

## *Narcisa Garay, mujer para llorar:* Semiótica de la escenografía

ANA MARÍA DEFELITTO Y EITHEL ORBIT NEGRI

Según declaraciones del propio autor, *Narcisa Garay, mujer para llorar* se comenzó a escribir en 1949 y se terminó de redactar a principios de 1950. Como ocurriría con otras piezas de Juan Carlos Ghiano, su llegada al escenario no fue inmediata. No obstante haber sido leída por directores amigos del autor, debieron transcurrir todavía más de nueve años para que la tragicomedia llegara finalmente a escena el 16 de marzo de 1959.

*Narcisa Garay, mujer para llorar* recibió una buena acogida crítica y de público: se mantuvo cuatro meses en cartel en el Teatro Carpa Belgrano de la ciudad de Buenos Aires. Posteriormente mereció el Premio de Drama de Argentores y el Primer Premio de Teatro de la Municipalidad de Buenos Aires.

La primera edición de la pieza es de 1959, el mismo año de su estreno (Buenos Aires, Talía). Una segunda edición, también de Talía, aparece en 1962 con *La Moreira*, drama en tres actos del mismo autor. En 1973, *Narcisa Garay . . .* integra el volumen colectivo lanzado por Aguilar, de Madrid, *Teatro argentino contemporáneo (1949-1969)*, recopilación, prólogo y notas de Juan Carlos Ghiano. En las noticias que preceden la obra advierte el autor que "El texto de *Narcisa Garay, mujer para llorar*, ha sido corregido especialmente para este volumen."

Del cotejo de los textos de 1959 y de 1973 surge la existencia de algunas variantes. No es propósito de este estudio establecer su prolijo registro. No obstante, es lícito señalar que éstas afectan fundamentalmente los siguientes aspectos:

1. Enriquecimiento de los signos secundarios del texto dramático.
2. Supresión, adición y/o modificación, no demasiado relevantes de signos primarios del texto.
3. Supresión de los textos presentativos del personaje Perico Mangariello en los comienzos de los tres actos. En la edición de 1959 dichos textos asumen una diferente funcionalidad: el del primer acto, presentativa,

identificadora, evocadora, anticipadora, localizadora (espacial y temporal); el del segundo acto, informativa de transcurso temporal, narradora, anticipadora; el del tercer acto es, básicamente, anticipadora. A este respecto conviene señalar que, en cambio, el autor mantiene un texto igualmente distanciador y a cargo del mismo personaje de Perico en el cierre de la obra.

La inconveniencia de perturbar la unidad del análisis con confrontaciones prescindibles, ha determinado la elección de una de las dos versiones. Se ha preferido el texto de 1973; respetamos así lo que entendemos como opción asumida por el propio autor y sin que la elección importe juicio acerca del acierto o desacierto de las variantes.

### *Fabulación propuesta por los signos del texto*

Con el objeto de facilitar el acceso al posterior análisis semiótico de la escenografía de *Narcisa Garay* . . . , hemos estimado conveniente adelantar una apretada síntesis de su fábula dramática.<sup>1</sup> *Narcisa Garay, mujer para llorar* es una tragi-comedia en tres actos y en prosa. La acción de la pieza transcurre en la ciudad de Buenos Aires, en un inquilinato de la calle San Juan al 1300 y en 1940. Viven allí las hermanas María Rosa y Rosa María, el matrimonio de Justa y Perico con su hijo Pichí y la abuela, don Arena, Antonieta y Mario Leña, otro matrimonio, Leandro Fierro y Narcisa Garay.

El proceso dramático, en el primer acto, se desarrolla alrededor de la "irregular" relación amorosa que mantienen Narcisa y don Arturo Ocampo, dueño del inquilinato. Esta relación merece la prolija atención de buena parte de las mujeres de la casa y el consiguiente comentario insistente, que alterna la abierta maledicencia con la soterrada envidia. En la visita que, como todos los domingos, Ocampo realiza a su amante, muere sorpresivamente en la cama de Narcisa. La inmediata asunción por parte de la Garay de una desconsolada "viudez," expresada con "desatada elocuencia funeraria" (p. 364), trastrueca su imagen ante las antiguas jueces implacables, convertidas ahora, por su parte, en flamantes cultoras del rito que adviene en el inquilinato por el reconocimiento de "una heroína de amor."

