

**PRÓCERES DE LA
HISTORIA: MITOS,
CAOS Y DRAMA EN
MEMORIAS Y OLVIDOS
DE JOSÉ DE SAN
MARTÍN DE ANTONIO
ELIO BRAILOVSKY**

*Oswaldo Sandoval-León**

Colgate University
osandoval@colgate.edu

Fecha de recepción: agosto de 2021

Fecha de aceptación: diciembre de 2021

Resumen: El presente artículo se encarga de examinar el uso de los discursos históricos a través de la (re)construcción de los mitos en la obra teatral *Memorias y olvidos* de José de San Martín (1992) del argentino Antonio Elio Brailovsky. Para esto, nos enfocamos en el empleo de la parodia y la metateatralidad para reforzar la aproximación crítica de

* **Oswaldo Sandoval-León** es PhD en Hispanic Cultural Studies por Michigan State University. Actualmente se dedica a la docencia en Colgate University.



contextos sociopolíticos en el pasado y presente. De este modo, uno de los propósitos de este artículo radica en identificar la manipulación discursiva en ámbitos políticos que intentan enmascarar la precariedad en distintos sectores sociales. La obra de Brailovsky nos permite reflexionar sobre la circularidad en la opresión en el lenguaje que se viene dando desde la creación de la nación argentina.

Palabras clave: José de San Martín, memoria histórica, discursos políticos, posdictadura.

**PROCERES OF HISTORY: MYTHS, CHAOS AND DRAMA IN
MEMORIAS Y OLVIDOS DE JOSÉ DE SAN MARTÍN BY ANTONIO
ELIO BRAILOVSKY**

Abstract: This article examines the use of historical discourses through the (re)construction of myths in the play *Memorias y olvidos de José de San Martín* (1992) by Antonio Elio Brailovsky. By this mean, I focus on the employment of parody and metatheatre to reinforce the critical approach of sociopolitical contexts in the past and present. Thus, one of the purposes of this article resides in identifying the discursive manipulation in political spheres that try to mask the precariousness in different social sectors. Brailovsky's play allows us to reflect on the circularity of oppression in language that has been taking place since the creation of the Argentine nation.

Keywords: José de San Martín, historical memory, political discourses, post-dictatorship.

La soberbia es una discapacidad que suele afectar
a pobres infelices mortales que se encuentran
de golpe con una miserable cuota de poder.

José de San Martín

1. Introducción

Los múltiples enfrentamientos ideológicos en la esfera política argentina de las últimas tres décadas no solo se han encargado de fragmentar comunidades, sino también han

desatado un estallido de la memoria histórica y una serie de manifestaciones sociales en busca de justicia, igualdad y estabilidad económica. Si bien el regreso de la democracia en 1983 vislumbra la esperanza de cambio tras años de asesinatos, torturas y desapariciones durante el llamado Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983), la realidad de la temprana transición en el panorama cultural, social y político se torna desolador. La impunidad bajo las Leyes del Perdón¹, la institucionalización de la memoria y la deficiente reparación a las víctimas de la dictadura dan cabida a un periodo de enmascaramientos y discursos políticos del “borrón y cuenta nueva.” Esta realidad se ve más afectada con la llegada del presidente Carlos Menem en 1989 y su indigente agenda neoliberal a lo largo de la década de los noventa, provocando un aumento considerable de la pobreza y corrupción. El fracaso del modelo económico menemista culmina con la crisis económica conocida como “el Argentinazo” a fines de 2001, lo cual desencadena una violencia desmedida entre ciudadanos y agentes de seguridad del Estado. A raíz de esta situación, el arribo de Néstor Kirchner a la presidencia en 2003 tiene como principal objetivo hacer nuevamente un llamado a la unidad nacional.

Este breve recorrido en la historia reciente de Argentina nos sirve como punto de partida para pensar en las estrategias discursivas del Estado a la hora de hacer aquellos llamados por la unidad nacional, la reparación, la concertación democrática y el bien común. Este ensayo, por lo tanto, tiene como propósito analizar la manipulación del discurso histórico desde un punto de vista paródico a través de la (re)construcción del mito en la obra teatral *Memorias y olvidos de José de San Martín* (1992),² del argentino Antonio Elio Brailovsky. Para cumplir este objetivo, nos centramos en los siguientes puntos: en primer lugar, observamos cómo la obra utiliza la parodia para presentar una nación ejemplar y mítica a los inmigrantes europeos recién llegados al puerto en Buenos Aires hacia 1889 con la intención de reclutar producción laboral y mejorar “la raza,” lo cual es un artificio a la precariedad socioeconómica del país a fines de siglo. En segunda instancia, la obra desmitifica y humaniza al libertador José de San Martín para criticar los discursos de manipulación al momento de escribir la historia y construir la figura de este héroe nacional. Esto se logra a través del protagonista Baltazar Maciel, escritor, político, militar y encargado de redactar la historia del país que se vende ante la mirada pública dentro de la obra.

¹ Ley de Punto Final (1986) y Ley de Obediencia Debida (1987). Ambas leyes fueron anuladas en 2003 bajo la presidencia de Néstor Kirchner.

² Obra ganadora del Concurso Internacional de Obras Dramáticas de la revista *Tramoya* en 1992.

Maciel, en su tarea por escribir las memorias inexistentes de San Martín, simboliza el afán histórico de Domingo Faustino Sarmiento en la edificación del mito fundacional con fines políticos propios, tal como lo manifiestan sus cartas de las reuniones con San Martín. Por lo tanto, la desmitificación y manipulación tanto del héroe como de la nación en la obra constituyen un caos sociopolítico que se representa a través de un desorden histórico y una metateatralidad que permite la interacción entre lo real verdadero y lo real ficticio en distintos planos temporales. La mayor repercusión de este desorden es, tal y como lo estipula y predice Bolívar en la obra, la ingobernabilidad de América.

