

Regreso del pasado: *Madame Lynch* y el imaginario paraguayo

A. Gabriela Ramis

Elisa Lynch, la irlandesa que a los diecisiete años de edad se fue a Asunción del Paraguay, ha tenido el privilegio de ser representada en dos versiones igualmente estereotipadas en el imaginario cultural paraguayo. Ha sido injuriada como la cortesana que incitó al inescrupuloso tirano Francisco Solano López a tomar el poder en el Cono Sur en la década de 1850, o adorada como la dama abnegada que le dio hijos al héroe paraguayo y donó sus joyas en defensa de su amada patria adoptada.

En el revisionismo histórico que ha caracterizado al teatro de América Latina en las dos últimas décadas del siglo XX y principios de éste, el dramaturgo uruguayo Milton Schinca escribió *Madame Lynch* en 1989. Su elección es parte del proyecto, que inició en 1973, de escribir sobre mujeres del pasado americano, específicamente de la región del Río de la Plata. La reconsideración de la responsabilidad del Uruguay, como miembro de la Triple Alianza (Argentina, Brasil y Uruguay), en la aniquilación de tres cuartas partes de la población del Paraguay entre 1865 y 1870 era un imperativo moral que sólo podía ser presentado como revisión de la figura histórica que era conocida como Madame Paraguay, y que encarnó lo que Sarah Bryant-Bertail llama “an ideological landscape.”

El presente trabajo analiza el énfasis deliberado en las condiciones materiales de Elisa Lynch en el texto de Schinca, *Madame Lynch* (1989), como intento de deconstrucción de la habitual visión patriarcal de esta figura histórica. Esta visión ha sido igualmente útil para la ideología de dos posiciones políticas opuestas. El texto examina las dos interpretaciones de la posición marginal de Lynch en la sociedad paraguaya, y su relación con el poder. Subraya las dos visiones de Lynch como dos imaginarios opuestos: por un lado, la de la mujer ambiciosa y perversa, y por otro, la de pura y abnegada benefactora de un héroe nacional y, por lo tanto, del Paraguay. La

complejidad de la personalidad de Madame Lynch plasmada en el texto de Schinca parece apuntar a la doble naturaleza de la participación uruguaya en la Guerra de la Triple Alianza.

La historia uruguaya tiene un papel central en la obra de Milton Schinca.¹ En el teatro uruguayo, es habitual que las obras dramáticas sean más representadas que publicadas.² La mayoría de los textos teatrales de Milton Schinca se han estrenado: dieciséis títulos llevados a escena,³ y de ellos, la mitad son títulos dedicados a figuras de la historia uruguaya, con un número importante de textos sobre figuras femeninas. En el caso de *Madame Lynch*, Schinca se dedica a un personaje de la historia latinoamericana al que elige como oportunidad de análisis sobre la historia uruguaya, recurriendo como símbolo un legado de la historia oficial.

Francisco Solano López (1827-1870) fue el hijo de un presidente del Paraguay con poderes dictatoriales, que lo envió a Francia en 1853, y lo nombró su sucesor. En París, Napoleón III despertó la admiración de Solano López por su prestigio como emperador. En la corte parisina, Solano López conoció a Elisa Alicia Lynch (1835-1886), una irlandesa que era el centro de atención como hermosa y codiciada cortesana de diecisiete años. Habiendo desposado a un médico francés que se fue a trabajar a Argelia y la envió a París para complacer a su superior, Elisa Lynch decidió seguir a Solano López al Paraguay después de un período de romance en la capital de Francia, durante el cual fueron vistos juntos en público.

En Asunción del Paraguay, la familia de López le declaró la guerra a Elisa Lynch, quien tuvo que dar a luz a su primer hijo en Buenos Aires, y nunca vivió en la misma casa que Solano López. Cuando Carlos Antonio López murió en 1862, su hijo Francisco Solano López asumió el cargo de vicepresidente, e inmediatamente después, ese mismo año, fue investido presidente del Paraguay. Esto cambió la posición de Elisa Lynch en el país: desde entonces, su poder en la sociedad y en la política — a través de su influencia en las decisiones de López — fue absoluto.

Tres años después, Solano López, con la aspiración imperialista de anexas tierras del Río de la Plata, y especialmente del Brasil, al Paraguay,⁴ declaró la guerra a la Argentina, al Brasil y al Uruguay, los cuales habían conformado la Triple Alianza por su interés común de adquirir tecnología europea y norteamericana, y por desarrollar un intercambio comercial con Gran Bretaña. Por el contrario, el Paraguay rechazó el contacto con Europa y los Estados Unidos. El interés de Gran Bretaña en colocar sus productos en el Río de la Plata y en el Brasil comenzó a principios del siglo XIX,

cuando Napoleón prohibió el intercambio comercial de los países europeos con Gran Bretaña.⁵

La Guerra de la Triple Alianza (1865-1870) fue sumamente perniciosa para el Paraguay, el cual fue completamente vencido y quedó aislado. Fue desposeído de tierras en favor del Brasil; su industria ganadera quedó arruinada; y tres cuartas partes de la población pereció cuando hombres, y aun ancianos y niños, lucharon en gran inferioridad de condiciones respecto a los enemigos.

Después de esta derrota total, en que López murió y Elisa Lynch fue autorizada a regresar a París sin su fortuna, la imagen de esta pareja promovida por el partido liberal del Paraguay y por los países vencedores fue la de un cruel tirano y una prostituta inescrupulosa que no podían aceptar el progreso del país. Según Monteoliva Doratioto, en la década de 1930, el Partido Colorado, ligado a los descendientes de López y Lynch — quienes querían recuperar las tierras que el Estado paraguayo les había expropiado — empezó a promover un nacionalismo basado en las figuras de López como defensor del Paraguay y de Lynch como la fiel compañera que luchó a su lado. Este partido estaba contra el liberalismo; y el dictador Alfredo Stroessner fue un continuador de sus ideales, apoyando la imagen de López-héroe.

Elisa Lynch fue primero vilipendiada y luego casi deificada, siempre como fruto del imaginario promovido por el poder político, y nunca fue presentada en sus particulares circunstancias materiales. Ella ha cumplido la función de una figura histórica usada para dar forma a los ideales de una nación. Y así, es conocida como “Madame Paraguay.”

Evidencia del uso de su imagen como mujer cruel e insensible es el libro que el diplomático norteamericano, Charles A. Washburn, escribió sobre la experiencia inquietante y peligrosa de representar a los Estados Unidos en la capital del Paraguay durante la vida de Lynch y de López. Washburn pinta a Elisa Lynch como una mujer manipuladora que juega con la inseguridad de López:

Madame Lynch, for some purpose of her own, was always trying to increase the cowardice of Lopez. She had an abundance of that courage of which he was so greatly in want, and in time of battle would expose herself where the danger was greatest; and it is probable that her object in playing on his fears was to increase her influence over him. [...] She was also constantly advising him to greater precautions, telling him that his enemies were thick around him. (vol. 2, 397)

Washburn la presenta como instigadora de violencias y represalias por su interés y codicia:

That she was the direct cause of the arrest, torture, and execution of thousands of the best people in Paraguay there is no doubt; and it is equally certain that it was for her benefit and that of her children that so many hundreds were arrested and robbed of their property, and afterwards tortured as conspirators or traitors, and then executed, that they should never, by contingency of war, survive to reclaim their own. (Ibid. 398)

Esta imagen de Lynch es la de una “Lady Macbeth,” como la llama Washburn. La voz de Washburn es sólo una de las muchas voces que cultivan la leyenda, pues el recuerdo de “Madame Paraguay” en los países vencedores ha sido una imagen de mala reputación.

