

# ***Salsipuedes:*** **La fantasmática construcción de una alteridad silenciada**

**Marcela Caetano Popoff**

---

*Por mi culpa, por mi culpa, por mi culpa  
por mi grandísima culpa  
Si la intolerancia es tolerable  
Tú también eres responsable.*

*Alberto Restuccia<sup>1</sup>*

¿Cómo poder otorgar sentido a nuestro presente silenciando la memoria del pasado y la posibilidad de pensar abiertamente respecto a una historia todavía asociada a la fracturación de la memoria colectiva?

Probablemente en este sentido *Salsipuedes* pueda resultar un ejemplo interesante como el intento de repensar cuestiones identitarias aún claramente irresueltas en nuestro imaginario colectivo y en la conformación del sentido de “nación” que hemos intentado y pretendido legítimo.

Señala Michel Foucault respecto a la locura:

En la época de las visitas a Bicêtre o a Bedlam, al observar al loco se medía desde el exterior toda la distancia que separa la verdad del hombre de su animalidad. Ahora se le contempla a la vez, con más neutralidad y más pasión. Más neutralidad porque en él se van a descubrir las verdades profundas del hombre, esas formas en sueño donde nace lo que es. Y también más pasión, porque no se le podrá reconocer sin reconocerse a sí mismo, sin oír subir dentro de sí las mismas voces y las mismas fuerzas, las mismas luces extrañas. Esa mirada que puede prometerse el espectáculo de una verdad finalmente desnuda al hombre (...) ya no puede dejar de contemplar un impudor que es el suyo propio. No ve sin verse. Y el loco, por ello duplica su poder de atracción y fascinación; lleva más verdades que las suyas propias (...) se entrega como objeto de conocimiento, abierto en sus determinaciones más exterior-

res, y como tema de reconocimiento, invistiendo, a su vez, a quien lo aprehende, con todas las familiaridades insidiosas de su verdad común (...) ese extraño rostro —extranjero durante tanto tiempo— que toma ahora virtudes de espejo.<sup>2</sup>

Una lectura proyectiva de Foucault podría proponer la siguiente pregunta: ¿cómo la *mise en scène* de *Salsipuedes* (y naturalmente el espacio de la subalternidad en ella encarnada en la figura del indígena y en el genocidio todo) habilita esa mirada: con más neutralidad o con más pasión?

Siempre resulta interesante volver sobre lo que López Ibor llama “el acceso a la sinceridad” o, en otros términos, el descubrimiento de sí mismo. Esto únicamente es posible en tanto se destruye el mito personal como propósito vital y se reconoce la insalvable distancia que separa la personalidad de la persona en tanto la primera (*moi social*) no es sino la caricaturización de la segunda (*moi profond*).

En sus *Confesiones*, Rousseau escribía:

Emprendo una tarea que nunca ha tenido par y cuya ejecución no tendrá imitadores. Quiero mostrar a mis semejantes un hombre en toda la verdad de su naturaleza, y este hombre seré yo.<sup>3</sup>

La confesión rousseauiana no puede ser sino un acto intelectual y por tanto incapaz de mostrar al hombre en su verdadera naturaleza, tributo a los demás y no verdadera consciencia de sí mismo.

Si tomamos *Salsipuedes* como un nuevo acto confesional, en el que ya no se trata de un individuo sino de todo un colectivo, tampoco podría el teatro en estas circunstancias, recoger y transmitir una verdad que se persigue casi en términos presocráticos: verdad absoluta, total, inconquistable. Sin embargo la ficción del espacio teatral se enmarca dentro de otra ficción: el de la historia oficial, regente, hegemónica y la desafía.

