

## ***TUS EXCESOS Y MI CORAZÓN ATRAPADO EN LA NOCHE: INTERTEXTUALIDAD, POLÍTICA Y TRAGEDIA***

Tus excesos y mi corazón atrapado en la noche:  
*Intertextuality, politics and tragedy*

**Marina SARALE**  
INCIHUSA- CONICET  
marina.sarale@gmail.com

### **Resumen:**

Nos proponemos analizar la obra *Tus excesos y mi corazón atrapado en la noche* de Manuel García Migani, a partir de sus intertextos y del uso del recurso de "teatro en el teatro" para pensar algunas operaciones en torno a lo político que ponen en crisis los alcances de los géneros teatrales.

**Palabras clave:** teatro, intertextualidad, política, géneros

### **Abstract:**

We aim to analyze the play *Tus excesos y mi corazón atrapado en la noche* by Manuel García Migani, from their intertexts and the use of the resource "theater within theater" to think about some operational strategies related to politics that lead theatrical genres into a critical crisis.

**Keywords:** theater, intertextuality, politics, genres

¿Y qué es el peronismo sino una larga  
narración de la lucha entre el bien y el  
mal, una lucha en que los dos se  
confunden, una historia que va más allá  
que todos sus protagonistas, irresuelta,  
trágica?  
Feinmann

En el presente trabajo analizaremos la obra *Tus excesos y mi corazón atrapado en la noche* [2015] de Manuel García Migani, tomando como eje temático la política en al menos dos dimensiones: lo partidario y la política como práctica tendiente al bien común. Para ello será necesario establecer un marco general que nos permita observar una posible modulación del texto ya que advertimos, en primera instancia, una estructura compleja y heterodoxa que comienza en tono de comedia y se dirige hacia otros horizontes que la acercan a lo trágico. Es importante decir que esta es una obra muy rica en cuanto a contenidos, que es posible darle diversas miradas y perspectivas, que abre muchos interrogantes y no intenta responder ninguno. Nosotros nos limitaremos a una lectura posible entre tantas.

En una primera mirada, a vuelo de pájaro, es posible distinguir tres grandes bloques separados por paratextos que podríamos denominar actos, aunque el texto no lo indique como tal. En estos tres bloques que conforman el marco general, identificamos cómo la metateatralidad y el funcionamiento de las relaciones intertextuales que aparecen en él se ponen en relación y en tensión con esta dimensión política antes citada. En este camino trabajaremos el intertexto desde la perspectiva de Gerard Genette, entendiéndolo como una “relación de copresencia entre dos o más textos [...] como la presencia efectiva de un texto en otro” [10] ya que advertimos un uso paródico puesto al servicio de una de las ideas, tal vez centrales, pero menos develadas en la obra: la que se vincula a la crítica a las instituciones gubernamentales en tanto representantes de cierto estatus moral; a la vez que actualiza los textos y discursos originales. En este sentido las relaciones intertextuales que vamos a profundizar son las que se vinculan a Hamlet y Eva Perón.

## Sobre el autor

Manuel García Migani nace en San Juan en 1981 y se radica en Mendoza en el año 2000. Actor, director y dramaturgo, es integrante del Teatro El Taller Centro Cultural desde sus inicios. Se ha formado y ha sido dirigido por múltiples directores en Mendoza y en Buenos Aires, entre ellos Ernesto Suárez, Walter Neira, Ariel Blasco, Ariel Farace.

Es uno de los creadores de la experiencia *Cortodramas*, sobre obras en pequeño formato. En 2009 debutó como autor y director de *Pet-shop*, obra por la cual recibió una mención especial en el Certamen Literario Vendimia y con la que obtuvo el tercer puesto en la Fiesta Provincial del Teatro. En 2010 escribió y dirigió *Famélica*, en 2011 *Melancia* y en 2013 estrenó el drama *Mi humo al sol*, que obtuvo el Primer Premio en el Festival de Estrenos y fue editada por Libros Drama (Bs.As.). En 2015 estrenó *Tus excesos y mi corazón atrapado en la noche* y en 2016 estrenó *Tu veneno en mi*, estas dos últimas obras fueron seleccionadas para representar a Mendoza en la Fiesta Nacional del Teatro.

Ricardo Dubatti, en el prólogo del libro *Jóvenes. Novísima dramaturgia argentina* [2015], dice que es posible identificar una generación “novísima” en el teatro argentino la cual tiene como característica, más allá de la posdictadura, haber vivido su adolescencia o primera juventud en el neoliberalismo de los '90, la crisis del 2001 y el post- neoliberalismo, en ella incluye a García Migani y dice que lo que se observa es la multiplicidad de poéticas:

prioritariamente cada dramaturgo persigue su propia voz, su singularidad, su identidad estética, en una línea de dramaturgia “de autor”(en sentido análogo al cine de género). En su mayoría se trata de poéticas abiertas. Hay preponderancia de la construcción de territorios de lo subjetivo por sobre la ilustración de grandes ideas. Se formulan más preguntas que respuestas y no se trata de cerrar un sentido sino de convertir los textos en zonas de estimulación “plurívoca” (como señala Umberto Eco en *Obra abierta*) [Dubatti 12]

## ***Tus excesos y mi corazón atrapado en la noche (TE)***<sup>1</sup>

La obra se estrenó el 25 de abril de 2015 en la sala del Teatro El Taller. Además el texto obtuvo una mención en el 15° Concurso Nacional de obras de teatro que organiza el INT.