Juan E. O’Leary, paraguayo de apellido irlandés, escribió desde una perspectiva opuesta para contribuir a los propósitos del Partido Colorado: *Nuestra epopeya (guerra del Paraguay)*, *El libro de los héroes: Páginas históricas de la guerra del Paraguay*, *El Mariscal Solano López*, *La Alianza de 1845 con Corrientes*, entre otros títulos. En esta versión, Elisa Lynch es la evidencia de la esencia humana de López, capaz de sentir un tierno amor. En *El Mariscal Solano López* (1925), O’Leary transcribe un panfleto escrito por Lynch, en que ésta se defiende contra la acusación de adulterio declarando que su matrimonio con el médico francés fue declarado nulo:

Dado estos antecedentes respecto a mis primeros años, no necesito detenerme a dar cuenta de los quince años que residí en Paraguay, porque nadie, nadie, se atreverá, ni se ha atrevido, a atribuirme una deslealtad al hombre al cual ligué mi porvenir. (35)

Si algún recuerdo de los protagonistas paraguayos de la Guerra de la Triple Alianza ha quedado en el Uruguay, es el de la pareja infame, siendo Francisco Solano López más recordado que su compañera.

Milton Schinca decidió examinar la imagen de una mujer vilipendiada, a la que se le atribuyeron grandes atrocidades cometidas contra el país, y la responsabilidad de instigar al líder a arriesgar la supervivencia de la nación en nombre de la codicia y el hambre de poder. Su enfoque de Madame Paraguay, el cual considera también el lado humano de Elisa Lynch, en sus contradicciones, da la clave de la perspectiva de Schinca sobre la participación del Uruguay en la Guerra de la Triple Alianza. En el teatro latinoamericano, desde los años ochenta, fue característico el revisionismo histórico que surgió como una necesidad de reconsiderar el pasado reciente de sociedades que

habían vivido períodos de dictadura. En *Madame Lynch*, Schinca decide retomar un período de la historia uruguaya más lejano, y convenientemente olvidado, y considerar la posición del Uruguay como país pequeño regido por los dos grandes vecinos, pero también responsable de la muerte de tantos paraguayos, como lo declara en el programa del espectáculo dirigido por Elena Zuasti. *Madame Lynch* presenta un cuerpo femenino vulnerable, sin la violencia de otros textos o puestas contemporáneos caracterizados por el revisionismo histórico.

El revisionismo tiene la función de presentar cuestionamientos y nuevos ángulos de enfoque de la historia. Gabrielle Spiegel señala como los dos extremos del revisionismo histórico la simple corrección de errores y el cambio drástico de los principios básicos que rigen la historiografía (2-3). El teatro no es una práctica historiográfica, pero puede ofrecer un espacio de reflexión sobre la historia, y de cuestionamiento de la historia oficial. Refiriéndose al carácter arbitrario de la memoria histórica, Eric Hobsbawm observa que los fundamentos de las identidades nacionales suelen ser “anachronism, omission, decontextualization and, in extreme cases, lies,” con los cuales se forman “myths dressed up as history” (270). Parte de la identidad nacional uruguaya ha estado basada en la imagen del Uruguay como país progresista, abierto al progreso tecnológico y la cultura europea, y en *Madame Lynch*, Schinca objeta esta versión de la historia uruguaya. Esta necesidad de revisar el pasado y de cuestionar los mitos nacionales probablemente se origine en la búsqueda de una explicación del proceso que llevó a la dictadura militar uruguaya (1973-1985), que sólo se podría concebir como posible en un Uruguay que, en realidad, nunca correspondió al mito nacional.

El interés de Milton Schinca por investigar el pasado se ha manifestado desde hace varios años. El primer texto teatral histórico de Schinca fue *Pepe el Oriental* (1972), sobre José Artigas, prócer nacional. Luego, escribió varias piezas sobre mujeres del Río de la Plata: *Delmira* (escrita en 1973 y estrenada en 1986), *Bernardina de Rivera* (estrenada en 1973), *Ana Monterroso de Lavalleja* (estrenada en 1974), *Las artiguistas* (estrenada en 1975). En 1999, Elena Zuasti⁶ dirigió otra puesta de *Las artiguistas*, y ella ha dirigido la puesta en escena de *Madame Lynch*, estrenada en agosto de 2005, y repuesta en 2006, en Montevideo.⁷ El revisionismo histórico aparece en *Madame Lynch*.

Madame Lynch está estructurada en dos partes. La primera parte, compuesta de cuatro secuencias, cubre el primer encuentro de Elisa Lynch y Solano López en París y los primeros tiempos de la pareja en Asunción, y culmina con el impulso que Elisa le da a López para declarar la guerra. En la

segunda parte, que consta de tres secuencias, se presenta la determinación de la pareja a vencer a los enemigos paralelamente a la vertiginosa sucesión de noticias nefastas, pasando por la muerte de López y del hijo mayor, y el exilio de Elisa en París. La última secuencia se cierra con Elisa próxima a la muerte.

Desde el inicio del texto, Schinca hace evidente la poca trascendencia que el Uruguay tiene en el juego político internacional. En la primera escena, el Amigo le dice irónicamente a Solano López en París:

AMIGO. ¡Ah, quién estuviera en tu lugar: representar a la mayor potencia sudamericana de la hora, la República del Uruguay!

LOPEZ. (Corrigiéndolo con displicencia)... del Paraguay.

AMIGO. ¿Pero es que algo las diferencia? (*Madame Lynch*, 1)

La primera mención del Uruguay es una referencia jocosa a la frecuente confusión entre el Uruguay y el Paraguay en el extranjero. Durante la mayor parte del texto, el conflicto político se centra en las dos potencias: la Argentina y el Brasil; pero al final de la primera parte, López habla de la participación del Uruguay, al que creía de su parte, como de una traición.

Elisa Lynch es un personaje de concepción dinámica en la definición de Manfred Pfister,⁸ debido a la relación entre su aliento, longitud y profundidad. Desde la primera secuencia se observa una amplitud de potencialidades para el desarrollo del personaje: como mujer privilegiada y marginada en París, las opciones de continuar gozando de los favores de múltiples hombres poderosos y aventurarse a un país desconocido, atrás de un hombre cuya posición no está aún establecida, entran en conflicto. El personaje realmente evoluciona: las dos versiones del personaje crecen en intensidad, dibujándola como capaz de aumentar su capacidad de sacrificio hasta el extremo, y como hambrienta de poder, por lo cual puede llegar a acciones que la atemorizan a ella misma. Especialmente se destaca su profundidad, en el sentido de una diferencia de nivel en el que la conocen los demás personajes y otro nivel en el que llega a conocerla el público.

