y del Rosso se revisita la obra para proponer una mirada orientada a una lectura de género. De indagar lo femenino y las determinaciones sociales que tanto dolor y tantas incomprendiones provocaron y todavía siguen provocando a

pesar de la lucha por su liberación que hace más de dos siglos viene realizando la mujer en Occidente.

La misma Vázquez en una entrevista que le realicé el 7 de octubre de 2017 contó que después de hacer *Finlandia*, tres actrices: Milagros Berli, Solange Vetcher y Maia Esquivel se le habían acercado para pedirles que las dirigiera. Y que a ella hacía tiempo que le rondaba la idea de poner nuevamente en escena *La Biunda*. Pero esta vez como material femenino y con menos actores de lo que plantea el texto dramático. Vázquez contaba con la experiencia previa de haber representado a la madre cuando esta obra se llevó a escena en 1980 bajo la batuta del recordado Jorge Conti³ y una remake como directora en 1898. Desde aquel momento había elaborado una relación pasional con el texto y desde el principio, como confiesa, había tenido la presunción de que a pesar de todos los signos costumbristas que Carlino le impone a su texto, había algo extraño a esa estética, dado por una velocidad interna, una riqueza de emociones y una *audiovilidad* especial. Que había en la obra una inusual importancia dada a la escucha que podía hacer aflorar en la superioridad de los ritmos internos.

En un principio pensó en una puesta con las tres actrices pero por distintas razones el trío se disolvió y quedó sólo Maia Esquivel. En su primordial intención de trabajar en forma grupal para nutrirse, buscó una prestadora corporal como del Rosso por su capacidad en la dirección y la generación de destrezas corporales que le permitiera superar la estética costumbrista clásica. Pero también porque siendo declaradamente feminista, a del Rosso la mueve la intención de actualizar cuestiones de género. Luego, esta inicial *sinergia*, selló la codirección de la puesta.

³ El grupo *Nuestro Teatro* que se conformó a fines de los '70 bajo la dirección de Jorge Conti, cumplió con un ciclo de montaje de obras argentinas que comenzó con *El reñidero* de Sergio de Cecco en 1978, *Los disfrazados* de Pacheco en 1979, en 1980 *La Biunda* y se cerró con *Juan Moreira* en 1981. La obra de Carlino nunca se había representado en Santa Fe y Vázquez supone que la elección no se debe sólo al valor de la misma, sino que además Conti debe haber tenido contacto con el escritor que todavía vivía en Buenos Aires.

“No sacamos ni pusimos nada del texto primero, tampoco incluimos nada que fuera inverosímil” dice Vázquez. “Sin embargo hubo crítica en el ambiente teatral porque consideraron que nuestra Biunda es demasiado fresca”. La respuesta a esta frescura no surge de la misma puesta. Está en un algo misterioso, algo del orden del deseo, de una pulsión que excede el contexto y que reside en el personaje creado por Carlino. Biunda es una niña desacomodada porque en realidad ella no sabe (porque nadie se lo enseñó) o “no quiso”, como afirma ante la requisitoria de sus padres. Es todavía una niña que cree en algo que no le enseñaron y que no puede definir. Es un feliz hallazgo hacer que Nidia Casis asuma entonces posturas y gestualidades de una niña que juega a disfrazarse de novia sin comprometerse demasiado con lo que otros decidieron para ella. Marina nos reconoce que en la cocina del montaje hubo una decisión de las directoras, que consideran acertada y que la actriz de representa a la Biunda terminó por agradecer, y es que nunca le pusieron palabras ni le explicaron a la actriz cómo debía representarla. Dejaron que la misma tuviera que asumir el desafío de crearla. Y considero que resulta un verdadero logro el modo como Casis juega el personaje en escena.

Pero también es un hallazgo el cambio de vestimenta que en un primer caso sirve para crear una especie de coralidad escénica donde los actores al ponerse a turno los mismos ropajes, van asumiendo con estos simples gestos de travestimiento, la piel de los distintos personajes.

