

GOLPES A MI PUERTA DE JUAN CARLOS GENÉ. DRAMATURGIA Y TRANSDUCCIÓN FÍLMICA

***Golpes a mi puerta* by Juan Carlos Gené. Dramaturgy and Film Transduction**

RÓMULO PIANACCI*

Universidad Nacional de Mar del Plata – Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires
rpianacci@gmail.com

Recibido: 02/03/2021 - Aceptado: 29/03/2022

Resumen

Palabras clave

Antígona;
teatro clásico;
Latinoamérica;
vigencia

Si la actualidad es uno de los rasgos que caracteriza a los clásicos, la obra de Gené todavía reasume una espeluznante vigencia. Escrita originalmente para el Grupo Actoral 80 (GA 80) de Caracas en 1988, sitúa la acción en un lugar indeterminado de Latinoamérica que ha sufrido la invasión por parte de un país vecino, con la excusa de una vieja disputa fronteriza. La acuciante actualidad le da una nueva dimensión a la denuncia y le otorga una nueva capa de significación a las numerosas lecturas que propone.

Abstract

Keywords

Antigone;
classic theater;
Latin America;
validity

If actuality is one of the features that characterizes the Classics, Gené's work still assumes a creepy value. Originally written for the Grupo Actoral 80 (GA 80) of Caracas in 1988, the action takes place in an undetermined place in Latin America that has suffered an invasion by a neighboring country, with the excuse of an old border dispute. The pressing news gives a new dimension to the complaint and gives a new layer of meaning to the many readings it proposes.

Golpes a mi puerta de Juan Carlos Gené. Dramaturgia y Transducción Fílmica¹

Introducción

Los personajes femeninos que pueblan la escena trágica del siglo V a. C. (como Antígona, Electra, Ifigenia, Hécuba, Crisótemis y Yocasta) son seres míticos y ancestrales, reinas y princesas, mujeres emparentadas con los dioses y los héroes; protagonizan mitos originarios de la Edad de Bronce, conservados por los poetas épicos durante el traspaso de la sociedad matriarcal indígena al patriarcado introducido por los invasores victoriosos.

Según la investigadora Riane Eisler (1990, p. xxi), en el marco de la teoría de la evolución cultural, es posible considerar dos modelos de sociedades muy diferentes: uno “dominador”, designado generalmente como patriarcado o matriarcado, en el que una mitad de la humanidad está jerarquizada con respecto a la otra; y otro “solidario”, en el que la diferencia más importante de la especie –macho y hembra– no implicaría superioridad o inferioridad.

Para la investigadora colombiana Marta Vélez Saldarriaga, la imposición de un modelo sobre el otro habría dado como resultado lo siguiente:

Pero Ellas fueron silenciadas: tras las mordazas en los labios de las vírgenes asesinadas, en los cuellos cegados de las niñas invadidas ya por imágenes de terror y espanto, y en las traiciones posibles por y debidas a una lengua que ya hablaba con verdad, las diosas fueron relegadas, violentamente, tras los ropajes mentirosos de la Historia y en los reversos y pliegues de las palabras. (2004, p. 167-68)

En un excelente trabajo, la investigadora Susana Scabuzzo apuntaba acertadamente: “La crítica contemporánea ha señalado con cierta insistencia las dificultades que se interponen en el camino de quien se proponga estudiar la posición de la mujer en la Grecia antigua” (1999, p. 1). En consecuencia, esto nos lleva a pensar que la sociedad y literatura griegas clásicas son campos del discurso femenino que, como muchos otros, todavía no han sido suficientemente explorados.

Una de las razones que dificultan el análisis de los usos y costumbres en las sociedades antiguas es el hecho de que la mayor parte de los testimonios provienen de textos históricos y literarios, que en tanto productos generados por hombres, son ellos quienes asumen la tarea de hablar de las mujeres y por ellas. Ofrecen así una imagen de la mujer desde la óptica masculina y por lo tanto, en mayor o menor medida, distorsionada por los prejuicios de género y por una visión del mundo propia del varón. Esta restringida posición frente a la cuestión la podemos leer en Toynbee cuando afirma: “(...) no es adecuada ninguna concepción de la vida ateniense que no reconozca su carácter esencialmente masculino” (1985, p. 65).