Autor, director, actores, el propio texto se convierten en una suerte de alter ego a quien se le ofrece todo el poder pero también se le carga de toda la responsabilidad. Quizá el teatro uruguayo de inmediata post-dictadura haya ocupado —como espacio de tácita resistencia— ese lugar. La libertad, recientemente recuperada, debía ser por entonces (época de estreno de *Salsipuedes*) y por el proceso de los tiempos históricos más que una certeza rotunda, “*cette ligne blanche pouvant tout aussi bien signifier/ l’issue de l’aube que le bougeoir du crépuscule*”<sup>4</sup>

Es evidente la clara alusión que el teatro independiente hace por esta época a los “derechos individuales”, a las libertades violentadas y a todo un universo que había tenido como principal protagonista el mundo de la ominosidad en el más cabal sentido freudiano. Lo siniestro que se oculta detrás de lo familiar, lo siniestro que el teatro debía denunciar y, sobre todo, testimoniar.

Podría incluso sugerirse desde este lugar una interrelación con el público en el que éste último buscara en la representación misma del texto dramático un continente ajeno al cual trasladar los contenidos propios hasta sentir que “la vida de uno es vivida por otro”<sup>5</sup>, o por otros. Un universo, codificado por un doble sistema de vigilancia (la mirada que llega desde fuera y que se superpone a su vez a esa otra mirada, la del mundo propio que se evidencia en la imagen en espejo que el otro con quien me identifico me devuelve de mí mismo), se impone junto con elementos punitivos que alimentan las fracturas ya existentes. Claro que, todo ello, teniendo en

cuenta las premisas artaudianas que asumen que el teatro pueda y deba saber mentir anulando dos realidades (la de la mise en scène y la del público que asiste a ella) hasta fundirlas en una única realidad alienante, en una única verdad, en “el verdadero espectáculo de la vida”

Nuestra idea petrificada del arte se suma a nuestra idea petrificada de una cultura sin sombras, y donde, no importa a qué lado se vuelva, nuestro espíritu no encuentra sino vacío, cuando en cambio el espacio está lleno.

Pero el teatro verdadero, ya que se mueve y utiliza instrumentos vivientes, continúa agitando sombras en las que siempre ha tropezado la vida. El actor que no repite dos veces el mismo gesto, pero que gesticula, se mueve, y por cierto maltrata las formas, detrás de esas formas y por su destrucción recobra aquello que sobrevive a las formas y las continúa (...)

Ha de creerse en un sentido de la vida renovado por el teatro, y donde el hombre se adueñe impávidamente de lo que aún existe, y lo haga nacer. Y todo cuanto no ha nacido puede nacer aún si no nos contentamos hasta ahora con ser meros instrumentos de registro.<sup>6</sup>

¿De qué buscaría adueñarse *Salsipuedes*?. No podría intentar una toma de conciencia colectiva sobre episodios volitivamente ignorados (el exterminio de los Charrúas) o —al menos— subestimados para así trascender lo meramente historicista y llegar al esencialismo en una reformulación de la identidad nacional. Memorial que uniera la historia pasada con la historia reciente en un momento especialmente favorable a aquellos propósitos.

Terminara encuentra el camino exacto para contagiar al espectador de la emoción y la indignación necesarias, no exentas de sentimientos de culpa, frente a ese exterminio. Por eso elige convertir a toda la puesta en una representación casi ritual, con algo de ceremonia pública de desagravio, de endecha y de protesta donde los gritos y el canto, la repetición y el movimiento crean una atmósfera envolvente que obliga al espectador a replantearse una y otra vez la brutalidad de este genocidio que nos compromete.<sup>7</sup>

Octavio Paz señala que “*más que una visión del mundo, una civilización es un mundo. Un mundo de objetos y sobre todo un mundo de nombres*”.<sup>8</sup> Primero el descubrimiento, luego la nominación y por último la apropiación intelectual. Quizá el silencio que *Salsipuedes* quiebra pudo ser considerado como un redescubrimiento de nuestro propio pasado y una puerta abierta hacia la legítima “apropiación intelectual” de una identidad más genuina (o al menos de un proceso de construcción de identidad que respondiera más fielmente al pasado).

