

que se logran, los enemigos que se ganan, los descubrimientos que se obtienen, los dolores que se viven. ¿Qué quiero transmitir? No quedarse sólo en que el logro es el aplauso. Porque después del éste queda el vacío, el retorno a la vida luego del instante de mostrar la creación.

El arte está en la vida cotidiana; la creatividad debe figurar en el día a día, y nuestro quehacer artístico debe enriquecernos y permitirnos ser seres más felices, a pesar de todo lo negativo que nos ocurra.

Somos privilegiados; somos grandes con corazón de niños; somos los que construimos desde la nada. Somos románticos pero con los pies en la tierra. Nuestra labor artística debe servirnos para ser más lúdicos en nuestra cotidianeidad, y no hacer como algunos teatreros que, una vez que se apagan las luces del escenario, se tornan grises.

Somos. Somos seres en permanente transformación. Y nuestro único límite es la muerte. En tanto, estamos vivos y merecemos vivir la vida de la mejor forma posible. Y jugar. Como lo hacen los niños. Construir desde la nada.

---

**Abstract:** A work, prior to submission, is built from many wills. The spectator unknowns a fundamental part of the process, where the collective creation goes calling idea after idea, so-

mething magical that emerges from nowhere and materializes in the premiere. The playwright is who initially proposes the game. His text will be the starting point for the adventure. But it needs of fellow travelers, lovers who contribute their knowledge to transform what is trapped on paper or computer, up to sth beyond it, and become sth collective.

**Key words:** dramaturgy - direction - action - public - play

**Resumo:** Uma obra que acontece antes de sua estreia, construindo-se a partir de muitas vontades e desejos. O espectador desconhece uma parte fundamental do processo, onde a criação coletiva vai gerando, ideia após ideia, um campo mágico, surgido do nada, e que se materializará na estreia. O dramaturgo é quem propõe inicialmente o jogo. Seu texto será o ponto de partida para a aventura. Ele precisará de companheiros para essa viagem, apaixonados e dispostos a partilhar seu saber, buscando que aquelas palavras presas num papel ou num computador se transformem em algo transcendente, para serem finalmente algo coletivo.

**Palavras chave:** dramaturgia - direção - ação - públicas - obra

(\*) **Andrés Caro Berta.** Dramaturgo. Director. Psicólogo clínico. Secretario de la Sociedad Uruguaya de Medicina Sexual. Ex presidente de Sociedad Uruguaya de Sexología. Psicodramatista. Docente.

---

## La engañosa primera persona en el teatro de Luis Cano

Fecha de recepción: agosto 2016  
Fecha de aceptación: octubre 2016  
Versión final: diciembre 2016

Marta Noemí Rosa Casale (\*)

**Resumen:** Muchos de los textos de Luis Cano son monólogos o, aun cuando haya más de un personaje, los incluyen. Este recurso discursivo está al servicio de una actividad introspectiva del personaje, que -en la mayoría de los casos- recuerda, y, al hacerlo, hace avanzar la acción. Aun así, encerrado en este aparente solipsismo, no siempre es fácil concluir quién habla. El sujeto “caniano” está a menudo habitado por otros, o -en el orden textual- confundido con otros. ¿Se trata de la escisión propia del sujeto posmoderno o un simple efecto psicológico? Se analiza la cuestión en *Un canario*.

**Palabras clave:** monólogo - sujeto - puesta en escena - posmodernidad - personaje

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 113]

---

*“Quién habla es, a veces,  
algo tan difícil de determinar...  
Las cosas son recuerdos.  
Mañana son importantes.”*  
(Luis Cano)

### Introducción

Muchos de los textos de Luis Cano son monólogos o, aun cuando haya más de un personaje, los incluyen. Este recurso discursivo está al servicio de una actividad introspectiva del personaje que (en la mayoría de los ca-

sos) recuerda, y, al hacerlo, hace avanzar la acción. Aun así, encerrado en este aparente solipsismo, no siempre es fácil concluir quién habla. El sujeto “caniano” está a menudo habitado por otros, o -en el orden textual- confundido con otros. El uso de la primera persona aparece, de este modo, casi siempre como un signo ambiguo, que refiere a un sujeto no unívoco, sustrato de múltiples tensiones y (¿por qué no?) oposiciones. Este procedimiento estético, por supuesto, adquiere en las distintas obras diversos grados de complejidad, desde el hablante de *Desmoronamiento* (Cano, 1999) con su gran cantidad

de voces, hasta la aparente transparencia de la madre de *Un canario* (Cano, 2001), conversando con su hijo en tono costumbrista. En parte por esta razón, la puesta en escena de sus obras es, casi siempre un “parto difícil”, para usar palabras de Patrice Pavis (1987), porque, ¿cómo dar cuenta de esta multiplicación, de esta alteridad intrínseca, cuando solo hay un personaje (o solo un actor) sobre el escenario?