Gran parte de la creación literaria y dramática durante el periodo en el que Brailovsky escribe y publica su obra se encuentra volcada una vez más a la revaluación de la historia, al cuestionamiento de las verdades absolutas y sobre todo al quehacer político de denuncia. Para esto, Brailovsky utiliza el mito como herramienta literaria y deconstruye a uno de los próceres fundacionales de la nación argentina para observar las formas en cómo se politizan estos mitos a través de la materialización e institucionalización de la memoria durante la primera década en posdictadura. No obstante, la obra de Brailovsky nos permite repensar en cómo estas formas de manipulación continúan siendo prácticas comunes en el ámbito político del siglo XXI para así ensalzar el nacionalismo, dosificar a las masas o desviar la mirada ante problemas como las crisis económicas y la impunidad. Por ejemplo, en 2020, Cristina Kirchner publica en sus redes sociales: “El mejor homenaje que podemos hacerle a San Martín es entender la necesidad de la unidad nacional como instrumento para construir una gran nación.”³ Esto lo publica justo antes del “Banderazo” del 17 de agosto (#17AVamosTodos). Bajo el lema “Banderazo Patriótico: hagamos la patria que quería San Martín,” esta convocatoria denunció las medidas del gobierno en el avance por la justicia y el atropello de la democracia. Por su parte, en 2021, el presidente Alberto Fernández utiliza la conmemoración del 171 aniversario del fallecimiento de San Martín para ratificar la permanencia de su héroe nacional en la moneda argentina.⁴ No obstante, este acto de ratificación se percibe como una estrategia política para encubrir la tasa de inflación de más del 50% que afectó mayormente a la clase trabajadora.⁵

³ Estas declaraciones se encuentran en la cuenta de Twitter de Cristina Kirchner del 17 de agosto de 2020.

⁴ La imagen de José de San Martín está presente en la moneda argentina desde 1946.

⁵ Dato recopilado del Instituto Nacional de Estadística y Censos (INDEC). Ver <https://www.indec.gob.ar/>

De este modo, la función política del teatro revisita estos discursos institucionalistas no sólo para concientizar la identidad individual y colectiva arrebatada durante los años dictatoriales, sino también para demandar las continuas injusticias en el presente. Zygmunt Hubner (1988) señala en *Theater and Politics* la naturaleza de un teatro de lucha social (*Theatrum militans*) en constante oposición a las ideologías políticas de carácter propagandista (p. 104). Asimismo, Benjamín Bennett (2005), en *All Theater is Revolutionary Theater* exige que el teatro rompa contra cualquier forma de opresión, ya que el ámbito artístico literario posee las herramientas para movilizar a las masas y así alcanzar un cambio social.⁶ Junto con los mecanismos del teatro de oposición y denuncia, se refuerza el llamado “teatro histórico.”⁷ Antonio Buero Vallejo (1994) en “Acerca del drama histórico” reafirma el enfrentamiento del teatro con las verdades históricas, pero nos recuerda que es preciso reevaluar y no destruir la historia. De acuerdo con Vallejo, no se trata de adaptar la definición de la nación o reconstrucción de un pasado histórico en el contexto del discurso en un tiempo presente, debido a los diferentes propósitos de dos épocas distintas, sino más bien se trata de visitar ese pasado con el fin de representar o simbolizar una idea pertinente al momento actual del discurso en el que se cuestiona la adjudicación de las verdades históricas. En el caso de la dramaturgia argentina producida en postdictadura, el uso de los mitos o personajes históricos, que antes eran intocables debido a la censura, ayuda a recapitular, comparar o contrastar el contexto sociopolítico reciente y las heridas que dejan los conflictos civiles.

De este modo, cabe señalar el empleo de la parodia como uno de los rasgos distintivos del teatro histórico. Remitiéndonos al estudio de Linda Hutcheon en *A Poetics of Postmodernism* (1988), observamos el parodiar como un dispositivo crítico en el que no solo se ridiculiza una situación, objeto o persona imitando sus defectos. La importancia de la parodia siguiendo la lectura de Hutcheon, cobra una doble función tanto en la continuidad y el cambio, como en la autoridad y la trasgresión (1988, pp. 26-34). Por su parte, cabe resaltar la autorreflexión posmoderna que produce la parodia debido a su “paradoxical

⁶ Cabe notar que en las últimas décadas del siglo XX y primeras del siglo XXI se retoman con fuerza las formas políticas de escribir y hacer teatro de Brecht, Artaud, Chehov o Stindberg, tal como se observa en la dramaturgia de los argentinos Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky o Diana Raznovich.

⁷ Para una aproximación al teatro histórico, ver “El teatro histórico latinoamericano como discurso e instrumento de apropiación de la historia” de Juan Villegas (1999), *Escena y realidad* de Osvaldo Pellettieri (2003), *Introducción a los estudios teatrales* de Jorge Dubatti (2011), *Posmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI* de Beatriz J. Rizk (2001).

incorporation of the past in into its very structures often points to the ideological contexts somewhat more obviously, more didactically, than other forms” (Hutcheon, 1988, p. 35). La parodia posmoderna usa la memoria histórica y su reflexión para señalar que este tipo de discurso de autorreflexión está inescapablemente atado al discurso social. De esta manera, la parodia ofrece una perspectiva del presente y del pasado, “which allows an artist to speak to a discourse from within it, but without being totally recuperated by it” (Hutcheon, 1988, p. 35). Es decir, la parodia puede hablar de un discurso histórico en forma paródica, pero no significa que se recupere ese discurso histórico.⁸ Por otro lado, Marvin Carlson (2008) analiza en *The Haunted Stage: The Theatre as a Memory Machine* cómo la parodia se ha utilizado a través de la historia en el teatro para reforzar la voz de un colectivo determinado que posee la misma experiencia o conocimiento previo de lo parodiado. Para esto, Carlson examina la función de la risa colectiva ante la sátira, la farsa y lo burlesco de una historia y memoria compartida (2008, p. 39).⁹ Así, la obra de Brailovsky logra crear la identificación con el lector/audiencia y, sobre todo, un espacio liminal entre la risa y el pensamiento crítico.¹⁰

2. Una nación ejemplar

Memorias y olvidos de José de San Martín presenta una variedad de personajes históricos que se reúnen a fines del siglo XIX en el puerto de Argentina, los Andes y Europa. No obstante, dichos personajes pertenecen a diferentes etapas históricas, tales como los protagonistas Juan Baltazar Maciel y el libertador José de San Martín, los cuales dialogan por partes con Juan Manuel de Rosas y Domingo Faustino Sarmiento. Otros personajes históricos referentes en la obra son Cornelio Saavedra, Manuel Belgrano, Mariano Moreno, Juan Lavalle y Manuel Dorrego. De este modo, Brailovsky conjunta y recrea la figura histórica de estos personajes ficticios en la obra que figuran momentos claves antes, durante y después de la independencia de Argentina. A través de un prólogo y tres actos, Brailovsky

⁸ Para una aproximación al teatro posmoderno y teatro de la memoria, ver los estudios de Beatriz J. Rizk, así como *Memory-Theater and Postmodern Drama* de Jeanette R. Malkin (2002).

