

'La salud de los enfermos' de Cortázar: Notas sobre la ficción teatral

Beatriz Trastoy

La obra narrativa de Julio Cortázar puede leerse como una reflexión sobre la actividad receptiva, como una escritura que, mediante la complicitad del lector, se cifra y se descifra a sí misma, generando nuevos discursos de insospechadas derivaciones.¹

En "La salud de los enfermos" (incluido en *Todos los fuegos el fuego*²) se narran los esfuerzos de una familia por evitar a la madre, anciana y enferma, el dolor que le causaría la noticia de la muerte del hijo menor (Alejandro) y, luego, la de la tía Clelia. Por lo tanto, los parientes escriben/representan una suerte de "comedia" que llamarán "piadosa" (49), como aquellas mentiras nacidas de la compasión.

Intentaremos mostrar aquí cómo los procesos de escritura y lectura que tematizan la ficción en el cuento de Cortázar resultan análogos a los que intervienen en la producción y recepción de un hecho teatral;³ es decir, analizaremos las estrategias discursivas que emisores y espectadores ponen en juego para codificar y decodificar toda representación escénica. Consideraremos para ello no sólo el texto narrativo de "La salud de los enfermos" sino también su puesta en escena, adaptada y dirigida por Rolando Malié, que se presentó en el Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires, durante 1990.⁴

El discurso de cada uno de los personajes del cuento está determinado—como en cualquier situación comunicativa de la vida real—por su rol social (relaciones amistosas, laborales, de parentesco, etc.).⁵ Sin embargo la ficción inventada obliga a la familia a asumir nuevos roles que, aunque también sociales, tienen carácter eminentemente teatral. Así, el tío Roque, a quien como "casi siempre/. . ./le tocó pensar" (45) inventa el repentino viaje de Alejandro a Brasil, contratado por una empresa de

construcciones; el hermano de un abogado amigo envía desde Recife sobres timbrados que la familia llena con las imaginarias cartas de Alejandro. Más tarde, cuando Clelia se enferma y muere (episodio omitido en la versión teatral), el papel de autor-director que desempeña Roque recaerá en los sobrinos, transformados a esa altura, en expertos actores.

Del mismo modo, la puesta en escena de Malié hace ostensibles las estrategias que caracterizan la ficción teatral. Mientras el público se acomoda en la Sala Argentina del Cervantes—cuya particular arquitectura permite un muy estrecho contacto entre actores y espectadores—todos los personajes (salvo Mamá) permanecen sentados en los bordes de una tarima, cubiertos por un velo blanco. El propio Malié insiste en la explicitación del juego metateatral, al quitar el velo diciendo: "Señoras, señores, corramos el telón."

A modo de prólogo, se despliegan, entonces, una serie de situaciones dramáticas anticipatorias del conflicto central, articuladas sobre la base de fragmentos de *Historias de cronopios y de famas*,⁶ también de Cortázar. Agustín—personaje inexistente en el cuento que se integra a la historia como otro de los hijos de Mamá—se levanta y, como un director de orquesta, dirige ritmos y tonos del llanto de los demás personajes, mientras refiere "Instrucciones para llorar." Cuando finalmente termina contagiado por el llanto que describía, los roles se invierten: se sube a la tarima y los otros, desde abajo, lo consuelan y le exigen compostura. Mamá hace, entonces, su entrada al área escénica que la iluminación recorta, cantando la canción del señor al que se le cayeron los anteojos (primer párrafo de "Historia verídica"). De inmediato, los familiares toman la palabra y cuentan el temor irracional de Mamá por caerse de espaldas (adaptación de "Tía en dificultades"), mientras ésta se va acomodando en la tarima, transformada ahora en la cama en donde permanecerá postrada por la enfermedad. El resto de los personajes se presenta como la familia de la calle Humboldt (que protagoniza los distintos episodios de la sección "Ocupaciones raras"), atareada siempre en las más absurdas empresas. Entre tanto, arrojan al aire montones de sobres timbrados o se los entregan unos a otros, mencionando cada tanto la palabra "Recife."

