

SINESTESIE ONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. X, n. 32, 2021

RUBRICA «IL PARLAGGIO»

Periferia de Oscar Viale: una Tragedia en las Margenes

MARIANA PENSA

ABSTRACT

Este ensayo se focaliza en la obra Periferia, escrita en 1982 por el dramaturgo argentino Oscar Viale, como una reescritura contemporánea y local del género de la tragedia, desarrollado en la Grecia antigua. Es entonces desde este parámetro de una nueva aproximación a la tradición trágica que esta obra es analizada y toma sentido final. De esta manera, se consideran conceptos tales como los de hamartia, hybris, catharsis y pathos y la manera en que éstos son refuncionalizados en el texto. Su protagonista, por otra parte, es visto como un antihéroe alienado por los acontecimientos, que no puede detener su trágico y definitivo sino.

PAROLE CHIAVE: *tragedia, antihéroe, hamartia, hybris, catharsis, pathos*

This paper focuses on the play Periferia, written in 1982 by the Argentinean playwright Oscar Viale, as a contemporary and local re-writing of the tragedy genre, developed in antique Greece. It is from this point of view of a new approach to an old tradition that this play is taking into consideration. We will consider concepts such as hamartia, hybris, catharsis and pathos and how these are bring-up-date by the text. His protagonist, on the other hand, is viewed as an anti-hero, someone alienated by the events, that can't stop his tragic and definitive destiny.

PAROLE CHIAVE: *tragedy, antihero, hamartia, hybris, catharsis, pathos*

AUTORE

Mariana Pensa completed a PhD on Comparative Literary Studies from Carleton University (Ottawa, Canada). Her main field of research is Argentinean Theatre. Her secondary field is Film Studies. Other interests are comparative theatre, Italian theatre, popular culture and topics on Argentinean literature. She has presented papers in conferences in the United States, Canada, Argentina and has written articles that have been published in academic journals and volumes. She is a reviewer for different academic publications. She teaches at the University of California, Los Angeles Extension. mpensa@ucla.edu.

Si, según Bentley, la tragedia es un género que explora «extreme deviation from the human norm, extreme disturbance of the human balance»,¹ la obra *Periferia*, escrita en 1982 por el dramaturgo argentino Oscar Viale, bien puede considerarse una reescritura contemporánea y local de aquel género desarrollado en la Grecia antigua. Es desde este parámetro de una re-puesta en foco de la tradición trágica que esta obra es analizada. De esta manera se consideran conceptos tales como los de hamartia, hybris, catarsis y pathos y la manera en que estos son refuncionalizados en el texto. Su protagonista, por otra parte, es visto como un antihéroe trágico, que no puede detener su trágico y definitivo sino.

La obra de Viale sienta las bases para una intriga asincrónica, en donde los flash-backs (anclados en el tiempo presente de la obra, el año 1981), se remontan hasta 1961, es decir en el momento en que se suceden las situaciones que conducen al trágico desenlace. Estas situaciones son relatadas por dos personajes, Peluca y Basilio, testigos y actores privilegiados de la intriga. La misma nos remite a la historia de Tonino, un obrero de la imaginaria ciudad de Villa Caduje, en el Gran Buenos Aires, quien decide realizar, al decir de Peluca, «una proeza deportiva»: ² el record de mantenerse enterrado dentro de un ataúd colocado en un pozo hecho en la cancha de basket del club barrial. Desde el mismo comienzo de la obra, los dos narradores, rememoran lo que ocurrió sobre el piso en el cual, hoy, veinte años más tarde, están sentados jugando al dominó:

Peluca. (...) Sobre este piso hubo una tragedia hace una pila de años.

Basilio. Sobre el piso no. Bajo tierra.

Peluca. ¿Me va a decir a mí? Yo estaba presente.

Basilio. Yo también. Por eso le digo que abajo.

Peluca. Fue a nivel. Sobre el piso.

Basilio. Bajo tierra.

Peluca. Sobre el piso.

Basilio. Habían hecho un pozo y todo. (...) Ese pozo apadrinó la desgracia.³

Desde el mismo comienzo de *Periferia*, entonces, se percibe una idea de destino fatal, y para los lectores del texto dramático, tanto la denominación genérica que el autor elige para su texto: «fiestavelorio en un acto», como el epígrafe de Antonio di Benedetto: «La noche sigue...y no es hacia la paz adonde fluye»,⁴ son marcas explícitas de esto. Tonino, como receptor del sino trágico, es un verdadero antihéroe en el sentido en que Pavis, analizando a Brecht, utiliza el término, es decir, para referirse

¹ E. BENTLEY, *The Life of the Drama*, Atheneum, New York 1983, p. 207.

² O. VIALE, *Periferia*, Teatro Municipal General San Martín, Buenos Aires 1983, p. 14.

³ Ivi, pp. 14-15.