Un ejemplo claro de estas contradicciones, sumamente productivas en escena, es, precisamente, la obra antes mencionada: *Un canario*, cuyo texto dramático (estructurado como un monólogo lineal a partir de una primera persona en femenino -la madre- que habla con su hijo sin esperar ni dar oportunidad de respuesta) se halla resignificado por la puesta en escena, en este caso a cargo de Miguel Israilevich (2013), quien coloca los parlamentos en boca de un actor varón, dando lugar así a una tensión entre ambos, madre e hijo, mayor que en la obra dramática, a la vez que transgrediendo el registro realista/costumbrista que el texto escrito parece propiciar. Es la intención de este artículo, a la luz de la semiótica y como resultado de la confrontación del texto-dramático con el texto-espectáculo, poner de manifiesto las múltiples tensiones que construye la pieza y, a partir de ellas, determinar qué tipo de sujeto/sujetos propone y mediante qué recursos estéticos lo/los elabora. La puesta en relación de todos estos elementos evidenciará, esperamos, la polisemia de la obra y con ella su potencial para dar cuenta de vínculos afectivos complejos.

### **El monólogo. Las posibilidades de la primera persona**

Según Nerina Dip (2010), el monólogo es una estructura lingüística compleja que se caracteriza porque su realización es llevada a cabo por una sola voz, que es la voz de un personaje que no está en compañía de nadie y elabora un discurso para sí mismo, discurso éste que no está dirigido a un interlocutor específico. Esta definición taxativa deja de lado la posibilidad de que se monologue “frente” a alguien, o, incluso, “con” alguien, situación que sí contemplan los teóricos que, como Beatriz Trastoy (1998), lo consideran un diálogo encubierto (con uno mismo, no sin conflicto, con otro o, en última instancia, con el público, destinatario segundo de todo cuanto sucede en el escenario). En todo caso, se trataría de uno que no espera respuesta. Desde esta perspectiva, queda claro que el monólogo es el recurso teatral por excelencia para abordar el mundo interno de un personaje y así lo hace notar Pavis (1984) cuando lo aproxima al lenguaje interior. Para Marco Antonio De la Parra (2010) hay una correspondencia absoluta entre la soledad del personaje y la soledad del actor en escena: la soledad es forma y signo, más allá de los contenidos argumentales del espectáculo, lo cual -según veremos más adelante- cobra especial significación en *Un canario* ya que, en todo caso, hay dos personajes en escena, y los dos están solos.

Tal como sostienen estos autores, la forma monologal surge en un momento de crisis y es su manifestación. Según Bajtín (2003), este diálogo interno reemplaza la verdadera comunicación pues, en su límite, niega la existencia fuera de sí mismo de las conciencias equitativas y capaces de respuesta, de otro yo (el tú) igualitario.

Es por eso que, si hay otro en escena, aún construido en ausencia, ese otro aparece como borrado, como negado en su calidad de persona si esta forma de comunicación se prolonga.

En el caso de *Un canario*, el texto dramático construye un yo, la madre (Teresa), que habla con su hijo que ha venido a visitarla: el “tú”, destinatario de sus palabras, que está en silencio. Es un monólogo errático en el que un único personaje discurre, pasando de un tema a otro, de un tiempo a otro, azarosamente, por libre asociación. Los temas en los que se detiene se pueden agrupar, fundamentalmente, en dos: un ahora con los hijos ya grandes, próximo a la jubilación, pasando la mayor parte del tiempo en la tareas hogareñas u ociosa frente al televisor, y un antes en Sáenz Peña, tiempo en el que transcurrió la niñez de los “nenes”. Como en todas las obras de Cano (oriundo, precisamente, de esa localidad), la problemática temporal es central, aun cuando no lo parezca.

