

## VOCES Y CUERPOS FEMENINOS EN LA ESCENA PORTEÑA.

El teatro de Santiago Loza

Lía Noguera

CONICET- UNA-UBA-GETEA



Santiago Loza nació en la provincia Argentina de Córdoba en 1971, egresó del Centro de Experimentación y Realización Cinematográfica del Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales y de la carrera de dramaturgia de la Escuela Municipal de Arte Dramático (EMAD). Como dramaturgo escribió y dirigió: *Amarás la noche* y *Pequeña cruel bonita* (Primer ciclo de Teatro por la Identidad, 2000) y en 2007 estrenó *Nelidora*, con dirección de Anahí Berneri. Luego del estreno de *Nada del amor me produce envidia* (2008), presentó en 2009 *Sencilla*, coescrita con Lisandro Rodríguez. En el año 2010 estrenó como autor las obras *Asco*, *La vida terrenal* y *He nacido para verte sonreír*, dirigidas por Lisandro Rodríguez en su Elefante Club de Teatro y *Matar cansa*, dirigida por Martín Flores Cárdenas en el Espacio Callejón. En 2012 estrena: *Todo verde*, con María Inés Sancerri bajo la dirección de Pablo Seijo, *Mabel*, con Maby Salerno, bajo la dirección de Carlos Casella y *La mujer puerca*, interpretada por Valeria Lois con dirección de Lisandro Rodríguez. Sus últimos trabajos realizados durante el período 2013-2015 son: *Mau Mau o la tercera parte de la noche*,



dirigida por Juan Parodi e interpretada por Eugenia y Gaby Ferro; *Yo tenía un alma buena*, concepción y actuación de Maricel Álvarez, *El mal de la montaña*, dirigida por Cristian Drut y con actuación de: Patricio Aramburu, Pablo Cura, Julián Krakov y Natalia Señorales, *Almas ardientes* bajo la dirección de Alejandro Tantanián y *Un gesto común*, con dirección de Maruja Bustamante.

A diferencia de los teatristas contemporáneos porteños, Loza se concentra mayoritariamente en la escritura. Su trabajo, y tal como lo define él, es un trabajo en soledad y de escritorio, y deja en la potencialidad de la dirección la completitud de sus obras. Afirma Loza (Noguera y Rivarola: 2013):

Yo creo que mi teatro es un teatro de texto y, desde las puestas, se le ha dado un lugar privilegiado a la palabra. Y es esto en donde mejor ha funcionado; es donde prima lo actoral sobre otros elementos de la puesta. Es algo que está basado en lo que yo creo sobre el monólogo o lo dramático. Creo que la dramaturgia debe construir un sistema donde uno no debe depender de otros elementos, de otros signos que sostengan más allá de la palabra.

Creemos que es la concentración en la escritura la que seguramente le ha permitido a Loza la gran producción de obras en un lapso menor a quince años y que podemos dividir entre los monólogos y los dramas corales. En el presente trabajo nos preocuparemos por el análisis de sus monólogos, y en especial los femeninos, que concentran su

eficacia en la potencia de la palabra porque “hay algo que atraviesa estos materiales (...) que es fundar el espacio de la dramaturgia en sí mismo, a partir del territorio de la voz, de su dimensión como objeto, extraño, particular” (Juan Crespo, 2014:18). Estos monólogos de cuerpos y voces femeninas recorren el universo de las historias con minúsculas, de las vidas infames, a través de una textualidad que relega en todo momento lo grandilocuente (aspecto que también puede observarse en sus puestas despojadas) en pos de una simpleza y economía de la acción. Sus personajes femeninos producen un discurso que rescata un momento particular de su experiencia, y que implica el tránsito por el mundo de las “elecciones” que estas mujeres tienen que realizar. Pero esas elecciones se retardan, se intentan evitar, porque a modo de Sherezade en las *Mil y una noches*, las mujeres de Loza narran para —supuestamente— eludir un final. La palabra, así, funciona como efecto retardador de aquello que tienen que lograr.