Schinca indica que la utilería marque a Madame Lynch como centro de interés: una “chaise-loungue” mientras está en París; un espejo, un pequeño tocador y un armario en el Paraguay; por otra parte, un collar, un abanico, una magnolia en Francia; y una pistola en Asunción. Aparte de la propia actriz que hace Madame Lynch, sólo la actriz que hace su Acompañante maneja la utilería para asistirle, siempre como una forma de contribuir a definir a Madame Lynch, y no a sí misma. La única pieza de utilería que caracteriza a López es un sable, del cual finalmente se apropia Elisa también. Así, la utilería sugiere al público que la atención se debe dirigir a Madame Lynch.⁹

Schinca enfoca el texto en los factores particulares que determinan la vida de Madame Lynch, en la posición que ocupa en la sociedad europea y en la sudamericana, en las motivaciones que rigen sus elecciones, en los medios con que cuenta para lograr sus fines, en los obstáculos que se presentan en su camino. El personaje está especificado en el drama mediante sus condiciones materiales en París y en el Paraguay. Es decir, entendiendo las condiciones materiales como las fuerzas productivas con las que el individuo cuenta para producir bienes, y como las relaciones de producción que establece, en la evolución de Madame Lynch puede observarse que las herramientas de que dispone para sobrevivir son su cuerpo, aunque con diferentes funciones en los dos ámbitos, su conocimiento de las normas sociales, y el uso de signos para transmitir mensajes al sector de la sociedad al cual necesita influir, y que en las estructuras sociales en las que participa hay una tensión entre el poder que puede ejercer a partir del uso de su cuerpo y la posición social inferior a la que se la trata de relegar a causa de ese uso. Desde una posición marginal, recurre a diferentes tácticas y habilidades dependiendo de los dos tipos de marginalidad en que se encuentra en París y en el Paraguay, pero en ambos casos su cuerpo significa una fuerza de producción tanto en su función reproductiva como sexual.

Como cortesana que goza de la mayor popularidad por su juventud y belleza, es el centro de atención en la corte de París, y desde una posición marginal, sabe hacer uso de las normas sociales y del significado de los signos visuales que transmite mediante su vestimenta, su tocado, y su arreglo personal. Desde las primeras escenas, se ve a Madame Lynch muy pendiente de todos estos detalles con gran naturalidad, cuando dispone el tiempo que debe transcurrir entre las atenciones de sus cortejantes y una respuesta suya, o cuando elige una magnolia como su emblema para lucir en las recepciones. El uso de esas normas y el manejo de esos signos visuales constituyen su conocimiento y sus habilidades para sobrevivir en la sociedad europea. Desde una posición marginal, logra gran influencia en la sociedad francesa mediante su cuerpo, sobre el cual despliega mensajes en forma de flores, collares y vestidos. Es su cuerpo el que le permite conocer miembros de la sociedad a los que otros, no marginales, no acceden. Así, López logra conocer a Napoleón III porque Madame Lynch se lo presenta.

Si bien en París, la función sexual es la que da valor a su cuerpo, en Paraguay es la función reproductiva, como madre de los hijos de López. En ambos casos, su cuerpo constituye la fuerza de producción de Madame Lynch. Una vez en el Paraguay, Madame Lynch se adapta a las condiciones de una

sociedad que carece del refinamiento al que ella está acostumbrada. Esto no significa que abandone sus habilidades y tácticas, sino que saca provecho del poder de fascinación que su cultura francesa ejerce sobre la sociedad paraguaya, y en vez de dirigir sus mensajes a los hombres, los dirige a las mujeres, que son sus más feroces opositoras. Se produce un cambio en sus condiciones materiales cuando pasa a formar parte de las clases dirigentes en el Paraguay, e influye en las decisiones de López. Hay un cambio en su selección de signos con que expresa los mensajes (elementos visuales en París y lenguaje verbal en el Paraguay), y un cambio en su selección de sus receptores (en París: los hombres, en el Paraguay: las mujeres). Como integrante de la clase dirigente, ya no sólo se ocupa de seducir a través de su atuendo, sino de establecer su autoridad y de dictar usos sociales creando un salón cultural en su residencia, decorada con mobiliario y utensilios franceses. Sin embargo, este despliegue de cultura francesa con la que se propone deslumbrar a las damas de la alta sociedad paraguaya es sólo su táctica para atraer su atención y luego imponer su predilección por la cultura paraguaya, que las familias de alcurnia rechazan:

ELISA. No quiero que sea la casa de una mantenida de lujo. ¡Que sea el hogar honorable de Madame Lynch! ¿Y sabes qué he pensado? La convertiré en un verdadero salón parisien. [...] Y en cuanto a ti, serás en mi casa un invitado más. ¡Yo sola haré los honores de la casa! (Poniéndose seria) Lo verás: toda la sociedad asunceña terminará pasando por esa puerta. (*Madame Lynch*, 9)

Esta necesidad de establecer su residencia como centro de reunión social proviene de la oposición que las mujeres paraguayas le presentan. En el Paraguay, la afirmación de su autoridad depende de la aceptación de las mujeres. Para lograrla, necesita establecer independencia respecto a López, burlar las prohibiciones de la Iglesia católica, que la relega a ella y a sus hijos como parias, y deslumbrar a las mujeres con su bagaje cultural francés, ya que la cultura francesa era el modelo de la época.

En el Paraguay, a medida que López aumenta su poder, Madame Lynch otorga más importancia a las palabras que a los mensajes visuales (magnolia, collares, abanicos de la primera secuencia) que anteriormente comunicaba. La palabra descubierta mediante el espionaje (identificación de los conspiradores contra la vida de López) o manipulada para sugerir castigos o recompensas (monólogo en el teatro dirigido a las mujeres y diálogo con el Cura persuadido de bautizar a sus hijos) se convierte en el elemento que puede proveer el ascenso o determinar la caída; es una fuerza de producción

fundamental. Esta predilección por el lenguaje verbal sobre los signos visuales se relaciona con el acceso de Madame Lynch a una posición desde la que controla al resto de la sociedad. En París, necesita un lenguaje más sutil porque tiene una influencia más indirecta.

El texto de Schinca determina una relación de naturaleza muy diferente entre el público y Solano López, y entre el público y Madame Lynch: él es “López,” su apellido lo identifica; mientras que ella es llamada por su nombre de pila. Esto significa una visión más familiar de ella, y la coloca en un centro de atención más próximo que López. Y el contraste entre el título de la obra, que la presenta como “Madame” y la hace distante, y “Elisa,” que el espectador oirá apenas la función comience, habla por adelantado de la revelación de una naturaleza diferente de aquella por la cual es famosa en la versión de los países triunfantes en la Guerra del Paraguay. El texto es un esfuerzo por conjugar las miradas opuestas sobre Elisa Lynch con una mirada penetrante que proviene de la propia Elisa, que surge de los monólogos y recoge posiciones contradictorias, presentándola como un personaje de compleja y riquísima naturaleza. Es Elisa y es Madame Paraguay. Es lo que se dice de ella y es lo que ella siente y confiesa al público. *Madame Lynch* se cierra con la muerte de Elisa, que pronuncia la gran interrogante: “ELISA. (Con un extraño quejido) ¿Quién soy?... ¿Qué fue todo?... ¿Qué me pasó?” (*Madame Lynch*, 34).