El acto segundo se desarrolla en el mismo lugar, un mes después (p. 378), en el pesado atardecer de un día casi veraniego. En lo fundamental, el acto gira alrededor de una situación bivalente. Por un lado, a través de los otros personajes y parcialmente de ella misma, se insiste en la ejemplar viudez de Narcisa. Con diversos grados manifiestan adhesión admirativa Justa, María Rosa y Rosa María y Antonieta, objeto ahora esta última de la atención del mundo mujeril del inquilinato a propósito de su particular relación con Leandro. Por el otro lado, indicios diversos van jalonando el progresivo deterioro de aquella viudez ejemplar: el alivio del luto; la atracción por Mario (marido de Antonieta), que la impulsa a citarlo a su propio cuarto, a revelarle el engaño de que es objeto por parte de su mujer y, finalmente, para impedir otra muerte en la casa—según ella se excusa— a entregársele.

El tercer acto, siempre en el mismo espacio escénico, transcurre ya anochecido el 1 de enero. La doble relación "irregular" Narcisa/Mario y Antonieta/Leandro

concita ahora la redoblada atención vigilante de las espectadoras de la casa. En la perspectiva de éstas, se reiteran situaciones ya vividas en el acto primero, pero cargadas ahora del sentimiento particular que supone la “desilusión” por la inconsistente viudez de Narcisa. La mesa de año nuevo nuclea a los cuatro personajes. Los brindis y la atmósfera de fiesta les va haciendo perder el empaque habitual y, al mismo tiempo, el diálogo y los gestos insinúan ciertos desplazamientos que bien pronto la acción confirma: el coqueteo de la Garay con Leandro, que obviamente irrita a la otra pareja. La borrachera de Narcisa es el pretexto para que Leandro intente acompañarla a su cuarto, intento frustrado por la intervención de Mario, secundado por su mujer. Estos retan a duelo a Leandro, pero, y ahora ya frente a la expectativa de todos los habitantes del inquilinato, la intervención de Narcisa malogra el enfrentamiento. La noche termina y con ella las relaciones que pudieron ser de Narcisa con Leandro y las concretadas con Mario: a su turno, uno y otro la dejan. Ya sola, Narcisa planea jugar una nueva carta: la del suicidio. El canto de Perico prepara el descubrimiento del cadáver de Narcisa. No entrará, como Narcisa secretamente esperaba, un hombre “no como los que viven en esta casa” para recoger su cuerpo; en cambio, mientras el viento juega entre sus colgadas piernas inertes, el coro del inquilinato vuelve a sentirla heroína y comienza a diseñar su mito.

### *El título*

Ghiano titula la tragicomedia *Narcisa Garay, mujer para llorar*, construcción integrada por un núcleo de sustantivos propios acompañado por una declaración semánticamente caracterizadora. La primera propuesta del título designa nombre y apellido de la protagonista. La segunda, en cambio, propone una bisemia derivada de la posibilidad de postular, para ese “llorar” que cierra el título, actantes diversos: Narcisa, protagonista de su propio llanto (gramaticalmente, sujeto de “llorar”); Narcisa, objeto del llanto de los otros (gramaticalmente, objeto de “llorar,” cuyo sujeto no se explicita).

Narcisa-sujeto denota dos llantos de diversa densidad significativa. El que exhibe, más allá de todo recato prudente, ante el ya conquistado coro de enemigas del inquilinato, en ocasión de la muerte de Ocampo: dice, aludiendo a Pichi, que quiere ver al muerto, “¡Que suba! ¡Que lo vea! ¡Que lo recuerden para siempre sus ojos! ¡Que mire mi destino! ¡Ay, Narcisa Garay, mujer para llorar!” (p. 369). Otro llanto, entrañable y auténtico, que surge en los momentos en que repasa ese “destino de mala pata” o de “vida cruzada” que justifica la ambigua decisión del suicidio. Pero ya en la secuencia de la muerte de Ocampo, Narcisa descansa a ratos del esfuerzo de representar el dolor ante los demás; en esos momentos la Garay se olvida del coro que ávidamente la contempla y parece abroquelarse en su interior desvalido y dolerse: “¡Madre que me dejó de chiquita, nunca terminarán mis desdichas! En Ocampo había encontrado amparo, ¡madre y marida al mismo tiempo! ¡Padre, marido y madre a la vez! ¡Ay!” (p. 365).