Los fragmentos de *Historias de cronopios y de famas* conforman un entramado intertextual que potencia semánticamente el conflicto dramático. De este modo, al describir la mecánica del llanto y despojarlo de toda carga afectiva, las "Instrucciones para llorar" remiten, por oxímoron, a la alegría, mera expresión exterior, con la que intentan engañar a Mamá. El ataque de risa que, más adelante, cierra otro pasaje intertextual (un fragmento de "Historia") muestra la endebles de los límites entre *ficción* y *realidad*, presente asimismo en el cuento de Cortázar ("a fuerza de fingir las risas todos habían acabado por reírse de veras con mamá, y a veces se hacían bromas y se tiraban

manotazos aunque no estuvieran con ella, y después se miraban como si se despertaran bruscamente" 49). Por otra parte, si la canción de los anteojos reenvía a la lectura atenta y crítica que deberá encarar Mamá para deslindar lo ficcional de lo real, el miedo a caerse de espaldas anticipa no sólo su muerte irremediable sino la imposibilidad de recibir ayuda eficaz de quienes la rodean.

Las cartas alcanzan, a su vez, distintos niveles semánticos. No sólo anticipan la modalidad de escritura y lectura que funda la ficción inventada por la familia (y, en este sentido, el programa de mano diseñado como un sobre que guarda una carta constituye un paratexto altamente significativo), sino también remiten al rol textual de emisores que los parientes de Mamá deben desempeñar en una doble instancia. En efecto, se presentan como fuentes de sus propios discursos, aunque referidos a situaciones no reales (comentan la enorme suerte de Alejandro, dan noticias sobre la mejoría de Clelia, etc.); por otra parte, crean una fuente de lenguaje que atribuyen a otro emisor, pues escriben y responden cartas que carecen tanto de destinatario como de remitentes reales.

Obligada a seguir con la farsa, la familia inventa un conflicto diplomático entre Argentina y Brasil, que impediría a Alejandro acercarse a Buenos Aires para visitar a su madre. "Fue en esa época cuando tío Roque empezó a leerle las noticias de la tensión con el Brasil. Las primeras las había escrito en los bordes del diario, pero, Mamá no se preocupaba por la perfección de la lectura, y después de unos días tío Roque se acostumbró a inventar en el momento" (57). La familia aísla a Mamá para evitar que la lectura de los diarios o de la radio (oralidad equivale aquí a escritura) le permita confrontar discursos y zonas de referencia. El diario adulterado aparece como una nueva fuente de lenguaje, diferente de los personajes/actores, que remiten al constante juego entre lectura y escritura: si primero se lee el remedo de un texto periodístico, luego se remeda la lectura de una escritura inexistente.

Por medio de la lectura y de la escritura (a partir de cierto momento, a través del dictado) de las cartas, Mamá entabla una relación dialógica con el hijo ausente. La propuesta de brindis por la salud de Alejandro revela el punto máximo de su actitud de *lector ingenuo*⁷ frente a la comedia que la familia enuncia/representa y que la tiene como receptora/espectadora, paradójicamente situada en el centro del escenario. En efecto, las entradas y salidas de su cuarto dividen la "comedia" en escenas, marcan los límites de la ficción, las máscaras de los personajes, el sentido de sus parlamentos. Sin embargo, tras esta ingenuidad inicial, Mamá comienza a reflexionar acerca del desfase entre sus expectativas y la modalidad enunciativa de las cartas (distancia afectiva que establece la escritura a máquina, ausencia de cierta

palabra secreta con que su hijo solía llamarla). Como todo receptor que trata de reconocer aquello que se le quiere transmitir o aquello que se le está ocultando, Mamá busca corroborar datos a través de preguntas a personas ajenas a la familia (interroga al médico o a María Laura, novia de Alejandro). La actitud crítica asumida en este trabajo "interpretativo" la transforma, entonces en un *lector reflexivo* que adquiere la competencia adecuada para distinguir ficción de realidad, mentira de verdad.

¿Qué mecanismos han operado entonces estos cambios en el receptor, que implican un efecto no deseado por parte del emisor? Así como en la narrativa de Cortázar la escritura se expande generando lecturas de alcances incontrolables para quien produce el discurso, en una representación teatral el metatexto⁸ del espectador se confronta con el metatexto de los emisores, dando por resultado *lecturas*, muchas veces, divergentes. El grupo familiar cumple con todas las instancias de lo que podríamos llamar concretización directorial," es decir, construyen un referente sin valor existencial (Alejandro prospera en Brasil, tía Clelia se recupera en la quinta de Manolita), coordinan las concretizaciones de otros emisores (exigen complicidad de María Laura, del dr. Bonifaz, del amigo que envía los sobres desde Recife), articulan el contexto familiar con el extrafamiliar (logran que los velatorios de Alejandro y de Clelia se realicen fuera del hogar; interceptan diarios, radios, llamados telefónicos).

