

VENTANA A LA CALLE: PÚBLICO Y PRIVADO EN TRES ESCENOGRAFÍAS MODERNAS

Fernando Gabriel Pagnoni Berns*
citeron05@yahoo.com

RESUMEN: El presente trabajo analiza tres obras de diferentes dramaturgos que toman como base escénica ficcional una edificación o serie de ellas cuyas aberturas a una calle también en escena. Trabajaremos las nociones de público y privado y como estos ejes se tensionan en estas obras. Por último, en esta clase de escenografías, los dramaturgos trabajaron con una poética realista, pero con rasgos de subjetivización expresionista lo cual complementaría la tensión entre público y privado antes mencionada.

PALABRAS CLAVE: público, privado, escenografía, opresión, realismo

ABSTRACT: The present work analyzes three works of different dramatists who take as basic scene a fictional construction o series of them whose openings to a street also in scene. We will work the notions of public/private and as these axes are tensed in these works. Finally, in this kind of stage scenes, the dramatists worked with a realistic poetic, but with characteristics of dramatic expressionism wich would complement the tension between public and private indicated above.

KEY WORDS: public/private stage, scene, oppression, realistic poetic

Y a desde sus comienzos, el drama y su puesta en escena lidió con la problemática de una fábula cuya acción transcurriera a cielo abierto. En los momentos de mostrar asuntos privados, esta decisión dramática escénica se revela complicada. Por ejemplo, en , de Eurípides, Macaria se ofrece voluntariamente para el sacrificio que salvaría a su familia del destierro, interrumpiendo una conferencia masculina al tiempo que se disculpa por salir afuera de la casa en la cual está cobijada, mientras expresa su deseo de que no se la considere demasiado atrevida por esa acción. Macaria como personaje revela el artificio del texto dramático en primer plano, si tenemos en cuenta el rol

*Fernando Gabriel Pagnoni Berns es licenciado de la carrera de Artes y profesor en enseñanza media por la Universidad de Buenos Aires. Es adscripto en la cátedra Estéticas y Teorías Cinematográficas a cargo de Emilio Bellón en la Facultad de Filosofía y Letras. Forma parte de los grupos de investigación en cine ArtKiné y en teatro Investea, ambos con residencia en el Instituto de Artes del Espectáculo. Ha publicado en las revistas Imagofagia, El ángel exterminador, Cine Documental y la revista española Anagnórisis. Fernando Gabriel Pagnoni Berns, Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Ituzaingo 919, Villa Ballester, San Martín. Buenos Aires. Argentina. 4767-1833.

exclusivamente privado que cumplían las mujeres en la Grecia clásica.¹ Otro tanto encontramos en la comedia clásica, tanto griega como latina, en las cuales los personajes masculinos continúan dando instrucciones a las mujeres de la casa, dirigiéndose a ellas desde el dintel de la puerta para, de esta manera, informar al público de los asuntos privados y acontecimientos últimos.²

Estos ejemplos nos demuestran las dificultades por las que pasaron a lo largo de la historia, hasta nuestra época, los dramaturgos en su intento de mostrar actos privados al mismo tiempo que presentaban en lo textual (y más importante, en la puesta en escena), escenas públicas (calles de una ciudad, pueblos, etc). De esta forma se tensionaría la idea de lo público y privado en la cual lo primero se vería invadido por lo segundo. En este ensayo trabajaremos con tres obras cuya estructura de representación presentada en las didascalias del inicio conjuran un escenario en el cual una casa o serie de ellas, o un edificio de departamentos, dan a la calle, la cual también está representada en escena. Así, lo privado (lo que acontece dentro de esas casas o departamentos), invaden el espacio público (la calle con sus paseantes) y viceversa. Por otra parte, intentaremos demostrar que para complementar lo anterior, los autores trabajaron una escenografía de corte realista, pero que se ve fusionada con rasgos de la poética expresionista.

Las obras elegidas son tres y por diversos motivos: de Elmer Rice (1928) por ser pionera en este tipo de puestas en escenas y por lo tanto, ineludible a la hora de trabajar esta tipología, de Ed Bullins (1968) por ser una obra escrita por un dramaturgo afroamericano contemporáneo, la cual retoma ciertos aspectos de Rice, pero reconvertidos a una identidad muy particular y por último, de Lauro Olmo (1963), como intento de mostrar esta misma estructura escénica y su funcionamiento fuera de EE.UU. (España, concretamente). En el análisis de estas tres obras nos enfocaremos puntualmente en como la escenografía dramática funciona en el desarrollo de la pieza y en sus acontecimientos, las similitudes y las diferencias entre las ellas, así como en la intersección de poéticas abstractas³ entre realismo y expresionismo y su razón.

Tres vecindades en análisis

Las tres fábulas narran en primera instancia lo mismo: un conjunto de vecinos se encuentran a las puertas de sus casas y se detienen para charlar, comentar y conspirar acerca de los demás vecinos. Mucha de la acción se da entre los personajes que transitan la calle y los personajes que habitan la casa, siempre que estos estén afuera o al menos, asomados a una ventana de su edificio. Este tipo de interrelación es necesario para el propósito principal de los dramaturgos, o sea, demostrar la tesis que sustenta el mundo ideológico de cada obra. Las relaciones que se darán entre los diferentes tipos de habitantes, cada uno de ellos con su propia idiosincrasia, nacionalidad, religión y forma de concebir el mundo, entrarán en una tensión necesaria para construir posibles lecturas. Las tres obras presentan en su forma una estructura en red (en oposición a una lineal) que se disemina en varios personajes a lo largo del relato y obliga al lector/espectador a mantenerse activo. Esta estrategia permite al dramaturgo presentar varios conceptos de , según la que defiendan y porten

1. Como es sabido, las mujeres tenían poca participación en la vida pública ateniense durante toda la época de la tragedia clásica, y su vida pública se limitaba prácticamente a servicios religiosos. Sin embargo, para narrar prehistoria, deseos y acontecimientos, los personajes femeninos debían salir de la casa ante los espectadores, lo que generaba una paradoja en la cual intentaban cumplir roles puramente femeninos al mismo tiempo que los subvertían en escena al implicarse en asuntos públicos. Nanci Sorkin Rabinowitz analiza *Los heráclidas*, la situación de Macaria y toda la obra de Eurípides de manera brillante en (1993) *Anxiety Veiled. Euripides and the traffic in women*. Cornell University Press.