El texto presenta tres momentos *Tus excesos*, *Mi corazón* y *Atrapado en la noche/ Caught in the night*. A simple vista, es una *comedia de puertas* que involucra a distintos personajes en un mismo espacio entrando y saliendo de escena. En él se ubica un teléfono que trae a escena personajes del orden de lo fantástico. Se juega con un clima de encantamiento o embrujo. Al principio se presentan, al menos dos planos de realidad, una *real* y otra alucinada y/o fantástica, pero en el transcurrir, la trama funciona como una caja china o como las muñecas rusas. Las historias entran una dentro de otra y los personajes son otros y otros y otros. Los tiempos también se alteran y hay teatro dentro del teatro.

Lo que se advierte en este caso es, en términos dubattianos, el *canon de la multiplicidad*, en el cual habitan múltiples mundos y temporalidades, donde la diversidad y la desdelimitación caracterizan estas formas actuales de la escena nacional. Hay una proliferación de temáticas y una voluntad de no clausurar discursos sino más bien multiplicar formas y sentidos para acceder a dicha multiplicidad. Tal como lo expresa Ricardo Dubatti, “aparece una acentuada influencia de elementos extraídos del cine, de la música, de la narrativa, de la poesía, de la televisión, de las series en línea, etc. que se entrelazan con el teatro y lo multiplican”. [12] que en este caso se hacen visibles en la influencia de Philip Dick, en la psicodelia, en la alucinación y en la alternación de episodios poéticos en medio de la locura que propone el texto. Del mismo modo la metateatralidad propicia un lugar de “meta-reflexión que surge a partir del fenómeno de transteatralización (el desborde del teatro en la vida cotidiana) así como indagaciones sobre la teatralidad y los límites del teatro” [12], esto último se ve sintetizado en las figuras de Eva Perón y Mary Terán

---

<sup>1</sup> De aquí en adelante usaremos la abreviatura TE para referirnos a la obra *Tus excesos y mi corazón atrapado en la noche*.

de Weiss, donde sus datos biográficos son reelaborados en otros mundos ficcionales.

## Argumento

Podemos decir que el LSD es el disparador de la obra. Aldo es un ex escritor, ex adicto que quiere volver a escribir y para ello necesita consumir drogas. Demián es becario del Conicet y *dealer*. Vende cartones de ácido para sostener una investigación cartel sobre las propiedades medicinales del ácido lisérgico. Tiene la sospecha de que lo espían.

Mónica es policía y la madre de Demián. Junto a la Profe y La Reclusa van a realizar una obra de teatro, un plan piloto para el Servicio Penitenciario sobre mujeres peronistas, en el cual, el personaje elegido para representar es Mary Terán de Weiss.

Aldo, en una confusión con Mónica, toma un cartón hiperconcentrado de ácido. Aquí es donde empieza la historia y donde el tiempo, aparentemente lineal, se descompone. Aldo pasa por momentos de alucinación con Gloria, su ex novia, que acaba de suicidarse, y con la Sra. De Droylan, una especie de bruja. Estos episodios aparecen a lo largo de la obra.

Por otra parte está el personaje de María Florencia Bazán Díaz primero, por accidente, en un video en que cuenta su afiliación a la Unión Cívica Radical y su simpatía por Al Gore. Luego, entra a escena cuando contrata a Paiaso, que es murguero y también *dealer*, para la bienvenida de Nathan, un estudiante norteamericano de intercambio que prepara su tesis sobre teatro latinoamericano.

Todos estos personajes se reúnen en torno a la Profe que, con su poder de seducción y encantamiento, logra persuadirlos para participar de la obra que será financiada con la venta de las drogas de Demián, a cambio de ayuda para sus avances en los proyectos de investigación.

Finalmente se presenta Nathan, quien en realidad es un soldado norteamericano infiltrado de la DEA, (Administración para el control de drogas) que tiene la misión de matar a Demián para desactivar y combatir cualquier investigación relacionada al uso de drogas ilegales

con fines medicinales. Para ello se vale del teatro. Esto se devela en el video final de la obra.