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

La Biunda propone una mirada crítica sobre el imaginario femenino de esa época y sociedad con una mirada condenatoria hacia la mujer que se atreve a romper con el orden instituido para la procreación dentro del matrimonio. Pero donde además se habla de temas tabú, hoy todavía no zanjados, como el aborto, problemático ayer y ahora pero exacerbados en un mundo donde el despertar sexual en los jóvenes se producía en la ignorancia y bajo un férreo silencio sobre ciertos temas que quedaron inscriptos en el imaginario colectivo con la remanida frase “de eso no se habla”. Y donde el deshonor debía ser inmediatamente acallado por un matrimonio “de apuro” que no terminaba de borrar el “error” inscripto en el cuerpo y en la psicología de la mujer, condenada a vivir una existencia sin amor y sometida al poder del macho que le tocara en suerte. Por eso la Biunda se descubre sola. Las otras mujeres no pueden ayudarla. Si bien no registra la envidia de Redenta, es capaz de comprender y quizás solidarizarse ante la razón de su furia. Y su madre, que la apoya solidariamente, no puede salvarla porque ella misma ha sido moldeada en esos parámetros. Y actúa en consonancia. Vázquez relata que lo primero que se trabajó fue lo corporal y la prueba de secuencias de movimientos para determinar la distribución y movimiento en el espacio escénico, a fin de lograr traducir con pocos actores la variedad y pluralidad de los que conforman el texto original. Pero la puesta demandaba además una especial intencionalidad corporal en el cuerpo de las actrices para traducir los secretos, la visceralidad y tensiones femeninos. “La Biunda no sabe” afirma Vázquez. “Ella ha obedecido a su deseo”. La Biunda no ha ido a la escuela pero “tiene buena cabeza” reconoce la madre. Y aunque la Biunda manifiesta un ingenuo desconocimiento: “Yo pensé que a los hombres le pasaba lo mismo”, su sabiduría es precoz y por ello comprende la razón de su condena. Que no es la que todos entienden y pretenden explicarle, sobre todo Redenta, sino que tiene que ver con su ser diferente. El de ser una paloma herida

de muerte en un mundo de caranchos embrutecidos por el trabajo y la necesidad de acumular. La Biunda es pura y lo que no sabe, o no quiere, es entrar en la lógica que la obliga a elegir caer en las redes de la dominación.

Porque en realidad, y en esto acordamos con Eduardo Fessia durante la entrevista que me brindó el 28 de marzo, la Biunda está sometida a un triángulo fatal de machos que la están asediando y se la disputan: el padre, Botto y Bernal.

Botto que la idealiza desde que era niña y la acepta entusiasta a pesar de su “condición”. Bernal, el criollo prepotente, acostumbrado a ser obedecido y reverenciado por salvar a los colonos de la langosta, que la asedió y usó para sus bajos fines. Y que, ante la brutal revelación de la Redenta, y la negativa de la Biunda, la vuelve a humillar y someter con la violencia del rebencazo, ordenándole sacarse el vestido de novia para escaparse con él. Y en el vértice del triángulo está Checo, el padre, que “chispeado” por el alcohol deja entrever un amor casi incestuoso para con esa hija de la que no puede desprenderse. Porque le recuerda demasiado a la *mamma* y al origen. en los signos que lleva inscriptos en su cabellera rubia y su mirada clara. Signos nostálgicos de la piemontesidad ideal, pero también promisorios de la nueva tierra gringa consustanciada en el rubio trigo y el celeste del lino.

Sin embargo, lo que explota en la mirada del padre es el deseo hacia ese cuerpo turgente y ya cargado de sensualidad que admira y proclama con un “¡Mirá que pechos!” “Mirá que piernas!”. Cuerpo de mujer que no es sólo promesa productiva por sus “caderas como canasta” que pueden albergar muchos hijos, sino en la belleza sensual de un imaginario femenino que el padre borracho declama como hombre. Aunque lo esconda y sublima en el signo del *matronazgo* y la actitud de vasallo amoroso que todo hijo debía asumir para con la madre ideal. Biunda no lo registra aunque intuye un algo de peligrosamente masculino en las palabras gimoteantes del padre. Y por eso

escapa sin darle el beso que le reclama. Pero también ha comprendido el futuro de brutalidad que le espera con Bernal. Y quizás el sincero afecto que le ha manifestado Botto, la ha hecho comprender la inmerecida ignominia que caerá sobre él y el matrimonio, si Bernal en su violencia, revela la verdad. Es que la disputa masculina es demasiado fuerte. Y aunque muchos del público hipoteticen un escape basado en la decisión más práctica o usual: irse o aceptar el matrimonio, el dramaturgo ha sabido conducir a los espectadores a una resolución que, bien pensada, es la más lógica desde la acción. En este universo de afectos y desafectos, no hay cabida para el amor y el romanticismo. Pero tampoco para una idea de fatalidad determinista. La Biunda elige. Y lo hace en escena despidiéndose con la canción *leit motiv* de su desventura:⁴