El uso del discurso teatral en este texto es una forma significativa de marcar la diferenciación entre las dos versiones opuestas de Elisa Lynch y una tercera posible naturaleza del personaje, más rica y compleja. Durante los diálogos, a veces la acción avanza acentuando la narración en escena, y destacando lo que Jan Mukařovský denomina la calidad monológica del diálogo.¹⁰ Especialmente en la segunda parte, la narración del progreso de las acciones bélicas se reparte entre López y Elisa, resultando en un diálogo en que la diferenciación entre las dos voces se desdibuja. Hacia el final de la secuencia 6 en la segunda parte, el diálogo de Elisa y López en que, ante la inminente derrota, se cuestionan a sí mismos quiénes son y qué motivaciones los han guiado, la monologicidad del diálogo es muy fuerte, ya que ambos personajes apuntan al mismo significado semántico. Sin embargo, el carácter reflexivo del diálogo lo diferencia plenamente de los diálogos en que la función primordial es hacer avanzar la acción.

De los diálogos entre López y Elisa, el que resulta de más peso por su dialogicidad¹¹ es aquél de la secuencia 4 en que López, ante la posibilidad de la guerra, sugiere con temor la solución diplomática de pedir la mano de la

hija del Emperador del Brasil, y Elisa, en una respuesta que no admite réplicas, analiza todo lo que ella ha aceptado por razones de Estado, sostiene que se opone porque sería una medida indigna de alguien dispuesto a conquistar la América española, y termina convenciendo a López de la necesidad de la guerra (*Madame Lynch*, 15). Es una de las instancias en que el público ve a Madame Lynch con ansias de poder y habilidades para manipular.

Se observa en *Madame Lynch* una mejor percepción del medio social paraguayo que en López. En este aspecto, Schinca desarrolla la leyenda negra sobre el personaje. Ella sabe cuáles son los hilos que deben moverse para establecer la autoridad. Y si López pierde el norte en numerosas ocasiones respecto a sus objetivos políticos, es Madame Lynch quien se lo indica. La habilidad política de Madame Lynch se manifiesta en numerosas ocasiones: le aconseja a López rodear el congreso con sus tropas hasta que lo proclamen presidente cuando hay cierta oposición; anuncia que habrá guerra aun cuando López cree que la Argentina y Brasil le temen a la potencia paraguaya; razona que el Emperador del Brasil rechazará una alianza matrimonial entre su hija y López para evitar la subordinación. Cuando López no se atreve a enfrentarse a la Iglesia, que prohíbe el bautizo de sus hijos como bastardos, Madame Lynch, que comprende las consecuencias políticas y sociales de la prohibición de este sacramento para sus hijos, le dice:

ELISA. [...] Entiéndelo: todo Paraguay debe saber desde ahora, ya, que tú no admites ningún poder por encima de ti. (Mirándolo imperativamente) Dices que Napoleón es tu modelo. ¿Viste alguna vez a Napoleón bajar la cabeza ante algo? ¡Hasta la Iglesia se postró a sus pies! (*Madame Lynch*, 8)

La Iglesia es un pilar sobre el cual López puede apoyarse frente a la sociedad paraguaya, pero puesto que la Iglesia censura la vida de López y de Madame Lynch, la única opción es doblegarla. La censura de la Iglesia es, además, un obstáculo para que Madame Lynch pueda afrontar a las mujeres que se le oponen. Es ésta una de las instancias en que Schinca presenta la imagen de la mujer ambiciosa de poder.

Cuando López va a ser investido presidente, y lamenta la injusticia de no poder tenerla a su lado, Madame Lynch responde: “¿Qué importa lo justo? Importa lo necesario” (*Madame Lynch*, 10). Ésta es una réplica clave en la lectura del personaje debido a la polisemia que contiene. Puede interpretarse como una expresión de sacrificio personal en nombre de un bien sublime, como una privación momentánea con miras a la adquisición del poder, y también como parte de esa imagen del personaje con que se cierra el texto

como de un ser que cumple con un destino haciendo lo que debe sin llegar a poder comprenderlo.

Cecilia Patrón, en una entrevista personal, habla de la responsabilidad que significó para ella hacer un personaje histórico sobre el cual quiso profundizar para comprender mejor el texto de Schinca, y al investigar, se encontró con las lecturas opuestas de Elisa Lynch, y la dificultad de encarnar un personaje de tal peso:

Me pareció un personaje súper interesante, más allá de que pueda ser cuestionado [...]. Porque cuando vos tenés un personaje que es como la Evita paraguaya, decís: “¿Cómo hago yo para hacer este terrible personaje?” Y al personaje vos lo tenés que mirar de frente porque si lo mirás de abajo nunca te vas a animar a encararlo como debés. Tampoco mirarlo de arriba. Mirarla de frente, y hacerla real y quererla. Porque si vos amás al personaje, si lográs quererlo, lo defendés. (Patrón, s/p)

Y esta posición de Patrón respecto al personaje condice con la Elisa que surge de las páginas de Schinca, que sólo puede hacerse querer al revelar al lector el aspecto humano que se recoge de los monólogos y que no muestra en su imagen política y social.

Si bien Madame Lynch se muestra decidida e implacable en el plano político cuando se presenta ante los paraguayos, tiene escrúpulos y dudas que sólo revela al público a solas, y en algunas raras ocasiones a López, como en la escena en que López contempla la posibilidad de acceder a la presidencia: “ELISA. El poder... ¿No cree que emponzoña lo mejor que tiene el hombre? [...] (Meditativa) Quizás el poder de un hombre sólo acarrea la desdicha de los demás...” (*Madame Lynch*, 4). Especialmente durante los monólogos, Elisa revela dudas, debilidades, sentimientos de culpa, su sorpresa ante el descubrimiento de lo que es capaz de hacer. En estos reconocimientos ante el público, Elisa aniquila lecturas unilaterales abrazando todas las versiones y cuestionando quién es.

La mayoría de los monólogos de reflexión ¹² son de comentario, y en ellos Elisa descubre al público sentimientos de debilidad y dudas que tiene frente a hechos ya conocidos por el público. Hay monólogos de reflexión informativos tales como la escena en que, habiéndole dado la sorpresa a López del regimiento femenino — a cuyo mando ella ha actuado — que ha recuperado una ciudad, Elisa revela al espectador su lucha interior frente a la violencia de la que es capaz (*Madame Lynch*, 23). Los monólogos que constituyen una acción en sí son dos. Uno tiene lugar en la primera parte,

cuando Elisa dispara una pistola por primera vez. Es una escena que revela el esfuerzo de Elisa por entenderse a sí misma. Una vez que se ha declarado la guerra, habiendo parecido resuelta y fuerte ante López, Elisa se pregunta si será capaz de violencia, pero al ver el temblor de su propia mano, su decisión: “Debo aprender a que esté firme” es una acción, que culmina en el disparo (*Madame Lynch*, 16). La experiencia es aterradora para ella, pero aun así, está decidida a continuar.

El otro monólogo de acción es del discurso que dirige a las damas de alta sociedad en el teatro principal en la segunda parte. El discurso es una apelación a las mujeres para que donen sus joyas para la causa nacional (*Madame Lynch*, 19).

Algunos de los monólogos desarrollan una naturaleza dialógica¹³ cuando Elisa se dirige a sí misma en segunda persona. La dialogicidad tiene como efecto hacer más consciente al espectador de la urgencia de analizar a Elisa, ya que el propio diálogo es un análisis. Un caso es el monólogo de la secuencia 7, en que Elisa se enfrenta a la muerte de López y de su hijo mayor: “ELISA. Elisa... Elisa... ¿qué acaba de ocurrirte? ¿Por qué Dios te fue a buscar tan lejos para traerte de la mano hasta este horror? (Se levanta trabajosamente)” (*Madame Lynch*, 31).