### **De lo cómico a lo trágico**

De acuerdo al Diccionario de Pavis “tradicionalmente la comedia ha sido definida según tres criterios que la oponen a la tragedia: sus personajes son de condición modesta, el desenlace es feliz y su finalidad es desencadenar la risa del espectador” [72], Para este autor, es el doble y el antídoto de la tragedia que vive gracias a las ideas súbitas, a los cambios de ritmo y al azar. Su secuencia básica es: equilibrio- desequilibrio- nuevo equilibrio y su motor básico es el malentendido.

En TE estas características están a la vista desde el comienzo. El LSD, como dijimos, es el disparador de la obra; es el punto de partida que, por medio de un equívoco, desata toda una serie de acontecimientos de distinto orden: real, fantástico y de metaficción. Esto trae como consecuencia cambios de ritmo, de tiempos, juegos con el lenguaje (inglés- español) y el dinamismo típico de la comedia de puertas por las que entran y salen permanentemente personajes y la escena nunca queda vacía.

Es importante considerar que esta definición, si bien está reelaborada, deviene de la Poética de Aristóteles y de toda la tradición clásica del teatro. Sin embargo, lo que nosotros advertimos es que esta obra, al ser contemporánea y tener características vinculadas al mencionado canon de la multiplicidad se adapta a esta definición pero también la excede, aunque como bien dice Pavis:

La misma se presta fácilmente a los efectos de extrañamiento y se complace en la autoparodia poniendo así en discusión sus procedimientos y su modo de ficción. De este modo, es el género que presenta mayor conciencia de sí mismo, funcionando a menudo como metalenguaje crítico y como teatro en el teatro. [Pavis: 73]

Por lo tanto la comedia es el género que en el marco general caracteriza este texto, asimismo lo que podemos observar en su trayecto son pasajes de la comedia hacia formas dramáticas, que se aproximan a lo trágico, y esto, creemos, está asociado a lo político.

Eduardo Rinesi [2013], siguiendo a Menke, plantea dos consideraciones fundamentales para pensar, especialmente, esta obra: 1- que con la tragedia nace su parodia y que la comedia es una parte o dimensión de la tragedia y 2- que la relación entre la política y la tragedia se basa en que ambas están atravesadas por el conflicto: lo que diferencia a una de la otra es que la política tiende al diálogo, a la negociación y acuerdos entre las partes y la tragedia se presenta como un enfrentamiento en el cual siempre se impone la muerte, de este modo la tragedia se presenta como límite o borde de la política, un borde al cual, según este autor, nunca debería arribar: el abismo.

Así como en algunas tragedias aparecen situaciones de comicidad, en este caso ocurre lo inverso, de una situación cómica se produce un giro trágico que se atenúa previamente con el drama. Lo interesante es la modulación de lo trágico/ dramático porque funciona – si retomamos la imagen de las muñecas rusas- dentro de la estructura de la comedia en un segundo grado a través de la forma del relato, como es el caso de la escena final de Nathan cuando mata a Demián y lo que aparece en su último texto . Por un lado se hace visible la ironía trágica (una ironía trágica podríamos decir contemporánea porque ¿quién es el héroe?) en la cual se da cuenta de que lo que hace el héroe con toda libertad luego se convierte en su desgracia; y por el otro, que la tragedia no se constituye solamente con la muerte de Demián sino por todos los motivos y las razones que movilizan a Nathan a cometer ese acto que, entendemos, modifica el tono total, cómico, de la obra.

Entonces, ¿qué hay detrás de las risas, de los recursos de comicidad, de los equívocos? Hay una intensidad poética y política.

### **Teatro dentro del teatro**

Este recurso aparece en la última parte de la obra, *Atrapado en la noche/ caught in the night*. Es la representación sobre la vida de Mary Terán de Weiss. El comienzo es lo que anteriormente Aldo ha narrado en la primera parte de la obra, vinculado a la vida real de la tenista, pero contado con una linealidad que altera la temporalidad de los hechos y que alcanza una parte totalmente ficcional, que es la vida de Mary en Mendoza.

De esta parte, de esta obra dentro de la obra, nos interesa destacar dos momentos. Uno es cuando la madre de Mary muere luego de que ella rechaza la propuesta de matrimonio hecha por Perón: entra Mary con su madre recién llegadas a Buenos Aires, contentas por jugar el partido. Les tocan la puerta, un telegrama les informa que su contrincante, Alicia Hilda Tercano se baja del partido. Entra Alicia, discute con Mary. Sale. Entra la madre, le avisa que Perón la espera. Mary sale. Cuando entra le dice a su madre que lo ha rechazado. La madre sufre un paro cardíaco. Llamen a los médicos.

**Ayudante del médico-** Su madre me agarró muy fuerte del brazo. Me confundió con usted. Me dijo- Mary ¿te acordás cuando me compré tu primera raqueta? Me dijiste, con esta raqueta, le voy a pegar tan fuerte a la pelotita que voy a romper la red y ganar muchos torneos.