⁹ Dichas características se manifiestan desde inicios del siglo XX, particularmente durante la “década gloriosa/dorada” (1900-1910) del teatro argentino y el surgimiento de los teatros independientes, como el Teatro del Pueblo (1930) y más adelante Teatro Nuevo (1949). Asimismo, los grotos criollos de Armando Discépolo son un referente del estilo paródico.

¹⁰ Para un estudio de la liminalidad en el teatro, ver “The Liminal as Constitutive of the Theatrical Event and the Concepts of Teatro-Matriz and Liminal Theatre” de Jorge Dubatti (2018).

no solo distorsiona el contexto histórico al situar la realidad de estos personajes en una misma representación, sino también parodia el resultado de los conflictos internos a lo largo del siglo XIX, lo cual conlleva a la idealización inexistente de una nación que en el contexto de la obra aclama y pide el regreso de su personaje homérico José de San Martín para que salve a la población nuevamente. Ya no se trata de una liberación del imperio español, sino de una liberación a causa de los conflictos internos que desestabilizan el avance económico y, por ende, la nación. Por esta razón, Maciel, director de la obra dentro de la obra, se encarga de venderle a los extranjeros un “paraíso de la igualdad y la riqueza que es la República de Argentina” (Brailovsky, 1992, p. 5), tal como lo asienta en su discurso inicial en el prólogo.

Una de las modalidades que configuran el desorden del momento histórico en la obra es el uso de la metateatralidad que Brailovsky transporta a un nivel máximo de expresión. En el caso de *Memorias y olvidos de José de San Martín*, no es simplemente el reconocimiento de una obra dentro de otra obra teatral, sino también el rol representativo de los personajes en distintas temporalidades. La primera instancia surge en el prólogo con el intento de Maciel por recrear la historia y presentarla a un grupo de inmigrantes europeos que llegan a un puerto hacia 1889. A partir del primer acto, comienza el espectáculo, en el que Maciel es tanto el escritor como el director de la representación teatral dentro de la obra. En el segundo y tercer acto se dan saltos temporales en la odisea de José de San Martín, de acuerdo con las memorias que Maciel intenta escribir. No obstante, ya que se trata de una representación o espectáculo para los inmigrantes que apenas llegan, la temporalidad actual de la obra es una misma y gira alrededor del escritorio de Maciel. El personaje de San Martín, por ejemplo, viaja a través del tiempo en el que rejuvenece, envejece y recuerda sus luchas incesantes por la independencia, el cual es el mismo espectáculo de la obra presentada a la audiencia inmigrante.

Para esto, resaltamos el uso del metateatro para producir la autorreflexión, tal como lo apunta Lionel Abel (2007) en *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. En base a las formulaciones y acercamientos al metateatro de Abel, el efecto que produce en el lector, ante múltiples instancias, refuerza y enfatiza la crítica social. Cabe señalar aquí la concepción básica del teatro que teatraliza por naturaleza la existencia del ser humano. Ahora bien, el efecto que produce esta vida teatralizada se doblega al ver piezas sobre la vida que ya son teatralizadas en múltiples niveles. De este modo, se apela tanto al sentido como a la razón por medio de la imaginación en el que la irrealidad de la realidad causa una confusión que eventualmente provocan el razonamiento del lector o espectador. En

Teoría Teatral, Santiago Trancón (2006) distingue lo real ficticio de lo real verdadero en el teatro. La especificidad y lo distintivo del teatro que denomina la unión y la forma de cómo se conjuga la realidad y la ficción, se observa como un fenómeno o actividad social que refuerza el mensaje. Relacionado con estos dos espacios dramáticos, lo real ficticio y lo real verdadero, cabe resaltar que la metateatralidad, definida por Abel, eleva el sentido de consciencia al despertar súbitamente del sueño. Asimismo, esta técnica metateatral cobra mayor importancia en la relevancia constructiva que se asocia con la construcción de la historia y su proceso imaginativo. Por ende, considero la función constructiva en la obra de Brailovsky como un acto metateatral que, tal como Abel estipula, “[it] gives by far the stronger sense that the world is a projection of human consciousness” (2007, p. 183). De este modo, la transmutación de la realidad y ficción dentro del juego metateatral es ante todo un proceso de construcción en la obra dentro de la obra. Mientras que la realidad es una acción específica en un espacio físico, la ficción es una acción posible en un espacio imaginario. De esta manera, el contexto de la obra cobra diferentes significados, ya que depende el entorno inmediato y los códigos comunes, tanto de la palabra escrita de Maciel como de la representación de los actores que protagonizan a los personajes históricos. A través de la ficción y su espacio imaginario, el espacio de la realidad ficticia social es posible¹¹. En la obra de Brailovsky, los espectadores inmigrantes son incapaces de reflexionar acerca de la realidad ficticia que Maciel les presenta, ya que la representación dentro de la obra no tiene un fin, lo cual determina una repetición viciosa en este proceso de construcción y proyección de la nación. Asimismo, esta manipulación del presente real y ficticio permite que Maciel, motivado por la necesidad de vender una tierra de “una fertilidad asombrosa” (Brailovsky, 1992, p. 5), controle la construcción de una nación ejemplar.

En el prólogo de *Memorias y olvidos* de José de San Martín, Maciel se presenta como el animador y director de este grupo de inmigrantes que, de acuerdo al discurso de Maciel, “vienen con la mente en blanco, y necesitan un pasado” (Brailovsky, 1992, p. 6). La propaganda que ofrece Maciel acerca de Argentina en todo el prólogo es exorbitante. En su discurso actuado en forma caricaturesca, Maciel les da la bienvenida a los inmigrantes:

¹¹ En comparación con la metateatralidad, la metaficción histórica que analiza Hutcheon determina que la ficción no es un espejo de la realidad, ni la reproduce. Pero, la ficción se ofrece como otro de los discursos en el cual construimos nuestras versiones de la realidad. Ambas finalidades recaen en la construcción de esa realidad y la necesidad de hacerlo (Hutcheon, 1988, pp. 40-42).

