

**“LENGUAJE OMNIPOTENTE: ANÁLISIS DE UNA OBRA
TEATRAL DE ROBERTO ALBEZA”**

(“MIGHTY LANGUAGE: ANALYZING ONE OF ROBERTO ALBEZA’S
THEATRICAL PLAY”)

Diego N. RODRÍGUEZ MAURICI *

RESUMEN

El objetivo del trabajo de investigación propuesto es contribuir al estudio de la dramaturgia del Noroeste Argentino desde el abordaje de una obra desconocida titulada *Verditón poeta en el país de Izder*, de Roberto Albeza.

El principal punto de reflexión es la constitución de una peculiar dimensión lingüística a través de toda la obra, crucial debido a que ésta posee un grado alto de hermetismo. En principio, *Verditón* está signado por el empleo constante de un lenguaje cuasi-lírico, reforzado por la inserción de fragmentos de poemas. Por ello es que las fronteras entre la prosa dramática y la poesía no son nítidas sino que, antes bien, se trata de desdibujarlas la máximo para lograr un texto híbrido abundante en zonas tangenciales que da cuenta de un original cruce genérico. Por otra parte, este hermetismo también se da a partir de la inclusión de una sólida veta surrealista.

Además, el lenguaje poético refuerza la constitución de un universo semántico particular que determina una mitología y una mecánica propias. En este sentido, y en torno a la figura de Verditón, la palabra cobra una fuerza inusual y adquiere la capacidad de *crear* un mundo a modo de instrumento cuasi-divino. O sea que existe un claro componente metalingüístico que hace que la obra sea en gran parte autorreferencial.

Palabras Clave: autorreferencialidad, hibridación genérica, lenguaje hermético, metateatralidad, poesía, Roberto Albeza, teatro contemporáneo.

ABSTRACT

The following research was made as part of CIUNSa’s (Investigation Council of the National University of Salta City) proyect about Salta’s dramatic art. This proyect has recently started.

The title of the chosen text is Verditón poeta en el país de Izder, by Roberto Albeza. It’s an unknown play, published in the magazine Pirca (1959).

My main interest in the play is the constitution of a peculiar language dimension that goes through the entire text. This is crucial because it presents a considerable

* Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta (CIUNSa). Casa 1930 - Pje. 22 - 10° Etapa - B° Santa Ana 1 - CP 4400 - Salta.
Correo Electrónico: rodriguezmaurici@hotmail.com

high grade of hermetism. To begin, Verditón is marked by the constant use that Albeza makes of a cuasi-lirical language, reinforced by the insertion of fragments of poems. That's why the borders between dramatic prose and poetry aren't clear; on the contrary, the author tries to erase them completely to accomplish a hybrid text full of tangential zones. This resolves in a quiet original generic crossing.

On the other hand, the inclusion of surreal elements also increases the grade of hermetism I was talking about before.

Besides, this cuasi-poetical language reinforces the constitution of a particular semantic universe that anticipates a mythology and a mechanic of its own. Considering this, and surrounding Verditón's figure, is that the word acquires an unusual force and the capacity to create a world as a cuasi-divine instrument. That is to say, a clear metalinguistic component exists which makes this play mainly self-referential.

Key Words: *contemporary theatre, generic hybridization, hermetic language, metatheatrality, poetry, Roberto Albeza, self-referentiality.*

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación forma parte del Proyecto N° 1408, titulado *Estudio comparatístico de la escritura teatral salteña. Relaciones con otras dramaturgias* y perteneciente al C.I.UNSa. (Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta). Dicho proyecto se encuentra bajo la dirección de la Dra. Graciela Balestrino y se ha puesto en marcha en el año 2005 para tratar de realizar un nuevo aporte a los estudios sobre dramaturgia salteña, espacio que se ha venido abordando sistemáticamente sólo en forma más o menos reciente. En este marco, se ha seleccionado un caso particular que corresponde a un autor de importancia en la provincia y en la región durante la segunda mitad del siglo XX.