**Mary-** Siempre me dice eso. Lo mismo. Es como un juego que tenemos. Ella me dice eso. Entonces yo le contesto- ¿y con mi primera DUNLOP? le voy a pegar tan, pero tan fuerte a la pelotita, que voy a romper el frontón y lo voy a partir en dos. Entonces, van a poder entrar Rami, sus hermanos, sus amigos y sus hijos al club. Y con ellos, van a traer un poco del humo del ferrocarril que les pasa por encima. Así tiznan un poco estas paredes, que son de un blanco exageradamente pulcro. El blanco que niega las sombras. [García Migani en Rodríguez et al.: 166, 167]

Este momento que combina datos reales de la vida de Mary Terán, con un discurso poético y político vinculado a un ideal de conciencia social y de clase, se estructura en la forma del drama, pero se presenta con comicidad, por el ritmo que adquieren los hechos. Una cosa sucede rápidamente detrás de la otra. Según Pavis esta forma, de teatro en el teatro, está ligada a la visión barroca del mundo como escenario, donde “la representación es consciente de sí misma y se autorrepresenta por el gusto de la ironía” [452], a través de la cual, el autor se toma la libertad de poner en juego distintos momentos del peronismo, desde la primera época hasta la vinculación con montoneros.

El otro momento que queremos resaltar es posterior a la muerte de la madre Mary, cuando ella recuerda: Entra un relator. Entra la



madre, están en Mendoza, por empezar a ensayar una obra de teatro con el Flaco Suárez.

**Flaco** – La escena es después de una función de teatro en la parroquia donde trabaja Laura, la monja. El muchacho es actor y director. Su nombre es Guido. Hace teatro político. Siempre terminan discutiendo con Laura sobre la forma de hacer la revolución y cosas de intelectuales. Por supuesto, Laura debe ser muy cuidadosa de que no se la vea hablando de política. Discute contentándose. Eso hace que termine siempre enojándose y yéndose de la discusión. Pero hoy, él la detiene ¡Vamos!

**Guido**- ¡Esperá!

¿Querés actuar en mi obra?

**Laura**- ¿Qué papel representaría?

**Guido**- El de una muchacha que está en una agrupación. Es la encargada de redactar un comunicado a la sociedad informando que su agrupación condenó y ejecutó al militar golpista.

**Laura**- Lo voy a intentar. ¿Cuándo empezaríamos?

**Guido**- Hoy mismo. Pasada la medianoche.

**Relator**- Pasa la medianoche. En el ensayo Guido explica la escena a Laura mientras se visten.

**Guido**- Yo soy uno de los líderes de esta agrupación revolucionaria que tiene secuestrado al militar golpista y soy el encargado de ejecutarlo luego de que el tribunal revolucionario lo encontrara culpable. Fernando, o sea yo, antes de ejecutar al golpista sufre una pequeña alteración nerviosa y tiene la necesidad de salir a fumarse un pucho y rezar (porque su agrupación es de raíz cristiana y nacionalista). Cuando está afuera preparándose para la ejecución alucina una conversación con Eva, que sos vos. [García Migani en Rodríguez et al.: 168, 169]

En este instante Mary, interpretada por La Reclusa, también interpreta a Eva. Y, por su parte Guido, que es Nathan, luego es Fernando. Este momento de la obra se compone con las palabras de la propia Eva Perón.

**Relator-** Empieza la obra cuando Fernando cree escuchar una música que se acerca en su pequeño momento de meditación. La música es ahora Eva Perón.

**Eva-** Fernando. Qué es lo que perturba tu tranquilidad.

**Fernando-** He hablado mucho con quien debo ejecutar. Sé que fue un error, se me han planteado dudas.

**Eva-** Tranquilo. Tomate el tiempo que necesite para estar sereno tu corazón.

**Fernando-** ¿Aunque sereno no será el mío un corazón exagerado?

**Eva-** Puede ser si eres de los que ven exagerado al corazón de un fanático. El fanatismo es la única fuerza que Dios le dejó al corazón para ganar sus batallas. Es la gran fuerza de los pueblos. La única que no tienen sus enemigos porque ellos han suprimido del mundo todo lo que suene a corazón.

**Fernando-** ¿Lo que late en mi corazón, late en los argentinos?

**Eva-** En la mayoría Fernando. En los que necesitan héroes, historias pasionales y exageradas. Los perjudicados por el curso normal de las cosas.

Las sirenas de los mediocres hablan de prudencia. Ellos, que hablan de dulzura y amor se olvidan que Cristo dijo – Fuego he venido a traer sobre la tierra y que más quiero sino que arda!

**Fernando** – Le pregunté al dictador sobre usted.

**Eva-** Qué te dijo

**Fernando-** Bueno sobre su cadáver en realidad.

**Eva-** Esto roza lo indiscreto.

Fernando- Perdón.