⁴ Ivi, p. 11.

al hombre «desarticulado (...) reducido a un individuo lleno de contradicciones e integrado a una Historia que lo determina más de lo que él hubiera imaginado».⁵ El ciclo trágico que la obra desencadena es determinado por la propia acción del personaje, quien, esencialmente, determina su propio fin sin saberlo, ya que al querer realizar aquel record, da comienzo a una serie de situaciones que lo llevan a su propia perdición. El yerro de Tonino, su hamartia (creada por un error de juicio o ignorancia), es irónicamente, querer ser reconocido en el barrio y por su familia por ese record, salir de su rutina de perdedor y dedicarle esa proeza a su hijo Nazario. La idea de la fatalidad de esa empresa se comienza a percibir desde la misma la etapa de su organización, cuando Peluca trata de convencer al presidente del club, Vargas, para que rompa el piso de la cancha: la idea de la muerte, de «arriesgar la vida», es convenida por Peluca una y otra vez, siempre en relación con el record a realizar:

PelUCA. (*Exaltado*). Es un condimento esencial en este tipo de eventos. El público brama cuando ve que el deportista arriesga la vida por el triunfo. (...)

PelUCA. ¿Ustedes creen que Fangio, por ejemplo, o Juancito Gálvez, o Leguisamo, serían los ídolos que son si cada vuelta no arriesgasen la vida? ... ¡Jamás de los jamares!

Vargas. (*Poniéndose de pie*). Acá está sobrando alguien y ése soy yo.

Tonino. (*Tratando de atajarlo*). ¡No, por favor! ¡Espere! ¡No es como él lo cuenta!

PelUCA. ¿Usted no quería llenar el club?... ¿Esta es la forma! ¡Dele muerte! ¡El público es morbosos por demás!

Vargas. ¡Yo no quiero público morbosos! ¡Este es un club familiar!⁶

Como antihéroe, Tonino, no solo es víctima de su propio deseo de superar su condición de ser anónimo para transformarse en «alguien» frente a Mabel, su hijo, y especialmente para Montiel, su suegro, con quien tiene una mala relación, sino que debe luchar con una cadena de situaciones en su contra que no puede manejar, pero que no hacen otra cosa que hacerlo avanzar hacia su propio sino:

Mabel. A ver, explicame: ¿qué garantías hay de que aquí arriba nos enteremos enseguida si a vos te está pasando algo?

Vargas. ¿Qué puede pasar?

Mabel. Un accidente, cualquier cosa.

Vargas. ¿Accidente? ¡Hágame el favor? ¡Si va a estar acostado, durmiendo lo más piola! (...)

Tonino. (...) Tengo una timbrera (*Se mete en el foso y hace sonar el timbre*). Y una linterna. La prendo y hago pasar la luz por la ventanita de la tapa (...).

⁵ P. PAVIS, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Paidós Comunicación, Barcelona 1983, p. 225.

⁶ O. VIALE, *Periferia* cit., pp. 23-24.

Mabel. ¿Y si falla todo eso?
Vargas. ¡Señora, no sea lechuza!⁷

La posterior intervención de Peluca, desde el presente de la historia y rememorando esa escena, reafirma nuevamente la idea de fatalidad:

Peluca. Aquí es cuando empieza la trezada final. De aquí pa adelante, no hicieron otra cosa que provocar la desgracia.⁸

Frente a los problemas creados por las diferencias entre su esposa, que quiere cuidar a su marido, y el dueño del club, que ha invertido dinero y tiempo, se le suma la presión de su suegro, quien lo considera a Tonino «un loco» y «un tarado»⁹ por querer realizar ese record, y al decir de Peluca, le ha pagado a Vargas para perjudicarlo.¹⁰ Por sobre todo, la relación entre ambos es tirante ya que Montiel lo anota a su nieto con su apellido en el club Chacarita, donde Nazario va a hacer una prueba de fútbol. Desde el presente de la intriga, este hecho es narrado por Basilio, quien, propone su propio y subjetivo punto de vista sobre la situación:

Basilio. Lo del apellido era cierto, pero eso no fue lo que nos llevó a la desgracia. Para mí los culpables directos fueron Peluca y su hermano. (...) Ellos con sus idas y venidas, con sus enjuages, le fueron dando manija justo cuando el hombre estaba caído. No estuve presente, no se lo que hablaron, pero ni falta hace. Las consecuencias fueron terribles.¹¹

Si el deseo inicial de Tonino de querer realizar el record y salir del anonimato fue, como dijimos, su gran error inicial, (y esto trae aparejado en sí una gran paradoja, ya que al querer salir del anonimato y la miseria Tonino da paso a su propia tragedia), otro error suyo se suma a su sino. Inicialmente, Tonino iba a enterrarse y el hermano de Peluca, Raúl, iba a tratar de realizar un record de baile. Cuando la madre de Raúl no lo deja bailar, debido a su deficiente estado de salud, Tonino acepta tomar su lugar, aunque sabe que no está preparado para bailar, ni menos para batir un record realizando tal actividad; pero el engranaje ya está en marcha, y nadie lo podrá, ahora, parar. Esta vuelta de tuerca de la intriga, remite directamente al epígrafe y a la idea esencial desde donde *Periferia* trabaja y toma sentido: la de la fatalidad que nunca puede ser contenida. Esta fatalidad, por otra parte, tiene que ver, en parte, con la propia obstinación de Tonino, esa hybris o falta trágica que le hace querer cumplir su cometido, ignorando los ruegos de su mujer.

