



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

La labor teatral de Josefina Plá: una escritora en la frontera

Yasmina Yousfi López

Tesis doctoral dirigida por:

Dr. Manuel Aznar Soler

Dr. Diego Santos Sánchez

UAB
Universitat Autònoma
de Barcelona

Programa de doctorado en Filología Española
Departamento de Filología Española
Facultad de Filosofía y Letras

Bellaterra, 2019

La labor teatral de Josefina Plá: una escritora en la frontera

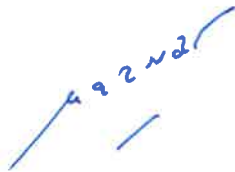
Yasmina Yousfi López



Tesis doctoral dirigida por:

Dr. Manuel Aznar Soler

Dr. Diego Santos Sánchez



UAB
Universitat Autònoma
de Barcelona

**Programa de doctorado en Filología Española
Departamento de Filología Española
Facultad de Filosofía y Letras**

Bellaterra, 2019

*A Rosario, que lee todas las historias;
a Rachid, que sabe contarlas;
a Sara, que las lee, las pinta y (me) las cuenta.*

A Jorge, que las escribe conmigo.

Érase esta mujer

*Por cuáles misterios
-error o acierto-
alguna extraña brújula
perdida en los mares
de su infancia
le indicó el rumbo de su vida.*

*Un puente de amor insospechado
le tendió el paso
hacia el lejano Sur
donde el ancla del tiempo
la sostuvo.
Allí aferró sus ansias
y sus sueños
enterró su dolor
fijó sus esperanzas
construyó con hilo de luz
lo que su imaginación
sin tregua
fue creando.*

*Cuánta nostalgia de mar
habrá cruzado la distancia
hasta su corazón rugiente
de soledad y desamparo.*

*Un faro eterno emergía
constante
desde el azul lejano
ya brumoso de una isla
llamándola inútilmente.*

*Una furia de vientos
una inmensidad de olas
saltaba a veces
los altos muros de los años
para mecer los recuerdos
y cantar su soledad.*

Heddy Benítez

*Quisiera alguna vez sencillamente
andar descalza por mi propia orilla.*

Josefina Plá

RESUMEN

Josefina Plá (Isla de Lobos 1903 – Asunción 1999) es una intelectual de innegable importancia en la historia paraguaya contemporánea pues su producción cultural se cristaliza en diferentes ámbitos: poesía, narrativa, teatro, artes plásticas, historiografía, crítica y teoría literaria. Su acción renovadora en el campo teatral, no obstante, ha quedado ensombrecida hasta el momento por las otras facetas de su trayectoria, debido a la confluencia de varios factores como el parvo dinamismo del mercado editorial paraguayo, la censura impuesta durante el largo gobierno de Stroessner y la carencia de estudios de investigación dedicados a la escena y la literatura dramática paraguaya. A esto se ha de añadir que Josefina Plá, como española exiliada en Paraguay después de la guerra civil, es una figura apenas integrada en el corpus de los estudios del exilio republicano español a causa del paulatino proceso de recuperación de la memoria del exilio en países que quedaron al margen de las principales redes culturales del exilio, como es el caso de Paraguay.

Este trabajo se concibe como una reconstrucción de la labor teatral de esta autora, como docente, directora, dramaturga y crítica teatral. La reconstrucción de su trayectoria solo ha podido llevarse a cabo con un previo trabajo de recuperación de su legado teatral, que se concreta en tres puntos: a partir de una búsqueda exhaustiva en fuentes hemerográficas paraguayas se ha podido observar cuáles fueron las obras que dirigió, adaptó o tradujo como profesora de la Escuela Municipal de Arte Escénico de Asunción; asimismo, recuperando sus críticas y artículos periodísticos, hemos podido determinar cuál es su idea del teatro, como hecho escénico y literario; por último, este trabajo de campo en archivos asuncenos nos ha permitido hallar 23 piezas teatrales inéditas. En concreto, la recuperación de su literatura dramática asume la responsabilidad de actualizar y precisar datos y, sobre

todo, de analizar un corpus compuesto por 10 obras publicadas más las 23 halladas, el más completo que existe de la autora a día de hoy, que hemos clasificado en teatro mayor, teatro breve y teatro infantil, religioso y popular.

La singularidad de Josefina Plá como autora teatral se debe a la encrucijada cultural de la que nace su obra. Plá es una escritora en la frontera porque ese espacio metafórico le permite observar la realidad paraguaya desde una óptica universal. En Paraguay, país considerado como una isla por su férreo hermetismo cultural, afianzado a lo largo del siglo XX por el gobierno de regímenes autoritarios, la acción renovadora de Josefina Plá es entendida como una suerte de *desconfiguración* insular: su labor, henchida de contemporaneidad, simboliza un vínculo entre el interior y el exterior de la isla. Esa singularidad es perceptible, además, por su doble condición de exiliada republicana e insiliada paraguaya, un ejemplo de la heterogeneidad que define el exilio republicano de 1939. Así, por el hecho de exceder el marco de una nación, ya sea la paraguaya o la española, su teatro merece ser analizado desde perspectivas transnacionales. Como exiliada, escritora de dos lugares o de ninguno, dialoga con las corrientes estéticas contemporáneas desde una mirada creativa enormemente original. Además, la particularidad de Paraguay, como país receptor de exiliados, motiva sus diferencias creativas y conceptuales con respecto a la obra de otros exiliados que produjeron desde países en que la comunidad exiliada fue mucho más numerosa. Del exilio desconocido que es el paraguayo rescatamos también otras figuras como la de Fernando Oca del Valle, renombrado director teatral, con el fin de escribir un capítulo más de la escena de la literatura del exilio republicano de 1939.