**Eva-** Está bien Fernando.

**Relator-** Entra el golpista con las manos atadas adelante. Está listo para ser ejecutado.

**Golpista-** Ese cadáver en La Argentina hubiera sido una pesadilla. Hubiéramos tenido que limpiar todos los días su tumba de flores. Y al otro día lo mismo. Y al otro. Y al otro. Hubiera sido el centro

de manifestaciones, de exaltaciones. Demasiado tuvimos que soportarla viva. Muerta sería demasiado.

**Relator** – Todo está listo. Fernando ha salido un minuto a rezar. Ahí viene.

**Fernando**- Se acabaron las palabras general.

Voy a proceder.

**Golpista**– Proceda.

**Relator**- Fernando apunta. El golpista, sereno, se pone de pie. Irgue su pecho. Fernando clava su mirada allí.

**Fernando**- Las sirenas de los mediocres hablan de prudencia.

Ellos, que hablan de dulzura y amor se olvidan que Cristo dijo – FUEGO he venido a traer sobre LA TIERRA y que más quiero sino que ¡ARDA!

Dispara

El golpista cae desplomado al piso. [García Migani en Rodríguez et al.: 169, 170]

Si hacemos un repaso de la obra dentro de la obra tenemos, en primera instancia, un personaje del primer peronismo –La Reclusa interpreta a Mary– que luego se vincula en otra representación dentro de la representación – cuando Mary interpreta a Laura y a Eva– con la etapa de la resistencia peronista en los '70, entonces lo que se produce es una re- reduplicación de la realidad que vincula a su vez dos momentos del peronismo. Fernando mata al golpista o Nathan mata a Demián. Esta muerte es ficcional en un primer nivel de la narración, cuando los personajes encarnan a Fernando y al golpista, pero luego comprendemos que la muerte se vuelve real. Lo que en la ficción podría ser un acto de justicia inmediatamente entra en crisis con lo que sigue: Nathan efectivamente mata a Demián.

La cualidad de este procedimiento, de reflexionar sobre la escena en la escena, a través de poner en funcionamiento elementos metateatrales permite dar un orden al discurso político que nos interesa resaltar porque alcanza a condensar en distintos planos acciones y hechos históricos recientes con otros actuales. Es este sentido, las acciones que se van produciendo no son inocentes,

sucedan en consecuencia a algo que ya está planeado, que es más grande e inabarcable de lo que cualquiera puede suponer.

**Demián:** (...) Hay alguien más que está observándonos, algo nos dice que excede al ámbito del Conicet. Que es más bien por el trato clandestino con una institución internacional. No voy a negar que hay un pequeño estado de paranoia colectiva pero nos parece a todos que alguien, un par de tipos han estado merodeando el laboratorio. [García Migani en Rodríguez et al.: 124]

En el juego de la cosa dentro de la cosa se observa plena libertad para producir un movimiento que siempre desde el juego que propone la comedia va dejando rastros de otra cosa que, en alguna medida, se devela en el final y que claramente como ya dijimos se relaciona con la tragedia.

## Intertexto

Como expusimos al comienzo, el intertexto para Genette se da como la presencia efectiva de un texto en otro. Esto puede verse a modo de cita, alusión o plagio.

En el texto intervienen dos intertextos que consideramos importante destacar a los fines propuestos en el trabajo. Uno es una cita que hace Nathan sobre *Hamlet* en la segunda parte de la obra y otro es en la representación *Atrapado en la noche*, dentro de la última parte, de Eva citando palabras de *Mi mensaje*, el libro que escribió poco antes de morir.

Lo que nos interesa rescatar de estos intertextos es ver cómo funcionan en la estructura general de la obra, porque ambos están vinculados a situaciones que desatan giros inesperados, lo cual produce una ruptura entre el discurso y la acción. Por este motivo lo que detectamos es un uso paródico de los intertextos en un nivel complejo, dentro de la ya compleja estructura de la obra.

Genette en el libro *Palimpsestos* [1989] reconstruye el origen de la Parodia y se remonta a Aristóteles y las distinciones de los géneros poéticos. En este camino relaciona la parodia como *acción baja en modo narrativo* y la define como *al lado de*, como contracanto o contrapunto de la epopeya. Sin embargo, en el transcurrir del

recorrido establece que el propio estilo épico contiene en su forma el desvío paródico, es decir, su propia estructura le permite juegos de autopastiche y autoparodia involuntarios. Es decir “la parodia es hija de la rapsodia y a la inversa” [26]. Más adelante hace distinciones entre la parodia, el travestimiento burlesco y el pastiche, pero lo que nos interesa es la transformación semántica que produce la parodia cuando funciona en un intertexto, cómo ese texto cambia su sentido, aunque conserve el estilo, porque el propio contexto en el que se ubica es distinto en términos témporo- espaciales o históricos a su origen.