2. Ejemplos se pueden ver en prácticamente todas las comedias antiguas, desde *El misántropo* de Menandro, pasando por las comedias latinas de Terencio y Plauto.

3. Utilizamos el concepto *poética abstracta* según terminología de Jorge Dubatti (2008) dentro de sus estudios del Teatro Comparado. Una poética abstracta (o archipoética) es un modelo abstracto, lógico-poético, histórico, que excede las producciones textuales concretas. Por ejemplo, el realismo, el expresionismo o el romanticismo, son ejemplo de lo anterior.

sus diferentes personajes, muchas de estas concepciones, en antítesis con otras presentadas. Los choques entre diferentes formas de pensamiento se profundizan en la tensión permanente entre el adentro y el afuera, entre lo público y lo privado, que se da en la cotidianidad de estos personajes.

Para mantener fluido el cambio de puntos de vista, es especialmente importante que el entrecruzamiento se de constantemente y con gran ritmo de recambio de personajes. Es por ello que los autores utilizan edificios de apartamentos o vecindarios atiborrados de pequeñas casas. Con respecto a la primera de las estrategias, encuadramos a *En ambas obras*, la acción transcurre en un edificio de apartamentos ubicado en un barrio de clase media baja. Los edificios son presentados como feos y viejos, creando una sensación de decadencia y opresión que se desplegará con fuerza creciente durante la obra. En la didascalia inicial de *En ambas obras*, se puntualiza que el edificio está hecho de «ugly brownstone», con «rusted, ornamental iron railing», mientras el número de la casa aparece «half-obliterated» (1988: 311)⁴. Es importante notar que todas las ventanas del edificio que dan a la calle son estrechas, lo cual, en unión al aspecto precario de la edificación, coayuda a la imagen de prisión que se quiere dar del mismo. A la izquierda del edificio, se encuentra un cerramiento por planchas de madera que funciona como índice metonímico de una excavación en proceso con carteles de «paso prohibido» y de tránsito restringido. En el lado derecho de la escena encontramos un edificio en el proceso de demolición. Lo que se establece semánticamente es una imagen mental de encierro y asfixia, en el cual un feo edificio de ventanas pequeñas se halla empantanado entre calles cortadas y angostas, con los edificios laterales clausurados por diversos motivos. Esta clausura funcionará simbólicamente como negación de salida para el destino de la mayoría de los personajes de la obra.

En ambas obras también presenta un edificio de apartamentos en su didascalia inicial, y si bien este no es descrito en su fealdad, encontramos elementos en común con la obra de Rice. Los ambientes — que no presentan paredes frontales de cara hacia el público, por lo cual su interior es visible para el espectador— son de «clase media modesta» (1985: 71)⁵. Este edificio da a una calle que a su vez se encuentra «encajonada» entre dos callejones, uno a derecha y otro a izquierda. El de la parte izquierda es «estrecho, angosto» y «se pierde en el fondo», mientras que el de la derecha se verá, «sin salida, que da a una taberna» (p. 72). Como los ambientes se presentan «abiertos» al público —sin sus paredes frontales—, nos es imposible conocer si esta pared faltante poseería ventanas que den a la calle principal (si utilizamos la lógica del régimen de experiencia cotidiano). Sí cuenta con ventanas en la pared lateral izquierda, por lo cual esta da directamente sobre la esquina en la cual comienza el callejón.

Podemos observar en esta primera descripción varios puntos. Tenemos un edificio modesto, que al igual que en la obra de Rice, se encuentra atrapado en la sordidez. Rodeado de callejones, su único punto de fuga (al menos escénico) es la taberna, en la cual algunos personajes se dirigen para ahogar en alcohol su existencia cotidiana.

En ambas obras No presenta, a diferencia de las obras mencionadas, un edificio de apartamentos. Los personajes de la obra habitan Derby Street, «a small side street of a large northern American industrial city, in the early 1950's» (1968: 106)⁶. Las casas se continúan en una línea ininterrumpida excepto por un «tunnel-like alley» entre dos de estas. «Four letters words, arrow-pierced hearts and slangy street-talk, scrawled in haste, smear a wooden fence, painted green, across the narrow street». Además, «Each building's front is dull red». Encontramos en consonancia con las piezas de Rice y Olmo la

4. Todas las citas de dicha obra están extractadas de la edición norteamericana publicada en la antología *Famous American Plays of the 1920s*, editada por Kenneth Macgowan, (1988), EE.UU., Laurel.

5. Todas las citas de *La pechuga de la sardina* son de la edición de Plaza & Janes, de su línea Biblioteca Crítica de Autores Españoles, con edición de José Martín Recuerda, (1985), Barcelona.

6. Las citas a esta obra pertenecen en su totalidad a la edición antologizada en *Five plays by Ed Bullins*, (1968), EE.UU., Bobbs-Merrill Company.

presencia de una estética edilicia que remite inmediatamente a un referente de clase media baja, con sus insultos pintarrajeados, colores pobres y chimeneas manchadas de hollín.