¿Y qué es eso que tienen que alcanzar? La asunción e inscripción de su propio deseo en una sociedad que parecería darles la espalda. Tanto la costurera de *Nada del amor...*, la huérfana de *La mujer puerca*, la repostera de *Todo verde* y la cantante de *Mabel* son sujetos diluidos (“mi yo diluido” dice Merlino en *Nada del amor...*), pero que por una extraña razón del destino, una vez en sus vidas, se colocan en el centro de la escena y se vuelven protagonistas. Sin embargo, ante el acontecimiento inaudito ellas se paralizan y por lo tanto retardan el “actuar” y privilegian la tranqui-



lidad de una vida infame. Así lo dice la costurera de *Nada del amor...*: “Al fin y al cabo todos esperamos una vida para decir cosas como estas; y cuando ocurren, no estamos preparados... Como si el cuerpo doliera... Y el único deseo que existe es que pase todo y que todo vuelva como era antes... igual” (Loza, 2009:128). Con respecto a estos personajes, Loza (2014: 25) afirma: “Creo que son seres emocionalmente muy expuestos. Totalmente ordinarios, con una vida pesada u oprimida, y que en cierto momento tienen algún giro que los vuelve extraordinarios. Si deslumbran, es por opacidad. Brillan por luz negra”.

Estos monólogos femeninos coinciden en que los sujetos de las acciones tienen por objeto la búsqueda de su identidad (fiel a la estética del realismo reflexivo). Pero la tarea no será fácil: ellas deberán atravesar diferentes peripecias, diversos caminos que siempre están atravesados por la incitación a la toma de decisión. La tesis subyacente que parecería hermanar a los monólogos de Loza sería: Si quiero ser Yo, hay que elegir; calar en lo más hondo de mis temores y hacer valer el deseo. Pero sobre todas las cosas, salir de la infamia y reconocer que son sus cuerpos femeninos, en su soledad, los encargados de cambiar su historia. Incluso, si ese cambio implica la muerte (ya sea la propia o la del otro). Además, en estos textos observamos que, si por momentos el oponente que impide la concreción de su objetivo es la sociedad, por otros —y mayoritariamente— son estas mismas mujeres sus principales oponentes y que actúan de manera solitaria, dejando así un vacío en la cate-

goría ayudante del modelo actancial. En cuanto al aspecto verbal, y a diferencia del teatro de intertexto posmoderno, son obras que apuntan y creen en la transparencia y efectividad de la palabra: la palabra como vehículo de un mensaje que apuesta por su referencialidad. Osvaldo Pellettieri (1998:56) afirma que en el teatro de intertexto posmoderno:

los textos emergentes de los noventa donde predomina la dramaturgia particular, entregan al lector-espectador imágenes en bruto, ambiguas. No proponen una representación global y unificada de la realidad, que perciben fragmentaria. No pretenden elaborar una sola dramaturgia que implique una ideología estética “coherente”. Puede ocurrir también que la misma representación recurra a varias dramaturgias.

Sin embargo, es interesante cómo en el caso de Loza se produce una reelaboración de ese concepto de fragmentariedad. Si el teatro posmoderno percibía la realidad de manera fragmentaria y la articulaba mediante la entrega de imágenes “ambiguas y en bruto”, la reelaboración que encontramos en los textos de Loza es que esa fragmentación se halla en el abandono de la pretensión de narrar grandes relatos, esa idea de universalidad tan presente en el realismo moderno, y postula relatos que se concentran en un fragmento de una vida cotidiana. Es decir, de la fragmentariedad lingüística o estructural de las diégesis de las obras de intertexto posmoderno se pasa a la narración de un trozo de la experiencia de



vida de un sujeto, proponiendo así un “realismo del fragmento” que estaría relacionado con una concepción materialista de la historia. Walter Benjamin en su texto *Tesis de filosofía de la historia* plantea dos formas de abordar el estudio de la historia: la historicista y la materialista histórica. Estos dos modos de entender la historia conllevan dos nociones opuestas: una visión *cronológica* (Benjamin la denomina como un tiempo “homogéneo y vacío”) y una visión *lógica* (hace saltar a una época del continuum de la historia). Estas dos concepciones son representadas con las imágenes del reloj y el calendario, respondiendo la primera a una sucesión causal de hechos ligada a una conflictiva noción de progreso en términos evolutivos, mientras que la segunda avanza de a saltos en un camino trazado por fechas de acontecimientos (y no por el mero correr del tiempo). Afirma Benjamin (2003: 9):