*Salsipuedes* se lanza a un revisionismo de la historia, rompiendo un largo silencio sobre el exterminio de los charrúas a manos de Rivera... la obra de Restuccia se apoya en un trabajo de investigación y denuncia que trasciende la estricta farándula y se proyecta hacia objetivos de mayor alcance: tomar conciencia de nuestro origen genocida, romper el hielo de una Historia que se hizo trampas al solitario, partir en busca de una identidad cultural con raíces concretas y olvidadas e intentar comprender el presente mediante una óptica corregida del pasado.<sup>9</sup>

Las palabras que Octavio Paz señala para el escenario mexicano (“*Los mexicanos adoramos nuestro pasado pero no queremos verlo realmente, ¿no?*”)<sup>9</sup> podrían proyectarse a nuestro propio espacio en dónde probablemente el efecto de idealización (enaltamiento de personajes históricos, sublimación de conductas abyectas) —como mecanismo de supervivencia y como recurso identitario— haya alcanzado niveles de gran paroxismo.

Resulta bastante claro que la escritura, como legado para el futuro, reviste la forma de una historia homogeneizada a partir de un discurso dominante cuya gestación no puede sino darse en el lugar privilegiado de enunciación que niega la polifonía (en nuestro caso particular ni siquiera existe la posibilidad de polifonía subalterna sino el claro silenciamiento de la otra voz, de la voz de la “otredad”).

Nuestros soldados  
Matando amigos  
Ase/  
Sinando  
En policíaco operativo  
Matando hombres que pelearon por Artigas  
Para Artigas con Artigas  
Hombres que son ciudadanos no contemplados  
Matando amigos que ya sirvieron como valientes  
Matando amigos que ahora no sirven como inocentes  
Matando amigos del Uruguay que son dueños del Uruguay  
Urú-pájaro Urú-amigo Pájaro-amigo

Muerte real unida a la muerte metafórica que implica el silencio. El horror de la muerte radica fundamentalmente en la certeza de la no resurrección, la ausencia de dinámica y cambio, la eternización en cierto estado de anhedonia.

Y así, ¿cómo recuperar el pasado material para traerlo e incorporarlo al presente sin correr el riesgo de olvidar —desde la hiperbolización de la “muerte”— la “otredad” de aquellas culturas que se intentan recuperar en relación a nuestra propia realidad?.

Lewis Binford advierte acerca de estos riesgos (desde la arqueología procesual) negando la idea de que la arqueología “descubra el pasado”, entendiendo que los hechos observados por el registro arqueológico no responden al presente pero sí a los vestigios materiales a partir de los cuales es posible investigar como lograron llegar a tener su primigenia existencia y a su vez cuáles transformaciones se sucedieron sobre ellos en el tiempo hasta consolidar las características de un presente compartido que permite nuestra coexistencia.

¿No podría *Salsipuedes* haber intentado el camino inverso (probablemente el único camino posible), el de partir de ese presente común y analizarlo para comprender el pasado distante y —en un tiempo circular— acabar nuevamente en el presente pretendiendo una re-visión del mismo?.

Existe una “dinámica” que se identifica con las actividades que los integrantes de una determinada comunidad llevan a cabo, los “*jeu du rôle*” individuales que permiten lo vincular

y estructuran la mecánica social, y una “estática” que hace referencia a los vestigios materiales, tangibles y observables, consecuencia directa de aquella dinámica. Claro que, siguiendo el pensamiento de Binford, las “liaisons” existentes entre la estática y la dinámica sólo pueden registrarse observando ambos aspectos en simultaneidad y el sólo lugar donde se vuelve posible observar la dinámica es el universo presente, el que conjuga el aquí y el ahora. La obra *Salsipuedes* se convierte entonces en la materialización (aún desde la ficción) de ese espacio físico y temporal en el que conviven estática y dinámica:

La acción comienza en el “hall” del teatro donde varios actores cuentan en un tono de relato llano y familiar las costumbres y la vida de los charrúas, formando pequeños grupos (a la manera de Ariane Minouchkine en “1789”), alrededor de estos relatores el público, antes de ingresar a la sala recuerda así la organización familiar de los indios que habitaron lo que es hoy nuestra tierra, las formas de arte que conocieron, sus medios de subsistencia. Se tiende el puente entre la realidad y la ficción, se establece así una comunicación entre el mundo real-histórico y el universo ficticio de la representación que sin embargo alude a aquel... estas informaciones permiten crear una base de datos presentados en forma ordenada y expositiva de modo que luego el público pueda seguir el espectáculo liberado ya de los límites y la constricción de lo explicativo.<sup>12</sup>

En una segunda instancia, entonces, cada espectador sería en sí mismo ese espacio de coexistencia de la dinámica y la estática, conquistando de esta forma su libertad para presenciar la *mise en scène* respecto a los límites y la constricción de lo explicativo.

Claro que, a pesar de considerar *Salsipuedes* como un intento valioso en los sentidos antes mencionados, me interesa puntualizar ciertos aspectos de la supuesta empresa. A partir del presupuesto de desentrañar el concepto ancestral que permite la supervivencia de lo fenomenológico asistimos al problema de ese concepto como claramente ajeno al sujeto que, desde su propia cultura occidental, se propone descubrirlo (es decir encontrar lo ya existente y hacerlo conocer a los demás que lo ignoran). Ese extrañamiento del “otro” se origina en la distancia temporal, en culturas con modelos organizativos abismalmente diferentes a los nuestros (y, en este caso particular, buscadamente, pretendidamente y celebradamente diferentes) pero, y sobre todo —lo cual me interesa enfatizar— porque en el caso de que existan herederos o descendientes directos —lo cual nos atañe—, su existencia se circunscribe al espacio que Silviano Santiago define como un entrelugar: el espacio de lo “invisible”.

Entre el sacrificio y el juego, entre la prisión y la transgresión, entre la sumisión al código y la agresión, entre la obediencia y la rebelión, entre la asimilación y la expresión, allí, en ese entrelugar aparentemente vacío, su templo y su lugar de clandestinidad, allí se realiza el ritual antropofágico de la literatura latinoamericana.<sup>13</sup>

Y este espacio de lo invivible, ese entrelugar exhibe en toda su magnitud el sentido de lo abyecto. La abyección que, como lo señala Julia Kristeva, es esencialmente ambigüedad: aquello que ultraja el sentido de los límites, las reglas y los lugares. Aquello que vulnera la “ley” porque

la descubre en su más absoluta fragilidad es, por excelencia, lo abyecto. Al fin, la coexistencia del bien y del mal, el valor y el antivalor, la muerte con lo que está destinado a rescatarnos de ella. Todo institucionalizado, todo legitimado por superestructuras eventualmente delirantes por permanecer “fuera del surco”.

La abyección es inmoral, tenebrosa, amiga de rodeos, turbia: un terror que disimula, un odio que sonrío, una pasión por un cuerpo cuando lo comercia en lugar de abrazarlo, un deudor que estafa, un amigo que nos clava un puñal por la espalda...<sup>14</sup>

No sólo el episodio histórico que la obra de Restuccia recoge sino la misma forma en que el autor construye el texto dramático (un texto que se construye esencialmente por el montaje de documentos, cartas, informes) parecen estar destinados a iluminar tal abyección.