Antes de pasar a un análisis de la situación dicotómica público/privado, queremos puntualizar el porqué de detenernos en la descripción didascálica de la escenografía y sus pormenores. En primer lugar, son en estos edificios en lo que se jugará la invasión y porosidad de los límites entre el par de opuestos mencionados. Los distintos personajes accionarán continuamente desde el adentro hacia el afuera y viceversa. Pero además, la descripción minuciosa se debe a que los ambientes pobres serán de necesidad para crear las clases de tensiones que los autores desarrollarán durante el transcurso de las respectivas obras. La idea de hacinamiento es absolutamente necesaria para producir el efecto deseado, el cual no sería satisfactorio en lugares en los cuales la intimidad pudiera resguardarse de manera más eficiente. No encontramos casual que los autores hayan elegidos ambientes pobres, ya que la solución de fugarse o mudarse de los mismos por parte de los personajes se ven coartadas por las necesidades y estrecheces económicas, lo cual es la base fundamental del sentimiento de opresión en el cual viven inmersos. Más allá de sus angustias particulares, esta idea de encierro y patetismo se da por la constante invasión de lo público en su privacidad doméstica, situación que se ven imposibilitados de cambiar a corto plazo.

Lo público y lo privado y su interrelación

El concepto de lo privado está unido indefectiblemente a la idea de interioridad y exterioridad. Cuando un individuo sale a la calle, se detiene en ella y acciona en la misma, entra en un juego de percepciones en el cual todo lo que haga entra en el terreno de lo público, lo desee o no. Pero cuando llega a su hogar, se arroja en el derecho de la interioridad, es decir permanecer anónimo, tanto él/ella como sus acciones. Sin embargo, los límites son mucho más débiles de lo que se puede creer. Por ejemplo, las acciones de determinado individuo en su balcón ¿pertenecen al orden de lo privado o lo público? Se encuentra efectivamente dentro de su propio hogar (interioridad), pero expuesto a la vista de las personas que habitan los demás edificios (exterioridad). Es por ello que un nuevo juego de categorías debe utilizarse, las de invisibilidad/visibilidad. Es privado mientras sea invisible e interior. Solo el espacio clausurado a la vista y oído de los demás puede considerarse netamente privado. Sin embargo, los mismos edificios poseen estructuras que invitan a la invasión, desde las simples ventanas⁷ hasta las cámaras de seguridad que permiten registrar lo que acontece en el afuera desde la seguridad del adentro. Para Paula Soto, el interior se definiría en contraste con el espacio exterior, cada uno formulando una legalidad propia que lo distinga de su antítesis. Lo interior es seguro y personal, mientras que lo exterior es abierto y desconocido. Con respecto a los ejes casa/calle, dice la autora:

La casa ha tendido a institucionalizarse en función de expectativas estereotipadas, como el lugar privilegiado de conformación de la identidad de los individuos, especialmente para las mujeres, originando significantes y estabilidad. Así cada lugar con su estilo, formas, distribuciones, imágenes visuales, colores y texturas, luces y sombras, nos habla de un conjunto de significados que ubican la presencia femenina en su interior. La casa no solo será el lugar donde los individuos comen o duermen, la casa produce, marca, dibuja a los sujetos, allí se desarrollan relaciones afectivas, el placer y la sexualidad. Por otro lado la casa representada por lo doméstico se caracteriza por la cercanía, la familiaridad, las relaciones personalizadas y ocurre a puertas cerradas bajo códigos íntimos compartidos (2009: 55).

7. Últimamente han aparecido en el mercado una serie de vidrios para ventanas que intentan reparar esta paradoja. Son de textura opaca desde el exterior y solo reflejan lo que pasa afuera como si de espejos se tratasen. Si alguien intenta mirar al interior de la habitación, solo se encuentra con un reflejo de sí mismo. Por adentro, sin embargo, son transparentes. Los habitantes pueden observar al exterior mientras protegen su intimidad.

Continúa en la misma página:

En oposición la imagen que representa el espacio público por excelencia es la calle, lugar abierto, espacio de discontinuidad, que permite la interacción y la atención de un público, la condición de transitoriedad de la calle, cuando nos paramos y conversamos y detenemos la trayectoria planeada, la liga a lo fortuito de un encuentro puede alterar lo predecible [...]. De esta manera las categorías calle y casa son vistas como espacios en tanto se relacionan con actividades cotidianas delimitables. Ambos son contextos que no hacen otra cosa que separar, distinguir y configurara actitudes y definir acciones, estilos, rutinas diarias, comportamientos.

Calle y casa son entonces espacios socialmente definidos en su separación, con su propia regularidad y normativa y su propia estructura reglada de comportamientos. Sin embargo, en nuestra modernidad y posmodernidad, estos límites se desdibujan y acarrear nuevas problemáticas. Ambos espacios pueden ser entendidos como espacios de sociabilidad que se complejizan uno al otro de manera constante. Estas complejidades instauran una nueva densidad en la individualización de los sujetos, que ven como su privacidad (lugar de excelencia para lo subjetivo) se ve amenazado con el avance de las tecnologías que permiten a una persona estar conectada con el resto del mundo, así como dejarlo indefenso ante la imposibilidad del deseo, aún momentáneo, de del mundo. Por otra parte, las críticas sociológicas, especialmente las feministas, problematizaron el lugar de la mujer como espacio predominantemente privado (en contraposición con el masculino, social). Quizá sea la obra que más ejemplifica las dificultades que debe pasar la mujer (española, pero también universal) en su compleja relación con el espacio íntimo y privado que desea proteger y conservar, al mismo tiempo que se ve en la nueva situación de salir al mundo masculino con todas sus implicancias.

Paula Soto mencionaba la calle como el lugar de sociabilidad y expansión por excelencia, donde los encuentros fortuitos son comunes. Es por ello que los autores eligen para sus obras estrategias que les permitan una interacción del adentro con el afuera en forma constante constante. Dos de ellos, Rice y Bullins encuadran la acción de sus piezas en un caluroso verano, artilugio sencillo que les permite a los personajes estar afuera de sus hogares más tiempo de lo normal en la cotidianidad. Los personajes de se quejan constantemente de la gran ola de calor que azota a la ciudad:

MRS. JONES. (Stopping beneath Mrs. Fiorentino's window). Good evenin',
Mrs. F. Well, I hope it's hot enough for you.
MRS. FIORENTINO. Ain't it joost awful? When I was through with the dishes, you
could take my clothes and joost wring them out.
MRS. FONES. Me, too. I ain't got a dry stitch on me (313).