El historicismo (...) no tiene ninguna armadura teórica. Su procedimiento es aditivo; proporciona una masa de hechos para llenar el tiempo homogéneo y vacío. En la base de la historiografía materialista hay por el contrario un principio constructivo. No sólo el movimiento de las ideas, sino que también su detención forma parte del pensamiento. (...) El materialista histórico se acerca a un asunto de historia (...) [cuando] se le presenta como mónada. (...) La percibe para hacer que una determinada época salte del curso homogéneo de la historia; y del mismo modo hace saltar a una determinada vida de una época y a una obra determinada de la obra de una vida. (...) El fruto alimenticio de lo comprendido histórica-mente tiene en su

interior al tiempo como la semilla más preciosa, aunque carente de gusto.

En este sentido, y en sintonía con esta concepción materialista de la historia, el realismo fragmentario que encontramos en los monólogos femeninos de Loza, propone tomar un suceso de una vida, singularizarlo y hacerlo estallar de su devenir cronológico a fin de activar la diégesis de los textos. Además, y en algunos casos, pueden producir un señalamiento con un fragmento (o varios fragmentos) de la Historia nacional argentina, como es el caso de *Nada del amor* y su relación con el peronismo o *Mau Mau* y su señalamiento a los diferentes acontecimientos sociales y políticos de la Argentina pre y pos dictadura militar. Pero estos trozos de vida se vinculan siempre con verdades amorosas que sólo son concretadas a partir del acontecimiento inaudito. Este acontecimiento “es el brillo fugaz de algo que posibilita romper con la continuidad del ser al abrir la ocasión para una intervención de un sujeto para llevar este acontecimiento hasta sus últimas consecuencias generando una verdad” (Badiou: 2005). Desde esta perspectiva, podemos afirmar que los personajes femeninos de Loza mediante el acontecimiento, se inscriben como sujetos deseantes y sujetos de poder durante el tiempo que dure la elección que deben llevar adelante.

Así lo vemos en *Nada del amor...*, texto que propone una articulación entre la Historia e historia

particular, concentrando su eficacia en la exhibición de un relato sobre lo mínimo: la vida infame de una costurera de barrio que ama a Libertad Lamarque y un día es elegida para hacerle un vestido. Una vez terminado ese vestido para su ídola, llega a su taller de costura Eva Perón y le pide ese mismo vestido. Ante tal requerimiento, nuestra costurera deberá elegir a quién se lo entrega y es en ese proceso de elección que el cuerpo infame de esta mujer, y su deseo, cobran notoriedad y protagonismo. Un aspecto importante del texto de Loza es que halla su productividad en el cruce que realiza con lo mítico: por un lado, de la política (Eva Perón- Libertad Lamarque) y por otro, de lo artístico (el mundo de las cancionistas de los 30, el radioteatro). En ese cruce que realiza la obra, la Historia aparece como comentario, pero crucial, para la inscripción de lo extraordinario en la historia personal de esta costurera que por una vez en su vida tendrá el poder de la decisión. Así lo afirma la protagonista: “el mundo está compuesto por dos clases de personas, las que deciden y las que acatan. Yo pertenezco a la segunda categoría” (Loza, 2009:125). Sin embargo, a lo largo de la obra veremos cómo se produce un corrimiento de esta categorización que el personaje de la acción enuncia: la costurera ejecuta su deseo, decide, aunque esa decisión implique su propia muerte.