...el primer Presidente de la República del Uruguay habrá concluido en cuatro meses lo que en más de un siglo apenas se atrevieron a intentar ocho virreyes...<sup>15</sup>

Si me cupo a mí la fortuna y la gloria de acabar con una horda de salvajes nómades y feroces, abrigada en las escabrosidades del país, hice lo que otros no pudieron alcanzar antes de mí...<sup>16</sup>

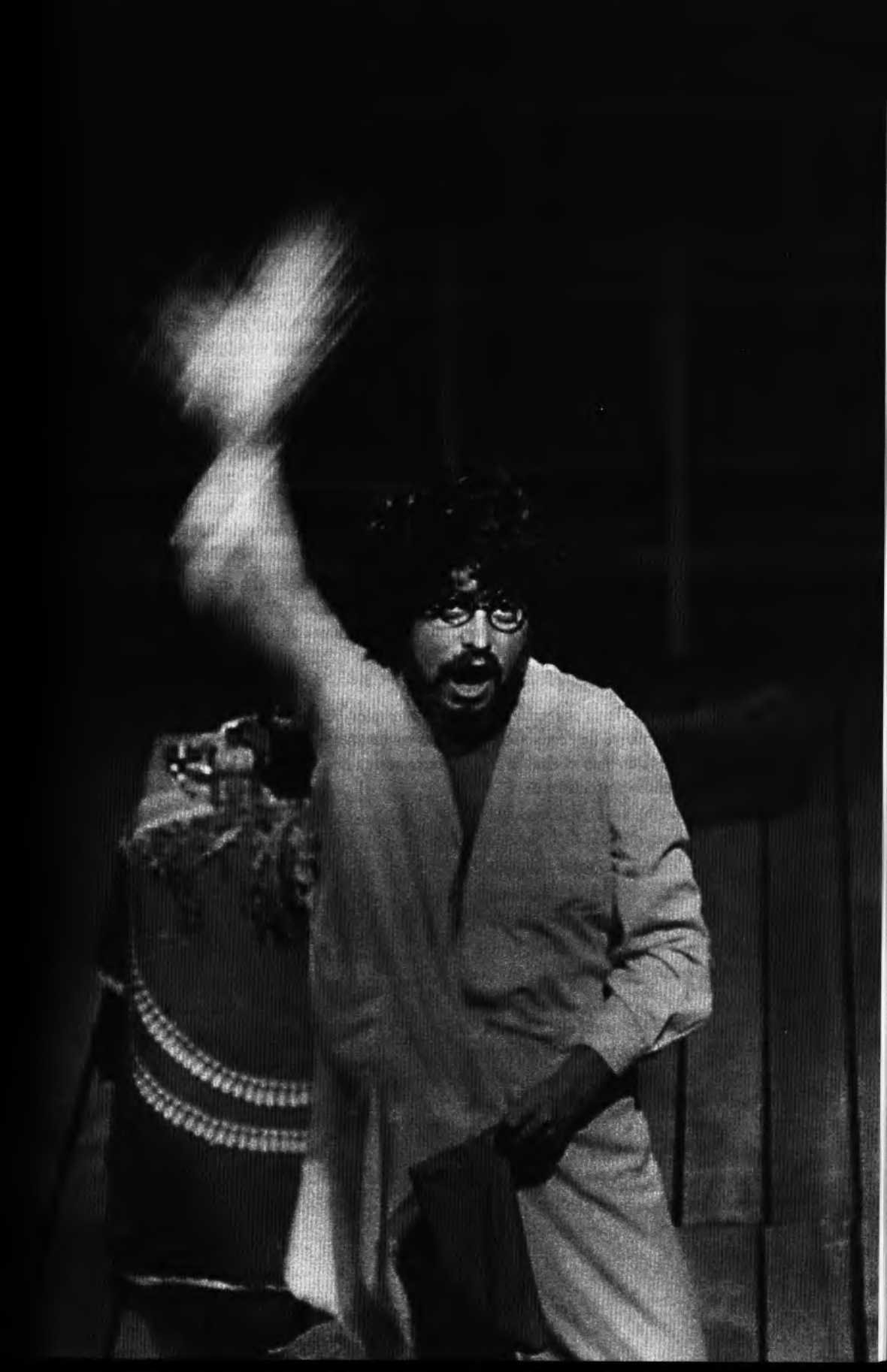
La abyección es manifiesta y el juicio final con el que acaba la obra no hace sino evidenciarla aún más en franca complicidad con el público.