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

Estribillo:

Por tu carita hermosa
oh bella romanina
mi corazón te añora
mi corazón suspira.
Por tu belleza rara
cosa que me alucina
oh bella romanina

⁴ *La Romanina*: Fessia cuenta que la versión en español de la canción originalmente en piemontés, su papá se la escuchó al cantor de la orquesta cordobesa de Aldo Bossio, y que éste se la dictó ante su pedido. No recuerda si le pertenecía o era una traducción que le había llegado de otros. La versión que canta Casis es un aporte de Fessia que además de actuar es el responsable del aprestamiento vocal y musical de los actores.

no me hagas suspirar.

Cuando al claro de la luna
siento un romántico abrigo
desde que sos mi fortuna
desde que soy tu mendigo.
Y entre los dulces ensueños
me siento tu dueño
al verte pasar.

Barro - velo y cebolla en el mundo piemontés de *La Biunda*

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

Para dar verosimilitud a las acciones y verbalizaciones, fue de mucha importancia el aporte de un libro que la familia de Sebastián Roulet “cuida como oro” Como él mismo cuenta varios del elenco lo leyeron y comentaron en una etapa de los ensayos. Fue escrito por su abuelo Nicolás Vaschetto sobre su propio abuelo Nicolás Andrea Vaschetto, nacido el 4 de diciembre de 1878 y que con quince años de edad, en 1893, impulsado por el hambre pero también por la utopía de “*fare l’Merica*” se largó hacia la Argentina. Desde Vigone, un pueblito enclavado en los cerros piamonteses a 30 kilómetros de Torino, llegó a Génova y subió como polizone en el Vittorio Emanuele, con el solo tesoro de 8 cebollas y un trozo de pan. Y a los doce días, cuando el hambre y las ratas lo hicieron salir de su escondite, aceptó como una bendición ir a pelar papas a la cocina del barco donde “pudo reponer sus menguadas energías”. (Vaschetto, N. *Recordando a mi abuelo...una historia de vida*, p. 10, s/d)

La cebolla que pela y come una furibunda Redenta (escena valientemente resuelta por Melisa Medina) y que inunda la escena de un olor acre, debe ser considerada como un homenaje del grupo al hambre inicial que empujó a Vaschetto como a tanto otros hacia la Argentina salvadora.

Aunque no se puede evitar una lectura orientada al género asociando el sabor amargo de la cebolla como síntoma de lo femenino abortado. Y en la boca del padre la cebolla es símbolo de la sequedad y acritud de Redenta, esa hija ya casi solterona y que no reconoce de su estirpe, atribuyéndosela a la esposa.

Mientras que el barro que apisona Checo es un reflejo de la tenacidad y esfuerzo que ensalzan las páginas del libro. Metonimia de los millares de pies inmigrantes que lograron “amasar” con la tierra del nuevo mundo, el futuro promisorio que venían a buscar.

Este movimiento del cuerpo se ve enriquecido en la puesta, complementando o subrayando los parlamentos, en el revoleo del pañuelo o trapo con que se espanta a los bichos o se seca el sudor del cuello. Gesto que en Botto se refleja además en el secarse la saliva que se le escapa de las comisuras mientras ríe nerviosamente. Natural manifestación de la incapacidad de muchos de estos migrantes para verbalizar y traducir en palabras su mundo interior.

En el montaje, el grupo tuvo la disyuntiva de elegir entre vino o barro. Vázquez reconoce que incorporaron la acción del pisoteo para acompañar el diálogo que va revelando el conflicto pues se relacionaba más naturalmente con el realismo épico brechtiano que exige subrayar algunos gestos mientras el texto habla de otra cosa. Y superar de este modo la estética costumbrista original.