Narcisa-objeto, mujer para ser llorada (para ser recordada, para no “irse” del todo . . . ), deriva de la Narcisa-sujeto de su llanto, en tanto heroína de dolor; pero, naturalmente, la realización de este nuevo llanto exige la concurrencia de actantes capaces de asumirlo. Cuando la tragedia irrumpe en la vida de la protagonista—muerte de Ocampo—, el coro femenino trasmuta su voz malediciente

en llanto solidario y admirativo ante el surgimiento de la esperada "heroína de amor." Solidaridad y admiración no colman la necesidad de tener ídolos, de proponer paradigmas, que subyace en la opacidad de esas vidas en las que no pasa nada. Con el mismo impulso con que la antigua animadversión se hizo admiración solidaria, ésta buscará pronto proyectar en Narcisa una suerte de ejemplaridad, de esa apetencia de modelo que las desvela. Así, en el final del acto primero, Rosa María la verá: "¡Más grande que la muerte!" y de inmediato la propondrá "¡Para ejemplo de todas!" (p. 372). "¡Ejemplo y honor de la casa!" como dice Justa, a través de su nombre, Narcisa Garay, tendrá nombre la casa: "Para recuerdo de futuros inquilinos" (p. 378), según rubrica Rosa María.

Las diversas etapas por las que transita Narcisa a lo largo de la pieza encuentran la debida proyección en la voz y en la actitud de quienes son sus consecuentes espectadoras. El abrupto final recupera la imagen de la Narcisa desgraciada y paradigmática que cierra el acto primero y la proyecta, ahora ya sin los peligros que siempre suponen las contingencias de la vida, a una dimensión de "porteña" mitología casera. Sobre el lamento a coro, entre plañidero y exultante, que arranca la muerte de Narcisa, se yergue la voz de Perico. Y ha de ser necesariamente el cantor popular—ese rapsoda en tono menor que nos ha conservado la historia, acaso la leyenda, de Buenos Aires—quien consagre, desde una perspectiva temporal distanciada, la persistencia del mito: "Cuando sólo la noche quiso mirar su cuerpo, cuando no tuvo más reposo que su negrura, ni otro descanso que el silencio, comenzó su memoria. Y desde entonces la casa fue llamada por su nombre, el que se había ganado Narcisa Garay en una hora de ese primero de enero, hace apenas unos años, cuando ya era la gran Buenos Aires, con tres millones de seres apretujados y protestadores. Desde esa noche tuvo su lugar en esta casa, un cacho de cielo hacia el sur y una estrellita rojita y parpadeante" (p. 408).

Las dos lecturas que permite la peculiar estructura sintáctica del título funcionan en el sistema literal. Si de esas dos lecturas nos atenemos a la que considera a *mujer* (apósito de Narcisa) como objeto para ser llorado, evidentemente el título funciona en el sistema paralelo, en el cual *llorar* adquiere la significación de *recordar*. Pero las palabras de Perico permiten columbrar que al par que comienza "la memoria" de Narcisa, comienza también su ingreso en un territorio mítico. Así, *llorar* es susceptible de funcionar, en el sistema derivado, como si aludiera a un modo de *mitificar*.

### *Categorías sígnicas del texto dramático*

La lectura de una obra dramática propone a su receptor dos categorías sígnicas: las que constituyen el texto propiamente dicho y las tradicionalmente denominadas "acotaciones escénicas." Unas y otras constituyen, respectivamente, los signos primarios del texto (o texto primero) y los signos secundarios del texto (o texto segundo). El carácter lingüístico de ambos sufre una transmutación cuando la obra deja el ámbito del libro e ingresa en el del escenario. Aun los signos lingüísticos que conservan el carácter de tales en la representación teatral, asumen una manifestación diversa: el discurso dramático, escrito en el texto, adquiere ahora voz y entonación y se acompaña de otros signos (mímica, ademanes, desplazamientos) que subrayan, disimulan y hasta contradicen el texto primero. Pero están también en el texto dramático los signos secundarios que, en el camino

libro-escenario, pierden su característica de signo lingüístico y adquieren una manifestación signica diferente: escenografía, iluminación, vestuario, accesorios, efectos acústicos (música, ruidos). . . .

Tanto los signos primarios como los signos secundarios del texto dramático son de naturaleza exclusivamente lingüística. Pero el texto dramático—y he ahí su diferencia substancial con el texto narrativo y con el texto lírico—no se agota en su realización lingüística: el texto dramático es, básicamente, una *propuesta* que postula una realización que habrá de integrar signos lingüísticos con signos no lingüísticos, ya no en las fronteras literarias del libro sino en las teatrales de la representación, ya no para la actitud receptiva de un lector sino para la de un espectador.

La obra representada, pues, nos enfrenta con otra categoría de signos: los denominados signos de escenario, escénicos o de teatro. Están aquí, por un lado, los signos lingüísticos provenientes del texto primero, ahora en la versión oral con apoyo quinésico que de ellos nos da el actor; están por otro lado, los signos no lingüísticos, previstos parcialmente al menos por el texto segundo, que constituyen escenografía, vestuario, iluminación, accesorios, y efectos acústicos.