EL JUICIO: “Vamos a preparar ahora la escena de un juicio. El charrúa fue ejecutado sin haber sido sometido a juicio previo. Imaginemos aquí ese juicio en el que decidiéramos la suerte del indio. Aunque a decir verdad el juzgado debería ser otro...u otros.

El final que nos saca de la pasividad de testigos-mirones. El público se convierte en el jurado y tiene posibilidad de ingerencia y de modificación del espectáculo. La verdadera participación.<sup>17</sup>

Al decir de Foucault: *juez y parte* al mismo tiempo. Pero el encuentro de la alteridad cultural (pese a este enfrentamiento con el pasado concebido como propio desde el juicio y la re-consideración del indígena en él presentes en la obra) sigue suponiendo un espacio de tensión (que la escenificación de la obra no logra anular) y un insistir como lo señala Elzbieta Sklodowska<sup>18</sup>, en la “disyuntiva nosotros-ustedes” que origina la distancia cultural entre el testimoniante (el charrúa imaginario dentro de la obra) y quien lo recibe (el público como colectivo social) pero que además exige de ambas partes —tácita o explícitamente— la construcción propia y ajena. Los discursos “heterólogos”, en terminología de Michel de Certeau, que el espacio teatral intenta recuperar no parecen ser entonces un patrimonio sencillo de obtener.

La trama es compleja y desafiante puesto que si se toma como punto de partida el discurso del subalterno o, aún más, el discurso que se pretende y se adjudica a aquel, con el fin



de rescatar la cultura material, no sólo se corre el riesgo de encontrar un *otro* domesticado o disciplinado sino de buscar un *otro* mítico (sin olvidar que lo que le otorga valor funcional al mito es el hecho de la atemporalidad, es decir que el esquema descrito explica el presente y el pasado tanto como el futuro), una alegoría de esa otredad y su cultura material de origen cuya fuente nutricia sería la construcción de los mitos personales, el espejismo del acto gratuito, el factor distorsionante de la memoria y el encuentro no de las personas sino de las personalidades (*moi social*).

La existencia implica una secuencialidad en el tiempo y una trascendencia permanente a la vez en que se está existiendo. El teatro no puede escapar a esa regla y en el acto de narrar una historia la trasciende al mismo tiempo por lo cual en tanto aspire a la fijación —siguiendo a Artaud— encontrará en ella su propia muerte:

El problema, tanto para el teatro como para la cultura, sigue siendo el de nombrar y dirigir sombras; y el teatro, que no se afirma en el lenguaje ni en las formas, destruye así las sombras falsas, pero prepara el camino a otro nacimiento de sombras, y a su alrededor se congrega en verdadero espectáculo de la vida...

Esto conduce a rechazar las limitaciones habituales del hombre y de los poderes del hombre, y a extender infinitamente las fronteras de la llamada realidad.

Ha de creerse en un sentido renovado por el teatro, y donde el hombre se adueña impávidamente de lo que aún no existe, y lo haga nacer. Y todo cuanto no ha nacido puede nacer aún si nos contentamos como hasta ahora con ser meros instrumentos de registro.<sup>19</sup>

Quizá *Salsipuedes* haya abrigado el inapreciable valor de un presente finito que se adueña de lo que aún no existe (la conciencia genocida en torno al exterminio de los indígenas) pero proyectado a un futuro en el cual se nos advierta acerca de los riesgos de seguir siendo apenas meros instrumentos de registro.■