⁷ Ivi, pp. 55-56.

⁸ Ivi, p. 56.

⁹ Ivi, p. 48.

¹⁰ Ivi, p. 66.

¹¹ Ivi, pp. 77-78.

Los cuadros finales de *Periferia* son un reflejo del pathos de Tonino. El personaje ha perdido ya toda su contención y dominio de sí. Especialmente, es la profunda ausencia de ese dominio de sí, que los griegos habían denominado como la *sophrosyne*, siempre relacionada con «la dignidad de comportamiento»,¹² lo que lo recorre. Al sufrimiento físico de tener que bailar sin parar, se le suma la angustia mental de saber que su suegro ha anotado a su hijo con un apellido que no le corresponde. Su filosofía se sintetiza en la frase «¡No aflojar!»,¹³ y aunque todo a su alrededor se está cayendo, su alienación comienza a manifestarse cuando sus piernas se agarrotan y le cortan la música. Aquí es cuando Tonino se vuelve aún más obstinado en completar el record. Esta obstinación, que por otra parte, y al decir de Pavis «es inherente a lo trágico y a la grandeza del héroe, siempre listo para asumir su destino»,¹⁴ es un hecho que complejiza al texto de Viale y a su protagonista como tal.

En su búsqueda de fama, triunfo y una mejor vida para su hijo, Tonino está determinado, en todo momento, por la pequeña historia, es decir por ese microcosmos del aquí y ahora que representa Villa Caduje. Todo lo familiar y local han confluído para el fracaso de su record (su familia, especialmente su suegro, sus amigos y el dueño del club), pero lo que vendrá inesperadamente del afuera termina por confirmar ese fracaso, esa imposibilidad de transformarse en alguien, al menos, medianamente célebre: una de las últimas noches en las que Tonino está tratando de bailar, su hijo trae noticias de que el astronauta ruso Yuri Gagarin fue puesto en órbita. La Historia con mayúscula (ese macrocosmos que supera lo conocido), penetra entonces en la pequeña historia que ocurre en Villa Caduje. Peluca, desde el presente, recuerda/relata ese momento:

Peluca; (...) ese rusito del Sputnik nos hizo pomada; copó la prensa de todo el mundo, nos hundió en la más torpe de las incongruencias. ¿Quién nos iba a dar bolilla a nosotros estando él ahí arriba? ...¡Y con qué poquita cosa nos jorobó!...Dió tres miserables vueltas a la Tierra. ¡Fíjese qué record miserable!¹⁵

Si la Historia con mayúscula le imposibilita a Tonino la fama, el ser reconocido, el salir de la periferia, lo que lo lleva a la catástrofe de la tragedia final tiene que ver con su propia historia íntima y familiar, es decir la historia con minúscula: este final comienza a desencadenarse cuando su hijo Nazario elige quedarse con su padre en vez de ir a la prueba con su abuelo. Esa elección, que pareciera normal, pero no lo es en el mundo desbalanceado que *Periferia* propone (ese mundo trágico que muestra

¹² J. P. VERNANT, *Los orígenes del pensamiento griego*, trad. de Marino Ayerra, EUDEBA, Buenos Aires 1984, p. 72.

¹³ O. VIALE, *Periferia* cit., p. 98.

¹⁴ P. PAVIS, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología* cit., p. 260.

¹⁵ O. VIALE, *Periferia* cit., p. 115.

lo humano en un estado de «extreme disturbance», según la cita de Bentley que abre este artículo), pone en movimiento los acontecimientos finales.

Cuando el protagonista de *Periferia* ya no puede relacionarse con el mundo que lo rodea debido al dolor físico y moral (la pelea con su suegro por la elección de su hijo lo deja «temblando»),¹⁶ y se encuentra perdido y alienado, Tonino se desdobra en «Yuri Gagarin» como forma mental de escapismo:

Tonino (*Hablando en camelo de ruso*). ¡Niet! ¡Babarushka dabrieshenia oduye popopó! ¡Niet! ¡Niet! (*Sigue unos minutos más, mezclando palabras castellanas, que van aclarando el concepto*). ¡Recordista! ¡Argentinein! ¡Gente importante, muy valiente! ... ¡Niet! ¡Niet! ... Lo mío no es tan importante, yo tuve mucho apoyo económico, no estoy solo en esto. ¡Hay un país detrás mío! ... Mejor fíjense en Tonino y en Raúl (...) ¡Están firmen ahí, meta y ponga, camarada!¹⁷

Al ser Gagarin, Tonino, en su mente, es por un momento el triunfador: el antihéroe corporalizando al héroe.