¹ En el presente trabajo retomamos algunas cuestiones desarrolladas en nuestro estudio: *Antígona: Una tragedia latinoamericana*, publicado en 2008.

Cuando una voz femenina invade el espacio público, espacio tradicionalmente asignado al varón, se renuevan los viejos temores que producían los perturbadores discursos asociados desde antiguo con las aguerridas Amazonas, la inexorable Medusa, la fascinación mortal de la Esfinge y la engañosa seducción de Pandora. El mito popular generalmente presenta a Helena como el motivo de la guerra de Troya y la causante de la muerte de miles de frigios; así es como se identifica a la primera mujer creada por Zeus como un castigo infringido a los hombres. Hesíodo se refiere a ella como una “hermosa calamidad” y manifiesta que con ella tuvo: “origen el linaje funesto, el conjunto de todas las mujeres –¡calamidad grandísima!– las cuales viven con los mortales hombres y no quieren compartir la pobreza dañosa sino tan sólo la abundancia” (Hesíodo, 1996, p. 64).

Arbey Atehortúa Atehortúa considera en sus estudios que existen algunas excepciones a estas restringidas normas culturales y genéricas:

Las espartanas y las lesbianas gozaron de más libertad que en el resto de Grecia: las primeras por habitar en un estado esencialmente militar y las segundas por la apertura comercial y cultural que caracterizó la isla, posibilitando en este caso la creación de los tiasos dirigidos por mujeres como Safo y hasta por la misma esposa del dictador Pítaco: Andrómeda. Igualmente existieron las hetairas, mujeres que participaban de la fiesta y el jolgorio con los hombres. (2000, párr. 3)

En la proximidad de las mujeres al parto, y principalmente a la muerte, se destaca la particular condición del mundo femenino. En la Grecia antigua, son las mujeres más allegadas las que se encargan de los cuidados de un pariente fallecido (Sófocles, 1966, p. 539). Son estas mujeres las que, con la debida preparación, hacen que el cadáver se convierta en un elemento que puede ser visto por el varón sin contraer impureza. Claramente, son ellas las que están facultadas para manipular y preparar un cuerpo para los funerales, y quedar a salvo de la polución. Se adjudica a Solón una legislación que, en la celebración de los ritos funerales, limitó el papel de las mujeres de la familia del difunto. Esta legislación, leída en clave de géneros, significa la pérdida de poder de la mujer en una parte importante de su protagonismo en rituales, vedados al varón, en los que era aceptada y esperada su participación. Pero puede ser interpretada además como la manifestación de un conflicto entre formaciones sociales, esto es, entre la aristocracia y la democracia. Privilegiar el ámbito público sobre el privado, recortando el papel de la mujer en los ritos funerarios significa, al mismo tiempo, priorizar el de la ciudad sobre el familiar.

Centrándose en el mito de Antígona, según Luisa Muraro, la analista belga Luce Irigaray aporta algunos aspectos interesantes desde la teoría feminista, e introduce el concepto de “función suplente” o “función vicaria”:

En fin, Antígona es ya la mujer tal y como el hombre se la representa a sí mismo, como se la ha moldeado. Es también el caso de Juana de Arco, para hacer un ejemplo histórico, ejemplo de aquella función suplente que algunas mujeres asumen/reciben en las sociedades patriarcales. Las mujeres suplentes van a meterse –a menudo por iniciativa propia y operando transgresiones que parecen (pero no son) actos de libertad, pues de esto son subrogadas– a donde las manda el padre y a donde los hombres no tienen las ganas o el coraje para meterse. O simplemente tienen otra cosa que hacer. Y así, las jóvenes se imaginan ser únicas e indispensables, cuando, por el contrario, son sólo suplentes. (2002, párr. 48)

***Golpes a mi puerta* de Juan Carlos Gené¹**

La escritura de Gené, despojada, económica y eficaz, surge como resultado de su trabajo como director y actor. Más que literatura teatral, *Golpes a mi puerta* representa un logrado caso de la construcción de la dramaturgia del director o actor, y su texto presenta a un profundo conocedor de la escena y de sus mecanismos más íntimos.