La obra de teatro que se estudia aquí pertenece a Roberto Albeza (1917-2003), poeta, dramaturgo y cuentista salteño ubicado por los especialistas en la denominada "Generación del '40" junto a, entre otros, Manuel J. Castilla, Antonio Nella Castro y Raúl Aráoz Anzoátegui. Se trata de una obra desconocida, que no ha sido puesta en escena y que aparece publicada en el número II de la revista literaria *Pirca* editada hacia 1959, de la cual Albeza fue fundador y director. Se titula *Verditón poeta en el país de Izder* (Albeza, 1959). El hecho de que *Verditón* no haya tenido difusión, por un lado, y que tenga como autor a un escritor reconocido, por otro, constituyen en primer lugar los motivos que justifican esta elección.

Ahora bien, el texto posee una serie de aspectos que se prestan para un análisis provechoso en tanto lo dotan de un grado peculiar de originalidad. Esta originalidad se da fundamentalmente a través del trabajo del dramaturgo con el lenguaje. Es por ello que esta lectura de *Verditón* tiene como principal punto de apoyo la dimensión lingüística en todos sus niveles. En palabras de Ubersfeld (1989), la enunciación teatral en sus dos dimensiones: como discurso del autor hacia el

público y como discurso de un personaje hacia otro. Más allá de elementos como la configuración de la intriga o las funciones actanciales, el aspecto verbal viene a cobrar en este caso un relieve primordial dentro de los constituyentes del discurso dramático. Desde la óptica del lector de *Verditón*, su acercamiento a la obra tendrá un efecto único y radical, por lo menos en una primera lectura: para decirlo junto a los formalistas rusos, el *extrañamiento*. Shklovski (1970) afirma que "...La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción...". De este modo, el distanciamiento se produce ya que el lector tendrá dificultades para acercarse al sentido global del texto. La complejidad radica en que tanto la enunciación del hablante dramático básico como la de los personajes son el objeto de una transposición. Siguiendo la ya clásica distinción que lleva a cabo Jakobson (1984) entre las funciones del lenguaje, podría afirmarse que en *Verditón* la función referencial, es decir, la que vincula los enunciados con un contexto susceptible de actualización por parte del destinatario, se encuentra desplazada. Su lugar ha sido ocupado por dos de las otras funciones: la poética y la metalingüística. Este quiebre, por otra parte deliberado y sostenido, es el que lleva a considerar el aspecto verbal como eje vertebrador de sentido. La consecuencia de esto es que el texto de Albeza (1959) posee un grado más bien alto de hermetismo que requiere del lector una fina tarea interpretativa. El propósito de este estudio es señalar una serie de líneas que guían el proceso de dotación de sentido.

LA INTENSIFICACIÓN DE LOS SENTIDOS

El hermetismo al que se hace referencia se da en primer lugar porque en *Verditón* se emplea un lenguaje cuasi-lírico, es decir, cercano al de la poesía. La característica más sobresaliente de este lirismo es la constante creación de imágenes mediante asociaciones originales y dotadas de una alta carga semántica que se expande en múltiples direcciones. Los parlamentos de los personajes no aparecen en función del desarrollo de una secuencia de acciones y no refieren al mundo tal y como lo conocemos: construyen nuevos significados. Lo hacen, de la misma forma que en un poema, con miras a la plasticidad del lenguaje, al fin estético, al goce de la belleza. El siguiente fragmento sirve de ejemplo para mostrar lo que se viene diciendo:

ÁNGELES AMARGOS - Por el lobo, allá tienes físgas y arcos; hiere a las montañas, desata a Prometeo y caza, si quieres el dorado pez. Apresura tus pasos que las densas nubes mugen sus cuernos encendiendo estrellas. (Escena primera, p. 33)

La intencionalidad estética y el acercamiento con la poesía se hacen patentes en el amplio repertorio de figuras retóricas utilizadas. Pueden encontrarse la interjección, la repetición, la sinestesia, el polisíndeton, enumeraciones, preguntas

retóricas y comparaciones. Algunos casos:

OSIS – [...] Notas lejanas, yunques de la tierra, ¿qué misterio sagrado fulguran las escuálidas quimeras y el crisol del ocaso? ¿Qué unción divina y bella y cóndores rosados, o qué rey lejano en el recuerdo, mustio y desheredado, santifica la tierra al toque de oración? (Escena quinta, p. 38)

OSIS – Este que apenas veis ahora, aquí, curvo, mudo y suspenso como un profeta espectral es Verditón [...]. (Escena tercera, p. 36)