“Hoy es el aniversario de mamá. Hace treinta años que murió”, es la primera frase que pronuncia Teresa, marcando de entrada los dos tiempos y las dos temáticas en las que, en apariencia, se va a alternar la pieza (la tercera es, a la vez, sustrato y motor de la acción, pero aparece desde lo estrictamente verbal solo en forma tangencial, de un modo aleatorio: la relación con el hijo). El antes está fuertemente impregnado por el lugar en el que transcurre, tiene sol y olor a jazmín, casas bajas y una escuela cerca; es donde anteriormente vivía también su madre, que los chicos no llegaron a conocer. El hoy es rutinario y “aburrido”, se caracteriza por el cansancio y el tiempo que no pasa pero, a la vez, no alcanza: lavar, cocinar, comprar alguna cosita, ver televisión o leer revistas. Paulatinamente, el hoy y el ayer se van fundiendo para ella en una única imagen que es ella misma transformada en su propia madre por los años y el parecido físico, imagen que, por momentos, es tranquilizadora y, por momentos, inquietante. En el sentido opuesto de la línea temporal, él (el hijo que escucha, pero no habla) es “un calco” de su padre, “una copia al carbón” (Cano, 2012: p.108).

El discurso se caracteriza por no dar lugar a respuesta, si bien de vez en cuando alguna expresión de la mujer muestra que registra la presencia del hijo y que él está a su lado; por la falta de pausas y de congruencia resulta agobiante, aún en simple lectura. Si bien el parloteo constante e, incluso, la actitud crítica son atribuidos a las madres en general por el imaginario popular, la reiteración de expresiones despreciativas es demasiado marcada en su perorata como para corresponderse simplemente con el estereotipo de la “madre rezongona”, volviéndose más y más agresiva en sus comentarios, hasta llegar al punto de hacer llorar a su interlocutor. “Me molesta el ruido de tus dientes” (ibídem: p. 105): “tenés cara de estar pensando en algo raro”; “¿era el momento para venir?” (ibídem: p. 106); son algunas de las frases con que matiza la “charla” para, sobre el final, explayarse sobre su decepción: “Eras tan inteligente cuando eras pequeño. No parecés la misma persona. Como si un tren te pasara por encima. Pensar que eras mi hijo [...]. No sé lo que está mal en tu cabeza” (ibídem: p. 109).

Así como hablar con el padre es “hablar con nadie”, porque no presta atención, por el mismo motivo, se puede decir que la madre habla sola hasta que el hijo hace el gesto de retirarse, momento en el que le pide que se quede, a pesar de haberle traído “un disgusto”: el canario del título.

La seguidilla de expresiones peyorativas obra en el mismo sentido que la calidad monologal del discurso: niega al interlocutor. Como afirma Bourdieu (2001), el insulto o cualquier expresión despreciativa es, también, un acto de destitución que afecta al otro en su integridad identitaria, punto sobre el que volveremos más adelante, a propósito de la escisión del sujeto.

### El paso a la escena: del “uno” al “dos”

La versión escénica de Miguel Israilevich convierte el uno del monólogo del texto dramático en dos: madre e hijo, ambos presentes en el escenario, uno en voz, otro en cuerpo. La voz de la madre, su discurso, posee el cuerpo del hijo que llega a la casa de la infancia deshabitada, des-armada. Esta dualidad, verdaderamente realizada en el escenario gracias a la capacidad actoral de Alejandro Ojeda, su protagonista, propone una bifurcación del punto de vista. Ya no se trata solo de la madre, sino también del hijo que con su cuerpo habla. Este doble protagonismo, que remarca la puesta en escena, queda explicitado en el para-texto ofrecido por el sitio *Alternativa Teatral* dedicado a la obra. Éste, en uno de sus párrafos, puntualiza que se trata de la experiencia de un hombre y, en el siguiente (a cargo del propio Cano), de una madre que habla, a través de su hijo, “por boca de ganso”. Obviamente, ambas afirmaciones se corresponden con lo que sucede en la pieza; lo interesante es el cambio de sujeto gramatical que pone en evidencia esta dualidad o escisión del sujeto, que da por resultado una doble presencia en escena.

El texto original (menos de cinco carillas) es intervenido, en la versión de Israilevich, con agregados y algunas repeticiones que enfatizan determinados núcleos dramáticos, además de modificar ciertos detalles menores y desdoblar otros (los jazmines ahora son azahares y rosales, el padre tiene bigotes, tal como aparece en otra versión de la misma anécdota que también conforma *Partes del libro familiar* que Cano dividió en dos obras de distinto registro: *Un canario* y *Arsmoriendi*). Los agregados (muchos de los cuales asimismo pertenecen a la pieza mencionada) no desentonan con el resto del contenido ni con el ritmo que el autor le da a la obra dramática. Aun así el resultado es un espectáculo muy breve, que apenas llega a los cuarenta minutos.