En la puesta en escena, este control que el director ejerce sobre las concretizaciones de los otros productores/emisores ("actores" aquí de la comedia inventada) y la articulación del contexto familiar con el extrafamiliar se condensan metafóricamente en dos secuencias dramáticas. Una de ellas muestra al dr. Bonifaz "sirviendo" bebidas a los parientes de Mamá, con inconfundible gestualidad de mozo profesional. La otra secuencia presenta a María Laura, ya sin ropas de duelo pero con delantal de mucama, "sirviendo" la cena a la familia. Cuando la joven se integra a la comida—aunque físicamente distanciada del grupo—se oye la voz de Mamá que, con aire casi cesariano, le enrostra con tristeza un "Vos también, María Laura." *Control* y *sometimiento* son los signos del intercambio entre la familia y el mundo exterior; signos que la madre "lee" como formas de complicidad al servicio de la mentira. En cambio, el ambiguo reproche sólo puede ser comprendido por María Laura que, desde ese momento, se niega a continuar con la farsa. Por su capacidad de "leer" críticamente (Mamá muestra constante preocupación por los ojos de la novia de su hijo: "Tenés los ojos colorados de leer, y eso es malo" 47), María Laura "es el lector que sabe que la ficción y que la escritura necesitan de la lectura para que el circuito se complete y la ficción tenga estatuto de tal."⁹

A pesar de los esfuerzos, los familiares no consiguen aprehender el metatexto de la madre, su "horizonte de expectativa" como lectora/espectadora, ya que no pueden representar, por desconocerlo, el código secreto entre ésta y Alejandro ("Ya van cinco o seis cartas de Alejandro, y en ninguna me llama. . Ah, pero es un secreto entre los dos. Es raro, sabés. ¿Por qué no me ha llamado así ni una sola vez?" 50). En esa palabra faltante e inhallable, Mamá reconoce la muerte del hijo como equivalencia semántica. El hueco escritural será, entonces, espacio de su lectura reveladora y el consecuente punto de partida de su propia escritura, de su propia puesta en escena, que transformará al grupo familiar en desconcertados lectores/espectadores.

El cambio que se verifica en Mamá, como lectora de la representación, conlleva modificaciones en la percepción de la temporalidad que estructura el juego ficcional. La comedia—inventada por la necesidad de "que pasara el tiempo mamá no se diese cuenta de nada" (49) se desenvuelve en una doble instancia temporal. Por un lado, la dimensión mítica del grupo familiar, cuya ritualidad remite a la función teatral: "Ya hacía casi un año de eso, pero siempre seguía siendo el primer día para los hermanos y los tíos" (44). Por otro, el tiempo histórico que avanza linealmente en la inútil espera de Mamá, en las cartas de Alejandro y las visitas semanales de María Laura. En cambio, cuando la madre accede al rol de lector crítico y cómplice voluntario de la ficción, el tiempo se disuelve en la desesperanza y sólo será marcado "por dosis de remedios y tazas de tisanas" (63).

En la puesta en escena, los fragmentos musicales, los cambios de la iluminación y de la gestualidad de los actores, la cual adquiere reminiscencias expresionistas, inscriben las modificaciones de la intriga en la progresión temporal. Asimismo, la incorporación de textos de *Historias de cronopios y de famas* quiebra y resemantiza la continuidad narrativa, pues construye diferentes niveles de significación. Este es el caso de "Los posatigres," relatado mientras los personajes se sirven copas de champagne que también ofrecen a algunos espectadores. La absurda tarea encarada por la familia remite, según Yurkievich, a un ritual signado "por su contigüidad con lo legendario, con lo mítico, se carga de plenitud simbólica; provoca un tránsito de lo social a lo cultural, de lo inmanente a lo trascendental. . . ."¹⁰

Mamá, convertida ya en productora de una nueva ficción (la de su fingida ingenuidad), emite señales de relativa intencionalidad: deja de besar y de dictar las cartas que las hijas redactan directamente, se desinteresa por los pormenores referidos al conflicto con Brasil, omite mencionar al hijo ausente o bien alude a él en tiempo pasado.