VERDITÓN – [...] la sed y el sacrificio sueñan y sueñan [...] (Escena primera, p. 33)

(Aparece el espíritu de Izder; el fuego perfumado se difunde en el ambiente. [...]) (Escena segunda, p. 34)

El componente lírico llega a su vértice más alto con la inclusión en varias oportunidades de pequeños poemas. Verditón, el protagonista de la obra, por ejemplo, recita en momentos diferentes tres estrofas de tres versos alejandrinos cada una. Estos poemas tienen la característica común de condensar y reforzar al máximo el lenguaje cuasi-lírico que domina la obra. Además, poseen por lo menos dos puntos sobresalientes. El primero, que para Verditón, que es un personaje-poeta, significan el modo y vehículo más adecuado para expresar su extremada sensibilidad. El segundo, que se encuentran asociados a un estado profundo de desasosiego proveniente de la imposibilidad que rodea a Verditón para alcanzar lo que en todo momento es su objeto de deseo. Una hipótesis interpretativa útil es abordar estos poemas estableciendo como centro neurálgico de los mismos las primeras dos palabras de cada uno. Cito uno de ellos:

VERDITÓN – **Irremediable espera** donde los sueños vagan
como los crea un alma consciente de la vida
como lo siente el lento declive de las aguas.
(Escena segunda, p. 34) (Las negritas son mías)

Sumado al vigor del componente musical, en los poemas está presente un conjunto de elementos y fuerzas correspondientes al ámbito de la naturaleza que actúan como esencias de orden cosmogónico y que se encuentran estrechamente vinculadas al proceso que es tema de la obra. No obstante, antes de pasar a este punto, es necesario hacer otras consideraciones.

Como ya se vio, el lenguaje que se emplea en la obra presenta amplias zonas de contacto con el propio de la poesía. El hecho de que el autor de *Verditón*, Roberto Albeza, tenga en su haber una importante producción lírica, en otras palabras, haya sido principalmente un poeta, es significativo en este sentido. Ahora bien, una consecuencia fundamental de este traslapamiento es que da como resultado una obra en donde se entranan dos géneros literarios. O sea que se trata

de un texto híbrido que postula un cruce genérico donde se aúnan el teatro y la poesía, pero en una modalidad sustancialmente distinta a, por ejemplo, el teatro en verso de la Época Áurea española. En el caso de *Verditón*, la poesía aporta su ritmo, su sonoridad, sus recursos y su capacidad para transformar el lenguaje ordinario en un nuevo lenguaje, cuya función poco puede hacerse corresponder con la de aquel otro. Del teatro, Albeza toma la estructura externa (la sucesión de personajes, las didascalias, el formato dialógico) y la organización en secuencias actanciales en niveles profundos. Con todo, está claro que el *leit motiv* de *Verditón* es la creación de una nueva perspectiva que enfrenta *eo ipso* al lector con la dificultad inherente al establecimiento de una ruptura: la búsqueda de referentes literarios, que generalmente tiende *a priori* a privilegiar en el par *tradición/innovación* al primero de estos polos, entrará en desequilibrio, puesto que se crea un vacío. Ahí reside la fertilidad de este tipo de literatura.

Ahora bien, la labor extra de comprensión que tiene el lector a su cargo procede también de la presencia de componentes que están asociados a un movimiento que se desarrolló en las primeras décadas del siglo XX y que tuvo su epicentro en Francia: el surrealismo. Al considerar entonces que *Verditón* es un texto escrito después de la primera mitad del siglo pasado, es lícito pensar, siguiendo la terminología de Raymond Williams (1997), que hallamos en él elementos de esta estética no como núcleo *dominante* sino como un conjunto más o menos fuerte de factores *residuales*. Es obvio que la incorporación de lo residual no se efectúa a la manera de un calco, sino que implica una operación de selección y resignificación activas. Este proceso demanda un punto de vista como el que propone Ana Pizarro, quien, al estudiar la relación entre la literatura hispanoamericana y las metrópolis europeas, advierte que es ingenuo hablar de 'imitación' porque se trata de "formas de apropiación, que ponen en evidencia tanto la transformación creadora como la línea de prolongación de los fenómenos que se constituyen en modelos [...]" (1985). Así, *Verditón* es un ejemplo concreto de este fenómeno de nivel macro. Sólo se seleccionan algunos rasgos de la poética surrealista que resultan operativos para el conjunto. Por ende, el primer paso es ver cuáles son estos rasgos que retoma Albeza del haz de postulados generales de esta corriente vanguardista.