No podemos dejar de notar que las distintas acciones asociadas al amasado del barro (pisar, girar, lavarse los pies, tirar el agua en la batea, llenar el balde con el agua del botellón) remiten al mismo tiempo a una lectura en clave de género.

Al mismo tiempo, la estructura metonímica que se le determinó a esta puesta se enriquece con la variación de personajes que encarna cada actor y que según cuenta Vázquez, fue promovida por Maia Esquivel cuando pidió hacer de Checo en los primeros ejercicios.

Es innegable que la puesta se enriqueció con esta elección y que Esquivel, gracias a la potencia y versatilidad de su voz, logra dar una diferencia notable entre el tono femenino y el masculino. Así como asumir posturas y tonalidades creíbles cuando como mujer borda, cose el ruedo del pantalón de su marido, frena con sabiduría y contundencia sus exabruptos y pone con ternura el velo de novia a su hija mientras le brinda los consejos maritales que aprendió y que se ve en la obligación de transmitir. Muy creíble y enérgicamente piemontesa es su representación del padre en la transacción con Botto mientras amasa el barro y la fuerza emotiva que le imprime al parlamento cuando describe con lágrimas en los ojos, a la madre idealizada en la infancia.

El bordado, otra feliz elección metonímica ligada al género, agrega una pizca de grotesco cuando es Sebastián Roulet el que asume el personaje de Catalina. En sus movimientos se denota que carece de la motricidad fina que durante siglos desarrolló la mujer. Y que borda como cosiendo. Lo que no quita verosimilitud sino que subraya, en la atención que brinda al movimiento de la aguja mientras habla, la tensión interior de la madre que se ve enfrentada a una situación que le toca como mujer, armonizar y confortar. Y que sin embargo, en esa sociedad machista, resuelven los hombres más allá de los deseos y necesidades femeninas.

En el caso de la Biunda, esta inscripción metonímica se refleja en el juego de malabares que realiza con el velo, lo que hace visible la tensión interior que la lacera. Pero si por momentos es síntoma de molestia, en otros lo es de un juego que también la atrae; disfrazarse de novia y “ganarle a la Redenta”. De todos modos lo que el espectador no puede dejar de disfrutar

y sufrir es el juego permanente del velarse y desvelarse de esta niña-mujer que usa el velo como un himen simbólico que atrae y disturba a los hombres que la rodean. En particular a Botto.

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

La complejidad del velo que vela y des-vela se complementa con el sucesivo cambio de vestimentas y con la determinación de un espacio seccionado, casi cubista, del escenario, que permite la fragmentación no sólo de los personajes sino también de las voces que se trabajan con una intencionalidad centrífuga que proyecta las tensiones hacia el afuera de una palabra en fuga. Los actores se hablan pero no se enfrentan y en gran parte no se comunican. El interlocutor se le representa fantasmáticamente al espectador, quien debe completar la escena en su cabeza. Lo que genera una doble ilusión: la de que los personajes están efectivamente hablando entre sí pero que al mismo tiempo la comunicación termina siendo siempre fallida.

Por otra parte se logra generar una ilusión escénica marcadamente intimista (las distintas acciones parecen transcurrir todas en la galería de la chacra, haciéndose mención del afuera: la tranquera donde queda el primo de Botto esperando, o el patio lateral al lado del chiquero donde armarán la fiesta de casamiento. Y un interior imaginado detrás de una sugerente utilización de cortinados connotados por el

encaje (otra marca de lo femenino que armoniza con el velo de la Biunda) y las tonalidades amarillento desleído del ocre.

En este mundo avaro de manifestaciones afectivas, todos están imbuidos por una pulsión de acumulación, de apropiación de todo lo que esa pampa virgen, abierta y a su merced, les ofrece con su matricial pujanza. Pero las mujeres parecen desprenderse del materialismo y seguir mandatos ancestrales o impuestos por la nueva sociedad, que responden más al orden del deseo. Redenta no entra en el juego de la mera transacción. Su furia parte del desorden provocado por no haberse respetado su mayorazgo. Es desde la envidia y del orden que se transgrede, como deben leerse sus reacciones. La madre parece sometida sin visos de rebelión al orden instituido. Y la Biunda no se corresponde con ese destino chacarero. Es puro deseo de algo que está más allá, si bien condicionada por ese mandato que la atraviesa.