RESUM

Josefina Plá (Isla de Lobos 1903 – Asunción 1999) és una intel·lectual d'innegable importància en la història paraguaiana contemporània donat que la seua producció cultural es cristal·litza en diferents àmbits: poesia, narrativa, teatre, arts plàstiques, historiografia, crítica i teoria literària. La seua acció renovadora dins del camp teatral, no obstant això, ha quedat relegada fins al moment per altres facetes de la seua trajectòria, com a conseqüència de diversos factors com ara el feble dinamisme del mercat editorial paraguaià, la censura imposada durant el llarg govern de Stroessner i la manca d'estudis de recerca dedicats a l'escena i la literatura dramàtica paraguaianes. A més s'hi pot afegir que Josefina Plá, com a espanyola exiliada al Paraguai després de la guerra civil, és una figura a penes integrada dins del corpus dels estudis de l'exili republicà espanyol, fet motivat pel reduït procés de recuperació de la memòria de l'exili en aquells països que quedaren al marge de les principals xarxes culturals de l'exili, com és el cas del Paraguai.

Aquest treball es planteja com una reconstrucció de la labor teatral d'aquesta autora, com a docent, directora, dramaturga i crítica teatral. La reconstrucció de la seua trajectòria tan sols ha pogut dur-se a terme amb un treball previ de recuperació del seu llegat teatral, que es concreta en tres punts: a partir d'una cerca exhaustiva en fonts hemerogràfiques paraguaianes s'ha pogut observar quines van ser les obres que va dirigir, adaptar o traduir com a professora de l'Escuela Municipal de Arte Escénico de Asunción; així mateix, la recuperació de les seues crítiques i articles ha permès determinar quina és la seua idea del teatre, en tant que fet escènic i literari; per últim, aquest treball de camp en arxius d'Asunción ens ha permès trobar 23 peces teatrals inèdites. Més concretament, la recuperació de la seua literatura dramàtica assumeix la responsabilitat d'actualitzar i precisar dades i, sobretot, d'analitzar un corpus format per 10 obres publicades més les 23 peces trobades, un corpus que, fins ara, és el més complet que existeix

d'aquesta autora i que hem classificat en teatre major, teatre breu i teatre infantil, religiós i popular.

La singularitat de Josefina Plá com autora teatral és conseqüència de la cruïlla cultural en què naix la seua obra. Plá és una escriptora en la frontera perquè aquest espai metafòric li permet observar la realitat paraguaiana des d'una òptica universal. Al Paraguai, país considerat com una illa pel seu ferri hermetisme cultural, afermat al llarg del segle XX pel govern de règims autoritaris, l'acció renovadora de Josefina Plá és entesa com una sort de desconfiguració insular: la seua tasca, plena de contemporaneïtat, simbolitza un vincle entre l'interior i l'exterior de l'illa. Aquesta singularitat és perceptible, a més a més, per la seua doble condició d'exiliada republicana i insiliada paraguaiana, un exemple més de l'heterogeneïtat que defineix l'exili republicà de 1939. Així, pel fet d'excedir el marc d'una nació, siga la paraguaiana o l'espanyola, el seu teatre mereix ser analitzat des de perspectives transnacionals. Com a exiliada, escriptora de dos llocs o de cap, dialoga amb els corrents estètics contemporanis, des d'una mirada creativa enormement original. A més a més, la particularitat del Paraguai, en tant que país receptor d'exiliats, motiva les diferències creatives conceptuals de l'autora respecte de l'obra d'altres exiliats que treballaren des de països en què la comunitat exiliada en fou molt més nombrosa. De l'exili desconegut que és el paraguaià hem rescatat també altres figures com ara la de Fernando Oca del Valle, reconegut director teatral, amb la finalitat d'escriure un capítol més de l'escena de la literatura de l'exili republicà de 1939.

RÉSUMÉ

Josefina Plá (Isla de Lobos 1903 – Asunción 1999) est une intellectuelle d'incontournable importance dans l'histoire paraguayenne contemporaine étant donné que sa production culturelle se matérialise en plusieurs domaines : poésie, narrative, théâtre, arts plastiques, historiographie, critique et théorie littéraire. Son action rénovatrice dans le domaine théâtral, pourtant, est encore assombrie par les autres aspects de sa trajectoire, à cause de divers facteurs comme le faible dynamisme du marché éditorial paraguayen, la censure imposée lors du long gouvernement de Stroessner et le manque d'études de recherche consacrées à la scène et la littérature dramatique paraguayennes. En outre, il faut ajouter que Josefina Plá, en tant qu'Espagnole exilée au Paraguay après la guerre civile, est une figure à peine intégrée dans le corpus des études de l'exil républicain espagnol à cause du lent procès de récupération de la mémoire de l'exil dans les pays qui ont resté hors des principaux réseaux culturels de l'exil, ce qui est le cas du Paraguay.

Ce travail est conçu comme une reconstruction de la tâche théâtrale de l'auteure, en tant qu'enseignante, metteuse en scène, dramaturge et critique théâtrale. La reconstruction de sa trajectoire n'a pu être effectuée qu'avec un travail préalable de récupération de son héritage culturel, qui se concrétise en trois points : 1. après une recherche exhaustive dans des sources hémérogaphiques paraguayennes, on a pu observer les ouvrages que Josefina a mis en scène, adaptés ou traduits comme enseignante à l'Escuela Municipal de Arte Escénico d'Asunción ; 2. aussi, la récupération de critiques et d'articles journalistiques a permis de déterminer sa conception du théâtre, en tant que fait scénique et littéraire ; 3. enfin, ce travail sur le terrain dans les archives d'Asunción a permis de trouver jusqu'à 23 pièces de théâtre inédites. Concrètement, la récupération de sa littérature dramatique assume la responsabilité d'actualiser et préciser des données et, particulièrement, d'analyser un corpus composé par 10 pièces publiées plus les 23 pièces

redécouvertes, ce qui conforme le corpus le plus complet de l'auteure jusqu'aujourd'hui et que l'on a classifié en théâtre principal, théâtre bref et théâtre pour enfants, religieux et populaire.