... desembarcan hoy en el país más feliz del mundo ... Esa tierra está esperando que ustedes vayan a trabajarla. Ustedes están hoy en el país más grande, más hermoso, más rico y más saludable de la tierra ... en este paraíso de la igualdad y la riqueza ... porque la Argentina, señoras y señores, es el único país del mundo en el que los precios bajan de mes a mes, el Estado no necesita cobrar impuestos y pronto los servicios públicos serán completamente gratuitos. Porque estamos viviendo un progreso económico casi mágico ... todos los días se siembran nuevas tierras y se abren nuevos ferrocarriles. La Argentina no tiene deuda externa. (Brailovsky, 1992, p. 5)

A pesar de que Maciel cumple con la función propagandística en el discurso histórico de la Argentina de fines del siglo XIX, la cual vende e incluso fomenta normas reclutadoras en su política con fines de producción laboral, es imprescindible que la exageración de Maciel en su discurso parodia la realidad histórica. En *El teatro en la historia argentina*, Adolfo Casablanca (1994) hace un recorrido histórico de las décadas de 1880 y 1890, resaltando cómo “el país estaba empobrecido y destruido su andamiaje financiero con unos desajustes económicos que llevaron a la crisis en distintos periodos de la década de los ochenta” (p. 189)¹². Muchos son los factores que conllevaron a la crisis económica del país y Maciel se encarga de enmascarar dichas situaciones precarias construyendo en el imaginario de los inmigrantes “un país moderno, un país que sea la imagen de Inglaterra en América” (Brailovsky, 1992, p. 6). Hasta el momento, Maciel no solo retrata una nación ejemplar, sino también plasma el objetivo liberal de formar comunidades progresistas, especialmente en los ámbitos rurales, desplazando a la barbarie para europeizar el país. Sin embargo, la forma en cómo Maciel, con voz de contar un cuento y las luces bajas, les indica a los inmigrantes que la historia debe ser adoptada y sentida como propia, distorsiona cualquier sentido de la realidad. Es decir, la construcción de esa nación ejemplar que pretende Maciel, además de hacerlo con movimientos caricaturescos y en forma de cuento, se convierte en una adaptación de la civilización griega, que además compara la historia de Argentina con *La Ilíada* y *La Odisea*, en la cual Maciel se presenta como el gran Homero y a Aquiles

¹² “... los gastos públicos, los servicios de la deuda externa y el saldo negativo del balance comercial originaron un déficit de \$211.675.000. A esta enorme cifra, que casi igualó la de los seis años del periodo de Roca, se llegó por un desmedido aumento del personal burocrático, con el solo objeto de satisfacer a una insaciable clientela política” (Casablanca, 1994, p. 188).

como José de San Martín. Por ende, lo real verdadero que en primera instancia presentaba Maciel se convierte en una realidad ficticia que, a pesar de no causar una reflexión en los inmigrantes, sí cumple la función alternativa de la ficción al construir otra versión de la realidad. En este caso, se trata de la versión de Maciel. Irónicamente, durante el transcurso de su representación teatral en los siguientes tres actos, la misma historia y los propios personajes se encargan de desmentir y ridiculizar la posición creadora de su director Maciel, ya que existe un descontrol y discrepancia en los hechos que escribe Maciel y en las acciones verdaderas de la obra. Tal es el caso en las reflexiones de José de San Martín en su regreso de Europa. Al darse cuenta del resultado de los conflictos internos, describe la “miseria y el caos, y un grupo de aventureros que me ofrece la corona” (Brailovsky, 1992, p. 11). Asimismo, el Marinero 2 habla de las costas argentinas que “hoy están desoladas. Se mataron todos los animales y los cueros se envían a Europa para pagar la deuda externa” (Brailovsky, 1992, p. 12). En el tiempo presente de la representación frente a los inmigrantes, la nación que Maciel les vende en el prólogo, comparándola con la gran Grecia, deja de ser ejemplar y ahora la describe como una “época corrompida”, dado que Maciel es incapaz de controlar su propia escritura de la historia. Tal es el grado de degradación en la que se encuentra la nación al regreso de San Martín, con las muertes, el hambre y la incesable lucha entre Lavalle y Dorrego, que San Martín apunta “(Con enorme cansancio): Mierda. Mierda por este viaje inútil. Mierda por la soledad. Mierda por los que malgastaron ese esfuerzo de titanes. Mierda con mi propia ingenuidad, la que me trajo de vuelta a estas tierras del olvido, que no voy a volver a pisar” (Brailovsky, 1992, p. 11). Varias son las contradicciones en el discurso inicial de Maciel, ya que las acciones en distintos planos temporales de la obra reflejan realmente la miseria y el caos, lo cual alude, asimismo, al enfrentamiento con esas verdades históricas que pretende el teatro histórico. Por lo tanto, Maciel se adentra en el ámbito de las distorsiones de los hechos verdaderos en el transcurso de la obra que se confunden con su carácter ideológico. De esta forma, Maciel, al verse contrariado con su intento mitificador de la nación, no le queda alternativa que modificar su discurso y de esta manera justificar la necesidad de un héroe mítico “en esta época corrompida” (Brailovsky, 1992, p. 14) para que salve nuevamente a la nación.