Nuestro punto de partida es el texto en su doble condición de texto literario y de propuesta abierta a su posterior realización teatral. Ello explica que, alguna vez, nos deslicemos en nuestro estudio de los signos del texto a los signos de escenario, aunque seamos conscientes de que estos últimos—para la óptica del lector—no son sino una conjetura.

### *Semiótica de la escenografía*

Entre el vasto repertorio de posibilidades que la obra dramática ofrece al asedio semiótico, hemos escogido la escenografía de *Narcisa Garay* . . . para someterla al análisis semiológico.

En el estudio "Los signos de teatro," Tadeusz Kowzan sistematiza los signos escénicos distinguiendo entre aquéllos cuya realización se da *en el actor* de aquellos otros cuya realización se da *fuera del actor*.<sup>2</sup> Los signos teatrales que se dan en el actor pueden subagruparse en tres sectores: los referentes al tono del actor; los referentes a su quinésica (mímica, ademanes, desplazamientos); finalmente, los que apuntan a la composición exterior del personaje, a su vestuario, peinado y maquillaje. Por su parte, los signos escénicos que se dan fuera del actor pueden distribuirse en dos grupos: los que atañen al espacio escénico, la iluminación y la utilería, por un lado, y los que se refieren a los efectos sonoros (no lingüísticos), por el otro.

La escenografía es, pues, un signo de teatro que se da fuera del actor, se instala en el espacio y es objeto de percepción visual. El análisis de este signo de teatro en *Narcisa Garay, mujer para llorar* se realizará, como es obvio, a partir de los signos secundarios del texto ya que son éstos, dentro del texto, los que la proponen. La atención preferente al texto segundo no impedirá incursionar en los dominios de los signos primarios, toda vez que ello resulte útil al análisis semiótico de la escenografía. Si bien este análisis debe apoyarse en el único material de que se dispone: el texto, ello no habrá de cerrar la posibilidad de conjeturar su proyección escénica.

Los signos secundarios que inician el acto primero tienen, en primer lugar, carácter denotativo: indican la época de la acción (año 1940) y el lugar (ciudad de

Buenos Aires, barrio de Constitución, calle San Juan al 1300, un inquilinato). ¿Qué signos secundarios propone Ghiano para la concreción escénica del inquilinato en que tendrá lugar la acción de la pieza? El autor destaca que la casa "fue nueva y próspera hacia 1890" (p. 353). Éste, como otros rasgos que evocan "esplendores" pretéritos desde la perspectiva de un presente deslucido, va acorde con aspectos que la obra desarrolla como oposición entre un pasado de promesas venturosas y algunas realidades efectivamente positivas y un presente de frustraciones y realidades mezquinas. El óleo verde oliva descascarado de la pintura del patio del inquilinato—que como signo de escenario será símbolo—ilustra esa bipolaridad.

Se señalan tres realidades objetivas de primer grado—objetos, en este caso—que, escénicamente, como utilería, devendrán signo de signo: coquetas cortinas bordadas, jaulas con canarios y macetas con helechos, en la habitación de Rosa María y María Rosa. Los tres elementos adelantan para el receptor de la tragicomedia una suerte de precaracterización de las hermanas que la pieza corrobora largamente: connotan el grato decoro con que ambas visten su pieza de inquilinato como en intento de superar la aridez afectiva de sus vidas.

En oposición—dentro de los límites que tolera la medianía del conjunto—las esteras, las macetas y latas con plantas humildes de los cuartos de Justa y Perico, Pichi y la abuela (también signo de signo), son indicios que han de "leerse" más en relación con lo económico (Perico, el jefe de familia, no trabaja) que con una supuesta despreocupación de sus moradores.

El sillón hamaca de mimbre, vacío en el inicio de la pieza, será a lo largo de la misma el ámbito natural de la abuela. Durante el proceso dramático, Abuela y sillón se integrarán solidariamente; desde él, la Abuela es la espectadora que nunca atina a interpretar correctamente los múltiples signos que el mundo del inquilinato le propone. El signo secundario de texto respectivo connota espacialidad y cumple, básicamente, función designativa en cuanto nombra una realidad objetiva de primer grado; como signo de escenario es signo de signo, elemento de utilería, con función básicamente determinativa.

En tanto las puertas sin cortinas de la habitación de Leandro connotan un masculino descuido, la solera de glicinas que protege el cuarto de Mario y Antonieta apunta más a la atmósfera del patio como totalidad que a la particular idiosincrasia de la pareja.