En la puesta en escena, a medida que se acerca el fin de Mamá, los parientes la rodean y se sientan en los bordes de la tarima-cama, mientras el dr. Bonifaz y María Laura los cubren con el velo blanco. La familia queda, otra vez, encerrada en su propia ficción, de la que sólo emerge la voz lúcida de Mamá agradeciéndoles tantos esfuerzos, en una suerte de aplauso final al término de la función. Tras la muerte, los familiares se levantan y arrojan cartas sobre el velo que sujetan por encima de sus cabezas, en un inútil esfuerzo por "sostener" la ficción, mientras Agustín comienza a dirigir nuevamente el llanto de los parientes. En efecto, ante la imposibilidad de leer críticamente el ambiguo mensaje de la puesta en escena de Mamá, la familia planea nuevas estrategias para una escritura también imposible: aquella que le comunique a Alejandro la noticia de la muerte de Mamá.

El complejo entramado de los signos *remedio* y *remedo*, que atraviesan la narración de Cortázar, condensan el juego entre lectura y escritura, entre ficción y realidad, al tiempo que reenvían a la representación teatral como espectáculo.

Los *remedios* caseros (tilo, agua de azahar, compresas de hamamelis, laxantes de frutas) parecen los únicos confiables frente a los que anuncian las radios, "remedios nada seguros que la gente tomaba contra viento y marea y así les iba" (47). Del mismo modo, el núcleo familiar se siente el único capaz de *remediar* el dolor, *remedando* la alegría, la escritura, la lectura. Con la misma ingenuidad de un *remedio* casero, los personajes teatrales *remedan* sonidos de trompetas para hacer inaudibles los llantos por la muerte de Alejandro, sonidos de motores para convencer a Mamá del viaje a Recife o sonidos de sirena de ambulancia para anunciar la poco eficaz visita del dr. Bonifaz.

En el marco de la ficción (narrativa y escénica) el *remedio* despliega sus acepciones semánticas: no sólo será recurso para lograr un cambio favorable en la enfermedad, sino también auxilio, refugio, medio para reparar un daño, enmienda y corrección. Si se *remedia remedando*, es decir, imitando, haciendo que algo se parezca a otra cosa, ocultando la muerte tras los gestos cotidianos de la vida, el *remedio* se vuelve, entonces, *remedón*, o sea, aquello que en la jerga teatral designa la función que se representa para suplir la anunciada, cuando lo impide un accidente imprevisto.

Hasta ahora, hemos considerado la "comedia" inventada por la familia como representación teatral, como situación ficcional diferenciable de la vida real, pues se cumplen en ella las condiciones que permitirían atribuir a un texto la propiedad ficcional.¹¹ En efecto, las cartas de y para Alejandro remiten tanto a un emisor como a un receptor ficticio, mientras que ciertos

datos (la vida de Alejandro en Brasil, el conflicto diplomático, la estadía de Clelia en la quinta) son, a su vez, mera ilusión referencial.

A diferencia de un autor de ficciones que no engaña a su lector pues entre ambos rige la legalidad que determina el conocimiento de las convenciones literarias, los personajes del cuento de Cortázar mienten. De esta manera, transgreden no sólo la *convención de verdad* vigente entre interlocutores, sino también la *convención de ficcionalidad*, basada en la no correferencialidad entre la fuente ficticia de enunciación (narrador) y la fuente no ficticia de enunciación (autor). De hecho, los familiares (actores) buscan confundir a Mamá (espectador), asumiendo como propios discursos que han sido pensados y "escritos" por otros (autores): tío Roque inventa el conflicto con Brasil, María Laura les sugiere fingir conversaciones telefónicas, el médico contesta a las preguntas de la enferma según las indicaciones que previamente le ha dado la familia.

Como se ha señalado, la puesta de Malié satura la ostensión de las estrategias que construyen la ficción teatral. Aún más: si la adaptación de un texto narrativo al plano escénico supone—a través de una lectura y una reescritura—la transpolación de artificios y procedimientos específicos de cada género, la inclusión de pasajes intertextuales no sólo insiste en el carácter "ficcional" de lo que se narra sino también en su "mendacidad" (no todo lo que se dice en escena corresponde a "La salud de los enfermos"). Al mismo tiempo, los episodios de *Historias de cronopios y de famas* destacan, por medio del ridículo, la parodia y la tergiversación, la inutilidad de los esfuerzos por engañar a Mamá. Tarea vana y absurda como los oropeles que los parientes—sólo ellos—lucen en sus trajes de etiqueta: remedo, quizás, de la fastuosidad de una fiesta que celebre la imposible anulación del tiempo en una eternidad en donde no haya lugar para la muerte.