1. RESTUCCIA, Alberto, *Salsipuedes (El exterminio de los charrúas)*
2. FOUCAULT, Michel, Historia de la locura en la Época Clásica, V. II, p. 274-275
3. LÓPEZ-IBOR, Juan J., El descubrimiento de la intimidad, p. 21
4. CHAR, René, "La libérté" en *Versiones y diversiones*, p. 114
5. GARBARINO, Héctor, *Estudios sobre narcisismo*, p. 18
6. ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, pp. 15-15-16
7. MIRZA, Roger, La Historia de los Vencidos
8. PAZ, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe*, p. 70
9. CASTRO VEGA, Jorge, "Apuntes en borrador"
10. PAZ, Octavio, RÍOS, Julián, *Sólo a dos voces*, p. 27
11. RESTUCCIA, Alberto, "Matando amigos" en *Salsipuedes*.
12. MIRZA, Roger, "La historia de los Vencidos"
13. SANTIAGO, Silviano, "El entrelugar del discurso latinoamericano" en *Absurdo Brasil*.
14. KRISTEVA, Julia, *Poderes de la perversión*, p. 11.
15. MARTÍNEZ BARBOSA, Rodolfo, *El último charrúa: de Salsipuedes a la actualidad*, p. 14
16. Id, p. 14
17. TEATRO UNO, "Salsipuedes" (El exterminio de los charrúas). Libro de documentos, Alianza Francesa, Montevideo, 1985.
18. SKLODOWSKA, Elzbieta, *Biografía de un cimarrón y Me llamo Rigoberto Menchú: (po)ética de la mediación*.
19. ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, p. 15-16

- |   |   |
|---|---|
| <p>ARTAUD, Antonin. <i>El teatro y su doble</i>. Buenos Aires: Retórica Editores, 2004.</p> <p>BINFORD, Lewis. <i>En busca del pasado</i>. Madrid: Alianza, 1983.</p> <p>CASTRO VEGA, Jorge. "Apuntes en borrador". Montevideo: Búsqueda, 27/12/1985.</p> <p>CHAR, René. "La libérté" en PAZ, Octavio. <i>Versiones y diversiones</i>. Barcelona: Círculo de Lectores, 2000.</p> <p>GARBARINO, Héctor. <i>Estudios sobre narcisismo</i>. Montevideo: Asociación Psicoanalítica del Uruguay, 1986.</p> <p>FOUCAULT, Michel. <i>Historia de la locura en la Época Clásica</i>. Buenos Aires: FCE, 1990.</p> <p>KRISTEVA, Julia. <i>Los poderes de la perversión</i>. México: Siglo XXI, 1988.</p> <p>LÓPEZ-IBOR, Juan. <i>El descubrimiento de la intimidad y otros ensayos</i>. Madrid: Aguilar, 1952.</p> | <p>MARTÍNEZ BARBOSA, Rodolfo. <i>El último charrúa: De Salsipuedes a la actualidad</i>. Montevideo: Ta'anga, 1996.</p> <p>MIRZA, Roger. "La historia de los vencidos". Montevideo: El Día, 06/08/1985.</p> <p>PAZ, Octavio. <i>Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe</i>. México: FCE, 1997.</p> <p>PAZ, Octavio; RÍOS, Julián. <i>Sólo a dos voces</i>. México: FCE, 1999.</p> <p>RESTUCCIA, Alberto. <i>Salsipuedes (El exterminio de los Charrúas)</i>. Libro de Documentos. Montevideo: Alianza Francesa, 1985.</p> <p>SANTIAGO, Silviano. "El entrelugar del discurso latinoamericano" en AMANTE, Adriana; GARRAMUÑO, Florencia, coord. <i>Absurdo Brasil</i>. Buenos Aires: Biblos, 2000.</p> <p>SKLODOWSKA, Elzbieta. "Biografía de un cimarrón y Me llamo Rigoberto Menchú: (po) ética de la mediación" en <i>Testimonio Latinoamericano: historia, teoría, poética</i>.</p> |
|---|---|