La distanciada ubicación del cuarto de don Arena condice con su menor participación en el ajetreado comentario, común en el patio; su llegada al mismo, desde ese fondo que el espectador vislumbra más que precisa, no está del todo reñida con el hecho de ser el único personaje de campo que aparece trasplantado al marco ciudadano del inquilinato.

Las habitaciones de Narcisa están ubicadas en un "primer piso precario" (p. 353). Visualmente proponen al espectador un microescenario que podríamos considerar un segundo espacio escénico. Desde la perspectiva del espectador, el escenario abarca los dos planos: el inferior del patio y el superior de la terraza y del cuarto de Narcisa. Naturalmente ese escenario total requiere la óptica de un espectador igualmente total. Los habitantes del patio, por su parte, acceden parcialmente al "espectáculo" del primer piso. Decimos "parcialmente" porque, como es obvio, la cuarta pared que cerraría hacia el frente la sala de Narcisa, inexistente,

derrumbada para el público, tiene, en cambio, carácter de efectiva pared para los personajes. Ese segundo espacio escénico atrae la atención de las mujeres del patio: las mutaciones en la relación Narcisa/mujeres signarán la índole de esa atención. Consciente del interés que suscita en las de abajo, Narcisa transforma la terraza en "escenario" de sus "actuaciones." Veamos unos ejemplos. En su primera aparición, los movimientos y canturreos de Narcisa merecen la mirada curiosa de Justa y las dos hermanas, según precisan los signos secundarios: "*Al sentirse observada* por las mujeres de abajo, rompe a cantar, sin dejar los meneos" (p. 359).<sup>3</sup> La terraza es, también, "escenario" del primer encuentro formal entre Narcisa y Ocampo, observado desde abajo: ". . . se estrechan *ceremoniosamente* las manos. Las mujeres abajo *los contemplan* con *inmóvil interés*" (p. 361). Cuando muere Ocampo, los signos secundarios del texto consignan: "(Abre la puerta y se asoma a la baranda.)" (p. 363); pero en este caso son los signos primarios del texto los que marcan la "actuación" sin público de Narcisa. El final del acto segundo aporta un uso del primer piso que invierte el sentido hasta ahora señalado: desde la puerta entreabierta que da a la terraza, Narcisa y Mario asisten el "espectáculo" que en el patio confirma la infidelidad de Antonieta. Para el doble abandono de que es objeto Narcisa por parte de Mario y Leandro, Ghiano, a través de los signos secundarios, ubica a Narcisa en "la azotea, sobre la barandilla de la escalera" (p. 405) y "en la baranda" (p. 406), respectivamente. El voluntario distanciamiento de ambos hombres es subrayado por la ubicación en el espacio escénico: ambos hablan a Narcisa desde el patio. En estas dos últimas situaciones dramáticas, casi al filo de la pieza y muy próximas a la muerte de la protagonista, la baranda y la terraza han abandonado su condición de marco para las "actuaciones" de Narcisa. Finalmente, el primer piso reasumirá su carácter de "escenario" para el patio cuando es descubierto el cadáver de Narcisa "sobre la baranda de la escalera" (p. 407).

De lo expuesto se deduce que terraza y baranda (consignadas por signos secundarios connotativos de lo espacial y la distancia, realidades objetivas de primer grado, con función designativa), como signos de escenario adquieren carácter de signo de signo, contenido escenográfico relevante y, entre otras, cumplen funciones determinativa, articuladora y fática, espacializadora, proxémica y, naturalmente, recreadora ficcional.

La descripción de la sala de Narcisa propone elementos de utilería—"accesorios," en la nomenclatura de Kowzan—que sirven a una caracterización dual, de la época y del personaje: mesa, carpeta de felpa, sillas de Viena, cómoda con espejo, floreros, frascos, vasos, cortinas con flecos y los infaltables retratos con marco de plata de la madre y de Carlos Gardel. Los retratos, además de designar lo que muestran, connotan dos devociones de Narcisa—la filial y la popular—y, consecuentemente, devienen signo de signo. En tanto el retrato de la madre corresponde al orden, de sus afectos privados, el del cantor se imposta en una cierta mitología colectiva peculiarmente argentina. En el segundo acto se agrega el retrato de Ocampo (p. 380). Inicialmente símbolo de una nueva devoción de Narcisa en su calidad de "viuda ejemplar," la acción mostrará la fragilidad de esa devoción: el giro que imprime al retrato de Ocampo (p. 385) es el anticipado signo escénico del giro que imprime a su propia vida (seducción de Mario Leña). Hay otro accesorio que merece especial consideración: el "candelero con roja vela

gruesa" (p. 353). Mero signo de objeto, para el espectador, al levantarse el telón, el desarrollo de la tragicomedia lo convertirá en signo símbolo de las prácticas esotéricas de la Garay: "(Toma luego la gruesa vela roja, en la que va atravesando largas agujas, mientras dice [. . .] Y lo arrolla a la vela, que luego enciende, contemplándola un instante)" (p. 363).