Eduardo Fessia, el último en ser convocado para que colaborara desde su experticia musical, fue basilar en el aporte de su conocimiento de esos conglomerados migrantes piemonteses al haber nacido y haberse criado en una colonia típicamente gringa: Las Petacas, a 10 Km de la frontera con Córdoba.

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

Reconoce que le atrajo la idea sonora de la obra que tenían las directoras porque le despertó su memoria del habla de los suyos durante su infancia. Pero además porque su padre era músico y participaba en la orquesta de Leopoldo Puricelli. Una

orquesta que se funda por los años 20 y donde su padre se integra como cantor hacia los ´50, con jóvenes 17 años.

La existencia de orquestas en ese contexto era una necesidad insustituible ya que por un lado corporizaba profesionalmente la tendencia al canto de esos chacareros que luego del trabajo y chispeados por unas copas de grapa o vino, se ponían indefectiblemente a cantar las *canzonette* que nostálgicamente les traían el recuerdo del origen.

Pero además, en el ciclo de la siembra, había largos períodos en el año en que no había otra cosa para hacer que esperar y cantar. “El trabajo era agrícola y una vez que se terminaba de sembrar y arar había que esperar la cosecha. Y eran dos o tres meses”.

Vázquez y del Rosso habían empezado a seleccionar y hacer cantar algunas canciones al italiano que después no quedaron gracias al aporte de Fessia. Además ya habían tomado contacto con la Prof. Laura Moro, turinés de origen, a la que grabaron leyendo una traducción improvisada al piemontés de la primera escena de la obra. Pero Moro evitó caer en el cocoliche, leyendo en un registro puro y actual. Lo que por supuesto sirvió para entrar en la materia sonora.

El modo *pasticciado* del migrante de nuestra pampa lo tomaron de la memoria sonora de Fessia. Luego de su incorporación en febrero del 2016, dedicaron 3 o 4 meses para aprender las canciones en su profunda sonoridad. Es una internalización que excede lo verbal y que permite, según afirma Fessia, que si bien la melodía es un soporte a la letra, los actores llegaron a internalizarlas tan bien que las pueden tararear y cantar mientras dicen los parlamentos.

En principio la directora había pensado en utilizar un acordeón como soporte musical, pero al ser demasiado sonoro se dieron cuenta de que cortaba el clima intimista. Y por ser la guitarra el instrumento con el que más afinidad tiene Fessia, se la eligió. Incorporado en modo muy logrado porque el soporte musical, si bien pensado en un segundo plano, toma una importancia

esencial en la puesta. Sea tanto en las canciones cantadas en tres lenguas: español, italiano y piemontés, como en la variación de los tonos que acompañan tanto la peripecia de la tragedia como el jolgorio de la fiesta y de la borrachera.

Es un hallazgo de la directora, afirma Fessia, porque es un montaje pensado desde la estética de lo mínimo que se magnifica. Es la pobreza del teatro de Artaud, donde se omite la elocuencia y la magnificencia para dejar que el texto se imponga con toda su contundencia.

Fessia relaciona ciertas características de los piemonteses gringos con la técnica del distanciamiento de Brecht: “Los gringos de mi zona son así. Recuerdo a mi papá hablando con mi abuelo sin mirarse, mirando para otro lado. Los diálogos de esta obra reflejan un distanciamiento que naturalmente marcan los piemonteses. Por eso le dije a la directora, esto va a funcionar, porque es natural”.

En la puesta esta distancia se logra a partir de lo que el espectador debe recomponer transformando las diagonales sonoras en una escena donde los diálogos se realicen cara a cara.

Este distanciamiento, dice Fessia, tiene que ver con la piemontesidad natural de su zona. Visto desde afuera, se puede entender como un verticalismo, que no es tal. “Es primero una marca de austeridad. Es como una distancia que surge del pudor o un determinismo que marca una incapacidad para comunicarse y que no se cuestiona”.

Otra cosa que señala como idiosincrática es que si bien estos piemonteses de la Pampa Gringa se destacaron por su avaricia, no se medían ni especulaban cuando se trataba de invertir para comprar herramientas para el trabajo. O para cumplir con lo establecido. Lo que en la obra se nota en la bronca de Checo porque por la condición de la Biunda deberá dar más dote de lo pensado, pero que pagará una fiesta más grande que la del 20 de septiembre. Porque eso le toca al padre de la novia y es la primera hija que se le casa.