Según Pfister, los monólogos en que el personaje se dirige al público con la intención de tomarlo como receptor¹⁴ adquieren una cualidad dialógica, y el mejor ejemplo en *Madame Lynch* es la alocución que Elisa dirige a las damas de alta sociedad en el teatro principal en la secuencia 5 de la segunda parte arriba mencionado.

María Nieves Martínez de Olcoz, quien insiste en la importancia fundamental de la narración de la historia del cuerpo en el teatro latinoamericano de fines del siglo XX, afirma: “El cuerpo de mujer es escogido como un acento para el carácter desestructurante de la articulación en la producción simbólica de la escena, en su dimensión de crítica política” (*Teatro de Mujer*, 229). El teatro del Cono Sur se caracterizó, en las dos últimas décadas del siglo XX, por el teatro ritual o antropológico, en el cual el tema del cuerpo es siempre central, y por reconsiderar la historia política reciente, marcada por la violencia de las dictaduras de los años setenta. El cuerpo femenino que ha sufrido el dolor mediante el castigo o la tortura infligida por la dictadura es tema central. Si bien el texto de Schinca no se enmarca en este tipo de teatro, comparte con el drama contemporáneo la revisión de la historia política latinoamericana y la elección del cuerpo de la mujer como elemento removedor e inquietante en el planteamiento de una autoacusación

en el plano político respecto a la participación del Uruguay en la Guerra del Paraguay. Inevitablemente se enfoca en el tema del cuerpo de la mujer dada la tradición existente sobre el personaje histórico de Elisa Lynch, a quien sus contemporáneos quisieron ver como la encarnación de la patria paraguaya, “Madame Paraguay,” pero para que la mirada del espectador pueda penetrar esa abstracción y llegar más allá de lo que la tradición ha proyectado de Elisa Lynch, Schinca hace que el público observe al personaje en escenas en que su cuerpo se muestra vulnerable por la participación en el campo de batalla, el duelo, la enfermedad y la muerte. Y sobre todo, vulnerable por el miedo inconfesable ante los demás, pero compartido con el público, miedo que paraliza su cuerpo o lo hace temblar, y que altera la impasibilidad de su rostro.

En *Madame Lynch*, Elisa es un cuerpo que va del esplendor y la juventud al aislamiento, al abandono y la muerte. Esta transformación física que Zuasti cuidó especialmente en la puesta, y que a Cecilia Patrón le planteó un desafío como actriz que debió representar un personaje desde los diecisiete a los cincuenta y seis años, es un recurso de Schinca para dirigir la atención del espectador a la materialidad del cuerpo de Elisa Lynch. El dramaturgo, al hacer que el espectador contemple la vitalidad y el poder de atracción de la joven Lynch, y luego su decadencia física, y hasta su muerte, logra que el personaje sea ante todo un ser concreto, un cuerpo afectado por el espacio y por el tiempo. Desde este punto de vista, el público percibe al personaje histórico ante todo como mujer, aunque en escena se exponga la función simbólica atribuida al cuerpo de Elisa Lynch en su época.

Como símbolo, el cuerpo de Elisa Lynch no es sólo suyo. En escena, significa el Paraguay y su desarrollo desde la prosperidad a la decadencia. Schinca establece unos lazos muy estrechos entre Elisa y el Paraguay, lazos que se especifican como inexplicables en el plano lógico, y que provienen de un llamado de la tierra que se presenta como visceral, superando a la fuerza de la experiencia personal de la infancia vivida en Irlanda, y hasta al amor por López.

A la vez, el cuerpo del personaje histórico está cargado de la simbología asignada en el plano político por sus contemporáneos. Para los detractores de Lynch, ella es la negación del progreso, por lo que invita a ser destruida, como el Paraguay. En la versión que la exalta, ella es la madre santa y valerosa guerrera, cuyo cuerpo produce los hijos pertenecientes a un linaje de héroes para la patria, y que se expone al peligro de la batalla para defender el suelo al que se siente unida. En ambos casos, el cuerpo de Elisa Lynch constituye un signo utilizado para naturalizar dos formas opuestas de

ordenar el mundo, función asignada especialmente al cuerpo femenino, como señala Sarah Bryant-Bertail en “Woman and the City” (99-100).

Como mujer-patria, Elisa es el “ideological landscape” que Bryant-Bertail define como consistente en “[a] signifier (a spatio-temporal order) and [a] signified (an ideological order)” (Ibidem, 100). Sin embargo, en *Madame Lynch*, el paisaje ideológico no surge de un solo significante. El espectador percibe dos significantes en escena: uno es espacio-temporal, el cuerpo de la actriz, y el otro, el cuerpo del personaje, surge como uno de los significados del primero para convertirse a su vez en significante, pero perteneciente al plano ideológico, con dos significados: la patriota sacrificada y la Lady Macbeth. Schinca hace que el significante del cuerpo de la actriz comprenda a Elisa y al Paraguay, y el significante del cuerpo del personaje de Elisa absorbe dos órdenes ideológicos.

López presenta como *vox populi* la denominación de Madame Lynch como encarnación de la patria. Es una iniciativa del pueblo en oposición a los poderosos:

LOPEZ. Todo el mundo se desvive por ser invitado a tu salón. ¡Una hermosa victoria tuya!

ELISA. Sólo me falta doblar a un puñado de damas de las más recalcitrantes.

LOPEZ. Pero las buenas gentes te adoran. ¿Sabes cómo te han bautizado? “Madame Paraguay,” nada menos. (*Madame Lynch*, 14)

Por lo tanto, esta denominación es la decisión de la gente pura ligada a la tierra. Por el contrario, la clase alta la rechaza como adúltera, extranjera y madre soltera. Además, el cariño de Madame Lynch por el Paraguay se presenta como una fuerza incontrolable que va más allá de su historia personal y de la racionalidad:

ELISA. Sin embargo... más de una vez pensé en volver a Francia. ¿Qué diablos hago en medio de este infierno? ¿Por qué no sacar a mis hijos de este Paraguay destrozado?... Yo no sé si mi amor a ti lo explica todo. Hay otra cosa que me ata aquí, y no lo entiendo: el color, los paisajes, los olores del aire, ¿quién sabe?... (Lo mira a fondo.) Aquí estoy; aquí estaré. (*Madame Lynch*, 26)

En las escenas en que Elisa está sola, el público puede ver el tierno amor que siente por sus hijos y López, su altruista devoción a los soldados heridos, su sufrimiento cuando tiene que enterrar a su hijo mayor y a López con sus propias manos. Por otra parte, hay otro aspecto de Elisa que no es sentimental en absoluto. Sus decisiones y acciones generalmente están

determinadas por su deseo de poder y su necesidad de construir una imagen de sí misma para el consumo público. La Acompañante presenta la atracción de Elisa por el Paraguay como una oportunidad de volverse poderosa, y resume aquello a lo que Elisa tendrá que renunciar a cambio:

ACOMPañANTE. Tiene a París a sus pies. ¿Qué la deslumbra? ¿Ejercer el poder en una selva bárbara? ¿De qué le valdrá? En aquel país no será más que un escándalo. Jamás podrá casarse. Será una más en la corte del gran señor. (*Madame Lynch*, 5-6)

Primero, el medio de acceder al poder para Madame Lynch es ayudar y estimular a López a construir su imagen, y aconsejarlo al elegir estrategias. Pero ella también construye su propia imagen de Madame Paraguay como una mujer austera que defiende los valores nacionales y la dignidad de su familia: desde la elección de sus vestidos, que según le indica a la Acompañante no deben ser “demasiado ostentosos ni atrevidos,” y hábilmente agrega: “Pero tendrás cuidado de que todos los que lleve me sean envidiados” (*Madame Lynch*, 6); su interés en convertir su casa en un centro cultural en que las danzas paraguayas sean promovidas contra la voluntad de las damas de la alta sociedad que sólo quieren dirigir la mirada a París; a la insistencia en bautizar a su primer hijo como una forma de demostrar su control sobre la Iglesia, elevando a un sacerdote borracho y miserable, que tendrá que recibir sus órdenes como obispo al deberles su nombramiento a ella y a López.

Tres escenas muestran mejor la manipulación de Elisa de su propia imagen y de su poder. Una es el momento en que se apodera del sable de López para practicar esgrima:

LOPEZ. No es con espadas que te atacarán.

ELISA. Pero con una espada bien afilada podré cortar lenguas demasiado sueltas. (Se cuadra ante López.) ¡En guardia! (*Madame Lynch*, 7)

La segunda es una escena muy fuerte en la puesta de Zuasti: el discurso de Elisa Lynch a las damas de alta sociedad en el teatro nacional. Ella asume la responsabilidad de hablar en nombre del Paraguay para poder exigir a las damas la donación de las joyas para la causa de la guerra, y finaliza diciendo: “ELISA. Mujeres patriotas del Paraguay: reciban la gratitud de la nación entera” (*Madame Lynch*, 20).¹⁵

La tercera escena es la entrevista con el cura desgraciado, a quien Madame Lynch pretende reformar y usar para su causa después de someterlo. Su fuerte sentido de la importancia de los signos determina su insistencia en

besar la mano del sacerdote. Sabe que este reconocimiento de la autoridad del sacerdote será determinante para poder dominarlo:

CURA. ¡Es ridículo! Sería una payasada que...

ELISA. Decididamente, usted no entiende al mundo. ¡Nada es una payasada; todo es una payasada! Sólo nosotros ponemos o sacamos al payaso de dentro de los actos, que en sí mismos nada encierran. (Imperativa) ¡Se lo exijo: su mano! (*Madame Lynch*, 13)

Otra escena en que se enfatiza la complejidad del personaje presenta a Elisa rezando:

ELISA. Señor: no me has quitado el temor, pero me has concedido una dureza que no me conocía. He visto muertes espantosas y he logrado no odiarte. Pero protégeme del odio a mí misma. No me dejes dudar de la justicia de mis actos ni de la pureza de mis propósitos. Amén. (*Madame Lynch*, 23)

El conocimiento de la figura histórica de Elisa Lynch llega a la posteridad marcado inevitablemente por dos lentes que inscriben al personaje en un esencialismo biológico, y que en cualquier caso constituyen una visión patriarcal que, o bien identificando a la mujer con el país responsabiliza a Lynch de los males acaecidos en el Paraguay durante la guerra de la Triple Alianza, o bien asignándole una función secundaria respecto a Solano López en el desempeño del Paraguay en esta guerra la presenta como el apoyo moral necesario para el héroe nacional. No existe una forma alternativa de aproximación a este personaje. La solución de Schinca cuando contempla la tradición sobre Elisa Lynch es reconocer ambas versiones de esta figura histórica y dejar que una trabaje contra la otra, creando una nueva imagen, que al incluir ambas lecturas las despoja de una autoridad absoluta.¹⁶ Hábilmente, no niega ninguna de las dos lecturas de la figura histórica, presentándolas bien como la construcción de sí misma que la propia Elisa Lynch elaboró, o bien que la sociedad contemporánea quiso ver, pero agregando la vida interior del personaje como un ser con dudas y debilidades, logra despojarla de la frialdad de la gran Madame Paraguay para convertirla en un ser provisto de todas las complejidades humanas.

La recepción del público está determinada indudablemente por la humanización de la imagen de Madame Paraguay, la exposición de las consecuencias nefastas de la guerra en el país que Madame Lynch representa, y la acusación al Uruguay de traición que pronuncia López. En el imaginario uruguayo, el Uruguay siempre aparece como un Estado con poca agencia frente a sus vecinos más grandes. Por otra parte, su imagen ha estado

marcada por la historia oficial a través del mito de país progresista. Ante la deconstrucción de la imagen de Madame Lynch, el espectador no puede dejar de percibir la tensión entre el mito y la denuncia de Schinca.

Ante la inminente caída del Paraguay, el diálogo entre López y Elisa evidencia la elección de Schinca de abrazar todas las lecturas heredadas para poder leer entre líneas o, al menos, enfrentar al espectador con un signo de interrogación que aniquile la voz absoluta de las dos versiones sobre Elisa Lynch:

LOPEZ. (Con hondo dramatismo) Elisa querida, ¿qué me ha movido en todo lo que he hecho? Yo mismo no lo sé. ¿Amor al Paraguay? ¿ambición de poder? ¿el vértigo de la muerte? ¿la embriaguez del riesgo? ... Hay máscaras, disfraces, en todo lo que hacemos. ¿Cómo leernos hasta el fondo?... Es triste no saberlo nunca.

Elisa Yo misma: te amo con todo mi ser, pero también amo a este Paraguay en añicos, amo a Elisa Lynch hasta la desmesura, amo las locuras de este mundo, amo a Dios, amo al dinero, amo la venganza, amo los placeres, amo el mando absoluto, amo la muerte... Pero todo eso cuando actuamos, se calcina junto dentro de uno, y ya no podemos discernir cuál de esas fuerzas es la que nos gobierna... (*Madame Lynch*, 29-30)

En esta escena, el dramaturgo expone al público la técnica utilizada. Schinca trabaja con ambas versiones, puesto que son la materia prima que tiene a mano; pero al reunir las, crea una Elisa Lynch cuyas circunstancias hacen imposible que el público la imagine como la heroína ni como la criminal de las versiones patriarcales.

Indiana University & University of Washington

Notes

¹ Milton Schinca nació en Montevideo en 1926. Durante un período de la dictadura militar uruguaya, estuvo exiliado en Cuernavaca, México entre 1980 y 1984. Además de su obra dramática, ha publicado poesía y narrativa. En la narrativa, *Boulevard Sarandí: 250 años de Montevideo (anécdotas, gentes, sucesos)* (5 vols. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1976) — con ediciones posteriores en 1979, 1991, 1993 y 2003, y *Mujeres desconocidas del pasado montevidiano* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1999) son los dos textos que muestran su interés por la vida cotidiana del pasado. Es, además, editor de *Bases de la historia uruguaya* (Montevideo: Las Bases, 1986-1987), publicado en veintitrés fascículos.

² La obra dramática de Schinca publicada consiste en: 1) dos ediciones del texto sobre Roberto de las Carreras: a) "Boulevard Sarandí" en *50 años de teatro uruguayo* (Ed. Laura Escalante.

Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, 1988. 311-334) y b) *El dandy en Tontovideo: Texto del monólogo teatral 'Boulevard Sarandí sobre Roberto de las Carreras* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1998; 2) dos ediciones de *Delmira*, sobre Delmira Agustini: a) *Delmira y otras rupturas: Teatro* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1977) — que comprende, además, *Chau todo* y *Las raíces*, y b) “*Delmira*” en *Teatro uruguayo contemporáneo: tendencias escénicas, el público, la dramaturgia* (Ed. Roger Mirza. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario, Fondo de Cultura Económica, Centro de Documentación Teatral, 1992. 349-386); 3) el texto que se estrenó como *Los Blanes* y que se publicó mediante una edición que suprimió las referencias a los personajes históricos: *Nuestra Señora de los Ramos* (Montevideo: Instituto Nacional del Libro, 1991), y 4) *Tres adiós a este mundo: San Francisco, el vuelo de Asís. Arácnidos. Voces finales de Artigas* (Montevideo: Banda Oriental, 2007). Además, en Internet ha publicado *Arácnidos*, *El vuelo de Asís*, *Madame Lynch*, *Momentos con Emily*, y *Montevideo la noche* (<<http://milton.schinca.tripod.com>>).

³ Los estrenos de Schinca son: *Sancho Panza, gobernador de Barataria* (1956), *Guay Uruguay* (1971, premio Florencio de la Asociación de Críticos Teatrales del Uruguay), *Pepe el Oriental* (1972, reposición 1986), *Bernardina de Rivera* (1973), *Boulevard Sarandí* (1973), *Los Blanes* (1974), *Ana Monterroso de Lavalleja* (1974), *Las artiguistas* (1975, reposición 1988), *Artigas, general del pueblo* (1981 en México y 1985 en Montevideo), *¡Chau todo!* (1982), *Juego de Federico entre las cosas* (1986), *Las raíces* (1986), *Delmira* (1986), *El Otelito oriental* o *El hotel oriental* (1988), *Las alamedas de Maturana* (1997), *Madame Lynch* (2005).

Algunos de los textos no estrenados son: *Ese milagro* (escrito en 1959, Mención en Jornadas de Teatro Nacional), *Juegos con Emily* (escrita en 1974, publicada en Internet como *Momentos con Emily*), *El vuelo de Asís* (escrita en 1998, publicado en 2007), *Montevideo la noche* (s/f) y *Voces finales de Artigas* (publicado en 2007).

⁴ El concepto de un imperio en América del Sur no era extraño, puesto que el Brasil era imperio desde 1822, cuando Don Pedro, el regente portugués, declaró la independencia del país, después de que la familia real portuguesa regresara a Lisboa. Es necesario tener en cuenta que el concepto de imperio tenía un significado más positivo que el de monarquía en esos tiempos, ya que implicaba cierta participación de la población en la elección del emperador, además de la extensión de los territorios, según explica Roderick Barman en *Brazil: The Forging of a Nation, 1798-1852* (99). De ahí que López siempre buscara el apoyo de las clases populares.

⁵ Este bloqueo comercial motivó la intervención política de Gran Bretaña en esta región de América del Sur: invasiones inglesas de Buenos Aires en 1806, de Montevideo en 1807, y manipulación de la monarquía portuguesa cuando la invasión napoleónica de Portugal se hizo inminente en 1807. La corte portuguesa se trasladó al Brasil, escoltada por naves británicas, y a partir de entonces, Gran Bretaña gozó de grandes privilegios en el tráfico comercial con Brasil y contribuyó a la causa independentista brasileña. Ya estados independientes desde hacía unos años, en 1865 la Argentina, el Brasil y el Uruguay apoyaban el comercio con Gran Bretaña, mientras que el Paraguay no abría sus puertas.

⁶ Elena Zuasti (Montevideo, 1935) es una actriz y directora teatral formada en la Escuela Municipal de Montevideo, que ha dirigido prolíficamente espectáculos del teatro independiente en institutos culturales como la Alianza Uruguay-Estados Unidos y la Alianza Francesa, así como en otras innumerables salas teatrales, y en la Comedia Nacional, cuyo elenco integró como actriz. Recibió el premio Florencio como actriz por *La marquesa de Sade* de Yukio Mishima (Pignataro 198). Su influencia en el medio teatral uruguayo ha sido profunda a través de su larga labor docente en la Escuela Municipal de Arte Dramático, así como también de la Alianza Uruguay-Estados Unidos.

⁷ El elenco de *Madame Lynch* estuvo integrado por Ariel Caldarelli (Francisco Solano López), Cecilia Patrón (Elisa Lynch), Christian Fall (Amigo de Solano), Verónica Caissols (Acompañante de Elisa), Roberto Romero (Cura), Marcelo Pons (Soldado paraguayo y Panchito) y Juan Methol (Oficial paraguayo y Edecán del nuevo gobierno). El diseño de vestuario estuvo a cargo de Nelson Mancebo, la música fue compuesta por Alfredo Leiros, y las luces diseñadas por Claudia Sánchez. El espectáculo se realizó en la Sala Antonio Larreta, con capacidad para ciento veinte espectadores.

⁸ En *The Theory and Analysis of Drama* (1988), Pfister parte de los conceptos de aliento, longitud y profundidad que puede tener un personaje según Bernard Beckerman en *Dynamics of Drama: Theory and Method of Analysis* para determinar el dinamismo de una figura.

⁹ El uso del espacio en la puesta de Zuasti sigue la intención de Schinca de determinar a Madame Lynch como centro de la acción. Cuando comienza la función, Cecilia Patrón y Ariel Caldarelli ocupan el espacio de manera obviamente simétrica. Hay tres arcos de mimbres de color celeste que definen tres áreas: Caldarelli ocupa la de la derecha, Patrón la de la izquierda y el centro está vacío. La acción se desarrolla de manera paralela; los parlamentos se alternan; y las escenas simultáneas son el punto de partida en que Madame Lynch y Solano López son presentados en un estado de equilibrio. Esto tiene lugar al principio de la obra, cuando los personajes aún no han sido presentados en las reuniones de la alta sociedad parisina. Cuando se conocen, el arco de mimbres de Madame Lynch se superpone sobre el arco del medio, y ambos actores usan el espacio del centro y de la izquierda. Después, el arco de López se agrega a los arcos del centro. Desde entonces, el escenario se define como espacio de Madame Lynch. Ella está todo el tiempo en escena, la cual varía denotando diferentes lugares, pero es siempre en el espacio de Madame Lynch que López y otros personajes entran y salen. En esta puesta en escena, la Elisa de la actriz Cecilia Patrón se convierte en el sujeto de la historia: enmarcada por sus condiciones materiales, muy definida por la utilería y la escenografía, siempre presente en escena. El Solano López del actor Ariel Caldarelli es el factor que ayuda a definir a Elisa Lynch.

¹⁰ En "Two Studies of Dialogue," Jan Mukařovský sostiene que en el diálogo es posible encontrar esta cualidad monológica "when the consensus of the interlocutors reaches such a degree that the multiplicity of contexts necessary for a complete dialogue vanishes" (110).