Ghiano destaca en el prolijo texto segundo que inaugura la pieza: "En la terraza, las cuerdas de colgar ropa se marcan, tensas, sobre el cielo" (p. 353). Al iniciarse el primer acto, esas realidades objetivas de primer grado, además de designar lo que muestran, suman una irradiación connotativa que apunta a la categorización social del espacio escénico general. Esas cuerdas de colgar ropa son también la avanzada que el recurso femenino utiliza para ejercer su ineludible vigilancia. Así se desprende de una de las advertencias de Narcisa a las mujeres, previas a la llegada de Ocampo: "Segundo: salvo mejor opinión, que se tomará como es debido, espero que hoy no subirán a colgar ropa a la azotea. El domingo pasado las vigilé bien. Cuatro pares de medias y tres pañuelos, ¡media hora para colgarlos! ¿No les parece abusivo?" (p. 360). (Dado que la situación señalada no tiene realización escénica durante toda la tragicomedia, podemos catalogarla de realidad sólo lingüística o de tercer grado). Este elemento de la escenografía sirve a la ficción dramática en dos eslabones de algún modo vinculados: de la soga roba Narcisa el pañuelo de Mario Leña que utiliza en uno de sus conjuros (p. 405); finalmente será el vehículo elegido por la protagonista para el juego de su última carta, la del suicidio. A través de la progresiva densidad significativa de que se van cargando las cuerdas, se advierte la preocupación inicial del autor cuando ya en el texto segundo que describe el espacio escénico subraya la tensión de esas cuerdas destacadas sobre el cielo: conjunción de escenografía, utilería e iluminación.

La escalera en caracol, más allá de su mera aplicación instrumental (se accede a la terraza común donde los habitantes del inquilinato cuelgan la ropa lavada y, también, a las habitaciones de Narcisa), adquiere especiales connotaciones en la segunda de sus funciones, la de ascenso laberíntico al mundo de la Garay. De la primera, la obra consigna la realidad sólo lingüística señalada precedentemente.

Mundo en cierto sentido antagónicos, los de Narcisa y el resto del inquilinato, permanecen voluntariamente separados. En esos momentos la escalera (al margen de dar acceso a la terraza) es escalera sólo para Narcisa y Ocampo. La primera y única subida de Ocampo, confirmando el comentario malicioso anterior de las mujeres, se realiza frente a la muda expectativa del patio (p. 361). En esta situación de la ficción dramática, la escalera—usada, contemplada—revela dos proxemias: la de don Arturo/Narcisa, la del patio/Narcisa-Ocampo. La muerte de don Arturo abre al inquilinato el mundo cerrado de Narcisa; consecuentemente, se trastorna el cuadro previo de relaciones y en el que se inaugura, y cuya tónica dominante es la aproximación mujeres/Narcisa, la escalera será reiteradamente el vehículo de la nueva proxemia. Justa, Rosa María y María Rosa suben y bajan repetidas veces (cf. pp. 363, 364, 366, 368).

También Pichi, más interesado en la curiosidad del muerto que en el consuelo de la flamante viuda, sube la escalera (p. 369). Mario será quien acompañe en el ascenso al hermano del muerto; don Manolo sube hasta la habitación de Narcisa: el áspero diálogo entre ambos en torno del cadáver de Arturo Ocampo,



al separar tajantemente los dos mundos de Ocampo (el prestigioso de su familia y de su actividad comercial, el irregular de su amante), arroja a Narcisa a una segunda separación de Ocampo y a una intensificada aproximación al coro de mujeres que la consuela.

“Comienza a subir la escalera ante la cordial atención de las otras” (pp. 379-380). Estos signos secundarios del texto subrayan, ya bien avanzado el acto segundo, el acercamiento mujeres/Narcisa. Y es la última vez que, desde el patio, el ascenso de Narcisa es objeto de atención cordial.

Instalada en su mundo, Narcisa teje los hilos de una nueva trama. La escalera juega en esa trama una función en la que lo proxémico se desliza a lo persuasivo: llamado por Narcisa, Pichi será su mensajero ante Mario (p. 382); convocado, Mario “sube lentamente la escalera” (p. 385) que lo llevará a las habitaciones y, finalmente, a los brazos de la Garay. Interesa puntualizar los dos ascensos de Mario Leña a las habitaciones de Narcisa: en el acto primero, como una especie de representante del orden regular, del que “sabe” lo que hay que hacer, asciende con don Manolo, precisamente el que dará un último corte a la relación Narcisa/don Arturo; ahora, llamado por la Garay (acto segundo) ingresa de algún modo en el desorden de las relaciones inestables al comprobar el adulterio de su mujer y convertirse, persuadido por Narcisa, en el “reemplazante” de Ocampo.