La singularité de Josefina Plá en tant qu'auteure théâtrale est associée au croisement culturel où son œuvre est née. Plá est une écrivaine sur la frontière parce-que cet espace métaphorique lui permet d'observer la réalité paraguayenne selon une optique universelle. Au Paraguay, un pays considéré comme une île à cause de son hermétisme culturel de fer, consolidé au long du vingtième siècle par le gouvernement de successifs régimes autoritaires, l'action rénovatrice de Josefina Plá est contemplée comme une sorte de déconfiguration insulaire : sa tâche, pleine de contemporanéité, symbolise une liaison entre l'intérieur et l'extérieur de l'île. Cette singularité est perceptible, aussi, par sa double condition d'exilée espagnole et d'insilée paraguayenne, ce qui constitue un exemple de l'hétérogénéité qui définit l'exil républicain de 1939. De cette façon, grâce au fait d'excéder le cadre d'une seule nation, soit la paraguayenne soit l'espagnole, son théâtre mérite d'être analysé à partir de perspectives transnationales. Comme exilée, écrivaine d'aucun ou de deux lieux, Plá dialogue avec les courants esthétiques contemporains, depuis un regard créatif énormément original. En plus, la particularité du Paraguay, en tant que pays récepteur d'exilés, encourage ses différences créatives et conceptuelles par rapport à l'œuvre d'autres exilés qui travaillaient dans d'autres pays dont la communauté exilée était bien plus nombreuse. De cet exil inconnu qui est le paraguayen, on retrouve aussi d'autres figures telles que celle de Fernando Oca del Valle, renommé réalisateur théâtral, en vue d'écrire un chapitre de plus de la scène de la littérature de l'exil républicain de 1939.

ABSTRACT

Josefina Plá (Isla de Lobos 1903 – 1999) was an intellectual of the most undeniable importance in the history of Paraguay given that her cultural production excelled in different fields: poetry, prose fiction, theatre, fine arts, historiography, art criticism and literary theory. Her inspiring works in the theatre field, however, have been overshadowed until now by other facets of her trajectory, because of a confluence of several factors, such as the reduced dynamism of the Paraguayan publishing companies, the long and heavy censorship encountered during Stroessner's government and the lack of research studies devoted to the Paraguayan scene and dramatic literature. Furthermore, Josefina Plá, who went to exile after the Spanish war, has been a figure usually neglected in the corpus of studies dealing with the republican Spanish exile, due to the slow process of memory vindication in countries like Paraguay that remained beyond the principal cultural networks of the exile.

This thesis aims to rebuild the theatrical journey of Josefina Plá from different approaches: as teacher, stage director, playwright and theatrical critic. The reconstruction of her trajectory has been possible thanks to a previous work of recovering her theatre legacy. This work consisted of three lines: 1. a comprehensive research on Paraguayan newspapers has allowed establishing the plays she directed, adapted or translated while working as a teacher in the Escuela Municipal de Arte Escénico of Asunción; 2. through the recovery of her critics and journalistic contributions, we have been able to draw her own conception of theatre, from the literary perspective as well as from that of stage action; 3. last, this field work in the archives of Asunción has allowed finding up to 23 unpublished plays. More precisely, recovering her dramatic literature consists of updating details and, particularly, analyzing a corpus composed by 10 published plays plus the 23 recently found ones. This corpus is the most complete one for this author and has

been divided into main theatre, short theatre and child, religious and popular theatre.

The singularity of Josefina Plá as playwright is due to the cultural crossroads where she developed her work. Plá is a writer 'from the boundary' because the border is the metaphoric place that allows her observing the Paraguayan reality from a universal point of view. In Paraguay, an isolated country characterized by a fierce cultural impenetrability after several successive authoritarian regimes, the modernizing role of Plá is understood as a sort of insularity breaker: her task, full of contemporaneity, symbolizes the link between the inside and the outside of the island. This singularity is also perceptible because of her double condition of republican exiled and Paraguayan insided, an example of the heterogeneity that defines the republican exile of 1939. Thus, because of the fact of exceeding the framework of a single nation, either the Paraguayan or the Spanish one, her theatre deserves to be analyzed from transnational perspectives. As a Spanish exiled, which writes from nowhere or from two places, she dialogues with the aesthetic trends of her time, from a creative approach that is exceptionally original. Moreover, Paraguay, with its particular and rare role as destination for exiled people, has motivated the creative and conceptual differences of her work with respect to other exiled writers that worked in countries where the Spanish community was much larger. Within these unknown exiled that chose Paraguay as a place to survive, we have recovered other figures such as that of Fernando Oca del Valle, a renowned stage director, with the aim of writing a new chapter of the literary scene of the republican exile of 1939.

AGRADECIMIENTOS

Celebro todos y cada uno de los puentes que conectan las orillas por las que transita esta tesis. El puente desde el que nace mi palabra, que une dos orillas del Mediterráneo; los que he tendido a lo largo de estos últimos años: el gran puente que cruza el Atlántico, los que conectan algunos cielos sudamericanos, el que atraviesa los Pirineos, aquel por el que se pasean todos los paisajes levantinos. Gracias a todas aquellas personas que viven al principio o al final de alguno de ellos.

Gracias a Manuel Aznar Soler y a Diego Santos Sánchez, por su confianza, por su generosidad, por sus inestimables enseñanzas.

Gracias al Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL), cuyo dinamismo, solidaridad y arrojo me han brindado alas para crecer a lo largo de estos años.

Gracias al Departamento de Filología Española de la Universidad Autónoma de Barcelona, por la atención y las oportunidades.

Para la elaboración de esta tesis han sido fundamentales las estancias de investigación en Paraguay, realizadas gracias a las becas de movilidad del programa predoctoral FPI y la beca Iberoamérica Santander.

Gracias *al* Paraguay y a su gente. A la Universidad Católica Nuestra Señora de la Asunción, por abrirme sus puertas; al profesor Ilde Silvero, por su amabilidad; al personal de la Biblioteca Pablo VI, especialmente a Sandra Chamorro, por sus atenciones; gracias, también, a los técnicos de la Biblioteca Nacional de Paraguay y al Centro Cultural de España Juan de Salazar.