Lo importante aquí no son las técnicas de composición surrealistas sino ciertos principios estéticos. Sabemos que, en términos generales, los surrealistas privilegiaron "el subconsciente, lo maravilloso, el ensueño, los estados alucinatorios, la fantasía, el azar [...]" (Aguirre, 1983). Algunos de estos rasgos tienen en *Verditón* una fuerza constante. Más precisamente, se trata de

a) la presencia de lo maravilloso e inverosímil visto como natural:

(Llueven luces desde lo alto. En un triangular oasis donde bosteza Verditón, los árboles son panzones y blandos como el pan. Se levanta y camina elástico [...]. Tiene los cabellos largos y amarillos [...].) (Escena cuarta, p. 36)

b) el clima onírico de ensueño constante que provee a la obra de un mecanismo lógico *sui generis*:

(De frente al público y con un pergamino retrocede con pasos elásticos y se esfuma en un oasis flotante e impreciso. A la izquierda, ángeles amargos; a la derecha, ángeles lilas y en lo alto, ángeles pequeños.) (Escena primera, p. 33)

(El oasis se convierte con la proyección de los árboles hacia la altura en un prisma de colores. Ya no se distingue a Verditón [...]) (Escena cuarta, p. 37)

c) la inclusión de los denominados *objetos surrealistas*: “objetos salidos de su medio habitual, empleados para usos distintos de aquellos para los que están consagrados o cuya función es desconocida” (Aguirre, 1983). Al comienzo de la cuarta escena, después de que habla Verditón, se lee la siguiente acotación: (Un caballo suelto y desparramado, al pasar por los contornos del oasis vuelca la arena en su gallarda huída. Tiene el belfo negro y huele imponente y nervioso su camino. [...]) (p. 36 y s.)

No obstante, más allá de lo temático, es decir, en lo que tiene que ver con los procedimientos, *Verditón* debe hacerse entrar en contacto con una referencia hipotextual obligada: el teatro surrealista de Federico García Lorca. Osán de Pérez Sáez (1986), al analizar la influencia del poeta granadino en la Generación del '40, dentro de la cual se ubica a Roberto Albeza, establece dos direcciones:

[...] en la obra de García Lorca los autores de la generación salteña del '40 parecen descubrir la síntesis que satisfacía el amor por las fuentes de la tradición y el interés por las nuevas doctrinas poéticas. Estas últimas se les ofrecen como el más estimable medio para arrancar a la palabra sonidos y sentidos profundos con la quiebra de las ataduras de la lógica [...].

Si bien Osán se ocupa fundamentalmente de la poesía de Lorca, realiza un fugaz comentario sobre el influjo de su teatro de vanguardia y lo concatena en un vínculo directo con la obra que es objeto del presente estudio:

En tanto que su teatro [...] influye en Roberto Albeza cuyo *Verditón, en el país de Isder* [sic] asume los juegos dramáticos lorquianos en los que el automatismo psíquico se funde con elementos de la realidad inmediata dando como resultado un mundo de ensoñación y fantasía [...] (1986).

Sin embargo, estos aspectos, como se mostró en el apartado anterior, se encuentran más que nada derivados de las líneas generales de la poética surrealista. Importa ahora considerar puntos de convergencia más específicos con el intertexto en Lorca, sobre todo más allá de la creación del ambiente onírico-maravilloso.

La pieza teatral titulada *El público* se presta desde varios ángulos para confirmar esto. Como lugar de partida es provechoso considerar las conclusiones de Marie Laffranque (1984) sobre esta línea de escritura dramática de García Lorca:

[...] problemas y mundos simultáneos evocados por etapas mediante la estructura específica [...], al mismo tiempo que con procedimientos de matiz surrealista inspirados en los choques de imágenes y escenas y en las movilizadas superposiciones de la pantalla. Pluralidad con firme coherencia. Altura y enfoque general de los temas esenciales – el amor, el tiempo, la verdad–, así como de la meditación y del potente impulso creativo que quiere comunicarse a ‘autores’, actores y público.