¹¹ Mukařovský define dialogicidad de la siguiente manera: "The more 'dialogic' the dialogue is, the more densely it is saturated with semantic reversals regardless of the boundaries of the replies. This thesis concerning dialogue as a special kind of semantic structure oriented toward a maximum of semantic reversals has followed from our thesis about the potential dialogic nature of every utterance. In this light the breaking up of the dialogue into replies appears as a secondary sign." (109)

¹² Mafred Pfister clasifica los soliloquios en dos categorías, de reflexión y de acción: "[W]e generally distinguish between soliloquies that are actional and those that are non-actional, or reflective. In the former, the soliloquy constitutes in itself an act that changes the situation. In this type of soliloquy, the speaker generally feels that he or she is faced with a number of different possibilities for action and then selects one of them to follow. In this, even the revocation of a decision constitutes an action. [...] Non-actional or reflective soliloquies may be divided into two subtypes: the informative and the commentative. They can be distinguished from each other by the different ways they relate to the action. In informative soliloquies, the audience must first be informed of particular events and situations, whilst in commentative soliloquies an event or situation that the audience is already familiar with is interpreted subjectively from that figure's perspective. Both of these types differ from actional soliloquies in that although they refer to the action they do not really constitute an action or change the dramatic situation in themselves" (136).

¹³ Mukařovský determina la dialogicidad como una cualidad no privativa del diálogo "a potential tendency toward the alternation of two or more semantic contexts, a tendency which is manifested not only in dialogue but also in monologue" (109).

¹⁴ Aunque incorpore al público a la escena, el personaje no interactúa con otros personajes, por lo tanto se trata de un monólogo: "By addressing the audience taking its semantic context into consideration, the dramatist has created a dialogical soliloquy" (Pfister 131).

¹⁵ En esta escena, la actuación de Cecilia Patrón se vuelve sumamente poderosa, puesto que pronuncia su discurso como una arenga y gesticula como un político mientras que un foco de luz intensa define su cuerpo.

¹⁶ Sneja Gunew señala el problema que tiene el feminismo debido al peso de la tradición masculina existente como factor que, inevitablemente, determina las opciones del feminismo: "Feminism as a construct is an attempt to move feminist knowledge beyond the stage of being an oppositional critique of existing male-defined knowing, knowledge and theory. The central paradox in this area is the question

of where feminist knowledge should situate itself, from where does it derive an authority or legitimacy which is *not* constructed by the prevailing structures of knowledge?" (*Feminist Knowledge*, 25)

Bibliografía

- Barman, Roderick J. *Brazil: The Forging of a Nation, 1798-1852*. Stanford, CA: Stanford UP, 1988.
- Beckerman, Bernard. *Dynamics of Drama: Theory and Method of Analysis*. New York: Knopf, 1970.
- Bryant-Bertail, Sarah. "Woman and the City: The Semiotics of Embodiment." *Theatre Research International*. 19 (1994): 99-110.
- Cárcano, Ramón J. *Guerra del Paraguay: Orígenes y causas*. Buenos Aires: Viau, 1939.
- Gonçalves Martins, Manuel. *A independencia do Brasil (Os motivos)*. Braga: Editora Pax, 1988.
- Gunew, Sneja. "Feminist Knowledge. Critique and Construct." *Feminist Knowledge. Critique and Construct*. Ed. Sneja Gunew. London: Routledge, 1990. 13-35.
- Hobsbawm, Eric. "Identity History is Not Enough." *On History*. New York: The New Press, 1997. 266-277.
- Madame Lynch*. De Milton Schinca. Dir. Elena Zuasti. Elenco: Cecilia Patrón, Ariel Caldarelli, y otros. Teatro Antonio Larreta, Montevideo. 26 de agosto, 2005.
- Martínez de Olcoz, María Nieves. *Teatro de mujer y culturas del movimiento en América Latina*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000.
- Monteoliva Doratioto, Francisco Fernando. *O conflito com o Paraguai: A grande guerra do Brasil*. Sao Paulo, Brasil: Ática, 1996.
- Mukařovský, Jan. "Two Studies of Dialogue." *The Word and Verbal Art*. Ed. y trad. John Burbank y Peter Steiner. New Haven: Yale UP, 1977. 81-115.
- O'Leary, Juan. *La Alianza de 1845 con Corrientes: La aparición de Solano López en el escenario del Plata*. Asunción: Imprenta Militar E.M.G., 1944.
- _____. *El libro de los héroes: Páginas históricas de la guerra del Paraguay*. Asunción: La Mundial, 1922.
- _____. *El Mariscal Solano López*. Madrid: Moliner, 1925.
- _____. *Nuestra epopeya: Guerra del Paraguay*. Asunción: La Mundial, 1919
- Patrón, Cecilia. Entrevista personal. 13 de septiembre 2005.
- Pfister, Manfred. *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge: Cambridge UP, 1988.
- Pignataro Calero, Jorge y María Rosa Carbajal. *Diccionario del teatro uruguayo: I. Autores y directores (1940-2000)*. Montevideo, Uruguay: Cal y Canto, 2001.
- Schinca, Milton. *Arácnidos*. s/f. 10 de marzo de 2008. <<http://milton.schinca.tripod.com/aracnidos.htm>>.

- _____. "Boulevard Sarandí." *50 años de teatro uruguayo*. Ed. Laura Escalante. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, 1988. 311-334.
- _____. *Boulevard Sarandí: 250 años de Montevideo (anécdotas, gentes, sucesos)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1976 y 1979.
- _____. *Boulevard Sarandí: Memoria anecdótica de Montevideo*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1991-1992, 1993 y 2003.
- _____. *El dandy en Montevideo: Texto del monólogo teatral Boulevard Sarandí sobre Roberto de las Carreras*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1998.
- _____. "Delmira." *Teatro uruguayo contemporáneo: tendencias escénicas, el público, la dramaturgia*. Ed. Roger Mirza. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario, Fondo de Cultura Económica, Centro de Documentación Teatral, 1992. 349-386.
- _____. *Delmira y otras rupturas: Teatro*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1977.
- _____. *Madame Lynch*. 1989. 4 de marzo 2006. <<http://milton.schinca.tripod.com/madame.htm>>.
- _____. *Momentos con Emily*. 1974. 10 de marzo de 2008. <<http://milton.schinca.tripod.com/emily.htm>>.
- _____. *Montevideo la noche*. s/f. 10 de marzo de 2008. <<http://milton.schinca.tripod.com/lanuit.htm>>.
- _____. *Mujeres desconocidas del pasado montevideano*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1999.
- _____. *Nuestra Señora de los Ramos*. Colección Teatro Uruguayo. Tomo 4. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, Instituto Nacional del Libro, 1991.
- _____. *Tres adioses a este mundo: San Francisco, el vuelo de Asís. Arácnidos*. Voces finales de Artigas. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2007.
- _____. *El vuelo de Asís*. 1998. 10 de marzo de 2008. <http://milton.schinca.tripod.com/imagenes/el_vuelo_de_asis.pdf>.
- Spiegel, Gabrielle. "Revising the Past/ Revisiting the Present: How Change Happens in Historiography." *History and Theory*. 46 (2007): 1-19.
- Viotti da Costa, Emilia. *The Brazilian Empire: Myths and Histories*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 2000.
- Washburn, Charles A. *The History of Paraguay*. 2 vols. New York: AMS P, 1973.