Gracias al maestro José Luis Ardissonne, que orquestó con compromiso y firme entrega los inicios de esta investigación invitándome a conocer la cultura paraguaya. Gracias a Antonio Carmona, por su biblioteca *plasiána*; a Antonio Pecci, por su necesaria visión de la realidad; gracias a Ticio Escobar y a Osvaldo Salerno; gracias a María Elena Sachero, Francisco Oca Martínez, Lourdes García, Manuel Martínez

Domínguez, Jorge Bajád, Yberá, Diana y Agustín Barboza, por concederme su tiempo. Gracias a Ariel y Vidalina Plá, por evocar el recuerdo más cercano de doña Josefina.

A Miguel Ángel Fernández, por su mirada poética, por su consejo certero. Gracias a Heddy Benítez, por la sensibilidad con la que ha engarzado memorias pasadas y presentes. Gracias a Víctor Bogado, maestro y amigo, por los inolvidables paseos a uno y otro lado de los Andes y todo el teatro compartido. Gracias a Lilia y a Violeta, por hacerme sentir como en casa. A los Pereira-Cubilla, por hacer de Asunción una ciudad aún más luminosa; gracias a Neno y a Edu, por la ayuda incondicional.

A José Ricardo Morales, *in memoriam*. Gracias por las lecciones de literatura y de vida, desde la casa de su exilio chileno.

Gracias a María José, que subió y bajó todas las plantas del Edificio. A Pedro, a Jose y a Gala, por la paciente espera. A Elena, por compartir suspiros lejos de casa, tantas veces.

Gracias a Mercedes, a los Segura-Domingo, por todo el tiempo prestado, todo el que Jorge ha estado a mi lado.

Gracias a todos los gatos alcaldes que me rodean y a los que persigo, que me infunden (in)consciente inspiración.

Gracias a mis padres, que me enseñaron a tender puentes, a eludir las fronteras o a hacer de ellas un lugar de intercambio, bondad y comprensión. Gracias por ser pacientes; gracias por compartir el amor por vuestros padres.

Gracias a mi hermana, por su aliento, por ayudarme a cruzar con seguridad todos los puentes, por su contagiosa determinación, por su buena letra.

Gracias a Jorge, faro del camino, de todos mis caminos, en cualquier orilla.

Y gracias a Josefina Plá, cuya erudición, diversa y extraordinaria, teje las ideas de esta tesis.

ÍNDICE

Resumen.....	xi
Resum.....	xiii
Résumé.....	xv
Abstract.....	xvii
Agradecimientos.....	xix
Introducción	1
I. Josefina Plá: Renovadora cultural.....	15
I.1. Paraguay, la isla rodeada de tierra.....	17
I.1.1. Mediterraneidad, sociopolítica y revisionismo: una realidad que delira ...	19
I.1.2. El bilingüismo paraguayo: una realidad etnolingüística única.....	26
I.1.3. Paraguay, la isla que no es tal	32
I.2. Josefina Plá y la desconfiguración insular.....	37
I.2.1. De Isla de Lobos a Asunción	39
I.2.2. Josefina Plá y la generación del 40	56
I.2.3. Bajo la sombra del autoritarismo.....	65
I.2.4. Josefina Plá y la desconfiguración insular: escribir puertas adentro.....	83
II. La escena del exilio republicano de 1939 en Paraguay: la creación de las instituciones teatrales y de un público.....	103
II.1. Aproximación al teatro paraguayo del siglo XX: 1900-1940	113
II.2. La escena del exilio en Paraguay: Fernando Oca del Valle y Josefina Plá.....	125
II.2.1. El exilio republicano de 1939 en Paraguay	125
II.2.2. La escena exiliada en Paraguay	149
II.2.3. Fernando Oca del Valle y la Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo: Primera etapa (1941 - 1946)	155
II.2.4. Fernando Oca del Valle y la Compañía Nacional de Comedias: Segunda etapa (1952 - 1969).....	173
II.2.5. Josefina Plá y la Escuela Municipal de Arte Escénico (1948 - 1969)	188
II.2.6. Oficialidad y márgenes: la construcción del gusto teatral.....	195

II.3. La herencia teatral del exilio de 1939: la consolidación del teatro independiente y la continuidad de la escena.....	201
II.3.1. El nacimiento del teatro independiente paraguayo	201
II.3.2. El teatro continuista: el relevo de Josefina Plá y Fernando Oca del Valle.....	211
III. La literatura dramática de Josefina Plá.....	223
III.1. Josefina Plá en el marco del teatro paraguayo contemporáneo.....	234
III.2. El teatro de Josefina Plá	258
III.2.1. Propuesta de análisis.....	258
III.2.2. Teatro mayor	273
III.2.2.1. Silencio y rebeldía de la mujer paraguaya	274
III.2.2.2. Expresionismo y distopía.....	343
III.2.3. Teatro breve.....	376
III.2.3.1. Piezas en un acto.....	379
III.2.3.2. Adaptaciones	426
III.2.4. Teatro infantil, religioso y popular	436
III.2.4.1. Teatro de grandes para chicos	436
III.2.4.2. Teatro religioso y popular	445
IV. Josefina Plá, escritora en la frontera	451
IV.1. El teatro, impulso del espíritu común	453
IV.2. Hacia una poética teatral	467
IV.2.1. Ciclos creativos.....	467
IV.2.2. Aspectos formales	473
IV.2.3. Bloques temáticos	477
IV.3. Josefina Plá, escritora en la frontera.....	487
Conclusiones	513
Bibliografía	533
Índice onomástico	557
Anexo 1. Estrenos teatrales	565
Anexo 2. Producción dramática de Josefina Plá.....	577
Anexo 3. Artículos sobre teatro	613
Introduction et conclusion.....	619

ÍNDICE DE OBRAS COMENTADAS

III.2.2 Teatro mayor

<i>Aquí no ha pasado nada</i> (1941)	275
<i>Pater familias</i> (1941)	285
<i>¡Ah, che memby cuéra!</i> (1948)	293
<i>La cocina de las sombras</i> (1960).....	304
<i>Fiesta en el río</i> (1946)	312
<i>El pretendiente inesperado</i> (1948)	321
<i>Alceste</i> (1951)	331
<i>El Edificio</i> (1946)	345
<i>Historia de un número</i> (1949)	363