Hay que hacer notar que *Verditón* retoma esta particular *mise en scène*. En primer lugar, la agilidad y el constante movimiento de los personajes en el espacio escénico, así como la presencia simultánea de varios personajes en el desarrollo de escenas breves y su aparición y desaparición. Por ejemplo, en la primera escena están presentes Verditón, Izder, Osis, los Ángeles Amargos, los Ángeles Lilas y los Ángeles Pequeños. En segundo lugar, el colorido, la variación y la movilidad que se le imprime a los componentes escenográficos, señalados por las indicaciones del autor. En la quinta escena se lee:

(Afuera en la plaza, se oye el toque de oración. La banda de la retreta efectúa una ópera. La plaza se ilumina rosada y el cielo se pone verde. En las altas y leonadas galerías de los cabildos corre una forma elástica. Se suspende la música. Osis sube las gradas del cabildo y clama.) (p. 37)

En *El público*, al principio del Cuadro Tercero:

(Muro de arena. A la izquierda, y pintada sobre el muro, una luna transparente casi de gelatina. En el centro, una inmensa hoja verde lanceolada.) (p. 23)

Y más adelante:

(En el centro de la escena, una cama de frente y perpendicular, como pintada por un primitivo, donde hay un DESNUDO ROJO coronado de espinas azules. Al fondo, unos arcos y escaleras que conducen a los palcos de un gran teatro. A la derecha, la portada de una universidad. Al levantarse el telón se oye una salva de aplausos. (Cuadro Quinto, p. 43)

Por otro lado, en tercer lugar, retomando el análisis de Laffranque (1984), la especialista sostiene que “Tanto como las llamadas ‘comedias irrepresentables’, [*El público*] se sitúa, además, dentro de las características de este género, al desarrollarse sobre tres planos distintos y sucesivos”. Según Laffranque, el primer plano está ubicado “en el mismo nivel de la realidad corriente y vulgar”; el segundo es el que corresponde a lo irracional, al sueño, a la oscuridad del inconsciente, a lo fantástico; y el tercero vuelve otra vez hacia lo real pero proveyéndolo de una nueva perspectiva asociada al segundo de los planos. Lo que debe destacarse es que, si en Lorca mencionados planos se suceden uno tras otro, en *Verditón* los hallamos superpuestos. Esta superposición termina por crear un nuevo plano, más o menos homólogo al segundo que distingue Laffranque, que se inclina hacia el elemento fantástico-onírico y no hacia lo conflictivo-irracional. Es decir que aquí hay que volver a Ana Pizarro (1985) y observar junto a ella cómo la obra de Albeza da cuenta, no de una mera extensión epigonal sino de una “transformación creadora”, es decir, de una apropiación y resignificación sustantivas. En este sentido, se debe aclarar que todos los elementos que anteriormente se identificaron como provenientes de la estética surrealista no tienen el mismo *statu quo* que en los textos de los sistemas europeos, ya que en *Verditón* se encuentran sutilizados, o sea, decantados por la mediación de factores espaciales, socio-culturales y, en fin, literarios.

En cuarto y último lugar, *El público* y *Verditón* tienen en común la presentación explícita de una dimensión metateatral que cobra una importancia radical para abordar el sentido del texto de Albeza.

No obstante, antes de pasar a considerar este punto, hay que detenerse obligadamente en la configuración del universo de referencia que se instaura en el texto, esto es, en el mundo ficticio establecido entendido como dotado de una lógica y una semántica propias. Sabemos por la teoría literaria que

El acto referencial o denotativo es [...] independiente de la existencia o no existencia de los objetos denotados, pues vivimos en un 'universo plural' en el cual los sistemas conceptuales configuran, cada uno de ellos, 'un mundo'. Ese mundo es autosuficiente y no está garantizado por algún 'referente' que se identifica con alguna 'realidad', sino que el referente es parte del 'mundo' configurado por el sistema conceptual (Mignolo, cit. en Scarano, 1994).