“De Destierros, de Patria Grande y de Fe”, es el título del prefacio de la edición consultada, prefacio que incluye varios artículos: “La Nación de Repúblicas”; “Cultura y Política”; “Un teatro latinoamericano”; “El Grupo Actoral 80 (GA 80)”; “La obra: una hipótesis de guerra”; “Cristo en América Latina”; “La mujer en la iglesia”; “¿Por qué muere Ana?”; “La afectividad de Úrsula”; “Cerone: un liberal” y “La esperanza cristiana”. En estos artículos, Gené manifiesta no solo sus ideas sobre su obra de los años de destierro y cómo se gestó este drama durante el exilio que sufriera en Colombia y Venezuela, sino que también reflexiona acerca de la misión ideológica del teatro y sus convicciones políticas: “Quedarse era someterse a la represión y al silencio; irse [era] aceptar esa forma de muerte que es la pérdida de identidad” (1988, p. 7).

Además, Gené enumera los temas que estima comunes al teatro latinoamericano: la búsqueda de la propia y legítima personalidad cultural, la supremacía de los valores populares, la obsesión por la Justicia, y, por último, la voluntad de realismo. No obstante, en esta obra el mencionado autor trata la temática del teatro cristiano desde la perspectiva del margen, y precisa: “Pensar a Dios desde la sede del poder, no es lo mismo que pensarlo desde la miseria y la dependencia, la inestabilidad y la violencia y la marginación” (1988, p. 21). En definitiva, “la teología en Latinoamérica surge así original, profundamente enraizada en las Escrituras, y encarnada en la dura realidad del continente americano” (Pianacci, 2008, p. 99).

En un país indeterminado de Latinoamérica está situada la acción de *Golpes a mi puerta* que, pretextando una vieja disputa, ha sufrido la invasión por parte de un país vecino fronterizo. Se trata en realidad de una invasión gestada por los sectores opositores al gobierno popular existente, en la que “voluntarios” de esta facción se enrolaron en el ejército enemigo. Este ha “liberado” el territorio en el que se desarrolla la pieza, donde la resistencia trata de recuperarlo para el gobierno legítimo.

Ana/Antígona y Úrsula/Ismena son dos monjas obreras, que “viven su misión evangélica entre los pobres” asistiendo a los enfermos y necesitados. Una noche, en medio de un operativo rastrillo del ejército invasor, Ana se encuentra sola en la casa amasando pan, cuando irrumpe Pablo/Polinices, un joven “rebelde” que, perseguido por los soldados, desesperadamente le pide asilo. En un principio la joven monja duda pero, fiel a sus convicciones, decide darle refugio. Cuando vuelve Úrsula, ignorante de lo que ha sucedido, relata aterrada lo que se ve por las calles. De pronto, asaltan la casa los soldados que buscan al fugitivo y antes de que procedan con violencia al registro, se presenta el alcalde Cerone (casi un anagrama de Creonte), quien supuestamente aquietta los ánimos. Este ex profesor de

¹ *Golpes a mi puerta*, escrita en 1983, fue publicada primero en Caracas en 1985 (Centro Gumilla de la Compañía de Jesús), luego en Buenos Aires en 1988 (Torres Agüero Editor) y en 1993 (Ediciones de la Flor).

Liceo y prestamista es consciente de la posición social que ocupan las religiosas y de la precaria situación de las relaciones con la Iglesia, luego del reciente asesinato del padre Ramírez. Cerone despidió a los soldados y trata de granjearse la confianza de las mujeres justificando la situación imperante, y luego se retira con sus hombres tratando de obtener así la promesa de una futura cooperación.

Al día siguiente por la mañana, después de una tensa discusión entre las dos monjas, ambas deciden elaborar un plan de acción para que Pablo pueda huir. Úrsula sale para ir a su trabajo cotidiano en el hospital y Cerone se presenta nuevamente con una excusa fútil. Da a entender su sospecha de que el joven se encuentra allí escondido y que estaría dispuesto a permitirle que escapara con discreción. Cuando el alcalde se retira, se oyen ruidos de los soldados que parecen retirarse y levantar las barreras, pero finalmente los irregulares irrumpen en la casa y se llevan detenida a Ana, luego de propinarle a Pablo tres tiros en el cuello.