La noche en es particularmente cálida, hasta el punto del bochorno:

THE RADIO. It's eighty-two degrees... maaan, that's hot-oh-rooney... yeah, burnin'
up this evenin'... red hot!... Ouch! ...But we're cool on the Hep Harrison
red-hot, up-tight, out-a-sight weather lookout indicator. That's eighty-
two degress... that's eigh two out there... (108).

El gran calor que asola a los personajes los obliga a salir afuera de sus casas para obtener cierto momento de aire fresco. De esta manera, los encuentros entre ellos se suceden en forma más numerosa. La temperatura lleva a los personajes a decidir perder parte de su privacidad para lograr pasar el día, a riesgo de presentar mayor visibilidad ante el vecindario.

La pechuga de la sardina no utiliza al calor como estrategia para que sus personajes se hagan visibles ante el público, por lo cual Olmo recurre a un edificio escénico abierto hacia el público (haremos un análisis sobre las escenografías más adelante). La interacción se da en esta pieza mayormente a través de las distintas entradas y salidas de los personajes de sus respectivos cuartos, todo lo cual es visible gracias a la estrategia antes mencionada.

La primera gran invasión de lo público en lo privado que vemos en la totalidad de las piezas son los sonidos. Estos invaden desde la extraescena constantemente el mundo ficcional escenificado, no durante algunos momentos específicos, sino en toda la obra. En la obra de Bullins, música del período es oída «throughout the play, interrupted only seldom by amusing, jive talking commercials for used cars, televisions, appliances, hair straighteners [...]». En la lista de personajes que antecede el inicio de , podemos leer «y voces vecinales, música, ruidos de ambientación, etc». Importante es notar que Olmo agrega a esta serie de ruidos externos como , es decir que considera que estos ruidos del afuera tienen gran incidencia en el desarrollo de los acontecimientos venideros. Si el estatuto de un personaje está dado por sus comportamientos y acciones, tanto internas como externas, y estas se definen en contraste con otros personajes, los ruidos de ambientación que invaden el ámbito de lo privado de esa casa de apartamentos funcionan condicionando simbólica e ideológicamente a las mujeres que habitan en esa casa.⁸ En :

Throughout the act and, indeed, throughout the play, there is constant noise. The noises of the city rise, fall, intermingle [...]. The noises are subdued and in the background, but they never wholly cease (313).

Estos sonidos son una invasión cotidiana de la exterioridad hacia nuestra privacidad. Su razón en escena es, por una parte, generar un realismo sensorial y por otra, dejar en claro que estos personajes en particular, en su contexto propio, no pueden lograr obtener la intimidad que necesitarían para una correcta formulación y búsqueda de solución a sus problemas personales. Es por tal motivo que los tres autores escogen trabajar con ruidos de fondo a lo largo de toda la obra.

Por otra parte, la escena se ve atravesada constantemente por personajes que presentan y representan diversas ideologías y estratos sociales (siempre dentro de los límites de un barrio de clase baja). En la obra de Rice, estos personajes son silenciosos⁹ hasta el final propiamente dicho, en el cual todo su morbo y curiosidad se condensa en la escena del crimen. Tanto en la obra de Olmo como en la de Bullins, en cambio, la presencia de borrachos ruidosos y alegres es significativa. Un ebrio, acompañada por una prostituta atraviesa la escena en el comienzo de , creando escándalo con sus risas y canciones. En su camino hacia la taberna, no inocentemente, se detienen primero frente la ventana del edificio de apartamentos y luego, una segunda vez, frente a la puerta principal. Concha los ha estado observando desde la ventana y los sonidos perturban el sueño de Juana, quien «se rebulle un poco en la cama turca» (74). A partir de esta primera acción, comenzará una seguidilla de momentos en los cuales los personajes de la obra se acercan a las puertas de sus vecinos con la idea de tocar —lo cual a veces no llegan a hacer— o de pegar el oído a las puertas de sus compañeros de habitación. Hacia el acto tercero, estas relaciones para con los vecinos llegan a su extremo en la invasión que doña Elena comete en el cuarto de Soledad, la cual es sorprendida a su vez por Paloma, quien a su vez se entromete (con intención de ayudar) en la intimidad de Soledad.

8. Como ejemplo, podemos citar las campanadas que se escuchan llamando a misa al principio de la obra y finalmente, lúgubres al final. Un clima religioso como trasfondo se impone al desarrollo de la obra y funcionan como recordatorio de los prejuicios religiosos y sociales a los que estas mujeres están sometidas.

9. Un hombre cruza la escena comiendo maníes (313), otro silbando una tonada de jazz (316), una mujer con un carro de bebé destartado (321), una muchacha aparentemente perseguida por un hombre (342), etc.

En , el acto primero comienza con la presencia de tres personajes (Cliff Dawson, su mujer Lou y el sobrino de esta, Ray) sentados durante la noche en el porche de la casa de Cliff y Lou —debido al calor—, quienes presencian la llegada de su vecino el señor Krump, completamente borracho, hasta el punto de no poder mantenerse en pie. Solo Ray intentará ayudarlo, pero se queda en la intención ante la prohibición por parte de su tío de que el muchacho auxilie al ebrio. La señora Krump no logra que ni tan siquiera el hijo de ambos, Eddie, quiera bajar a echar una mano. Miss Minny, otra de las vecinas, es quien finalmente accionará, pero no ayudando directamente, sino pidiendo a Ray que recoja al señor Krump. Finalmente, Ray entra al borracho a su casa, ante el enfado de su tío, quien acusa a Minny de estar interfiriendo constantemente en los problemas ajenos. Podemos ver aquí una problematización entre lo público y lo privado. No es la señora Krump la que pide ayuda, sino una vecina ajena a las dos familias la que intercede, involucrando a las dos.