La mentira transgrede, parodiándolos, ciertos precedimientos que operan en la producción ficcional en general, y teatral, en particular. El cuento y la puesta en escena (como escritura) admiten, entonces, y no podía ser de otra manera, múltiples lecturas. Nos interesa señalar aquí, a modo de conclusión, la que remite a la valoración de los discursos estéticos. En efecto, el texto de Cortázar muestra la ineficacia de aquellas ficciones que, mentirosamente, se apoyan en el efecto de realidad, subestimando la capacidad crítica del destinatario. No importan las tergiversaciones o, por el contrario, el mimetismo ingenuo con que se busque reflejar el mundo exterior; no importan los esfuerzos de los creadores para condicionar la interpretación de un

determinado mensaje: en la literatura como en el teatro, el receptor tendrá siempre la última palabra.

Universidad de Buenos Aires

Notas

1. Teneros presente aquí—entre otros—el artículo de Nicolás Bratosevich, "Cortázar: la instancia/lectora como propagación." *Escritura*, XL, 22, (julio-diciembre 1986): 3-14.

2. Los números que acompañan las citas textuales corresponden a las páginas de *Todos los fuegos el fuego*, Buenos Aires: Sudamericana, 1966.

3. Frank Dauster, en "Bridging the Quantum Gap: Considerations on the Novelist as Playwright," *Latin American Theatre Review* 24.1 (Fall 1990): 5-15, realiza un interesante estudio sobre el pasaje del macroespacio del cuento y la novela al micromundo de la escena. Observa que los escritores del Boom y post-Boom que escribieron para el teatro no sólo trasladan al escenario sus constantes temáticas sino también se esfuerzan por recrear en términos teatrales las complejas técnicas de la narrativa. Así, Carlos Fuentes juega con el tiempo, Vargas Llosa con los "vasos comunicantes," Manuel Puig con textos estéticos extrateatrales, Vicente Leñero con las diferentes versiones de una realidad que resulta incognoscible.

Creemos que *Los albañiles* de Leñero muestra una particular vinculación con el cuento que nos ocupa, ya que, en la adaptación de la novela al escenario, además de conservar asunto, trama y personajes, propone—a la genera de Cortázar—que el espectador "escriba" su propio final. Al respecto, véanse de Lois Grossman, "*Los albañiles*, novel and play: A two-time winner." *Latin American Theatre Review* 9.2 (Spring 1976): 5-12 y de Kirsten Nigro "De la novela a las tablas: Los albañiles de Vicente Leñero," *Alba de América*, 12-13 (julio 1989): 233-243.

4. La puesta en escena que analizamos fue realizada por el Grupo Aristóbulo. La escenografía y el vestuario correspondieron a Alfredo Iglesias y la música a Pablo López Ruiz a Damián Fogjel.

5. Tomamos la caracterización de roles sociales y roles textuales de Walter Mignolo en "Semantización de la ficción literaria," *Dispositio*, Vol. V-VI, 15-16, (1981): 85-127.

6. *Historias de cronopios y de famas*, Buenos Aires: Minotauro, 1962.

7. Las categorías de *lector ingenuo* y *lector/reflexivo* usadas aquí corresponden respectivamente, y en líneas generales, a las de *lectura horizontal* y *lectura transversal* propuestas por Richard Demarcy en *Elements d'une sémiologie du spectacle*, París: UGE, 1973.

8. Sobre el concepto de metatexto espectacular y directorial véase de Patrice Pavis "Production e réception: la concrétisation du texte dramatique et spectaculaire," *Revue des sciences humaines*, LX, 189 (janvier-mars 1983): 51-88.

9. Mónica Tamborenea. *Julio Cortázar: Todos los fuegos/el fuego*. Buenos Aires: Hachette, 1986; p. 41.

10. Saúl Yurkievich. "El juego imaginativo: fantasía intermediaria y espacio potencial." *Río de la Plata*, 1 (1985): 125-139.

11. Sobre el problema de la caracterización ficcional véanse además del ya citado artículo de W. Mignolo, su trabajo "Sobre las condiciones de la ficción literaria." *Revista de Estudios Hispánicos* (1987-1988): 9-27. Asimismo resultan de interés las reflexiones sobre el tema de Félix Martínez-Bonati, "El acto de escribir ficciones," *Dispositio* III 7-8 (1978): 137-144 y de Susana Reisz de Rivarola, *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires: Hachette, 1983.