### **Intertexto Eva Perón**

*Mi mensaje* es un texto que escribió Eva Duarte de Perón poco antes de morir y que fue publicado mucho después de su muerte. Consta de treinta partes enumeradas. Recién en el año 2007 se dio cuenta de su autenticidad luego de una larga disputa judicial entre familiares de Eva y el diario *La Nación*. El texto está dedicado a los descamisados, a las mujeres y a los trabajadores. En todos los puntos se pone el acento en las pasiones. El amor y el odio funcionan como contrapunto frente a determinados temas: la oligarquía, los militares, los clérigos, entre otros. En el prólogo a la edición que realizó el Congreso de la Nación en 2012, a 60 años de su fallecimiento, José Pablo Feinmann dice que es un texto sin mediaciones que muestra la verdadera voz de Eva Perón de cara a la muerte.

En TE el autor ha tomado citas textuales de ese discurso y las ha puesto a funcionar en una situación compleja si tenemos en cuenta el contexto, las acciones, en que son expresadas. El intertexto que aparece en la obra pertenece al punto seis dedicado los fanáticos:

El fanatismo es la única fuerza que Dios le dejó al corazón para ganar sus batallas.

Es la gran fuerza de los pueblos: la única que no poseen sus enemigos, porque ellos han suprimido del mundo todo lo que suene a corazón. (...)

Quemarnos para poder quemar, sin escuchar la sirena de los mediocres y de los imbéciles que nos hablan de prudencia.

Ellos, que hablan de la dulzura y del amor, se olvidan que Cristo dijo: ¡Fuego he venido a traer sobre la tierra y que más quiero sino que arda! [Perón: 30]

En la obra este texto es citado cuando Mary (La reclusa) interpreta a una monja terciarista que luego hace el papel de Eva. Este momento que sería un tercer nivel en la representación pone en escena a Eva y a Fernando (Nathan es Guido y después Fernando) antes de ejecutar al militar golpista. Es posible pensar que Fernando, que pertenece a una agrupación de raíz católica, sea Fernando Abal Medina y que el militar sea Aramburu, por eso anteriormente hacíamos referencia al peronismo de los '70 y particularmente a montoneros.

Cuando aparece Eva en escena es el momento previo a la ejecución, Fernando alucina una conversación con ella y juntos dicen estas palabras:

**Fernando-** Las sirenas de los mediocres hablan de prudencia.

Ellos, que hablan de dulzura y amor se olvidan que Cristo dijo – FUEGO he venido a traer sobre LA TIERRA y que más quiero sino que ¡ARDA! [García Migani en Rodríguez et al.: 169, 170]

El golpista cae desplomado y Demián muere. Hasta este momento todo puede comprenderse en el marco de la obra dentro de la obra como un acto de justicia, pero luego la siguiente escena, la del final, rompe el marco –o aparece otra muñeca rusa– porque nos muestra que esa supuesta muerte ficticia, es la muerte real de Demián. Entonces ahí es cuando la tragedia visita a la comedia y se vuelve paródico no sólo el intertexto, el uso de la cita de Eva para llevar a cabo esa muerte, que con el final cambia su sentido, sino también la acción. Los motivos que tiene Nathan para matar a Demián están por encima de cualquier ficción y de cualquier relación peronismo/antiperonismo, sino que su causa es mucho más grande: es la DEA, es Estados Unidos con sus bases militares y paramilitares en América Latina.

## Intertexto Hamlet

Una de las características de *Hamlet, Príncipe de Dinamarca*, la tragedia escrita por William Shakespeare entre 1599 y 1601 es el uso del teatro en el teatro. El protagonista utiliza una representación para desenmascarar al tío, actual rey, por la muerte de su padre, que en el primer acto aparece como un fantasma anunciándole a su hijo la traición de su hermano, para ser rey. La relación entonces que se da entre estas dos obras es a través del uso de este recurso, de teatro en el teatro, y por el intertexto de Hamlet realizado por Nathan, que funciona como anticipador de la acción.

Las citas de Nathan sobre Hamlet cobran sentido cuando llegamos a la escena final de TE, es decir, del mismo modo que Aldo, pero con otras intenciones, Nathan por intermedio del uso de los intertextos de Hamlet anticipa las acciones por venir. Así como cuando Aldo escribe la obra sobre la vida de Mary en la primera parte, Nathan cita dos fragmentos del primer monólogo de la obra de Shakespeare que se traducen en acción dentro de la obra de Aldo.