El alcoholismo es un punto fuerte presente en las tres obras. No solo borrachos desconocidos están constantemente invadiendo la escena y con sus gritos interrumpiendo la cotidianidad de la privacidad de los hogares, sino que además el padre de la familia protagónica de , el señor Maurant, está comenzando a dar muestras de pronunciado alcoholismo, y Juana, dueña de la pensión de , tiene un (¿ex?) marido alcohólico quien constantemente se detiene ante la puerta principal del edificio de Juana a clamar a gritos ayuda (ante todo, económica) de su mujer.

El problema del alcoholismo no es menor. No solo muestra la sordidez de la situación y ejemplifica el de los personajes (no olvidemos el callejón que termina en una taberna en la obra de Olmo), sino que también el borracho crónico es una muestra concreta de las dificultades del adentro/afuera. Sin control de las normativas sociales a las cuales el alcohol hace más flexibles, los borrachos pasan más tiempo fuera de sus casas que adentro, duermen en muchos casos a la intemperie y desconocen los grados mínimos de reglamentación social. Constantemente están tensando la dicotomía público/privado. Juana misma se ve avergonzada de pedir ayuda a su sirvienta Cándida para entrar a su pareja a casa, desvestirlo y acostarlo. Ella querría que esa situación, esa debilidad suya que la obliga constantemente a socorrerlo se mantenga en secreto o al menos, en la mayor intimidad posible. No solo se siente avergonzada de su marido fracasado y borracho (a quien ella dejó y echó de casa hace años), sino que además se avergüenza de que se sepa su relación con él.

Es oportuno señalar que el filósofo y teórico Walter Benjamin ya había, en su momento, escrito sobre las relaciones posibles entre las ciudades, los edificios y las personas. En «One-way street», el autor realiza una comparación entre el individuo y un edificio con sótano (1996: 446). Implica que este sótano en el ser humano es el lugar donde podemos encontrar lo irracional y todos los elementos que no encuentren un orden correcto en la (el ser humano mismo). Bajo la fachada burguesa que se quiere mostrar de la casa, donde todo está dispuesto para impresionar a quien la vea o la visite por dentro y obtener entonces su aprobación, encontramos un campo de verdades irracionales que intencionalmente hemos intentado eliminar de nuestra consciencia. Es esto lo que le acontece a Juana. Ella aparenta ser una mujer que ha aprendido de la vida y por ello puede aconsejar y encaminar a la gente que la rodea, pero que en realidad trata de ocultar que es su propia vida la que no puede encarrilar definitivamente. Jura que si volviera a nacer «me cargaba a todos los tipos con labia» (152), pero no puede negarse a los requerimientos de una persona que ya no debería formar parte de su vida. Benjamin no se detiene aquí en el análisis de las sociedades y sus edificios y la relación de estos para con el exterior. El autor distingue entre las sociedades que conforman Berlín, Nápoles y Moscú. Berlín presentaría una sociedad burguesa que se correspondería con el capitalismo, en donde los espacios están férreamente delimitados, así como el adentro y el afuera. Moscú, en cambio, presentaría espacios muy permeables, ya que es enmarcado por la ideología comunista, en la cual los hogares solo son lugares de tránsito para mítines políticos y focos de lucha,

predominantemente, las calles. En un departamento diseñado para una familia, vive en realidad x cantidad de ellas. La única individualidad (que representaría lo privado) estaría dada por el cambio de lugar de los muebles (1990: 46). Ni tan siquiera cuenta con la presencia de cafeterías (1999: 31), ya que las mismas representarían una pausa en el tiempo en la cual el individuo puede retirarse de la marea humana en la calle y observar todo el afuera con la pasividad de un espectador (2003: 27), rasgo que el socialismo no puede permitirse. Nápoles, en cambio, presenta espacios porosos que atravesarían los dos tipos de sociedades descritas anteriormente, tomando un poco de cada una. De todas maneras, esto no significaría en forma alguna un tipo de síntesis, sino que los edificios atravesados constantemente por los ruidos callejeros y las luces de las calles y negocios (1996: 420), las familias demasiadas numerosas al punto de que algunos miembros (sobretudo niños) deben dormir en escaleras de edificios, y la presencia de cafés pequeños que no invitan a quedarse sino que recuerdan a la cocina hogareña, todo esto, decimos, provocaría tensiones espaciales entre lo público y lo privado en los sujetos. La modernidad y su continuación, la posmodernidad, argumenta Peter Schmiedgen (2009: 154), estaría más en acuerdo con esa fluidez y porosidad que Walter Benjamin ve en la ciudad italiana de Nápoles, en donde la dicotomía interior/exterior, privado/público se ve en términos ambiguos. Ni es derrocada (como en Moscú), ni es claramente delimitada (como en Berlín). La privacidad es constantemente puesta a prueba y retada en las sociedades modernas, y se acentúa, podemos agregar, en las clases bajas, quienes están más ocupadas en subsistir que en existir. El afuera puede verse como amenazador (*La pechuga de la sardina*), lugar de chismorreos donde lo privado es puesto a exhibición constantemente de manera superficial y prejuiciosa (*Street scene*), o directamente la mayor parte de la vida ocurre en ese afuera (*In the wine time*).

Siguiendo a Schmiedgen, solo el sexo sigue estando prohibido en el afuera y quien quiera ejercerlo y traerlo a la arena pública será descastado, por ejemplo las prostitutas. Estas están presentes en la obra de Olmo en la *Renegá* y la *Chata*, pero la sexualidad como espacio de perturbación se puede ver también en obras sin prostitutas como la de Bullins o la de Rice.

Ambos autores utilizan la estrategia de crear personajes femeninos que si bien no son mujeres de la calle profesionales, sí hacen clara referencia a ellas, con su espíritu sexualmente activo y abierto. En , Mae Jones es la clara contrafigura de Rose, la protagonista. Mae es «a vulgar shopgirl of twenty one», mientras su novio Dick es «a vacuos youth of about the same age» (350). La pareja se besa en la calle, llegan de noche y borrachos, lo cual puede leerse como índice de mala vida (no olvidemos la fecha de datación de la obra, 1928). Por otra parte, presenta a Doris y Bunny, dos muchachas amantes de la mala vida, los hombres rudos, la promiscuidad, el alcohol y, en el caso de Doris, propensión a sacar una navaja ante cualquier pleito.