El *mundo posible* de *Verditón* se caracteriza por una serie de rasgos. Para comenzar, la acción se sitúa en coordenadas espacio-temporales singulares, en otras palabras, se trata de un cronotopo *ex nihilo* que ya se anticipa desde el título completo de la obra, que reza *Verditón poeta en el país de Izder o en la ciudad de las arenas (escenas antiguas)*. En segundo término, esta región se va poblando de seres dotados de fisonomía, poderes y capacidades peculiares, alrededor de los cuales se ubica una naturaleza esencial y primaria. Aparecen aquí con mucha fuerza los cuatro elementos tradicionales ('arenas verdes', 'fuego perfumado', el cielo, las fuentes, los cántaros repletos de 'hidromiel', etc.), un cosmos físico (sol, luna, nubes, estrellas, montañas, etc.) y unas determinadas flora y fauna ('el dorado pez', 'el ave vacilante', caballo, etc.). Para continuar, la geografía se completa con una mitología que le corresponde:

(Aparece en escena la Bella Albatahar, mensajera intermedia entre la tierra y la luna, quien vela en lo alto el sueño de Verditón. Amaes, fiel esposa de Ataroes, sacerdote del reino de Sanscri, asiste en primer plano a la ceremonia religiosa de su esposo Ataroes y su hijo Bexo.) (Escena tercera, p. 35)

Con respecto a esto, si por una parte la obra de Albeza puede ser vinculada con García Lorca, ahora es preciso identificar otro intertexto: la primera poesía de Leopoldo Marechal contenida en *Días como flechas*, poemario editado en 1926. Dos son los aspectos específicos en que se basa esta correspondencia. El hablante lírico de los poemas de Marechal puede hacerse corresponder en cierto grado con la figura de Verditón, el protagonista del texto que aquí interesa. Por un lado,

[...] la poética que Marechal construye reposa sobre un movimiento en ascenso que es de permanente búsqueda. [...] búsqueda de la unión con el todo, siguiendo la vieja acepción que tenía la palabra *re-ligio*. *Re-ligare* es anunciar también la búsqueda de un acuerdo con el todo, que estaba

presente antes que la atomización imperara sobre las criaturas de Dios (Espejo, 2000) (Las cursivas son del original).

En este sentido, Verditón, como el yo lírico marechaliano, se ubica en el centro del mundo, de la tierra, de la luna, como se repite varias veces a lo largo de la obra. Su ser impele al cosmos energías de carácter holístico y centrípeto: él se conecta con todo y todo se vuelve hacia él. Por eso, debido a la fuerza con que está dotado el personaje, se lo califica constantemente como 'implacable Verditón'. De allí también la capacidad clarividente del personaje, su aptitud para VER y SABER:

VERDITÓN – Ya sé de estas alturas, del cuento más antiguo del mundo, del hombre, de la bestia; de la bestia y del hombre, de la edad del canto y del oro soleado en el reino divino y sagrado de Sanscri y del sentido de tu nombre Bexo.

Veo además, sobre el espacio de la letra delta, de las grandes ciudades, la belleza heroica y las altas fundaciones. [...] (Escena tercera, p. 36)

Y en Marechal:

¡Yo sé que tu cielo es redondo y azul como los huevos de perdiz
y que tus manos tiemblan,
gotas pesadas en la flor del mundo!

Yo sé cómo tu voz perfuma la barba de los vientos...
("Poema sin título", p. 83)

Yo vengo de la noche: como dos frutas verdes
mis ojos cuelgan sobre el mundo.
("Canto en la grupa de una mañana", p. 85)

La segunda línea intertextual está vinculada con una de las modalidades que identifica Gloria Videla de Rivero (1997) para el hablante lírico de *Días como flechas*: la que denomina *poeta pequeño-dios*. Esta vez, no se deben parangonar el sujeto poético marechaliano y Verditón personaje, sino la actitud de aquél y el sentido global de la obra de Albeza. Semejante movimiento servirá para tender el puente final hacia una lectura íntegra y una interpretación cabal. Videla de Rivero (1997) proporciona la clave que hará regresar al punto de partida del presente trabajo: "[el texto del poeta] pretende ser en gran medida autorreferente, remitirse al campo de su propia pertinencia y refugiarse en cierto hermetismo que lo hace poco transitable, poco comprensible para el lector común". Esto mismo es lo que dicen los versos de Marechal, pero de una forma vibrante:

Y te alzarás entonces
en una nueva castidad del mundo.
("Poema del sol indio", p. 114)

En el fondo de los espejos emergían las cosas
como entre las aguas de un diluvio.
("Cuatro poemas", p. 126)

Queda por examinar entonces este aspecto. Deben distinguirse un estrato de autorreferencialidad ubicado sobre todo en la superficie textual, es decir, antes que nada explícito, de otro nivel de reflexión profundo y más complejo.