El final de la obra encuentra al personaje grotescamente con «una manta colorinche de Peluca sobre los hombros»¹⁸ y con sus piernas «envueltas en unas botas improvisadas con trozos de frazadas e hilo sisal»,¹⁹ la decadencia mental, que se señaló con su corporización de Gagarin, se completa ahora con la física, ya que Tonino no siente más sus piernas. Desde el tiempo presente de la intriga, Peluca se deslinda, nuevamente de toda culpa en los acontecimientos:

Peluca. A mí no me echen la culpa. Los que le provocaron el mal mayor, fueron ellos. Cuando yo no estaba, le hicieron una chanchada terrible. Idea de Montiel, fija, me juego la cabeza.²⁰

Los «ellos» al cual Peluca se refiere es Basilio y su hija Rosita, una estudiante de enfermería que le coloca a Tonino una inyección para mejorar, supuestamente, el uso de las piernas. Los hechos que se desencadenan luego de este, aparentemente, inocente hecho, se suceden casi sin respiro: Tonino ha quedado sin poder hablar luego de la inyección, y cuando quiere beber agua «El líquido se le escurre por la comisura de los labios y se derrama»,²¹ señalando la caída final del antihéroe, que ahora no puede ni siquiera controlar su propio cuerpo y se asemeja a un pelele que continúa bailando más inconcientemente que conscientemente. La llegada de la madre de Raúl, quien hace que su hijo salga del foso en donde está enterrado, precipita el final

¹⁶ Ivi, p. 137.

¹⁷ Ivi, p. 138.

¹⁸ Ivi, p. 139.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ Ivi, p. 141.

del evento. Tonino se niega a abandonar su puesto, pese a las demandas y amenazas del dueño del club, y le dice a Vargas (pero por sobre todo a sí mismo) que no ha fracasado.²²

Esta idea de fracaso, que el personaje se niega a enfrentar, es la que se apodera del texto al final, cuando se descuelgan las pancartas que anunciaban el evento y Peluca y Basilio se llevan el equipo de música y los objetos que estaban en el interior del foso. Tonino, todavía bailando, queda solo, y antes de irse Peluca, Tonino toma de su mano lo que luego se transformará en el cuerpo del delito: el hacha que se usó para cavar el foso. Desde el presente de la intriga, Basilio culpa a Peluca de haberle dado el hacha («Le pasó el hacha. Quedó claro que le pasó el hacha alevosamente»),²³ cuando es claro que fue Tonino quien la tomó. Peluca, por otra parte, rememora desde el presente textual que abandona la escena «tranquilo»,²⁴ «sin sospechar nada».²⁵

Independientemente de que si Peluca, Basilio, Vargas, Montiel o la cadena de acontecimientos tienen algún tipo de culpabilidad en el final, la catarsis de lo que va a venir produce no solo terror y piedad (las emociones que Aristóteles describe en su *Poética*) sino lo que Bentley denomina «awe»,²⁶ ese «fear transfigured»,²⁷ que crea la pavorosa experiencia del pasmo, el «no poder creer lo que estamos viendo», en el espectador. Solo ante la Historia/historia, alienado y derrotado, Tonino mata a su propio hijo, que ha venido a consolarlo:

(Peluca se va. La escena comienza a iluminarse con una luz blanca hasta quedar «a giorno». Una nota aguda, como un llamado, una sirena, se deja oír. Tonino, sin dejar de apretar la cabeza de su hijo contra sí, levanta el brazo que sostiene el hacha. La luz se corta de golpe. La nota aguda se convierte en el tema furioso del comienzo. La luz vuelve y se ve la misma situación que al comenzar).²⁸

Este final, en donde el personaje inmola lo que más quiere, tiene mucho de terror, pero aún mucho más de sinsentido, y acerca la reescritura de Viale de la tragedia griega al absurdo teatral, en donde parece poder anclarse este acontecimiento. Si la catástrofe en la tragedia griega tenía un sentido («la disipación de una mancha original», según Pavis)²⁹ este final no lo tiene, dejando a los lectores/espectadores penosamente perturbados y confusos.

²² Ivi, p. 149.

²³ Ivi, p. 152.

²⁴ Ivi, p. 153.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ E. BENTLEY, *The life of Drama* cit. p. 281.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ O. VIALE, *Periferia* cit., p. 154.

²⁹ P. PAVIS, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología* cit., p. 55.