Pero el verdadero problema de los personajes de las obras no es el de una sexualidad en la esfera pública. Solo representan estos personajes contrapuntos a los intentos activos de resguardar la intimidad de los demás. El problema es que no logran mantener esa privacidad invisible ante los vecinos. La anciana doña Elena no solo vigila constantemente lo que hacen las demás pensionistas del edificio, sino que además sube a la terraza para observar a todo el vecindario y anota en un cuaderno lo que acontece en la vida de los demás, no solo la que se desarrolla en las calles, sino en la privacidad de los «otros», a quienes juzga e invade, aún cuando estén en su propio hogar:

DOÑA ELENA. [...] ¡Es una vulgar prostituta! (). Comienza a anochecer. (). ¡Mira! ¡Mira aquellos dos! (). ¿Es que no pueden cerrar la ventana? (). Y no serán matrimonio, seguro (106).

Concha, A quien doña Elena está encargada de cuidar, es mantenida bajo rigurosa vigilancia y todo lo que acontece en la vida de la muchacha, la anciana se lo pasa por escrito a su madre, incluyendo

sus horarios de entrada y salida. Los habitantes de la casa están bajo escrutinio de Helena, así como todos los alrededores. Aún el público está bajo vigilancia. Al final del primer acto, la anciana sale a la terraza, inspecciona con los prismáticos los alrededores del edificio de arriba hasta abajo «para terminar enfocándolos hacia el público» (104).

El problema de la falta de intimidad se puede ver en el hecho de que la familia Maurant no logra mantener su intimidad alejada de las conversaciones de los demás vecinos, quienes se limitan a prejuizar con auténtica maledicencia sobre la posibilidad de que Anna Maurant esté engañando a su marido Frank con el lechero Steve Sankey.

Pero esta problemática está mejor ilustrada en , no porque la pareja protagónica Cliff y Lou no puedan mantener su privacidad, sino porque a mantener sus asuntos como privados. La obra relata una noche en el vecindario antes descrito y como la pareja central se va emborrachando en los escalones del porche de su casa, al igual que se emborrachan los demás personajes que se van acercando a esa misma entrada. Cliff y Lou hacen esa misma acción aparentemente casi todas las noches, bebiendo de un vino muy barato, hasta llegar al mismo punto de siempre: la discusión a gritos y los maltratos. Ambos saben que es a ese mismo punto al que van a llegar indefectiblemente:

- CLIFF. Everybody else drinks somethin' around here... ole man Garrison puts at least a pint of white lightnin' away at night... pure,dee cooked corn whisky!
- LOU. But their ignorant oil don,t make them yell and hollar half the night like this wine make us.
- CLIFF. (). Who yells!
- LOU. (). ...and we sing and laugh and you cuss like a sailor (119).

Como resultado de este comportamiento, la familia Dawson corre el riesgo de ser desalojada si suficiente gente firma un petitorio que Miss Minny pasó en su momento. Refiriéndose a ella, Cliff menciona:

- CLIFF. Just like she didn't mean nothin' the time she passed around that petition to have us run off'a Derby Street when we first moved here.
- LOU. She didn't know us then... we was strangers (116).

Las discusiones de la pareja llegan hasta el punto en que Cliff agrede a su mujer físicamente (119; 135) ante la mirada pasiva de Ray. Esas actitudes son molestas no solo por el grado de violencia verbal y física, sino también porque muestra la pasividad del que mira, que prefiere no intervenir y es esto lo que hace insoportable la expectación. Nosotros como público pasivo, al igual que los vecinos dentro del mundo de la fábula, preferiríamos que Cliff y Lou Dawson mantuvieran sus discusiones en privado para de esa manera no ponernos ante la vergüenza de reconocer nuestra propia cobardía y falta de compromiso. Así como la pareja trata de hundir su miseria cotidiana en vasos de alcohol barato por noche, nosotros deseáramos pedirles que detengan sus peleas y las mantengan privadas, para no perturbar el ambiente cerrado burgués de nuestra propia experiencia. Esta perturbación funcionaría como síntoma de que algo anda mal en donde se desea aparentar todo lo contrario y ese síntoma corre el riesgo de revelarse como universalidad, lo cual lo haría insoportable de aceptar.

Realismo y subjetivización

Para obtener los resultados antes mencionados, los dramaturgos utilizan una escenografía que en una primera mirada se muestra realista.¹⁰

Este realismo es de necesidad para conseguir un efecto de continuación de la realidad empírica cotidiana del espectador/lector para con la situación de los personajes de las obras, para de esta manera lograr una identificación y un replanteo por parte de los individuos sobre su propia situación. El realismo trabaja sobre una base epistemológica objetivista cuya esencia es, en parte, someter su mundo ficcional a las reglas de funcionamiento de experiencia empírica. Es decir que la dinámica del mundo poético se adecua al mundo cotidiano del espectador. En esta poética el tipo de escena se sustenta «en el procedimiento de ilusión de contigüidad metonímica entre los mundos real y poético» (Dubatti; 2008: 188). Para ello, se realiza una descripción minuciosa en el texto de todos los detalles de la escenografía a pesar de que muchos de los objetos llevados a escena no tendrán importancia utilitaria en la historia, para recrear en lo máximo posible el mundo del espectador. Las tres obras se pueden inscribir entonces en un realismo social, cuya escenografía funciona como una fotografía que intenta reproducir lo más fielmente posible el mundo no ficcional para una mejor observación de los sucesos que en ella sucedan.