La necesaria corporeidad que adquiere el texto dramático en escena no solo implica el cuerpo del actor (los gestos, la voz, los tonos, los movimientos), sino también un espacio en el que todo esto sucede y cobra sentido. En la versión objeto de nuestro análisis es una casa (excelente aprovechamiento del Teatro Vera-Vera que es, efectivamente, una casa reciclada) a la que el hombre presumiblemente regresa luego de la muerte de su madre, de cuya voz se ve poseído en el retorno a los lugares y las cosas de la infancia. La habitación en la que todo acontece (con su “afuera” y su “adentro”) es centro de

un proceso de reconstrucción (y no de deconstrucción, a pesar de que en algún momento haya algún gesto en esta dirección), proceso que acompaña, con sus idas y vueltas, el de su protagonista, que poco a poco va colocando a ese Otro en su lugar y recuperando el centro de la escena, notable en el engrosamiento paulatino de la voz en la segunda mitad.

Se produce de este modo una lucha (cuyo terreno es el cuerpo) entre dos yo, madre e hijo, en el que cada uno busca imponerse, aunque de distinta manera, poniendo en evidencia hasta qué punto estamos colonizados por las ideas, los sentimientos, la ideología, del Otro; obviamente, mucho más en el caso de nuestros padres, ya que nuestra personalidad se forma en confrontación con ellos.

El discurso costumbrista de la madre, enhebrado en función de previsible lugares comunes, es puesto en crisis tanto por el texto dramático, como por la puesta en escena, a través de distintas rupturas. La primera, propia del texto espectacular, es la doble discursividad planteada por el desdoblamiento del personaje protagónico en madre e hijo, lo que permite que ambos estén materialmente en escena poniendo en cuestión el monólogo como procedimiento específico. La segunda, tiene que ver con el canario como disparador del “disgusto”, un elemento, si se quiere, algo injustificado, sorpresivo (sobre todo en el texto dramático), que le da a la obra un toque absurdo, un registro en el que Cano abreva muy a menudo y cuya impronta estaría, en este caso, en consonancia, también, con otro de los temas de la pieza: la incomunicación; la incapacidad del lenguaje para dar por sí solo cuenta de lo que nos pasa, a pesar de todo el palabrerío.

El engrosamiento de la voz del protagonista, su paulatino volverse cada vez más hijo y menos madre, se corresponde con un aumento de la tensión dramática que no proviene de lo dicho, sino de la situación planteada (sobre todo, desde el cuerpo) y de cierta estabilidad que se va perpetuando a través de la casa “hecha”, “ordenada”, “puesta”. Aun así, hasta el final coexisten ambos. Por último, la persistencia de la madre en el hijo puede ser leída en clave fantasmática, como una presencia, quizás ligada al lugar, quizás a la persona, que no ha terminado de irse y ronda con sus advertencias, lectura que puede hacerse, incluso, ateniéndose al sentido derridiano del término. Si bien la aparición del fantasma (en su acepción más lata y teniendo en cuenta diversas modulaciones) es una constante en gran parte de la obra de Cano, aquí entraría en competencia con la explicación primordialmente psicológica y, si se quiere, posmoderna. Al respecto, sería pertinente determinar si la voz de la madre está solo en su conciencia (es, en definitiva, su voz) o, de algún modo, se independizó, lo cual significa adquirir cierta corporeidad (es la voz de ella).

### El sujeto escindido. El otro en mí

Una vez más, entonces, debemos volver al tema de quién habla, que, en definitiva, es el recurrente tema del sujeto. Para Foucault (1963), el hundimiento de la subjetividad filosófica, su dispersión en el interior de un lenguaje que la desposee, pero que la multiplica en

el espacio de su vacío, es, probablemente una de las estructuras fundamentales del pensamiento contemporáneo. El sujeto, tal como se lo concebía en el siglo XIX (libre, autónomo, racional, capaz de representarse el mundo y dominarlo), se podría decir, parafraseando a Nietzsche, que ha muerto. En su lugar, ha aparecido uno diverso, atravesado por una o varias grietas, de las cuales la más profunda es la que da cuenta de la separación de consciente e inconsciente que impide al sujeto la convergencia unívoca consigo mismo. Para Freud, y después, mucho más explícitamente, para Lacan, el “yo” se constituye alienándose a la imagen del Otro. El sujeto, es (sobre todo) un “sujetado”: nace insertándose en una cultura que, por eso mismo, le es ajena, y en una familia que lo precede; y, en un sentido aún más primordial, está atravesado por un lenguaje que se le presenta como estructura a la vez prohibitiva y socializadora.