Decíamos entonces que *Nada del amor* cruza dos mitos, uno referido al peronismo, otro referido a lo



artístico. Roland Barthes (2005) sostiene que el carácter fundamental del mito es el de ser una "apropiación" de determinada situación, y que fundamenta una nueva historia. Por ello, en el mito se pierde la cualidad histórica de las cosas, no hay pasado, puesto que es una despolitización en donde ellas se naturalizan. En este sentido, la referencia a lo político que inscribe el texto de Loza aparece enunciada desde su carácter mítico sobre el telón de fondo de la situación generada por el cachetazo que, según cuentan, Libertad Lamarque le dio a Eva Duarte durante el rodaje, en 1945, de *La cabalgata del circo*, de Hugo del Carril. En este mito que la obra transpone y reelabora, lo político —el peronismo— aparece desde su sesgo de enfrentamiento, desde la oposición entre dos mujeres. Se toma el enfrentamiento como elemento indicial que permite identificar el lugar de lo político como el lugar de los agonismos. Porque, y siguiendo a Chantal Mouffe (2005: 27), “el agonismo establece una relación nosotros/ellos en la que las partes en conflicto, si bien admitiendo que no existe una solución racional a su conflicto, reconocen sin embargo la legitimidad de sus oponentes.” Esta forma de pensar lo político pretende superar el pensamiento pospolítico instaurado por el liberalismo y “su creencia racionalista en la posibilidad de un consenso universal basado en la razón” (Mouffé, 2005:18). En relación con el carácter mítico observado, Diego Lerman

—director de la puesta— y Santiago Loza afirman que (Hopkins: 2008):

**D. L.:** –Lo que tomamos fue el mito alrededor de Libertad y de Evita, y lo que el mito irradia en nuestra costurera.

**S. L.:** –Es el imaginario popular sobre estas dos figuras lo que está en la obra, lo público, el chisme. No es un aporte a la historia. Incluso el famoso episodio de la disputa entre ambas ha sido negado en varias ocasiones, y puede ser que nunca ocurriera. Lo que nos interesó es la construcción popular de la ficción.

En esta construcción popular de la ficción del enfrentamiento entre Eva y Libertad, *Nada del amor...* recoloca el lugar de la disputa, trascendiendo el debate público (Eva-Libertad) hacia el fuero íntimo (la vida de la costurera). Lo político se internaliza, lo público incide en el mundo privado de la costurera y se constituye en material decisivo para activar la búsqueda de su identidad relegada, acallada. Porque, la referencia a la Historia mediante esta narrativización del mito, naturaliza, resignifica la materia signica del mito del peronismo y lo incorpora a partir del enfrentamiento. Un agonismo entre dos mujeres que sólo será dirimido por una tercera mujer: la propia costurera. Asimismo, lo político y lo artístico en el texto de Loza aparece ligado a las pasiones, las pasiones individuales pero también las pasiones colectivas. En cuanto a las pasiones colectivas, Elías Canetti (2013: 68) afirma que los seres humanos estamos atraídos por dos fuerzas opuestas:



“por un lado la afirmación de la individualidad, y por otro una pulsión a formar parte de una masa.” Pero la costurera de *Nada del amor* pretende quedarse por fuera de la masa, pretende permanecer al margen de las disputas, tal como lo afirma ella (Loza 2008: 126):

Ni yo digo cosas sobre el General, ni yo en estas cuatro paredes ni a las clientas que cuando sacan el tema del General yo hago como si no escuchara y estuviera concentrada en otra cosa... No es que esté en contra, tampoco a favor. No estoy a favor ni en contra, si me da igual. Me da igual lo que haga con los obreros y las fábricas... ¿A mí que me cambia? No me cambia. Yo vivo igual con General o sin General.

Sin embargo, esa imparcialidad con respecto al General Juan Domingo Perón es impensable. Desde el ingreso de Libertad Lamarque y Eva Perón a su taller, la costurera comienza a formar parte del terreno de los debates políticos y es interpelada para elegir entre un nosotros y un ellos. En este sentido, podemos inferir que la idea subyacente del texto de Loza es proponer una lectura del peronismo como una fuerza que se propaga, que todo lo toca y atraviesa. Por tal razón, no hay lugar para zonas grises, y sobre todo, no hay lugar para la indecisión.