3. Un héroe ejemplar

Junto con la proyección paródica y distorsionada de la nación en el discurso de Maciel, la figura del héroe mítico se torna indispensable. Dentro de las infinitas modalidades de los mitos y sus diferentes propósitos, Claude Lévi-Strauss (1995), en *Antropología estructural*, apunta la incapacidad de subordinación a ninguna regla de lógica o de continuidad, ya que en el mito todo puede suceder. La esencia del mito se basa en la historia relatada que puede ser de un momento histórico o ahistórico en cualquier temporalidad. El estudio de Lévi-Strauss sobre la estructura del mito, comparado a la tradición oral, destaca la permanencia que supone el mito creador tanto en un tiempo pasado, presente o futuro, donde “nada se asemeja más al pensamiento mítico que la ideología política” (1995, p. 232). En *Memorias y olvidos de José de San Martín*, Maciel relata la creación de una nación y su héroe que pretende perpetuar en la mente de los espectadores inmigrantes. Maciel habla de un pasado dislocado a su conveniencia en un presente actual a la llegada al puerto de los inmigrantes hacia 1889 con el propósito de crear un mundo utópico para que los nuevos ciudadanos adopten una cultura y se establezcan con promesas de un futuro próspero. Perla Zayas de Lima (2010), en *El universo mítico de los argentinos en escena*, hace un recorrido acerca de las funciones que cumplen los mitos, dentro de las cuales cabe destacar la universalización de “la experiencia, al hablar de un hombre ejemplar y de una historia ejemplar, historizar la experiencia, al colocar el presente como un entre que transita de un origen a una meta absoluta y una construcción cultural que conlleva una visión del mundo, propia de una colectividad y en la que, a la vez, interviene una psique individual que organiza el paradigma” (2010, p. 27). Entre las relaciones del mito y el discurso narrativo, específicamente en el drama, en el mito “reina una fantasía sin límites y frecuentemente paradójica. Un elemento sobrenatural produce cambios drásticos e inesperados en el movimiento de la trama” (Zayas de Lima, 2010, p. 45). Desde la *Poética* de Aristóteles, la relación entre el teatro y el mito consta de una mutua reconstrucción de un mundo inventado, con leyendas o ejemplos históricos, con el fin de establecer un convencimiento dirigido a la audiencia. En todo caso, se puede hablar de una propaganda con propósitos políticos, culturales o religiosos. El teatro, como instrumento estratégico para lograr un alcance masivo, es “el medio perfecto de (re)crear ciertos mitos que refuerzan la vida colectiva” (Zayas de Lima, 2010, p. 47). Es así como Maciel utiliza el teatro en la obra con su representación de la nación y su héroe San Martín, contrario a un *Theatrum militans*, ya que en el caso de la obra que dirige Maciel en *Memorias y olvidos de José de San Martín* se asemeja más a esa asociación del teatro y

el Estado, a la que alude Hubner (1988), ya que la propaganda creadora del mito sustenta una ideología política definida. Como lo demuestran sus acciones, Maciel trata de vender una nación descompuesta. Ahora bien, en el transcurso de los actos en la obra, las acciones ficticias reales de los personajes históricos desmienten a Maciel en su tarea constructora de esa nación idealizada. Por ende, Maciel se ve en la necesidad de modificar su discurso histórico a través de la mitificación paródica del héroe que salve, no solo a la nación que presenta, sino también su reputación como escritor de la historia oficial.

A partir del primer acto, la repetición exhaustiva de los calificativos a José de San Martín, tanto en su persona como en sus acciones, crean un sentido de ejemplaridad que poco a poco mitifican su figura. Asimismo, la adaptación de un personaje histórico real le sirve a Maciel como herramienta en la construcción del mito en la temporalidad ficticia del tiempo presente en la obra. De esta manera, desde el primer momento que levanta el documento que dicta la historia de Argentina presentada en el Prólogo, Maciel se refiere a San Martín como “Padre de la Patria ... el centro de nuestra historia” (Brailovsky, 1992, p. 7), con características sobrehumanas. Es decir, un “héroe homérico ... un hombre perfecto, sin una sola mancha. Un prócer del que puedan decirse los más grandes adjetivos: que sea magnánimo y epónimo, ínclito y autóctono. Porque la gente va a tener que ir a la guerra en nombre de ese héroe” (Brailovsky, 1992, p. 13). Paradójicamente, Maciel exalta a su héroe argentino, el cual es un “¡ciudadano británico honorario! ¿Este es nuestro hombre! ¿No les dije que era una maravilla?” (Brailovsky, 1992, p. 19). La manera en que Maciel expone las cualidades sobrenaturales de San Martín resulta en una contrariedad y a su vez justificación de las acciones reales de la obra representada. Por un lado, Maciel describe a un personaje que se ajuste a los estándares del héroe en cuanto a la perfección y grandeza en sus batallas por la liberación de la patria. Maciel europeiza a ese héroe, siguiendo asimismo el modelo nacional británico, al cual alude en repetidas ocasiones. Dicha contradicción en el discurso de Maciel cuestiona el verdadero sentido en la creación de un auténtico héroe, un mito nacional y, por ende, se dificulta la creación de un “Padre de la Patria”. Por otra parte, la reiteración por mantener intacta la figura de San Martín es parte de una justificación que busca el director Maciel al verse arrinconado con los hechos acontecidos en los marcos temporales donde aparece San Martín. Es decir, Maciel pierde el control de su propia historia. Estas situaciones surgen a lo largo de los tres actos, pero llama la atención que Maciel interviene

bruscamente cuando la historia relatada daña la personalidad idealizada de su héroe, lo cual desmitifica su figura¹³. Esto se logra a través de la humanización de San Martín.

La primera instancia en la que se presenta a un San Martín humano es cuando el Coronel se presenta en su casa en Europa para rogarle que regrese a la Argentina, ya que la guerra civil los está matando. En un principio, San Martín se niega, más luego reflexiona y se da cuenta que “hace tres años que no cobro mi sueldo de Perú ... y lo que me manda mi administrador ya no me sirve para nada ... Entonces tengo motivos económicos para volver a la Argentina” (Brailovsky, 1992, p. 7). La situación económica en la que se encuentra San Martín se reitera más adelante cuando no tiene ni para pagar el sello de las cartas en un país donde es ciudadano británico honorario. Su principal estímulo, por lo tanto, es su estado financiero actual. Una vez que San Martín llega al puerto, se da cuenta del olvido que representa su figura heroica, ya que ha llegado a un Buenos Aires que “se olvidó de mí en menos tiempo del que yo tardé en hacerla libre” (Brailovsky, 1992, p. 8). San Martín esperaba un recibimiento digno de un héroe nacional, más el vacío que encuentra en la ciudad contrapone la manera en que Maciel lo retrata. La doble función de la realidad desmitifica tanto a la nación como a su héroe. San Martín llega a una nación que se encuentra nuevamente en una guerra civil y al tratar de procesar la situación conflictiva, San Martín confunde los hechos históricos en el que Dorrego mata a Lavalle, “pero, ¿qué más da? ¿Qué diferencia hay en que uno sea el matador y otro sea la víctima?” (Brailovsky, 1992, p. 8). La desorientación de San Martín al confundir los hechos acontecidos de 1828 en la revolución de Lavalle contra Dorrego, así como la impertinente alucinación de querer ver a su régimen ya muerto que lo acompañó en sus proezas en Chile y Perú, manifiestan un trastorno en la realidad del gran Libertador, tal como se ejemplifica en el siguiente diálogo:

San Martín (Imperativo): ¿Dónde están mis hombres? ¡Quiero verlos! ...