III.2.3 Teatro breve

<i>El profesor</i> (1950)	382
<i>El gato alcalde. Fantasía humorística</i> (1950).....	389
<i>Ad augusta per angusta</i> (s.f.).....	394
<i>Qué gran cosa es el teléfono</i> (s.f.)	399
<i>El empleo</i> (1971).....	403
<i>Esperar sentado</i> (s.f.).....	408
<i>Caído del catre</i> (s.f.)	414
<i>Las ocho sobre el mar</i> (1968).....	421
<i>Don Quijote en la venta; Principio, medio y fin del gobierno de Sancho Panza y En el palacio de los Duques</i> (aprox. 1951)	427
<i>La tercera huella dactilar</i> (1952)	431
<i>Los primeros hombres en la luna</i> (s.f.)	432

III.2.4 Teatro infantil, religioso y popular

<i>El rey que rabió</i> (1950).....	438
<i>Azud, Mazud y Kazud</i> (aprox. 1950).....	439
<i>El príncipe de oro</i> (aprox. 1950)	441
<i>El pan del avaro</i> (1952).....	444
<i>Hermano Francisco</i> (1974)	446
<i>Una novia para Josévaí</i> (1950)	448

INTRODUCCIÓN

La reconstrucción de la memoria histórica, cultural y literaria del exilio republicano español de 1939 es una ardua tarea que, aunque se ha ido desarrollando notablemente durante los últimos años, sigue incompleta por la fecunda actividad cultural que llevaron a cabo los intelectuales españoles en el exilio. Particularmente, la investigación del teatro español escrito y estrenado por exiliados aún no ha abordado temas que merecen un estudio exhaustivo, pero el camino hacia la recuperación de nuevos nombres de dramaturgos, escenógrafos, directores, actores, etc. ya ha comenzado a recorrerse con éxito. Una muestra de ello es que en el presente año se ha publicado el primer tomo de *La literatura dramática del exilio republicano de 1939* (2019)¹, coordinado por Manuel Aznar Soler, adscrito al proyecto de investigación “La historia de la literatura dramática española y el exilio republicano de 1939” promovido por el Grupo de Estudios del exilio Literario (GEXEL), que prioriza la trayectoria de autores que tradicionalmente han quedado al margen del canon del exilio por ser desconocidos o considerados “menores”. En algunos casos, esta obra colectiva sintetiza trabajos pertenecientes a un amplio proyecto anterior del grupo, “Escena y literatura dramática en el exilio republicano de 1939”, al que se asocian, a día de hoy, catorce volúmenes colectivos -nueve de ellos ya publicados²- que constituyen una referencia en este campo. El presente trabajo nació en el marco de estos dos proyectos: la investigación sobre la escena y la literatura dramática del exilio republicano en Paraguay resultó ser no solo un capítulo totalmente desconocido de la historia del exilio republicano, sino un tema con peso más que suficiente para dedicarle una tesis doctoral.

¹ Este primer tomo integra trabajos sobre la literatura dramática de autores que publicaron o estrenaron sus obras antes de 1939, pero en él únicamente se estudian aquellas publicadas, estrenadas o inéditas durante el exilio en los distintos países de acogida.

² El mapa de la escena y literatura del exilio en Paraguay forma parte del tomo *El exilio teatral republicano de 1939 en Argentina, Chile, Paraguay y Uruguay* coordinado por José Ramón López García, en prensa.

Como investigadora del proyecto “Escena y literatura dramática en el exilio republicano de 1939” realicé una estancia de investigación en Sudamérica (2013) con el objetivo de documentar exhaustivamente los estrenos de la Compañía de Margarita Xirgu a lo largo de sus giras por Chile, Perú y Argentina (1939-1948). Durante la consulta de fuentes hemerográficas en la Biblioteca Nacional de Chile, encontré una nota de prensa que anunciaba una breve gira de la Compañía en la capital de Paraguay, Asunción, a lo largo del mes de agosto de 1944. En Asunción, ciudad donde las casualidades se van sucediendo con una afable normalidad, no solo supe que Margarita Xirgu, en el invierno de 1944, izó el mito lorquiano, cuya palabra poética había llegado a los paraguayos desde el escenario mucho antes que desde los libros, sino que su huella no fue la única que el exilio republicano había dejado en el país guaraní: la compañía fue contratada por dos españoles exiliados, José Marcos, empresario y gestor del Teatro Municipal de Asunción, y Fernando Oca del Valle, ingeniero madrileño y director del primer elenco oficial del país, que formaban parte de una pequeña red de exiliados que habían logrado afincarse en Paraguay desde finales de la guerra civil. El clima político del país, cuyo gobierno se mostraba simpatizante con la ideología fascista, hace de la acogida paraguaya un hecho particular, pero no por ello intrascendente.

Aparte de algún artículo iluminador sobre la labor de Fernando Oca del Valle (Peiró 2002), poco se ha escrito al respecto. El encuentro con el tema central de esta investigación llegó a lo largo del proceso de búsqueda de información sobre los pocos exiliados que decidieron rehacer sus vidas en un país que luchaba por superar los estragos de la Guerra del Chaco. Los trabajos de Josefina Plá (1903-1999), española también arraigada en Asunción desde 1938, como *Espanoles en la cultura del Paraguay* (1985, 1993) o *Cuatro siglos de teatro en el Paraguay III* (1994), no solo fueron clarificadores en este sentido, sino que me ayudaron a abrir sustancialmente

el campo de investigación: la propia Josefina Plá, proveedora de la valiosa información, resultó ser la figura más interesante del mapa del exilio paraguayo. Plá, que desarrolló su polifacética obra en Paraguay, se consolidó como una intelectual de cabecera de la cultura paraguaya por sus vastas aportaciones en diferentes campos -historiografía, crítica, artes plásticas, poesía, narrativa y teatro-, distinguidas por un claro espíritu modernizador y por mostrar una visión crítica de la sociedad, producto de “un proceso intercultural intenso” (Miguel Ángel Fernández 2015): el contacto de Plá, cuya mirada fue capaz de visibilizar problemas que un autor local tendía a naturalizar, con la realidad paraguaya, enferma y hermética. En particular, el pensamiento feminista, entendido por esta autora como una profunda reflexión sobre el rol de la mujer paraguaya en la sociedad, pero extensible a un plano universal, vertebró un discurso pionero que nutre gran parte de su propuesta literaria e intelectual y sostiene su innegable vigencia. Excepcional y subversiva, Plá fue para la cultura paraguaya un haz de luz capaz de iluminar cualquier rincón y de resistir al oscurantismo de los gobiernos dictatoriales que se cernieron sobre el país desde 1940.