Con relación a las pasiones individuales, el texto se ocupa por transitarlas a partir de la identificación y anhelo que la protagonista tiene hacia Libertad Lamarque. Lo mítico del mundo artístico se cuele a partir de la inscripción de esta actriz y cantante de tangos que

tiene todo aquello que nuestra costurera no tiene: fama y carisma. Pero la apelación al universo mítico de las estrellas del cine y la televisión argentina de la década del '30 y '40, concentrado en Lamarque, no aparece como una parodia, sino como un real homenaje. No obstante, en esta narrativización, se produce una pequeña deconstrucción del mito de la *star*. Dice la costurera (Loza, 2008: 126):

Libertad era lo más parecido a lo que una costurera como yo cree de la elegancia. Chiquita era pero elegante. Digo lo de chiquita porque ni bien la vi, me desilusionó un poco. Se ve que el cine agranda. No sé, como si la gente de cine no tuviera estatura humana, como si fueran gigantes. No sé, al principio desilusiona. El primer rato, mientras la medía, pensé, al final no era para tanto. Era carne y hueso, como se dice, de espectacular, nada.

Así, la presencia real de Libertad Lamarque en el taller de la costurera reposiciona el cuerpo de la *star* hacia un lugar de tangenciabilidad en el cual la enormidad del cuerpo se disminuye para hacer aprehensible y deglutible el mito de la *star*. En esta transmutación semántica del cuerpo de la *star*, en ese empequeñecimiento, la costurera logra volver real, y por lo tanto cotidiano, la proyección de un cuerpo fílmico a un cuerpo de "carne y hueso". Sin embargo, inmediatamente después de este reconocimiento de un cuerpo tangible, la costurera percibe la mirada de Libertad y es en ella en la que encuentra todo el dispositivo de



magnificencia de su ídola. Dice la costurera mientras le prueba el vestido a Libertad: “Tenía algo en la mirada, o la forma de moverse. Me preguntaba qué tenía... ¿Qué tenía? Sí, tenía elegancia. Eso era lo que tenía. (...) Ella era muy argentina y europea al mismo tiempo”. En esa ambivalencia, el texto construye un nivel de “posibilidad” y de ruptura del automatismo cotidiano en el orden de las historias mínimas: vuelve posible aquello que sólo era ficción y permite la inscripción de lo extraordinario en esos “yo diluidos” (Loza, 2009: 124) con quienes nuestra costurera se identifica. Pero lo extraordinario, como dice la costurera, “no se planea... pero tampoco se repite” (Loza, 2008: 126).

Ahora bien, el vestido que la costurera cose deviene en un objeto de disputa entre Libertad y Eva. Un vestido perfecto, digno de una reina, que activará el poder de decisión de nuestra costurera que teme “dar un mal paso”. Pero si la elección estaba entre la diva de la pantalla de cine y la esposa del General Perón, hacia el final del texto observamos una tercera posibilidad: la de quedarse ella misma con el vestido. Ella, que es los detalles, la voz oculta en el trasfondo de lo que implica hacer un vestido de novia, ella que entre alfileres sentencia que el amor romántico es esa cosa que les pasa a otros, y que su amor sólo radica en las telas, en lo que puede hacer con ellas, un amor sin hombre. Ella, la costurera, se queda con el vestido. Pero esa tercera elección implica una ruptura radical con el orden de lo

dado, y por tal, permite la aparición de su propio deseo, aunque este deseo implique su muerte. En el final de la obra, el espectador toma conciencia de que el relato de la costurera, la historia del vestido de Eva y Libertad, es un relato enunciado desde la muerte. El relato se pliega sobre sí mismo y aquello que parecía tiempo presente se vuelve una evocación de un pasado que también se vuelve mítico. La historia de Eva y Libertad y su paso por el taller de esta costurera se convierte en un mito de su propia micro historia.