A medida que avanza la obra se intensifica una serie de ítems cuya funcionalidad tiene que ver con un propósito deliberado de poner al descubierto que se trata de una obra teatral, su naturaleza de signo lingüístico. Desde el principio esta línea está presente: al comienzo, cuando se presenta la nómina de personajes, se lee:

VERDITÓN: Poeta.
IZDER: el espíritu de la ciudad de las arenas.
OSIS: actor y anunciador.
ÁNGELES AMARGOS
ÁNGELES PEQUEÑOS
EL PÚBLICO
(p. 32)

Verditón, el personaje principal, un poeta, viene a ser por ende alguien que trabaja con el lenguaje, que a través de él funda otra mirada, una *altera lingua*. Osis es calificado, sencillamente, de actor, y su posición en la obra será distinta a la del resto de los personajes en todo momento: su tarea, como se advierte al lector, es anunciar. Anunciar proviene del verbo latino *annuntiare*, que a su vez se compone de *ad*, partícula que equivale a la preposición 'a', más *nuntius*, que quiere decir 'mensajero'. Un mensajero es quien da aviso o noticia de alguna cosa; así, Osis es el único personaje que dialoga con el público y es también el encargado de hacer notar a cada instante el estado anímico de Verditón, así como sus apariciones y desapariciones en la escena y su ubicación tanto en el espacio dramático como en el *locus* cuasi-mítico en el que se desarrolla la obra.

OSIS – Respetable público, el lugar donde se desarrolla la escena está situado en los contornos del clima hacia la altura. Verditón viaja en la luna.
(Escena tercera, p. 35)

(Osis aún permanece en escena y dirigiéndose al público que sale lentamente clama desesperado.)
OSIS – Es cierto. Mi personaje, mi amigo Verditón ha desaparecido.
(Escena cuarta, p. 37)

El público, por su parte, componente sustancial de la pragmática del proceso complejo de comunicación literaria que implica el teatro, ha sido directamente situado dentro del plano de la ficción y, por ello mismo, se lo dota aquí del estatuto de personaje. El lugar que ocupa este público-personaje en *Verditón* es doble, ya que,

por un lado, participa de la obra dialogando con los personajes pero, por otro, se distancia y mira el espectáculo teniendo actitudes propias de los espectadores al asistir a una puesta en escena:

(Un caballo suelto y desparramado, al pasar, por los contornos del oasis vuelca la arena en su gallarda huída. [...] El público murmura, pero no comenta. Osis, entre telones, se sorprende y se dirige al público.)

OSIS – No es nada. Ya pasó...

[...]

(Periodistas, fotógrafos sacan la escena final del mago con la esfera, la columna y el prisma de colores. El público se retira significativamente.)

(Escena cuarta, p. 36 y s.)

Está claro que esta zona de autorreferencialidad se encuentra constituida específicamente por componentes metateatrales que ingresan al interior del texto. Como si se tratase de un reloj de cubierta transparente, a través de la cual se puede observar el mecanismo de engranajes, de esta manera se exhiben en Verditón los procesos de emisión y recepción del texto dramático y del texto espectacular.

Con todo, existe en forma paralela otro ángulo autorreferencial que sobrepasa lo estrechamente metateatral. Lo más significativo es que, como siempre, el texto le concede al lector, aunque de forma oblicua, las pistas hacia donde éste debe desviar su mirada. Antes de que comience la obra propiamente dicha hay una introducción a manera de pequeño prólogo en donde Roberto Albeza dice:

[...] Se me ha ocurrido una escena antigua que se llamaría VERDITÓN POETA EN EL PAÍS DE IZDER O EN LA CIUDAD DE LAS ARENAS. **El tema central es el siguiente: el implacable Verditón se halla en el centro del mundo** [...] (p. 32) (Las mayúsculas son del original; las negritas son mías).