Sin embargo, como observa Manuel Pérez Jiménez para el caso de (y la mayor parte de la obra de Olmo), el realismo presente en la descripción de la escenografía se enfrenta y se tensiona hasta complejizarse cuando esta poética se traiciona con finalidades estéticas y simbólicas. En dicha obra, la trasgresión primera y ya mencionada es la falta en el edificio de la pared frontal, la que daría de cara al espectador. Solo la habitación de doña Elena se mantiene cerrada para el primer acto por una pared practicable, la cual luego se quita o coloca según las necesidades. La intención de esta trasgresión a los códigos realistas se explica por la necesidad que Olmo encuentra en mostrar a sus personajes en su vida cotidiana dentro del edificio de apartamentos, y como su privacidad se ve invadida por el afuera diegético en la calle también representada en escena, por los vecinos que ingresan a los otros cuartos o los vigilan (con diversas intenciones), pero ante todo, con la privacidad invadida por el público, el cual puede mirar y juzgar lo que adentro de la casa suceda. Lo anterior se subvierte cuando Elena, subida a la terraza, examine con sus prismáticos a los espectadores. Explica Pérez Jiménez «las modificaciones que Lauro practica sobre el patrón de la escena naturalista obedecen a la indagación del autor en torno a los dos ámbitos, público y privado, de la convivencia humana» y además «Son los espacios de la convivencia pública aquellos que ven alterada su presentación naturalista» (1995. 9). Las habitaciones de las mujeres que viven en la casa son descriptas con minuciosidad naturalista, la cual es traicionada en su exhibición de lo interior al exterior.

El espacio exterior es el espacio de todos, en el cual nos debemos mover y actuar de acuerdo a reglas impuestas de antemano con las cuales podemos estar o no de acuerdo, pero que conocemos y debemos acatar para no ser castigados. No es este el lugar para subjetividades. Recuérdese el pensamiento de Walter Benjamin con respecto a la necesidad y propósito de las cafeterías en Berlín: poder separarse momentáneamente de la acción comunitaria diaria que implica transitar la calle y poder resguardar momentáneamente la propia subjetividad observando como espectador lo que en el afuera acontece. El espacio interior de la casa, con sus decoraciones, con su personalidad, se presenta como el espacio en donde la subjetividad del individuo puede y debe desarrollarse, aunque

10. La intención de cada autor a la hora de armar su texto no será puesta en análisis en el presente trabajo. Tanto si denuncia la situación de la mujer en España, como los problemas del alcoholismo, lo que nos interesa aquí es como funciona en determinada estructura escénica en el texto dramático y en posibles puestas en escena la dicotomía público/privado.

siempre pendiente de la aceptación pública en la construcción interna de ese ambiente (al menos, en las sociedades burguesas). Podemos resumir entonces diciendo que el espacio público corresponde al eje objetividad y el privado al de subjetividad.

Sin embargo hemos hablado como los límites no son tan precisos y como la sociedad moderna los hace más porosos y permeables cada día. Lo subjetivo invadiría lo objetivo y viceversa. Por eso, creemos, es que encontramos en las tres producciones dramáticas a un realismo matizado con la más subjetiva de las propuestas poéticas: el expresionismo. Jorge Dubatti teoriza un expresionismo objetivo o del mundo¹¹ el cual corresponde a la «peculiar manera de funcionamiento y organización del mundo que instala la subjetividad interna de la obra» (Dubatti, 2009: 126). Si entendemos al expresionismo como la escenificación de los contenidos mentales subjetivos a un mundo escénico, cuya estética se funda en la visión individual y particular que cada ser humano lleva consigo, la cual se ve sepultada por la objetivización capitalista y moderna, podemos decir que el interés del arte expresionista es «recordar lo humano en un mundo de deshumanización» (Dubatti, 2009: 132). Los procedimientos estéticos de esta poética se basan en la animalización escénica, la desproporción visual y la imagen antinaturalista.

En , encontramos las ya mencionadas ventanas estrechas que figuran un mundo de encierro para los sujetos que habitan el edificio. Pero además, hallamos un proceso de animalización en Frank Murrant cuando adivina, desde las escaleras de la casa, que su esposa está con otro hombre y decide subir para enfrentarlos («Murrant's movements take on a lithe and cat-like quality» [389]), para luego salir, después del crimen, con su cara completamente distorsionada (390).

Pero la fusión de la poética del expresionismo se puede notar sobremanera en la iluminación. No es casual que todos los autores hayan elegido como marco temporal para sus obras el amanecer o el atardecer, nunca el mediodía. De esta manera, se aseguran una cualidad cuasi-onírica para sus historias y puestas en escenas que tensiona el realismo naturalista de la minuciosa recreación.

comienza su acción en un atardecer. La escena se va oscureciendo a medida que el primer acto transcurre hasta que la iluminación es solo dada por las luces de las ventanas que permanecen abiertas. El segundo acto comienza con el amanecer: «It is still quite dark» (360), siempre con los sonidos de fondo ya mencionados. Por supuesto, tanto el anochecer como el amanecer están tratados de manera realista. Sin embargo es de destacar estas elecciones, que permite a la puesta en escena jugar con una serie de iluminaciones que alteran o deforman la magnitud de las cosas. Más notorio es en el caso de y , obras en las cuales la iluminación está dada fuertemente por las farolas de las calles más que por cualquier otra luz (al menos, hasta el amanecer en la obra de Olmo). El segundo acto en la obra española comienza en una tarde de domingo con «el sol a punto de ponerse» (105). La luz de los faroles va invadiendo los cuartos (123; 127) cuando la oscuridad comienza a descender en la escena. También el tercer acto comienza con «la noche está cerca» (139).

comienza y termina en noche cerrada. La iluminación se da sobretodo por las farolas que iluminan las calles y las luces de ciertas ventanas. Una parte del barrio llamado «The Avenue» es mostrada esporádicamente solo con el recurso de la iluminación: cada tanto en la obra se enciende las luces que indican ese lugar supuestamente alejado donde alguna acción breve transcurre, para luego volver a las situaciones principales que se dan en Derby Street. En cierto punto, la acción se congela en «The Avenue» y «lights down to fantasy hues» (150).