En cierta sintonía con la historia de esta costurera, la cantante de la obra *Mabel* también tendrá su momento de elección. Esta mujer que ha tenido muchos hombres, que colecciona historias amorosas trucas, “amores y amores —como lo dice la protagonista— pero el amor, hasta la llegada de Eugenio, el amor neto, contundente, ese amor que cae como un meteorito y se impone, no me había pasado” (Loza, 2012). Eugenio instala la dimensión de un amor correspondido, ideal, casi perfecto y que cumple con las fantasías femeninas de los cuentos de hadas. Esta especie de príncipe azul reubica a Mabel en un tiempo esperanzado y echa por tierra todo un pasado amoroso de sin sabores. Sin embargo, es esa misma dimensión inaudita y maravillosa la que revelará el carácter negativo que se inscribe en su existencia. Porque tras la propuesta de casamiento de este sujeto ideal, advendrá otra propuesta: la de dejar de cantar. Así, concretar su deseo



amoroso implica el abandono radical de su constitución subjetiva, la de cantante. Dice este personaje: “Soy esta voz. Mabel es esta voz que canta. Si me quitan la voz no soy Mabel. Si me quitan la voz soy nada.” (Loza: 2013) ¿Entonces, qué hacer? Al igual que la costurera de *Nada del amor...* esta mujer tendrá que decidir si entregarse a una vida acomodada junto a su príncipe azul y volverse nada o mantener su voz (su vos, su Yo). Y la elección se concreta, pero como en *Nada del amor...*, afirmar el Yo sobre el deseo de los otros implica un desenlace trágico: Mabel se hunde en el mar, elige la muerte antes que entregar su voz y su Yo a la imposición del Otro. En este sentido, tanto Mabel como la costurera proponen el sacrificio del cuerpo femenino como lugar de resistencia ante el embate de la alteridad que intenta relocalizarlas en el lugar de la sumisión. Porque la sumisión, afirma Onfray (2002: 78) “exige la renuncia a la subjetividad y el despojamiento de su singularidad. El cuerpo deja de existir de manera autónoma”, por ello estas mujeres proponen otra salida, incluso al precio de su propia muerte.

Por su parte, la repostera de *Todo verde*, también será presa de este mundo de las elecciones que transita la dramaturgia de Loza. Una mujer de pueblo para quien el mundo era “acá no más”, su casa, sus tortas, y a quien un día le llega lo revolucionario, el sacudimiento de su tranquilidad a partir de la presencia de “la Claudia”. Esta nueva vecina, que vive de la prostitución



encubierta en sus clases de inglés, y que representa todo aquello que la repostera no se atrever a ser, es el motor que “aviva” a la repostera: “La Claudia me avivó en todo. Yo no era viva antes de la Claudia, es más, yo era una muerta. Ahora lo puedo decir. Vino la Claudia y me dio la vida” (Loza, 2014: 147). Pero ese darle la vida incluye también su despertar sexual y su deseo hacia otro cuerpo femenino, el de Claudia. Así, esta mujer instala en el mundo de la repostera lo inaudito, rompe con la continuidad de su mundo y permite la aparición de su propio deseo carnal. Pero asumirlo y concretarlo es romper con un entramado social y familiar dado en el cual ella tenía una presencia marginal. Por ello, concretar ese deseo implica una acción radical: el asesinato de Claudia en manos de la repostera. De esta manera, Loza inserta la vida de la repostera en una cadena discursiva trágica de las historias cotidianas, proponiendo así —junto con Mabel, la costurera y la santa de *La mujer puerca*— un entramado de voces y cuerpos femeninos condenados y cuya única expiación pareciera ser la posibilidad de contar nuevamente sus historias. Porque una vez terminadas estas obras, nos encontramos que los relatos de estas mujeres se enuncian desde un tiempo y un espacio otro: las mujeres de Loza vuelven de sus muertes (reales o simbólicas) hablan, cantan, ponen nuevamente su cuerpo y activan su palabra a modo de catarsis: “Son personajes que se despiertan, y en ese despertar hay



súplica y dolor. Personajes que han estado en la oscuridad y han podido ver.” (Loza, 2014: 25).