Y más adelante, en la mitad de la segunda escena se lee una frase que, si se considera que la obra consta en su totalidad de cinco escenas, se encuentra más o menos en el centro matemático de la misma:

(Izder se baña en la luz de la luna; **una especie de sabios medita sobre el origen del lenguaje** y entonan un salmo de maduración. [...]) (p. 35) (Las negritas son mías).

EL PODER DE VERDITÓN

Pero el interés sobre el lenguaje no es sólo el centro matemático de la composición sino que viene a ocupar, si no el más importante, uno de los núcleos de sentido fundamentales. Verditón, el protagonista, como el lenguaje, se halla en el centro del mundo; Verditón es poesía, o sea, puro lenguaje y sentimiento. *Verditón poeta en el país de Izder* trata de una transformación, de un ritual, de un origen, de una sublimación; en suma, del proceso de fundar un mundo a modo de demiurgo y

nombrarlo, crearlo poco a poco. De allí las secuencias en las que se estructura la obra en un nivel profundo y por las que atraviesa Verditón: la espera, la consagración, el nacimiento (por eso su desaparición en la última escena); instancias que se suceden para alcanzar su objeto de deseo: "Dadme vida y movimiento" (Escena segunda, p. 34) repite Verditón, es decir, facultad creadora y ritmo (atributos, obviamente, del lenguaje).

Albeza, siguiendo a Verditón, se entretiene en una actitud lúdica e innovadora hacia la lengua e introduce neologismos (como 'hidromiel') o varía la ortografía de los nombres (el caso de Isder/Izder). La denominación del protagonista parecería ser así una derivación original de la palabra 'verde', lo que se correspondería con algunos de los significados simbólicos atribuidos a este color: valor de transición, comunicación y percepción (Cirlot, 1981). Al fin y al cabo, la poética del autor termina por manifestarse: escribir es conectar todo (teatro y poesía, fantasía y realidad), es un acto de creación pura y singular, una invasión descarada al mundo que nos rodea superponiendo otro mundo. Por eso la omnipotencia del lenguaje.

BIBLIOGRAFÍA

AGUIRRE, RG (1983) Las poéticas del siglo XX. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.

ALBEZA, R (1959) Verditón poeta en el país de Izder o en la ciudad de las arenas (escenas antiguas). Pirca. N° II: pp. 32-38.

CIRLOT, JE (1981) Diccionario de símbolos. Barcelona, Labor.

ESPEJO, M (2000) El laberinto vertical. En: Largo día de cólera. Antología Poética de Leopoldo Marechal. Musarisca-Colihue, pp. 7-16. Buenos Aires.

GARCÍA LORCA, F (1989) El público. Madrid, Ediciones Antonio Machado.

JAKOBSON, R (1984) Ensayos de Lingüística General. Barcelona, Ariel.

LAFFRANQUE, M (1984) El ciclo de los 'misterios' de Lorca. En: Historia y crítica de la Literatura Española. Vol. 7: Época Contemporánea (1914-1939), Crítica, pp. 588-591. Barcelona.

MARECHAL, L (1998) Obras completas. Tomo I: La Poesía. Buenos Aires, Perfil.

OSÁN DE PÉREZ SÁEZ, F (1986) Presencia de Federico García Lorca en la poesía salteña. La revista del NOA, N° 1: 30-55.

PIZARRO, A (coord.) (1985) La literatura latinoamericana como proceso. Buenos Aires, CEAL.

SCARANO, L *et al.* (1994) La voz diseminada. Buenos Aires, Biblos.

SHKLOVSKI, VV (1970) El arte como artificio. En: Teoría de la literatura de los formalistas

CUADERNOS FHyCS-UNJu, Nro. 33:75-87, Año 2007
rusos. Ediciones Signos. Buenos Aires.

UBERSFELD, A (1989) Semiótica teatral. Madrid, Cátedra.

VIDELA DE RIVERO, G (1997) Las imágenes del poeta en 'Días como flechas' de Leopoldo Marechal. Signos, N° 41-42 (Vol. XXX):101-118.

WILLIAMS, R (1997) Marxismo y literatura. Barcelona, Península.