De esta sujeción da cuenta, anclándola en una anécdota y llevándola al extremo, la obra de Cano en la versión de Israilevich. El silencio y la palabra cobran, entonces, otra dimensión: una agobiante, que da muestras de cierta incapacidad del sujeto para independizarse de los mandatos y que deja al descubierto las marcas que imprime el discurso de los otros en nuestra personalidad, mucho más si éste es despreciativo. En su polisemia, la obra bucea en esta búsqueda del propio lugar frente al deseo del Otro, tomando la forma de un pasado persistente que a la vez pesa y provoca nostalgia (de ahí la importancia de la casa, como terreno de los recuerdos, y su reconstrucción).

Finalmente, juzgamos oportuno aclarar que, no obstante el planteo estético que pone en jaque el monólogo y las varias posibles lecturas críticas que puede hacerse de la pieza a la luz de las consignas posmodernas, no puede decirse que estilísticamente se trate de una obra que en sentido estricto se encuadre en sus premisas.

#### Ficha técnica

Texto: Luis Cano

Dirección: Miguel Israilevich

Actor: Alejandro Ojeda

Escenografía: Gonzalo Córdoba Estévez

Diseño de luces: Sandra Grossi

Diseño sonoro: TianBrass

Realización de vestuario: Guillermo Hermida

Entrenamiento corporal: Cristian Vega

Asistencia de dirección: Ana Schmukler

#### Referencias bibliográficas

Bajtín, M. (2003) *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores.

Bourdieu, P. (2001). *¿Qué significa hablar?* Madrid: Akal.

Cano, L. (2012). *Partes del libro familiar 1: Un canario. En Escuela de marionetas*. Buenos Aires: Libro asociado.

De la Parra, M. A. (2010). *La palabra en abismo. En El arte del monólogo y la palabra en abismo*. Cuadernos de ensayo teatral N° 13, Paso de Gato, México.

Dip, N. (2010). *Solo en la escena*. En Cuadernos del Picadero N° 20, Instituto Nacional del Teatro. Buenos Aires, agosto de 2010.

Foucault, M. (1963). *Préface à la transgression*, Critique, n° 195-196: Hommage à G. Bataille, agosto-septiembre de 1963, pp. 751-769.

Lacan, J. (1988). *Escritos 1*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Pavis, P. (1984). *Monólogo. En Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Pavis, P. (1987). *Del texto a la escena: un parto difícil*. En Semiosis N° 19, julio-diciembre, pp. 173-189.

Trastoy, B. (1998). *El monólogo teatral como estrategia narrativa. Notas sobre Música rota y Circonegrode Daniel Veronese*. En Pellettieri, O. (ed.). *El teatro y su crítica*. Buenos Aires: Galerna-Facultad de Filosofía y Letras (U.B.A.), pp. 175-183.

Trastoy, B. (2002). *Teatro autobiográfico. Los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina*. Buenos Aires: Nueva Generación.

Trastoy, B. (2005). *Argentina. El monólogo teatral y los ecos de la crisis argentina de 2000*. En Revista Teatro/CELCIT n° 27.

Übersfeld, A. (2002). *Diccionario de términos clave del análisis teatral*. Buenos Aires: Galerna.

**Abstract:** Many of Luis Cano's texts are monologues or, even if it had more than one character, it includes them. This discursive resource is serving an introspective activity which in most cases remembers and in doing so, advances the action. Still, locked in this apparent solipsism, it is not always easy to conclude who is talking. The caniano subject is often inhabited by others, or, in the textual order, confused with others. Is it the self-cleavage of the postmodern subject or a simple psychological effect? This issue is discussed in Un canario.

**Key words:** monologue - subject - staging - postmodernity - character

**Resumo:** Muitos dos textos de Luis Cano são monólogos, mesmo se tiverem mais de um personagem, ou incluí-lo. Este recurso discursivo está servindo uma atividade de caráter introspectivo, que, na maioria dos casos, lembre-se, e ao fazê-lo, avança a ação. Ainda assim, travado nesta aparente solipsismo, nem sempre é fácil concluir quem está falando. O sujeito caniano muitas vezes é habitado por outros, ou, na ordem textual confundido com os outros. É o auto-clivagem do sujeito pós-moderno ou um simple efeito psicológico? A questão é discutida em Un canario.

**Palavras chave:** monólogo - sujeito - posta em cena - posmodernidade - personagem

<sup>(\*)</sup> **Marta Noemí Rosa Casale**. Licenciada en Artes Combinadas Universidad de Buenos Aires. Profesora de Filosofía Universidad Católica Argentina. Coautora de Una historia del cine político y social en Argentina.