Por último, en el caso de *La mujer puerca*, la obra transita la historia de una mujer que quiere ser santa; una mujer que quiere el amor de Dios. Una mujer que espera el milagro de la salvación del alma pero en un cuerpo corrompido, puerco, dinamizado. Y en ese peregrinaje que esta mujer realiza para llegar a Dios, su cuerpo se vuelve materia deseable de los deseos bajos y salvajes de los otros que no la aman. Su cuerpo se corrompe y se vuelve preso de la prostitución. Pero paradójicamente, en ese pasaje de cuerpo casto a cuerpo vulnerado (prostituido, violado, abandonado) ella encuentra las pruebas, los procesos siempre complejos, para llegar a su máximo objetivo: ser amada. Así lo leemos en el programa de mano: “*La mujer puerca* es la historia de una huérfana. (...) *La mujer puerca* es la travesía de un cuerpo partido y repartido. La necesidad y la necesidad de amar cuando alrededor hay silencio.” Y entre ser poseída por los hombres que no la aman y ser “elegida” por Dios, ella decide transitar éste último camino y mantenerse en la espera de su amor santo. Pero la beatitud no llega, el milagro no se produce y como resultado final sólo queda un cuerpo delirante y doliente en escena. Porque, y tal como pareciera sugerir el final del texto, los cuerpos marcados, los cuerpos contaminados, no alcanzan su liberación, y mucho menos, la santidad.



Mención especial en esta obra es aquella que refiere al grado de empatía que se produce entre público y espectador. Si en *Nada del amor...* el interlocutor de la costurera es el maniquí, en *Todo verde*, el loro que acude desde la extra escena y en *Mabel*, las voces en off que asisten a la protagonista del drama; en *La mujer puerca* es claro que somos nosotros mismos, los espectadores, los fieles interlocutores de sus penas. En esta relación actriz-espectador, en esta proximidad (que no sólo es espacial, sino, sobre todo discursiva), el texto gana en densidad e intensidad que, mediatizado por el cuerpo vulnerado de esta mujer “puerca”, se vuelve opresivo. Las puestas en escenas de estos textos de Loza se caracterizan por un espacio despojado y reducido, proponiendo así una concentración radical en los cuerpos y las voces de las actrices que las protagonizan. Para ello, es central la propuesta lumínica de sus piezas, que articulan un armonioso trabajo sobre la opacidad que por momentos, tal como sucede en *La mujer puerca*, se interrumpe con *shocks* lumínicos.

En síntesis, los monólogos femeninos de Loza son ficciones que se construyen en pos de un recorrido que permite insertarse en un fragmento de una vida de mujeres infames, a través de una poética textual que retoma el realismo pero que produce ciertas modificaciones. Por un lado, de la estética realista mantiene la fidelidad a la transparencia del discurso y mantiene vigente el modelo aristotélico de principio, medio y fin,



pero construyendo el relato a partir de la exhibición de una gran prehistoria. En este sentido, la prehistoria - mediante el procedimiento del flash back “elidido” (solo al final de los monólogos sabemos que el presente de la enunciación es en realidad un tiempo pasado)- se convierte en la materia discursiva del relato y permuta el presente de la narración por un pasado ya consumado. Asimismo, y sin apelar al didactismo, estos textos buscan la identificación con el espectador mediante la apelación al universo cotidiano, que reacentuado con un uso del lenguaje coloquial, aunque lejano temporalmente como en el caso de *Nada del amor* y *Todo verde*, produce la empatía entre lector/espectador y personaje. Además, conservan como principio constructivo el encuentro personal pero sin parodiarlo y retoman de la última fase del realismo reflexivo de los años 80 ciertos aspectos depresivos de sus protagonistas que le temen a la vida.