Si retomamos algo de lo expuesto anteriormente, en la relación comedia- tragedia, lo que se hace visible en este momento del texto, cuando Nathan dice la primera cita de Hamlet, es que lo cómico en la estructura de la escena está puesto en un primer plano y lo dicho, las palabras del personaje shakespereano quedan en un segundo nivel. El personaje de Nathan, como hemos anticipado, es norteamericano y como tal habla en inglés lo cual produce comicidad ya que requiere de la traducción de María Florencia para ser comprendido por los otros personajes. El juego que se propone entre el cómo se dice, es decir, este juego de traducciones, y el qué se dice: esta cita sobre un texto clásico pero no conocido por todos (si atendemos a que no se cita el famoso monólogo de “ser o no ser”) y a quiénes les dice, cuáles son los destinatarios de esa cita, vemos que resulta efectivo para producir la risa. Sin embargo esas palabras quedan, permanecen suspendidas en el aire de lo que vendrá.

**Nathan-** *You're wrong, and let me bring here some words of the greatest work which is written. Hamlet, when thinking of unmasking the treachery of his mother and uncle through a theatrical, [sic] says:*

*"I have heard  
That guilty creatures sitting at a play  
Have by the very cunning of the scene  
Been struck so to the soul that presently  
They have proclaim'd their malefactions..."<sup>2</sup>*

**María Florencia-** Dice que en Hamlet, cuando está pensando en desenmascarar la traición de su madre y su tío a través de una representación teatral, dice: "...He oído contar que personas delincuentes, asistiendo a un espectáculo teatral, se han sentido tan profundamente impresionadas por el solo hechizo de la escena, que en el acto han revelado sus delitos... [García Migani en Rodríguez et al.: 155]

El segundo intertexto, que pertenece al mismo monólogo, se da en la escena siguiente, cuando La profe anuncia que Nathan ha propuesto un casting para elegir quién representará a Mary y nadie se anima a comenzar. Nathan cuenta que una vez hizo un casting sobre su obra favorita, Hamlet, pero que no quedó para el papel principal, ni siquiera para un papel secundario, sino que le dieron el papel de uno de los cómicos que actúa en el palacio, que pensó en renunciar hasta que descubrió algo maravilloso: que su personaje, el cómico, cuando recita un texto conmueve de tal manera a Hamlet que a partir de ahí decide desenmascarar a su tío a través de una representación.

**Nathan-** *Is it not monstrous that this player here,  
But in a fiction, in a dream of passion,  
Could force his soul so to his own conceit  
That from her working all his visage wann'd,  
Tears in his eyes, distraction in's aspect,  
A broken voice, and his whole function suiting  
With forms to his conceit? and all for nothing!*

**María Florencia-** ¿No es tremendo que ese cómico pueda no más que en ficción pura subyugar su alma a su propio antojo? ¿Hasta el punto de que por la acción de ella palidezca su rostro, salten lágrimas de sus ojos, altere la angustia su semblante? ¿Qué haría él

---

<sup>2</sup> Se transcribe del inglés original, con las correcciones que aparecen en el guión de la puesta en escena, pues el texto publicado por el INT no se encuentra revisado y hay errores en los fragmentos en inglés.



si tuviera los motivos e impulsos de dolor que yo tengo? Inundaría de lágrimas el teatro.

**Nathan-** *And that decides: "the play 's the thing Wherein I'll catch the conscience of the king.*

**María Florencia-** Y ahí decide: "El drama es el lazo en que cogeré la conciencia del rey." [García Migani en Rodríguez et al.: 160, 161]

Si pensamos en el texto original, este monólogo que cierra el segundo acto, es el momento en que Hamlet decide la forma de poner a prueba al rey, es uno de momentos más importantes de la obra, es la posibilidad de determinar si el espectro le ha dicho la verdad o lo ha engañado, es la prueba que necesita para desenmascarar a su tío.

En la obra de García Migani lo que sucede luego de estas citas shakespereanas es la realización del casting en el cual La reclusa resulta elegida para representar a Mary. La escena es cómica. Las mujeres le dicen a Perón, que es interpretado por Paiaso, las palabras que supuestamente le dijo Mary Terán de Weiss al rechazar la propuesta de matrimonio hecha por el General.

De esta manera lo que vemos es que en ambos casos, en los dos momentos donde se recurre a los intertextos de Hamlet inmediatamente lo que sigue es una situación cómica, risible, entonces la comedia se pone al frente, y la tragedia queda replegada hacia un interior que hasta el desenlace no parece que vaya a disputar o a tensionar con lo cómico. Sin embargo ya sabemos que así lo hará.

Por otra parte, podemos detectar que el autor utiliza el monólogo de Hamlet, al igual que lo hace con el texto de Eva Perón, de forma deliberada, elige lo que le sirve, cambia el orden de las partes y ordena a su modo los fragmentos en la medida que mejor le funcionan para la construcción de la trama, para la construcción de pliegues y repliegues entre lo cómico y la tragedia que lo circunda o como expresa Rinesi, respecto al Mercader de Venencia, "una comedia que *contiene* dentro suyo, como por debajo de su propia piel o de su propia superficie, una tragedia más profunda" [64]. Esta

perspectiva de lo uno sobre lo otro, de alguna manera pone en crisis la determinación del género.