¿Dónde están ellos (Sigue con tono soñador) ...

Marinero 2: General, ese regimiento no existe.

San Martín: ¡Cómo que no va a existir si yo mismo lo fundé! ...

¹³ De acuerdo con Buero Vallejo (1994), un verdadero teatro histórico tiene que ser “desmitificador” o “desalentador” tanto de los hechos como de aquellos personajes históricos que simbolizan entidades inamovibles (p. 828).

Marinero 1 (Tomándolo del brazo): General, el regimiento fue disuelto. No existe más.

San Martín: ¿Disuelto? ¿El regimiento de granaderos a caballo? ¿Mi regimiento, disuelto?

Marinero 1: Lo hicieron para ahorrar plata.

Marinero 2: Lo llaman “contención del gasto público”.

San Martín (Abatido): ¡El regimiento que triunfó tantas batallas, ahora derrotado por la burocracia! (Brailovsky, 1992, p. 10)

El encuentro y enfrentamiento con la realidad en el regreso fallido del héroe expone no sólo a un San Martín extraviado, sino también a unas “Provincias Desunidas,” a tal grado que San Martín no pisa el suelo argentino y manda que “¡Zarpen de una vez, que no tengo nada que hacer en Buenos Aires! Nada, ¿me entienden? Me vuelvo a Europa sin haber puesto un pie en la tierra” (Brailovsky, 1992, p. 12). A pesar de que San Martín se reconoce a sí mismo como el Protector y el Libertador, tal es el choque con la realidad que rehúsa salvar nuevamente a la patria.

En el segundo acto se intensifica la oposición entre el héroe ideal y el hombre real durante la travesía de San Martín por los Andes. En este caso, se presenta la adicción al opio del general, tal como responden los Granaderos que lo acompañan ante la petición de San Martín:

Granadero 2: General, el médico prohibió que le diéramos más opio.

Granadero 1: Sí, sí. Dijo que es terrible, que a esta altura usted está tan acostumbrado que no puede vivir sin el opio. (Brailovsky, 1992, p. 14)

Inmediatamente, Maciel responde “(Desconcertado): Opio... No... ¡No puede ser!” (Brailovsky, 1992, p. 14). San Martín justifica su adicción por motivos estratégicos y asegura que el opio es clave para ganar las batallas. Sin embargo, la verdadera razón por la cual necesita el opio es para enfrentar el miedo, tal como lo describe Sarmiento en la siguiente escena. Maciel, en su tarea constructiva de su héroe, manipula temporalmente la adicción de San Martín:

Maciel (*Hablando para sí*): No, no; él habrá tenido sus motivos, pero esto así no va. Opio no. No, no. Opio no. (Mientras habla, va mojando una pluma en el tintero y tacha el texto con grandes líneas).

Granadero 2 (Trae un frasco con un líquido verde): Aquí está, general.

San Martín (Serenándose bruscamente): No, gracias. No lo necesito.

Maciel: Así va mejor. (Brailovsky, 1992, p. 14)

El cambio súbito de San Martín al rechazar el opio se debe a la corrección del director Maciel que “tacha el texto con grandes líneas,” modificando así el curso de los hechos. No obstante, San Martín confiesa más adelante ante su doctor las pesadillas, los ataques, el nerviosismo, los fantasmas, la angustia y la necesidad del opio. Utiliza el opio para “calmar esta opresión en el pecho ... para descansar un instante de esos dolores de cabeza, que duele como si me la partieran a sable” (Brailovsky, 1992, p. 18). Los dolores físicos y los efectos secundarios del opio que repercuten en la salud mental de San Martín humanizan su persona. Al final de la charla, irónicamente, el doctor le propone la cura a través de la homeopatía con “cantidades infinitesimales del opio,” cuya respuesta de San Martín es inmediata y le pide que le enseñe a preparar la fórmula. Dicha escena termina con San Martín en el laboratorio y con “un gesto de picardía, dice algo que no se alcanza al oír y los dos se ríen” (Brailovsky, 1992, p. 19).

Otro ejemplo que desmitifica al héroe de Maciel es la relación entre San Martín y Rosita, una de las actrices que representa la adaptación de Fuenteovejuna dentro de la obra de Maciel y que paródicamente dirige San Martín. Como se mencionó anteriormente, la metateatralidad y el juego con las temporalidades en la obra de Brailovsky sobrepasan los límites expresivos. La confusión que causa esta transmutación de realidades verdaderas y ficticias apelan a los sentidos y a la razón por medio de la construcción de los multiniveles imaginarios en la obra que sirven para ejemplificar el desorden contextual y temporal. Esto ayuda a cumplir el objetivo reestructurador del teatro histórico. En esta instancia de la obra, San Martín modifica la obra Fuenteovejuna, adaptando el tema de la colectividad, pero reestructurando el final. En este sentido, el uso de la intertextualidad en la obra es necesario para que San Martín, no solo denuncie temas como el de la injusticia, sino también para demostrar una construcción de la identidad colectiva, que se asemeja a la labor de Maciel, pero distanciándose en sus propósitos sociales. Maciel le reconoce a San