Es en la cárcel donde se desarrolla el tercer acto. Cerone intenta convencer a Ana de evitar su fusilamiento firmando una declaración que manifieste que Pablo la amenazó con un arma, como según el “rebelde” había sostenido hasta morir. Ana se niega a mentir, ya que el joven nunca la amenazó y ella solo se limitó a cumplir su deber de cristiana. Úrsula llega de visita a la prisión y luego de hablar con Ana, también se inculpa de lo sucedido, lo que hace que se la detenga en ese mismo momento. Aparece entonces en escena el Obispo/Tiresias, que intenta disuadir a las jóvenes de su actitud, apelando a su responsabilidad con la misión evangélica. Con muchas dudas deciden obedecer a su superior, pero una vez que Úrsula firma su declaración, Ana rompe la suya y, finalmente, será ejecutada.

En tres actos está estructurada la pieza. En los dos cuadros del tercero, la acción se alterna en paralelo con el Obispo oficiando partes de la misa: Introito, Gloria, Evangelio y Ofertorio. Esta articulación está reforzada en el plano discursivo y en la escenografía, sugerida en las didascalias:

El altar es el sitio de la misa, donde el Obispo oficia con la casulla roja que conmemora a los mártires y en un tiempo diferente, anterior y, simultáneamente, posterior a los hechos: se trata de la misa perenne, la que siempre está presente *en memoria suya...*

La casa es la realidad cotidiana, en la que el sagrario instala lo Divino.

Es por proteger la luz de ese sagrario que la acción desemboca en la cárcel final.

Por eso la casa y la cárcel, claro, son sucesivas. Pero ambas son simultáneas con la misa. (1988, p. 37)

“La escena del segundo acto entre Cerone y Ana, marca el comienzo del sacrificio al brindarle la monja un pedazo del pan que horneara” (Pianacci, 2008, p. 99). Es en esta escena de “comunión” con el “victimario” donde Antígona, “que lucha por sostener la esperanza en medio del caos”, demuestra la firmeza de sus convicciones.

“A fin de responder a la pregunta del porqué de la muerte de Ana, conviene bucear en las múltiples claves que presenta la obra” (Pianacci, 2008, p. 98). Claves entre las que podemos mencionar “la coherencia de la religiosa con sus creencias y prácticas resultantes” (Pianacci, 2008, p. 98) y el negarse a recibir la protección del Obispo –que representa la posición claudicante frente al poder dominante– “porque ha preferido vivir entre los necesitados, llevando la Palabra como un miembro

más de la Iglesia” (Pianacci, 2008, p. 98). En definitiva, está firmemente convencida de que todos los cristianos son la Iglesia y se niega a recibir un tratamiento especial, como tampoco lo recibieron antes de ser fusilados el padre Ramírez y Pancho Aztigueta: “gente más mansa y más buena que el pan: por eso los mataron” (1988, p. 22).

“El rol de la mujer en esta Iglesia militante también aparece como un tema central desarrollado dentro de la obra” (Pianacci, 2008, p. 98). En el primer acto, ante la afirmación de Cerone del despropósito de que una monja oficie una misa, Ana reacciona indignada porque cree firmemente que aunque la Iglesia “ahora” no lo considere conveniente, eso no significa que sea un disparate. Gené elige como protagonistas a las dos monjas, dos mujeres que han sacrificado –como Antígona– el amor de un hombre y la maternidad. Realiza así su personal homenaje al considerar que “la mujer ha alcanzado sólo la jerarquía del suboficial en la hueste cristiana. (...) con estas vidas de grandiosa pequeñez, hechas de puro amor y fuego evangélico” (1988, p. 22).

Ana reactualiza su función efectiva y simbólica, fundamental y emblemática en el entramado social y político de la cultura, representando a las mujeres del continente americano. Mujeres que construyen su lugar a partir de la apropiación discursiva de universos caracterizados por el sueño de alcanzar un lugar en la polis, que es, en definitiva, un lugar ante la ley. Son ellas las que abandonan el interior de las casas para denunciar los excesos del tirano, son ellas las que invocan el derecho de los muertos de recibir sepultura, son ellas las que se arriesgan, en contra de la Ley y en nombre de esa noción tan indefinible y abstracta, como imposible de circunscribir, que es “la Justicia”.