Por otra parte, la pulsión a la acumulación se traduce también en la incapacidad para “soltar”. No sólo los padres a los hijos, sino a todo lo que se considera propio. A que los hijos abandonen el nido o a que los padres determinen la hija que debe cuidarlos en su vejez. Como Checo que llora porque la que se va es la hija que había criado y protegido como una palomita para que se quedara junto a él. Y la que sin que pudiera evitarlo, “viene un carancho no sabés de dónde... Y te la despluma. (Carlino, 1955:42)

Fessia encarna los tres personajes masculinos y a cada uno le da la impronta de caracteres que conoció en su medio. Botto va a negociar y es un cascarrabia. Pero Fessia le agrega, con mucha naturalidad, un modo característico de hamacarse y poner la mirada algo perdida del gringo cuando está “chispeado”. Cuando representa a Bernal asume gestos de superioridad, duros, monolíticos como es el poder del agente de langosta. “Mi Bernal está lleno del imaginario sobre los criollos de mis pagos. Está arriba, es superior. Porque el inspector de la langosta es muy poderoso ya que regular la langosta es controlar la cosecha. Y por eso se lo respeta”

El rebencazo es una creación del actor y es un hallazgo porque traduce la violencia de la decisión que busca imponer a la Biunda, que se niega. Porque Bernal ve a esa adolescente como un ave de presa, ve a una palomita asustadiza y escurridiza. Ella le dice siempre que no (lo que Casis da a entender en sus gestos cuando canta *La Romanina* en la primera escena y el espectador se la imagina recordando los rechazos escurridizos a los requerimientos de Bernal). Pero Bernal no puede soportar su desobediencia y por eso se saca. El golpe del rebenque sobre la mesa marca la superioridad física de macho. La superposición de gritos y sonidos hacen pensar en la posibilidad de una agresión real sobre el cuerpo de la joven, lo que remite a un problema de triste actualidad. Violencia física que no está en el texto pero que sí sugiere la

puesta. Y que permite intuir el porqué de la decisión final de Biunda.

Pero lo más logrado en los aportes de Fessia es la construcción de Botto y sus variaciones anímicas. “Yo recordé personas de mi infancia. Un amigo de mi padre que tenía problemas nerviosos y que por timidez o por nervios no podía hablar sin tentarse. Lo que se naturaliza en el inicio de borrachera del personaje que dice que ya se tomó dos o tres copas. Y es que debía tomar coraje antes de venir a la negociación. Allí arrancó la construcción del primer Botto. Luego el Botto que encarna Roulet acrecienta la sensación de nerviosismo en una risita casi histérica que acompaña todas las acciones y gestos faciales del novio durante la escena del requerimiento amoroso. Lo que resulta totalmente convincente. Sobre todo para quienes conocimos muchos de estos gringos que escondían su incomodidad o pudor tras un risita que, a la distancia, se carga de ternura y comprensión.

“El actor, sentencia Fessia, debe crear el mundo que el dramaturgo no pensó. Debe crear al personaje poniendo un universo que lo haga creíble, porque si eso no está se ve como sobreactuado o desde afuera”. Y para ello cada actor y actriz del grupo trajo al montaje sus recuerdos y biografías.

En especial la atención otorgada al sentido del oído que produce un proceso de recuperación de algo ancestral que retumba en la sonoridad.

Es que en esta puesta la apelación a los cinco sentidos aparece exacerbada. Lo olfativo en lo acre de la cebolla que hace comprender la amargura profunda que no se puede extrapolar. El sonido del agua que se tira en la batea suma su sonoridad a la música y a lo verbal, el tacto se sublima en la levedad del encaje y lo visual en un juego que muestra y esconde permanentemente.

Tanto en las líneas de fuga que disparan la imaginación como en el símbolo de la lámpara apagada de un cuerpo que ya

había perdido la luz y que se patentiza en el canto con voz quebrada de la Biunda mientras se pierde tras los cortinados. Tal como grita Moncho al novio al tirarle en la cara la gasa del tocado que lentamente cae “como una paloma herida de muerte” (Carlino,1955:79)