Martín, “(Entusiasta): ¡Miren el genio del Libertador! Miren y aprendan. ¡Así se hacen las cosas!” (Brailovsky, 1992, p. 17). Al término de uno de los ensayos de Fuenteovejuna, San Martín y Rosita coquetean, ríen y se besan. Maciel, preocupado y nervioso prohíbe que los espectadores miren lo privado. Las acotaciones intensifican la escena al indicar que “se besan apasionadamente. Durante el resto de la escena hablarán en voz baja entre sí, se tomarán de las manos, se acariciarán y besarán riendo como jóvenes enamorados” (Brailovsky, 1992, p. 17). La reacción de Maciel es preocupante, ya que su héroe es un prócer: “¿No se da cuenta? Él es un héroe homérico, eterno, imperdurable. ¿Y ahora cómo hago yo para transformarlo en un dios? ... Aquí está en juego un proyecto político. San Martín es un símbolo y como símbolo tiene que ser perfecto. San Martín no se casó con esa mujer. ¿Me entiende? ¡No se casó! ¡Vivían en concubinato!” (Brailovsky, 1992, p. 17). La cumbre del caos en el proceso mitificador de la obra de Maciel llega en el tercer acto con las reflexiones que conciernen nuevamente la situación de Argentina. Según San Martín, “¡He liberado a un país que no existe! ¡La Argentina es producto de mi imaginación!” (Brailovsky, 1992, p. 20). La crítica sociopolítica que emprende San Martín, en súbitos cambios entre la juventud y la vejez, consta de un momento crucial europeizante en la historia del país. San Martín repudia ahora, “con una mirada que se va haciendo más lucida” (Brailovsky, 1992, p. 21), su ciudadanía británica. De esta manera, Maciel cataloga de loco a su héroe por romper relaciones con su principal aliado. Asimismo, la intervención paródica de Sarmiento es inevitable, quien además le provee la justificación ideal a Maciel:

Sarmiento: No se preocupe. En serio, no se preocupe. Usted escriba sobre su juventud, sobre la campaña libertadora, sobre su amistad eterna con Inglaterra. Esa parte, saltéese.

Maciel: Sarmiento, por favor, seamos serios. Alguien se va a dar cuenta de lo que estamos haciendo.

Sarmiento: No se preocupe. De esto me encargo yo. Escuche lo que escribí sobre la entrevista que acabo de relatarle. “San Martín era un hombre viejo, con debilidades terrenales, con enfermedades de espíritu adquiridas en la vejez ... Aquellos ojos tan penetrantes que de una mirada forjaban una página de la historia, estaban ahora turbios. Allá en la lejana tierra veía fantasmas de

extranjeros ... confundía la Patria, aquella Patria antigua, con el tirano Rosas. Aquél buen viejo ya no sabía dónde estaba parado.” (Brailovsky, 1992, p. 21)

En su juego con la historia oficial, Brailovsky incorpora a Domingo Faustino Sarmiento en su obra para reafirmar el proceso de redefinición del héroe bajo la manipulación del texto. En *Vida de San Martín* (1964), Sarmiento conjunta una serie de relatos sobre sus reuniones con San Martín, lo cual le sirve para legitimar su posición en la construcción del mito fundacional¹⁴. La adaptación de los eventos se hace notar en la escritura de Sarmiento al enfatizar, por ejemplo, la vejez de Sarmiento o las luchas, tales como la del Chacabuco, subrayando un “nosotros” en las hazañas. Años más tarde, el mismo Sarmiento desmitifica a su propio héroe, tras el descontento al enterarse del agrado de San Martín hacia Juan Manuel de Rosas, lo cual se refleja en la carta de despedida justo antes de la muerte de San Martín. Este momento histórico se presenta en *Memorias y Olvidos de José de San Martín*, casi al final del último acto cuando después del reconocimiento a Rosas, San Martín dice, “este es mi sable (Ofrece el sable al público) tome usted mi sable y úselo para defender los pueblos americanos de esta agresión europea” (Brailovsky, 1992, p. 23). Maciel espera que San Martín critique el gobierno de Rosas y al darse cuenta de lo contrario reacciona diciendo, “¡Este hombre está loco! ¡Nos va a arruinar todo!” (Brailovsky, 1992, p. 23). Se deduce, por lo tanto, que Maciel representa la continuidad del proyecto sarmientino, o por lo menos la circularidad, en lo que concierne a la manipulación o recreación mítica del héroe con fines propios y políticos. Por una parte, Maciel pretende reivindicar su posición como historiador oficial. Por otro lado, la propaganda política cumple con su posicionamiento ideológico en la obra que se demuestra con la incesante lucha de Maciel por presentar una nación ejemplar bajo el progreso económico.

La última acción que desmitifica a San Martín es la subyugación ante Bolívar en la obra, simbolizando así la reunión histórica entre estos dos personajes, de la cual existen sólo especulaciones. La fugaz aparición de Bolívar en la obra sirve, además de aparecer para golpear con su capa cinco veces a San Martín, para reiterar la ingobernabilidad de América, donde “lo único que se puede hacer en América es emigrar. Si fuera posible volver

¹⁴ El análisis de Daniel Egaña Rojas (2007), “José de San Martín, en la construcción mítica de Sarmiento,” acentúa que el mito que “Sarmiento re-crea no es objetivo, independiente, autónomo de su autor, ya que está ligado a él y su pluma, en sus circunstancias de producción” (p. 50). Es decir, Sarmiento construye una visión particular de la historia y de la política basada en el desarrollo de su mito.

al caos primitivo, eso haríamos los americanos” (Brailovsky, 1992, p. 22). El hecho de que San Martín viva bajo la sombra de Bolívar imposibilita su verdadera heroicidad, debido a que abandona la tarea libertadora por alguna razón desconocida. Sarmiento llama a este abandono un acto de nobleza, mientras que Maciel sigue en la incertidumbre al estipular: ¡Qué tipo tan raro este San Martín! Lo tenía todo y lo dejó todo. Un hombre que no quería el poder ni la riqueza ni el lujo. ¡Pero que no lo quería de veras! Por eso, a veces se hace difícil. San Martín era tan honesto que no entendía nada de política. Así se hace complicado escribir la historia. Y...alguna cosita hay que cambiar. (Brailovsky, 1992, p. 23). La desorientación, la vejez, la adicción, el miedo, el concubinato y la entrega del poder son características que imposibilitan la perfección humana en el imaginario de Maciel, por lo cual fracasa su intento por mitificar a San Martín. Al final de la obra, Maciel “se levanta, con el cuaderno de San Martín en la mano, lo lleva al brasero y le enciende fuego” (Brailovsky, 1992, p. 24). Mientras se consumen en las llamas las memorias escritas por Maciel, el personaje de San Martín va desapareciendo. Maciel “se sienta en el escritorio y moja la pluma en el tintero,” con el propósito de reescribir la historia.