La transducción filmica

En 1992, luego de realizar con esta obra una extensa gira por Latinoamérica, con guión de Gené, adaptación de Gené y Alejandro Saderman, producción y dirección de este último, se realiza la versión cinematográfica en una coproducción del Instituto Cubano de las Artes e Industria Cinematográficas (ICAIC), Venezuela, Argentina e Inglaterra. Gené respeta en líneas generales el esquema de su obra teatral, mantiene el elenco original que encabeza su esposa Verónica Oddó, reservándose nuevamente para sí el personaje de Cerone e incorpora populares figuras del cine cubano como Mirta Ibarra, recordada internacionalmente por su participación en *Fresa y chocolate* (1993) de Tomás Gutiérrez Alea.

Este primer largometraje de ficción de Saderman (1994) recibió numerosos premios nacionales e internacionales, invitado entre otros a los Festivales de Berlín y Montreal. Es finalista del Premio Goya y postulado oficialmente por Venezuela para competir en los premios Oscar.

En la relación transductora establecida entre guión y film, intuitivamente parecería evidente el paralelismo entre los dos mensajes que forman parte de la primera cadena comunicativa, ambas de características lingüística y textual. Se presentan entonces una serie de dificultades que impiden una categorización metodológica de esa “posible transducción primaria del cine”. Sirva como ejemplo las

diferencias entre un guión literario o dramático y un guión técnico; este último con especificaciones técnicas destinadas a los distintos profesionales intervinientes relativas a la producción y realización concretas, en un mismo espacio textual.

Según Llanos López, R. y Piñera Tarque, I:

La dificultad teórica se incrementa si se tiene en cuenta además el hecho que, habitualmente, uno y otro guión -literario vs. técnico- no poseen un mismo sujeto emisor, siendo aquella responsabilidad del escritor-guionista y éste patrimonio del director o realizador. Evidentemente el realizador puede ser su propio guionista, en cuyo caso se produciría una reversibilidad peculiar: sería sujeto emisor de ambas cadenas, a la par que receptor de su guión en el momento de realización del film. (2002, p. 391)

En caso contrario estaríamos ante cadenas complejísimas, donde habría que agregar además la tercera fase del proceso que es el montaje, que opera sobre material rodado e instala y clausura el discurso final, tal y como será dado a conocer en el film.

La versión fílmica de *Golpes a mi puerta* podría ser un ejemplo de una transducción de lo que Lubomír Doležel llama “mundos complementarios” (1999), que completan el original rellenando sus huecos con prehistorias o desenlaces posteriores, tal como hiciera Pasolini en *Edipo re* (1967) o Tom Sheppard para el *Shakespeare in Love* (1998) de John Madden.

Como consecuencia directa, personajes o agentes pueden aparecer con variaciones: con la misma etiqueta semántica (réplicas), desaparecen otros (elididos) o surgirán algunos nuevos (adiciones). El bodeguero Don Braulio va a pasar a unificarse con la vecina delatora Amanda (Mirta Ibarra), que es repudiada por la gente del barrio e incluso tendrá una escena con Cerone que no figura en el texto dramático. Desde el punto de vista estructural, se elimina la alternancia entre el Obispo oficiando la misa y la escena central; y otras escenas en exteriores son añadidas para dar mayor dinamismo al relato: cuando Cerone urde el plan para desenmascarar a las monjas haciéndose pasar por su aliado, la misa de cuerpo presente del padre Ramírez en la catedral y su posterior entierro, la muerte del vecino Cosme que obliga a Úrsula a salir para llevar la extremaunción en medio del operativo policial, la confrontación política de Cerone con el Obispo y finalmente el fusilamiento de Ana. Muchas de éstas no aportan nada al desarrollo de la acción y solo sirven para ser reiterativas y en algunos casos, como el fusilamiento de la monja, hacen perder interés al volverse excesivamente ilustrativas y explicativas.

En distintos momentos y funciones de la cadena de la transducción, la coparticipación de Gené y Saderman dificulta aún más la determinación de los límites e incumbencias de dichos agentes, como sujeto emisor o receptor, sumando a la primera dificultad de discriminar entre el guión literario o dramático y el guión técnico, por más que en este caso se pueda clasificar de “modélica”.