La intrusión del expresionismo nunca es explícita. Las obras se mantienen dentro de una poética realista. Sin embargo, podemos e intentamos demostrar como rasgos de subjetividad representados por la iluminación ayudarían a una atmósfera simbólica subjetiva. Nos interesa

11. En contraposición a uno subjetivo de personaje o grupo de ellos internos al mundo de la obra, diferenciables por sus visiones subjetivas del resto de los personajes de la obra.

destacar lo anterior ya que la producción de subjetividad se da en el ámbito de lo privado, y es este el cual se encuentra amenazado en el desarrollo de las tres obras analizadas. Es por eso, creemos, que los autores intentan destacar como los contenidos subjetivos de angustia de los habitantes de estas edificaciones se proyectan en la semioscuridad o en las luces crepusculares que los dramaturgos han escogido para sus piezas.

Para finalizar, queremos destacar una importante similitud en el final de las tres obras: todas terminan con un acto de violencia. En *Soledad*, es contra Soledad, quien aparentemente logra sobrevivir. En la obra de Bullins y en la de Rice, en cambio, la violencia llega a muerte (que se mantiene en lo privado y no visible, sea dentro de un cuarto en el caso de la segunda, sea en la oscuridad de un callejón en el caso de la primera). La importancia de lo anterior radica en que el cierre de la obra se da con la intrusión doble en lo privado. En *Soledad* y en la obra de Olmo, la violencia se da en la vía pública, en la obra de Rice, en la privacidad de un cuarto, pero con muchos de los vecinos sabiendo que transcurre en él. Por otra parte, el crimen mismo atrae a la policía, uno de los pocos cuerpos sociales y jurídicos con el aval del estado para intervenir en asuntos domésticos, y además, a toda una retahíla de vecinos y paseantes que se juntan no solo para enterarse del asunto, sino también para juzgar (las tres beatas en la obra española en la página 161, por ejemplo). Con un crimen mediante, es imposible mantener la privacidad. Todo es invasión: de la policía, de la mirada de los vecinos. Al final de *Soledad*, Rose decide cumplir su sueño de alejarse de la casa y dejar atrás todas las murmuraciones, pero esta decisión estará tomada por el asesinato de su madre y su amante por parte de su padre. Es la única solución que ahora encuentra para preservarse. Concha inmediatamente lleva a Soledad dentro de la casa en la obra de Olmo, más para preservarla de la mirada de los vecinos que para su protección física. Eso no evitará que el hombre que le ayude a entrar a Soledad a la casa pueda invadir aún en esta ocasión la intimidad de la muchacha malherida:

(Juana ha comenzado a desnudar a Soledad. Con el cuerpo de esta un poco al aire, se da cuenta de la presencia del hombre que mira lo que ha quedado al descubierto).

JUANA. *(Al hombre)*. Por favor, váyase.

La obra de Bullins termina con Cliff siendo arrestado por un crimen del cual se autoincrimina y con un barrio que se dispone a desayunarse durante el día posterior las noticias de lo acontecido (la invitación a tomar el té para contarle todo de parte de Miss Minny a Beatrice, quien no ha visto la acción).

Hemos visto como la línea público y privado es mucho más compleja de lo esperado y como tres dramaturgos (entre muchos que toman el tema) en distintos contextos históricos y sociales y en diferentes culturas, transitan el tema para denunciar la opresión que deben vivir las clases débiles (la mujer, los afroamericanos, los pobres).

Es esta condición de opresión lo que les impide a los protagonistas mantener su privacidad o, en el caso de Bullins, intentar preservarla ante el exterior.

Mientras las clases económicamente privilegiadas se refugian cada vez más en sus hogares (countries, barrios cerrados con cámaras de vigilancia, edificios de departamentos ultra seguros y modernos) para lograr delimitar claramente la línea entre lo público y lo privado, esta se evapora sutilmente en nuestra sociedad posmoderna, creando nuevas subjetividades e imaginarios sociales con los cuales se debe convivir, bien o mal. La elección de estar conectado con el afuera puede ser una opción personal o impuesta, pero lo que no se puede es evitar que ese afuera, amenazador o extraño, pero siempre fortuito, ingrese o intente ingresar a nuestros hogares y a nuestra propia subjetividad más íntima. Desde un realismo trasgredido estos tres autores trabajaron en sus obras esas interrelaciones entre lo público y lo privado como estrategia de denuncia: esta relación siempre

será negativa mientras exista de trasfondo formas instituidas de opresión, mientras sigan sonando esas campanas fúnebres con las cuales cierra Bibliografía

BENJAMIN, Walter (2003): «The Paris of the Second Empire in Baudelaire», en Jennings, Michael y Howard Eiland (eds.), , EE.UU., Harvard University Press, págs. 3-92.

— (1999): «Moscow», en (eds.) Jennings, Michael; Eiland, Howard and Gary, Smith, , EE.UU., Harvard University Press, págs. 22-46.

— (1996): , (eds.) Jennings, Michael; Bullock, Marcus, EE.UU., Harvard University Press.

— (1990): . Buenos Aires, Taurus.

BULLINS, Ed (1968): «In the wine time», en . EE. UU., Bobbs-Merrill Company, págs. 101-182.

DUBATTI, Jorge (2009): . Buenos Aires, Colihue Universidad.

— (2008): . Buenos Aires, Atuel.

OLMO, Lauro (1985): . Barcelona. Plaza & Janés Editores, págs. 65-163.

PÉREZ JIMÉNEZ, Manuel (1995): «Espacio escénico y espacio convivencial en el teatro de Lauro Olmo», en número 8, Diciembre. Versión electrónica en <http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/10017/707/1/1995%20A3%20Espacio%20L.%20Olmo.pdf> (Consulta realizada el 25-01-2011).

RICE, Elmer (1988): «Street scene», en . EE.UU., Laurel, págs 309-415.

SCHMIEDGEN, Peter (2009): «Interiority, Exteriority and Spatial Politics in Benjamin's Cityscapes», en (ed.) Benjamin, Andrew y Charles Rice, , Australia, re.press.

SOTO, Paula (2009): «Lo público y lo privado en la ciudad», en , vol. II, época IV, número 17, México, págs. 54-58.