4. Conclusiones

Desde la muerte en el exilio de José de San Martín, el 17 de agosto de 1850, el gobierno argentino conmemora año tras año a su libertador. Las formas en cómo se maneja esta conmemoración depende del gobierno en turno. La obra *Memorias y olvidos* de José de San Martín trasgrede temporalidades para recordarnos los paralelismos históricos que marcan el desorden, el caos, la contrariedad y la precariedad producida por la inestabilidad sociopolítica y económica. Situándonos en el periodo de la temprana transición a la democracia hasta sus repercusiones en las primeras décadas del siglo XXI, podemos observar un continuo enmascaramiento de la realidad a través de discursos que marcan la esperanza, el cambio y la unidad nacional en el imaginario argentino. Por ende, Brailovsky presenta en su obra un espejo de la nación que, como lo hizo Menem en su momento, intenta vender ante la mirada extranjera un país sanado, unido y listo para incorporarse al mercado global. No obstante, la obra contrapone esta imagen al descubrir la verdadera esencia de un país todavía fragmentado y en “ruinas.” Así, una de las críticas de Brailovsky recae en la falta de atención a los problemas (impunidad, desempleo, discriminación) que realmente afectan a distintos sectores sociales, ya que se buscan soluciones rápidas y plegadas en el olvido, pero que hasta el momento han probado ser poco eficientes. De este modo, la dramaturgia

posdictatorial se une a las protestas sociales y artísticas¹⁵ para denunciar el fracaso de los modelos económicos, la violencia, el miedo y la reactivación del trauma. Si bien la presidencia de Néstor Kirchner en 2003 trae consigo cierta estabilidad socioeconómica y cambios sustanciales en materias de reparación y reconocimiento de la memoria histórica, también es cierto que han llegado modelos políticos de centroderecha, como el macrismo, con agendas capitalistas basadas en un liberalismo económico que rechaza el populismo y criminaliza las protestas sociales.

Por esta razón, el presente análisis de la obra de Brailovsky nos abre las puertas para repensar la función del teatro histórico y su compromiso político, retomando las técnicas metateatrales y paródicas para apelar a los sentidos y la razón del lector/espectador. Dentro de la dramaturgia argentina contemporánea, *Memorias y olvidos de José de San Martín* figura como una obra que problematiza el significado de la nación y sus próceres de la patria ante una generación dividida por los conflictos sociales. A pesar de su publicación en 1992, la obra de Brailovsky sirve como herramienta crítica para aquellas generaciones jóvenes que han crecido bajo la dosificación y gasificación de su historia nacional.

Referencias

- Abel, L. (2003). *Tragedy and metatheatre*. Homes & Meier.
- Bennett, B. (2005). *All theater is revolutionary theater*. Cornell University Press.
- Brailovsky, A. E. (1992). *Memorias y olvidos de José de San Martín*. *Tramoya*, 32, 3-24.
- Buero Vallejo, A. (1994). *Acerca del drama histórico*. En L. I. Feijoo & M. Paco de (Eds.), *Obras completas: Tomo II* (pp. 826-830). Espasa Calpe.
- Carlson, M. (2008). *The haunted stage: The theatre as a memory machine*. University of Michigan Press.
- Casablanca, A. (1994). *El teatro en la historia argentina: Desde el descubrimiento de América hasta 1930*. Editorial del HCD.

¹⁵ Por ejemplo, destacamos la continua labor de las Abuelas y Madres de la Plaza de Mayo desde sus orígenes en 1977, la creación de H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) en 1995, el Teatro X la identidad en 2000, el movimiento de #NiUnaMenos en 2015 y el inicio de las manifestaciones de Pañuelos Verdes en 2018.

- Dubatti, J. (2008). Por qué hablamos de postdictadura 1983-2008. Centro Cultural de la Cooperación, 2(4), 14-20. <https://doi.org/10.4000/ilcea.3156>
- Dubatti, J. (2010). Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales. Centro Cultural de la Coop.
- Dubatti, J. (2011). Introducción a los estudios teatrales. Libros de Godot.
- Dubatti, J. (2018). The liminal as constitutive of the theatrical event and the concepts of teatro-matriz and liminal theatre. En J. A. Noriega & A. Santana (Eds.), Theatre and cartographies of power (pp. 35-45) Southern Illinois University Press.
- Fortier, M. (2002). Theory/theater. Routledge.
- Hubner, Z. (1988). Theater and politics. Northwestern University Press.
- Hutcheon, L. (1988). A poetic of postmodernism. Routledge.
- Kohut, K. (2003). Hacia un nuevo teatro histórico. En O. Pellettieri (Ed.), Escena y realidad (pp. 83-94). Galerna.
- Larson, C. (1989). El metateatro, la comedia y la crítica: Hacia una nueva interpretación. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 2, 1013-1020. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5x494>
- Lévi-Strauss, C. [1958] (1995). Antropología estructural (E. Verón, Trans.). Paidós.
- Malkin, J. R. (2002). Memory-theater and postmodern drama. University of Michigan Press.
- Pellettieri, O. (Ed.). (2003). Escena y realidad. Galerna.
- Rizk, B. J. (2001). Posmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI. Iberoamericana.
- Rojas, D. E. (2007). José de San Martín, en la construcción mítica de Sarmiento. Taller de Letras, 40, 43-60. <https://link.gale.com/apps/doc/A197926143/LitRC?u=google scholar&sid=bookmark-LitRC&xid=082c96cb>
- Ros, A. (2012). The post-dictatorship generation in Argentina, Chile, and Uruguay: Collective memory and cultural production. Palgrave.
- Sarmiento, D. F. (1964). Vida de San Martín. Editorial Claridad.
- Trancón, S. (2006). Teoría del teatro. Fundamentos.
- Villegas, J. (1999). Teatro histórico (1975-1998): Textos y representaciones. Visor.
- Zayas de Lima, P. (2010). *El universo mítico de los argentinos en escena*. Inteatro.