Además de los valiosos artículos que intelectuales como Augusto Roa Bastos, Hugo Rodríguez-Alcalá o Francisco Pérez-Maricevich dedicaran desde los años sesenta a su obra, así como el inestimable interés que Miguel Ángel Fernández ha mostrado a lo largo de los años por editar sus cuentos y poemas, existe un buen número de trabajos que permiten señalar que la trayectoria intelectual de Josefina Plá ha recibido la atención de la crítica³; sin embargo, después de rastrear algunos fondos asuncenos y de dar con varios hallazgos felices, observo que existen diversos motivos para afirmar que la atención de la crítica ha sido parcial. En 1984, Ramón Bordoli configuró un amplio panorama de su producción literaria en la tesis doctoral *La*

³ Me limitaré a referenciar aquí las dos tesis doctorales dedicadas a Josefina Plá y los trabajos más recientes. A lo largo del estudio se cita convenientemente el resto de la bibliografía significativa.

problemática del tiempo y la soledad en la obra de Josefina Plá, un extenso monográfico que incluyó algunos textos teóricos inéditos que la propia autora le había facilitado; en 1994, Ángeles Mateo del Pino presentó otro proyecto doctoral, *El componente mítico y su función simbólica en la poesía erótica de Josefina Plá*, producto de un esfuerzo por dotar de visibilidad crítica la obra poética y narrativa de la autora que llevó a cabo durante varios años, no solo con la publicación de artículos académicos, sino también con la preparación de antologías poéticas (1995, 2003) y narrativas (2000, 2002, 2003), al igual que Bordoli años atrás (1989, 1993a). Recientemente, es posible afirmar que el interés por Josefina Plá se ha mantenido inclinado hacia su obra poética (Di Meglio 2017, 2018) y narrativa (Bucco Coelho 2017; Rezende 2018); solo en contadas ocasiones se han dedicado trabajos a su teatro (Lorraine 1982; Aiguadé 1996, Méndez-Faith 1997; Pérez 2003; Ezquerro 2010), y siempre han tratado aspectos parciales de su producción dramática.

Que el teatro sea el ámbito menos estudiado de su trayectoria resulta paradójico porque su acción como renovadora del teatro paraguayo, en su doble dimensión escénica y literaria, fue laudable a lo largo de su vida. No solo no existen estudios que dignifiquen su participación en el proceso de institucionalización del teatro paraguayo, como directora y docente, tampoco existe una compilación de textos teóricos sobre teatro y, lo más grave: la mayor parte de su obra dramática continúa inédita, lo que ha impedido que exista una justa caracterización de su teatro. Dadas estas circunstancias, decidí centrar la tesis en la reconstrucción de la labor teatral de Josefina Plá desde sus múltiples facetas: docente, directora, crítica y dramaturga. El caso de Plá representaba también un vector para escribir el marginal capítulo sobre la escena y la literatura dramática del exilio en Paraguay, pues admitía la línea de investigación que me llevó al país guaraní de la mano de la Xirgu:

ponerle nombre y apellidos a la pequeña red de exiliados que escribían e impartían clase en Paraguay, la isla rodeada de tierra.

Los cuatro capítulos que componen este estudio persiguen unos objetivos específicos que, en su conjunto, contribuyen a articular la meta poliédrica que es reconstruir la labor teatral de nuestra autora. Se pueden resumir en los siguientes puntos:

1. Analizar el contexto de producción de la obra de Plá con el fin de exponer los factores históricos, geográficos, políticos y sociales que condicionaron el hermetismo cultural paraguayo y que han determinado el silencio en torno al teatro de la autora: el ineditismo y la frágil presencia en los escenarios de las obras conocidas. (Capítulo 1)
2. Reconstruir la escena teatral paraguaya contemporánea, cuya modernización se puso en marcha en la década de los años cuarenta gracias al trabajo de dos exiliados republicanos españoles: Fernando Oca del Valle, como director de la Compañía del Ateneo Paraguayo y Josefina Plá, cofundadora de la Escuela Municipal de Arte Escénico. (Capítulo 2)
3. Examinar la herencia teatral que las iniciativas de Fernando Oca del Valle y Josefina Plá dejaron en la escena paraguaya de los años setenta y ochenta, coincidiendo con el auge del teatro independiente. (Capítulo 2)
4. Ahondar en las trayectorias de otros intelectuales exiliados en Paraguay con el fin de valorar la presencia cultural del exilio republicano en el país guaraní y destacar sus especificidades. (Capítulo 2)

5. Recuperar el teatro inédito de Josefina Plá; una vez reunidas las piezas que componen su producción, publicadas e inéditas, se pretende establecer una cronología teatral y trazar líneas concomitantes entre su labor creativa y su trabajo como docente, directora y divulgadora vinculada a la Escuela Municipal de Arte Escénico. (Capítulo 3)
6. Analizar su obra dramática con el fin de determinar sus ciclos creativos, el cultivo de diferentes géneros y tendencias estéticas y apreciar las constantes temáticas. (Capítulos 3 y 4)
7. Situar la obra de Josefina Plá en el marco del teatro paraguayo contemporáneo; detectar posibles puentes de diálogo con las corrientes estéticas teatrales latinoamericanas y europeas. (Capítulo 3)
8. Recuperar los artículos y críticas teatrales publicados en diarios y revistas paraguayas con el fin de enunciar en qué consiste su idea del teatro. (Capítulo 4)
9. Definir el exilio de Josefina Plá en términos de integración del país de acogida, como ejemplo del eclecticismo que caracteriza al exilio republicano de 1939, no estrictamente entendido como una categoría irreductible a lo nacional español. (Capítulo 4)
10. Ubicar su teatro en los estudios del exilio literario teniendo en cuenta sus especificidades como escritora que se mueve bajo un influjo intercultural: escritura desde la frontera, espacio metafórico de acción y de enunciación. (Capítulo 4)