La escalera recupera su prestigio equívoco ante las mujeres, devueltas a la atención malevolente y al rechazo de Narcisa. A través de las palabras ingenuas de Pichi, llega el comentario no tan ingenuo de Justa: aludiendo a supuestos fantasmas (una manera eufemística de mencionar a los amantes), “Lo dice mama, que los oye todas las noches por el patio, y hasta suben la escalera” (p. 395). Tales palabras hieren como un rayo el alma supersticiosa de Narcisa: su subida corriendo por la escalera es como una huida, una huida ante una mala idea que desaprensivamente han dejado caer ante ella.

El penúltimo descenso de Narcisa (p. 397) interesa, en primer lugar, porque marca la distancia de aproximación afectiva a un sector del patio: el que integran Leandro, Antonieta y Mario, en la noche del 1 de enero. La acogida cordial de los de abajo representa—dentro del equilibrio inestable en que se insertan las relaciones Narcisa/mujeres—una compensación simultáneamente paralela y contrastante de aquella mirada con que el otro sector del patio siguió a Narcisa en el acto segundo: paralela en la consideración cordial, contrastante en quienes dispensan la cordialidad. Por su parte, este penúltimo descenso, alegre, casi exultante, a la compañía, se opone polarmente al último ascenso de la protagonista, triste, a la soledad antesala de la muerte. Esta bipolaridad contrastante (descenso alegre/ ascenso triste) enmarca la penúltima chance de Narcisa: Leandro. La escalera reitera aquí su carácter de vía al mundo de Narcisa. Vía muerta, en este caso, pues Leña y Antonieta frustran el nuevo proyecto de Narcisa de alcanzar una compañía “estable” en Leandro (p. 401).

El final de la obra destaca nuevamente la presencia significativa de la escalera: sobre su baranda “han quedado, colgantes, las piernas de Narcisa con sus medias color torcaza . . .” (p. 407). Por la escalera, según acotan los signos secundarios del texto, “las mujeres comienzan a subir . . .” (p. 408). Acortando distancias, en nueva y definitiva proxemia, con Narcisa, que ha ingresado en un territorio que ya no comparte con nadie: el de la muerte y el de su mito.

Los signos secundarios referidos al objeto escalera connotan lo espacial, el movimiento, la distancia: es una realidad objetiva de primer grado y, finalmente, dichos signos tienen función designativa. Como signo de escenario, la escalera es un signo de objeto que deviene signo de signo y, como corolario del proceso dramático, signo símbolo: la escalera simboliza los vaivenes de los acercamientos y rechazos entre el mundo de Narcisa y el del patio. El contenido del signo de teatro "escalera" corresponde al ámbito de la escenografía y cumple funciones determinativa, articularia y fática, espacializadora, proxémica y, naturalmente, recreadora ficcional.

### *A modo de conclusión*

El autor instala el desarrollo de la ficción creada en el ámbito de un inquilinato de barrio porteño. Patio de un inquilinato, no de un conventillo. Corresponde establecer la distinción por cuanto una y otra palabra denotan espacialidades diversas. Tanto en su aspecto externo como en la característica de sus moradores, inquilinato y conventillo tienen, todavía hacia el '40, fronteras bastante precisas. Unos y otros han sido frecuentemente usados como espacio escénico por la corriente "popular" de nuestro teatro, fundamentalmente por la del sainete y la del grotesco, ambos de filiación realista.

Es curioso advertir cómo al describir el patio de inquilinato en que se desenvuelve la acción del sainete lírico dramático en un acto *Los disfrazados* (1906), su autor, Carlos Mauricio Pacheco, se preocupa por señalar el deslinde conventillo/inquilinato: "Patio de un inquilinato [. . .] No es el conventillo porteño sucio y complicado. Es un patio donde el autor toma sus apuntes de la vida popular sin necesidad de taparse las narices. Hay en el ambiente cierto aseo, cierta limpia alegría de día de fiesta, que no se encuentra en las oscuras vecindades cosmopolitas. No es, pues, el conventillo propiamente."<sup>4</sup>

Es evidente que el dispositivo escénico propuesto por Juan Carlos Ghiano y ya analizado, representa con fidelidad el inquilinato que describe desde el texto segundo. Hay, inclusive, por parte del autor, cierta preocupación detallista al agregar a lo que se podría denominar "planta estrictamente escenográfica," elementos—plantas, flores, cortinas . . . —que permiten visualizar el patio como un ámbito de decoroso aseo, de pobreza sobrellevada con dignidad.