En definitiva, convengamos con Llanos López y Piñera Tarque, que se trata de un caso de la todavía “imposible” caracterización metodológica de esta “posible” transducción primera del cine.

Respecto a la actualidad del personaje de Antígona, una vez más es convocada de entre los muertos, tanto es así que seguramente ya alguien esté pensando en escribir *Antígona en Ucrania*.

Referencias bibliográficas

- Atehortúa Atehortúa, A. (2000). La figura femenina en la tragedia de Sófocles. *Cátedra María Victoria Coce*. <https://bit.ly/3LsOuIC>
- Doležel, L. (1999). *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid, Arco/Libros.
- Eisler, R. (1990). *El cáliz y la espada*. Santiago de Chile, Editorial Cuatro Vientos.
- Gené, J. C. (1988). *Golpes a mi puerta*. Buenos Aires, Torres Agüero Editor.
- Gutiérrez Alea, T. (director) (1993). *Fresa y chocolate* [película]. ICAIC, IMCINE, Tabasco Films, TeleMadrid, SGAE.
- Hesíodo. (1996). *Teogonía*. Madrid, Edicomunicación.
- Llanos López, R. y Piñera Tarque, I. (2002). Transducción dramática y transducción fílmica. En Ríos Catalá, J. A., *El teatro en el cine español* (pp. 381-397). España, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Maden, J. (director) (1998). *Shakespeare in Love* [película]. Miramax, Universal Pictures, The Bedford Falls Company.
- Muraro, L. (2002). El concepto de genealogía femenina. *Alipso.com*. <https://bit.ly/3IPw1TL>
- Pasolini, P. P. (director) (1967). *Edipo re* [película]. Arco Film Roma, Somafis.
- Pianacci, R. E. (2008). *Antígona: una tragedia latinoamericana*. California, Gestos.
- Saderman, A. (director) (1994). *Golpes a mi puerta* [película]. Instituto Cubano de las Artes e Industria Cinematográficas, Fondo de Fomento Cinematográfico Venezolano, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.
- Scabuzzo, S. (1999). *Hombres hablando de mujeres* [ponencia inédita] (pp. 1-22).
- Sófocles. (1966). *Edipo Rey* (traducción de José Alemany Bolufer). Buenos Aires, El Ateneo.
- Toynbee, J. M. C. (1985). *Ciudades de destino*. Madrid, Sarpe.
- Vélez Saldarriaga, M. (2004). *Las vírgenes energúmenas*. Colombia, Editorial Universidad de Antioquia.

***Rómulo Pianacci** es arquitecto, diseñador, autor y director teatral. Ha sido docente investigador en la Universidad de Mar del Plata (UNMdP) y la Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN). Ha dirigido el proyecto: “Pervivencia de los modelos clásicos en América Latina: Literatura y Cine”. Ha publicado y dictado conferencias y cursos en Brasil, Chile, Colombia, Cuba, España, EEUU, Francia, Italia, México, Portugal y Uruguay. Asistió en dos oportunidades a las sesiones del International School of Theatre Anthropology (ISTA) en Dinamarca. Fundador y Director Artístico del Grupo de Investigación Teatral Güennakén (Gente de la tierra) desde 1982,

con el que ha realizado más de cuarenta puestas en escena. Actualmente dirige el Teatro Nova Scæna, dedicado al teatro clásico greco latino. Master of Fine Arts por la Ohio University; Magister Artis en Letras Hispánicas por la UNMdP. En 2007 se ha doctorado de la Universitat de València en el programa Teatro y Literatura Española, Latinoamericana, Portuguesa y Teoría Literaria. Ha presidido y organizado el Primer Congreso de CLASTEIA, y como presidente de la Asociación Argentina de Teatro Comparado (ATEACOMP), entre 2015-17, organizó el VIIIº Congreso Internacional en Mar del Plata, en 2017. Es co-director de tesis doctorales en la UBA y en UNMdP. Dicta cursos en el país y el extranjero sobre semiótica teatral, vestuario, análisis de la imagen y diseño escénico.