## Conclusiones

Como anticipamos al comienzo de este trabajo y luego de haber transitado estas páginas seguimos pensando que *Tus excesos y mi corazón atrapado en la noche* es una obra enorme, que no puede ser abarcada ni pensada en términos de totalidad. Si uno hace el ejercicio de preguntarse de qué se trata, casi es imposible arribar a una respuesta totalizadora, y creemos que ese es su mayor valor, porque lejos de cerrar abre muchas dimensiones para pensar a través de las distintas redes de relaciones que combina y los muchos sistemas que pone a funcionar: las realidades alteradas, la ficción, las mujeres, las drogas, etcétera, para pensar en este caso particular, en este recorte por ejemplo, el tema de la política y lo político.

Lo que podemos ver con cierta claridad es que dentro de la estructura de la obra tanto las relaciones entre lo cómico como gran marco y lo trágico que emerge lentamente, así como también las relaciones intertextuales con estas dos figuras de la historia y la cultura universal, como lo son Eva Duarte de Perón y Hamlet, en el cruce con los personajes de Demián y Nathan producen una tensión en la obra que hasta el desenlace es inesperada; y pone en juego, hacia afuera, hacia el lector/ espectador, como un estallido, toda una serie de reflexiones en torno al tema que nos convoca: la política/ lo político.

Pero ¿cómo se dan estos cruces? Creemos que lo que de alguna manera aglutina todos estos elementos es la parodia. La forma en que aparecen estos grandes personajes, Eva la que llama al pueblo a las armas, que le habla a los fanáticos y Hamlet en su idioma, cada uno a su tiempo, ambos enmarcados en una situación cómica que de a poco va dejando de serlo. Ambos puestos al servicio del personaje de Nathan (representando a un montonero) que ocupa sus voces para cometer un crimen. Un crimen de magnitudes insospechadas, que involucra no ya los partidismos sino las políticas de control y de seguridad entre naciones, que pone en juego cuestiones de un orden

que va más allá de lo que la obra propone, que inquieta ante el efecto de ese desenlace.

Ahí es cuando la parodia, lo que parecía ser gracioso, la caricaturización o la exageración se desplaza y el sentido de esos términos, de esas palabras se resignifican y dejan algunos interrogantes abiertos. Por eso la dimensión política y trágica, en esta obra no está a primera vista sino que se va develando por capas, en un segundo o tercer orden. Entonces, en el juego de los dobles o de la superposición, la tragedia encuentra lugar en el triunfo de los poderes dominantes a los cuales responde Nathan, al *status quo* que paradójicamente se ampara en términos de libertad, de orden, de justicia y de seguridad sobre los países precisamente para dominarlos. La gran paradoja en torno al control de drogas es uno de los ejemplos más claros.

Para finalizar entendemos que la combinación de los elementos que nos hemos propuesto analizar nos han permitido encontrar, más allá de la lectura propuesta, algunos movimientos en torno a la relación comedia- tragedia. En este caso creemos necesario, para estos textos contemporáneos, una ampliación de los marcos clásicos de los géneros, para no limitar las posibilidades dramáticas del texto si solamente nos adecuamos a uno u otro de los términos. Luego de todo el análisis podemos determinar que *Tus excesos y mi corazón atrapado en la noche* no es comedia ni tragedia, ni tragicomedia ni mucho menos grotesco. Pensar en otra alternativa de superposición, de lo uno sobre o dentro de lo otro, o simplemente enunciar lo que no es, creemos que nos permite una movilidad y un dinamismo más cercano y genuino con la propia estructura que la obra propone.

## **Bibliografía**

GENETTE, GERARD. 1989. Palimpsestos. La literatura en segundo grado. Madrid: Taurus.

PAVIS, PATRICE. 2008. Diccionario de teatro; dramaturgia, estética, semiología. Buenos Aires: Paidós.

PERÓN, EVA. 2012. Mi mensaje de Eva Perón. Homenaje de la Diputada Nacional Celia Arena en el 60° aniversario del fallecimiento de Evita. En línea: [http://www.celiaarena.com.ar/gallery/mi\\_mensaje-evita.pdf](http://www.celiaarena.com.ar/gallery/mi_mensaje-evita.pdf).

RINESI, EDUARDO. 2013. Muñecas rusas. Tres lecciones sobre la república, el pueblo y la necesaria falla de todas las cosas. Buenos Aires: Las cuarenta.

RODRÍGUEZ, LAURA. 2014. 15° Concurso Nacional de obras de Teatro / Laura Rodríguez y María Sol Rodríguez Seoane. Buenos Aires: Inteatro.

SHAKESPEARE, WILLIAM. 1997. La tragedia de Romeo y Julieta; Hamlet, príncipe de Dinamarca; Sueño de una noche de verano; La tragedia de Macbeth. Madrid: Club Internacional del Libro.