11. Poner en valor su acción intelectual en pro de la dignificación cultural en Paraguay por estar desarrollada bajo los regímenes dictatoriales de Higinio Morínigo (1940-1948) y Alfredo Stroessner (1954-1989). (Se trata a lo largo del estudio)

Esta reconstrucción implica la rescritura de un capítulo cardinal de la historia de la cultura paraguaya contemporánea, el que alude al proceso de institucionalización del teatro, iniciado en la década de 1940. El hecho de que los estudios sobre teatro paraguayo contemporáneo sean escasos, sobre todo en su dimensión escénica, y la bibliografía sobre Josefina Plá, como mujer de teatro, exigua, determinó sustancialmente la metodología. Por eso, el rastreo de distintos archivos paraguayos y el consecuente manejo de materiales inéditos ha sido fundamental. Para ello, además del primer contacto con la tierra guaraní en 2013, realicé dos estancias de varios meses en Asunción durante el 2014 y el verano paraguayo de 2015/2016, a lo largo de las cuales encontré documentación de inestimable valor para la investigación, que me sirvió para fijar definitivamente el corpus y delinear los capítulos de la tesis.

Jorge Dubatti en “El teatro de los muertos: teatro perdido, duelo, memoria en las prácticas y teoría del teatro argentino” (2015) ofrece dos acepciones para el término “teatro perdido” que se entrecruzan indefectiblemente en nuestro trabajo de archivo. La primera se refiere a los textos inéditos que acaso pueden ser hallados, de modo que se podría utilizar también el término “literatura perdida”. La clave de esta acepción reside en la posibilidad, lejana o no, de hallar piezas perdidas. En nuestro caso, esa posibilidad se tradujo sustancialmente en una realidad. El crítico Jorge Aguadé incluyó en el estudio introductorio a la edición de *Teatro escogido* (1996) de Josefina Plá un listado con las obras escritas por la autora: un total de cuarenta y dos títulos, de las cuales solo diez habían sido publicadas; el resto permanecían *perdidas*. Ese listado fue la base sobre la cual partió mi proceso de búsqueda y recuperación del teatro inédito de Plá en el archivo

personal que la autora legó a la Universidad Católica de Asunción, y al que accedí en calidad de investigadora visitante durante los meses de abril, mayo y junio de 2014. Fue tiempo suficiente para ratificar que Plá había hecho del teatro una constante en su vida, no solo como docente y directora, arropada por las paredes de la Escuela Municipal de Arte Escénico, sino también como dramaturga. El número de manuscritos de teatro firmados por la autora hablaba por sí solo; la versatilidad de temas y, sobre todo, de tendencias estéticas, acordes a las propuestas teatrales más contemporáneas, evidenciaba que el teatro simbolizaba un espacio de resistencia, una luz, de nuevo, que se había mantenido encendida a lo largo de su vida en la intimidad de su *habitación propia*. El balance general del rastreo me llevó a señalar que, a día de hoy, contamos con diez obras teatrales publicadas y veintitrés piezas inéditas halladas en el marco de la presente investigación. De estos manuscritos inéditos, he recuperado diez de los textos perdidos que Aiguadé citaba en su listado y he hallado trece nuevos títulos; si a estos les sumamos las diez piezas publicadas, observamos que la producción teatral de Josefina Plá recuperada se eleva a un total de treinta y tres obras, que son las que me propuse analizar. Asumí, por lo tanto, la responsabilidad de ordenar, actualizar y precisar datos y, sobre todo, de ahondar en el análisis del teatro de Josefina Plá porque he podido componer el corpus más completo que existe de la autora a día de hoy. Aunque el estudio de treinta y tres obras pudiera resultar tan ambicioso como descabellado, en la reordenación de los materiales, he podido clasificar las piezas en teatro mayor, teatro breve y teatro infantil, religioso y popular y, por lo tanto, articular una lectura interpretativa más detallada de aquellas que integran el teatro mayor y el breve.

La otra acepción que ofrece Dubatti de “teatro perdido” es aquella que define el objetivo que perseguí a lo largo de un segundo rastreo en distintos fondos paraguayos. Para Dubatti hay un sentido mucho más radical para la

expresión “teatro perdido”: “aquello que es incapturable y definitivo, inexorablemente se pierde, como la vida de los que han muerto” (2015: 495). Sostiene que, del espectáculo teatral, como “acontecimiento perdido de la cultura viviente”, lo único que se puede conservar es información. El segundo gran bloque de mi investigación estaba centrado en la reconstrucción de la escena paraguaya contemporánea, coincidente con la escena del exilio republicano de 1939 porque sus principales actores fueron Plá y Oca del Valle. Esta solo puede llevarse a cabo a partir de la *información* dormida en las hemerotecas -notas de prensa, algunas fotografías y pocas críticas teatrales de la sección de espectáculos- o través de la memoria de los que vivieron el proceso de cerca y guardan esa información en archivos personales o, simplemente, aún conviven con sus recuerdos. Mi objetivo era detallar los estrenos que compusieron las temporadas teatrales que comprenden los años 1941 y 1969, cuando Plá y Oca del Valle trabajan al frente de sus respectivos proyectos. La mayor parte del tiempo la pasé en la Biblioteca Nacional de Paraguay repasando la sección cultural de varias publicaciones periódicas: los diarios *La Tribuna*, *El País*, *El Independiente*, las revistas *Proscenio*, *Alcor*, *Signos* y el semanario *Comunidad*, que resultaron ser canales de divulgación cultural muy competentes.