Por otro lado, en cuanto a la reelaboración de la estética realista que proponen estos monólogos, creemos que ella reside en la disolución de la fórmula causalidad social vs. responsabilidad individual. En estos textos, esta fórmula ya no se presenta en su forma antitética sino que se inscribe una, la individual, como consecuencia de la otra, la social. Esto es así si tenemos en cuenta la mirada final de estos monólogos. Allí observamos que se acude a un intercambio de procedimientos con el teatro de intertexto posmoderno, en su

variante teatro de la resistencia, y particularmente en su aspecto semántico. Si el teatro de la resistencia, representado por el teatro de Ricardo Bartís, proponía que la relatividad de la “eficacia de la palabra siempre depende de un acto violento que la acompañe, (Rodríguez, 2002:120), los textos de Loza reivindican esa violencia a través de la potencialidad de la palabra y la reaseguran mediante los actos extremos (las muertes) que las protagonistas de estas obras llevan a cabo en los desenlaces de sus historias. Porque, y tal como lo afirma Ricardo Bartís (2003: 219) en “El pecado que no se puede nombrar”:

Perder un sueño es como perder una fortuna, qué digo, es peor. Nuestro pecado es haber perdido nuestros sueños. Sin embargo hay que ser fuertes y aunque uno se sienta cansado decirse: “Estoy cansado ahora, estoy arrepentido ahora, pero no lo estaré mañana”. Esa es la verdad: mañana la vida no puede ser esto. Habrá que cambiarla aunque haya que quemarlos vivos a todos.

### **Bibliografía**

- BADIOU, ALAN, *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, Buenos Aires: Bordes Manantial. 2005  
BARTHES, ROLAND, *Mitologías*, Buenos Aires: Siglo XXI. 2005



- BARTÍS, RICARDO, “El pecado que no se puede nombrar”, *Cancha con niebla*, Buenos Aires: Atuel. 2003.
- BENJAMIN, WALTER, *Tesis de filosofía de la historia*, Revolta Global Formacio, 2003
- CANETTI, ELIAS. *Masa y poder*, Buenos Aires: Alianza Editorial. 2013.
- CRESPO, JUAN, “Entrevista a Santiago Loza”, *Revista Llegas a Buenos Aires*, marzo, Buenos Aires. 2014: pp 10-20.
- HOPKINS, CECILIA, “Entrevista a Santiago Loza y Diego Lerman. Un melodrama hecho canciones”, *Página 12*, disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-11719-2008-10-21.html>. 2008.
- LOZA, SANTIAGO, “Nada del amor me produce envidia”, *Revista Teatro XXI*, Año XV, N° 28, primavera, Buenos Aires: Galerna. 2009: pp. 124-128.
- LOZA, SANTIAGO, “Mabel”. Manuscrito proporcionado por el autor. 2012.
- LOZA, SANTIAGO, “La mujer puerca”, *Textos reunidos*, Buenos Aires: Biblos. 2014:pp. 162-184.
- \_\_\_\_\_, “Todo verde”, *Textos reunidos*, Buenos Aires: Biblos. 2014: pp. 144-161. 2014
- MOUFFE, CHANTAL, *En torno a lo político*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2014
- NOGUERA, LIA Y RIVAROLA, LARISA, “Entrevista a Santiago Loza”, disponible en: [https://www.facebook.com/geteaubas\\_2014](https://www.facebook.com/geteaubas_2014)
- ONFRAY, MICHEL, *Teoría del cuerpo enamorado. Por una erótica solar*. Valencia: Pre-textos. 2002
- PELLETTIERI, OSVALDO, “Realismo reflexivo de intertexto moderno”, en O. Pellettieri (Edit.) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*, Buenos Aires: Galerna. 2001: pp. 126-134.
- PELLETTIERI, OSVALDO, *La dramaturgia en Iberoamérica*, Buenos Aires: Galerna, 1998.
- \_\_\_\_\_, “La puesta en escena argentina de los '80: realismo, estilización y parodia”, O. Pellettieri (comp.), *Teatro argentino de los '90*, Buenos Aires, Galerna. 1992.
- RODRÍGUEZ, MARTÍN, “Una estética de la desintegración. Aproximación a la producción dramática de Cappa, León y Bertuccio”, *Teatro de la desintegración*, Buenos Aires: Eudeba. 1999: pp. 7-21.
- \_\_\_\_\_, “La puesta en escena emergente y su futuro”, *Teatro argentino del 2000*, en O. Pellettieri (Edit.), Buenos Aires: Galerna. 2002: Pp. 115-128.