Si en la puesta en escena de *Narcisa Garay* . . . , director y escenógrafo acatan las minuciosas indicaciones que Ghiano señala en el texto segundo, el espectador—al comienzo de la obra, ajeno aún a la localización espacial y epocal—reconoce al menos, por la escenografía y los accesorios, que se trata de un inquilinato y no de un conventillo. La básica función determinativa de estos elementos rubrica su condición—ya señalada en el análisis—de signo de signo. Si la escenografía, con el aditamento de algunos accesorios, asume, en conjunto, el carácter de signo, es lícito incorporarla a un registro (el social), a un código (de costumbres y usos habitacionales, naturalmente determinado por la realidad socioeconómica del país) y a un nivel (de clase).

El valor de la escenografía, naturalmente no se agota en la posibilidad de que, visualmente, muestre en forma cabal el ambiente que designa. Ha de responder, funcionalmente, a los vaivenes de la fábula dramática. Prácticamente, ningún elemento de escenografía ni accesorio resulta gratuito: en mayor o menor medida

el proceso de la tragicomedia los va convirtiendo en elementos participantes de la acción.

El patio es el ámbito común de los inquilinos de abajo y es también el paso obligado de quienes llegan desde el exterior o van hacia él. Polariza así los encuentros entre los personajes. Estarán quienes se encuentran más o menos fugazmente, en el ir y venir que impone el ritual diario; estarán también quienes se afincan en él para demorarse en acciones que la costumbre ha convertido en hábito.

Las puertas, que están sin duda por imperio de la verosimilitud escenográfica, son algo más que meras aberturas de acceso al mundo exterior y a las habitaciones de los personajes; la contigüidad de las del patio permite que un sector de ese mundo establezca fluidas relaciones, tal como la fábula lo va requiriendo en diversas instancias de su desarrollo.

Dejando a un lado la escalera (analizada *in extenso*), también la presencia del doble plano escenográfico tiene evidente funcionalidad: sirve a las proxemias—ya de distanciamiento, ya de acercamiento—que el texto primero crea, y delimita, para la protagonista, el reducto apropiado para sus deliberadas “actuaciones,” el reducto privilegiado que le ha concedido su relación con Ocampo.

Si el teatro, no la literatura dramática, como arte es arte del tiempo y del espacio, al teatro no le está vedada la posibilidad que la literatura (especialmente la contemporánea) ha intentado tantas veces alcanzar: la de la simultaneidad. En el caso del escenario de *Narcisa Garay . . .*, su doble plano permite al autor la creación de ciertas simultaneidades cargadas de significación. Así, por ejemplo, en el acto tercero, en tanto Narcisa, en su habitación “dispone las flores a los retratos, y se arregla el peinado y el escote frente al espejo,” “saca el murciélago y el pañuelo de un cajón de la cómoda y los contempla fijamente, como si dudara de su existencia” (p. 395), en el patio, Leandro—desconocido aún pero próximo “objetivo” de Narcisa—llega de la calle y se hace anunciar por Pichi a Antonieta. El espectador asiste visual y simultáneamente a ambas acciones que, desconectadas, parecen anticipar uno de los meandros por los que se orientará la acción: la sugestión reside en que al mismo tiempo que Narcisa mira con escepticismo el murciélago (¿signo de que el ya conquistado Mario Leña está dejando de interesarle?), abajo entra Leandro Fierro (el hombre que, en los desbordes de la cena del 1 de enero, se convierte en el proyecto de Narcisa).

*La Plata, República Argentina.*

## Notas

1. Para el presente trabajo se ha utilizado la edición de *Narcisa Garay, mujer para llorar* incluida en *Teatro argentino contemporáneo (1949-1969)*. Recopilación, prólogo y notas de Juan Carlos Ghiano. (Madrid: Aguilar, 1973). En las transcripciones del texto se consigna, entre paréntesis, el número de página.

2. Tadeusz Kowzan. “Los signos teatrales.” En: *Nuevo Drama. Cuadernos de investigación teatral*. N° 1 (Buenos Aires: Editorial Tallá, 1970).

3. Cuando transcribimos signos secundarios del texto, el subrayado es nuestro.

4. Carlos Mauricio Pacheco. *Los disfrazados. Sainete lírico dramático en un acto*. En: *Breve historia del teatro argentino. VI—El sainete porteño*. (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1963).