La abundancia de datos extraída de las fuentes hemerográficas se complementó con materiales de otros archivos a los que pude acceder gracias, en parte, a la admiración y la gratitud que aún se les profesa en Paraguay a Plá y Oca del Valle; por eso, la consulta de fotografías, cartas o programas de mano venían acompañados de la evocación de recuerdos de toda índole. Consulté el archivo personal de José Luis Ardissonne, director de Arlequín Teatro; el archivo personal de Amador García, actor español afincado en Paraguay en la década de 1960, cuyo acceso procuró su hija, Lourdes García; el archivo del Ateneo Paraguayo, al que accedí gracias a Manuel Martínez Domínguez, director de la institución cultural en 2014, y el

archivo del Centro Cultural de España Juan de Salazar, con el permiso de su directora en 2014, Eloísa Vaello. Finalmente, la *información*, única evidencia del teatro perdido, que es el espectáculo teatral, también se canalizó a través de varias entrevistas que logró concertar el maestro José Luis Ardisson: escuché la palabra viva de María Elena Sachero, reconocida actriz paraguaya y discípula de Fernando Oca del Valle; las lecciones de teatro, pero también de vida, que los jóvenes Heddy Benítez, hoy poeta, y Víctor Bogado, profesor de teatro, recibieron de Josefina Plá en las aulas de la Escuela Municipal de Arte Escénico, y las evocaciones de Fernando Oca Martínez, hijo del director madrileño, niño de la guerra en Madrid, anciano casi centenario en Asunción.

Estudiar la producción dramática de Josefina Plá y reconstruir la escena teatral paraguaya de mediados del siglo XX, impulsada por la cultura del exilio republicano, no tendría sentido sin comprender el contexto en el que se inscriben estas manifestaciones culturales. Comprenderlo supone penetrar en la isla paraguaya, transitar espacios más inhóspitos que los fondos archivísticos, encontrar el reverso de las postales que grababa cada vez que volvía andando de la Biblioteca Nacional. Además de recurrir a diversas fuentes académicas y a los estudios de especialistas en literatura paraguaya, me di cuenta de que, para penetrar en la isla desde un punto lejano del exterior -que era el mío-, era necesario también leer a Paraguay desde su literatura -los ensayos de Augusto Roa Bastos y Rubén Bareiro, la narrativa de Gabriel Casaccia, las piezas teatrales de Julio Correa y Mario Halley Mora, los poemas de Renée Ferrer, los cuentos de Esteban Cabañas... Este ejercicio fue esencial para comprender el porqué de su supuesta insularidad o para vislumbrar en qué consistía lo que Rafael Barrett llamó “el dolor paraguayo”. Penetrar en la isla también exigía comprender cómo el dolor paraguayo se intensificó bajo la dictadura stronista, cuyo aparato represivo, alimentado de violencia física, hostigamiento y miedo, respondía a un modelo de dominación que caló en todos los ámbitos sociales. Esto aporta algunas claves

para reflexionar sobre el ineditismo al que estuvieron condenadas algunas obras de nuestra autora; sin embargo, con Plá el juego siempre resulta recíproco.

En uno de los textos que integran las *Imágenes que piensan* de Walter Benjamin, “Voy a desembalar mi biblioteca” (1931), el autor sitúa al lector entre el desorden de las cajas abiertas y el aire polvoriento de los estantes vacíos para componer, entre recuerdos y ensoñaciones, un singular discurso sobre el coleccionismo. En un momento de su reflexión afirma que, de todas las maneras de adquirir libros, “la más encomiable sin duda consiste en escribirlos uno mismo” pues los escritores son de hecho unas personas que escriben libros “no porque sean pobres, sino por no conformarse con los libros que podrían comprar y no les gustan” (2014: 127). El rol de Josefina Plá en el marco de la cultura paraguaya se asemeja al del escritor coleccionista de Benjamin. La historia del teatro paraguayo no existía hasta que ella no la escribe; y no solo la escribe sino que la divulga a través de libros (1965, 1990, 1991a, 1991b, 1994) y diversas revistas académicas internacionales (1966, 1974, 1981); un análisis serio sobre la literatura y la escena paraguaya contemporánea, que aborde aspectos sobre el retraso con respecto a las manifestaciones teatrales latinoamericanas, la preeminencia del teatro comercial o el surgimiento de un teatro independiente, tampoco existía hasta que Plá decide dedicarle un espacio en la prensa asuncena. Nuestra autora es una escritora coleccionista no porque no le gusten los libros que había, sino porque estos no existían antes. Su determinación por escribirlos es una evidencia clara de su espíritu de integración en el país de acogida. Abordar el caso de Josefina Plá en el marco de los estudios del exilio exige mirar la experiencia exílica no como un acontecimiento cerrado, sino como un ejemplo de integración en la patria de acogida que, en consonancia a las nuevas líneas de investigación (Balibrea *et al* 2017), permite desarrollar otras formas de contar el legado del exilio republicano español: un legado

compartido entre España y Paraguay, que cobra verdadera significación desde una mirada transnacional.

I. JOSEFINA PLÁ: RENOVADORA CULTURAL

I.1. PARAGUAY, LA ISLA RODEADA DE TIERRA

Una de las variantes de la noción de frontera es aquella que entraña una función protectora, diferenciadora y preservadora de una identidad. Como señala Fernando Aínsa (2006), las fronteras pueden generar divisiones en espacios en que no existen -o existían- forzosamente diferencias geográficas, sociales y culturales; no obstante, “las fronteras geográficas y políticas conforman en buena parte las fronteras psicológicas de sus habitantes” (2006: 221), por lo que favorecen la creación de prejuicios, estereotipos, tópicos, imágenes, etc., es decir, una serie de herramientas de construcción, no solo de una identidad propia, sino también ajena, la del que queda al otro lado. En el caso de Paraguay, esta función entra en relación con el motivo con el que se tiende a identificar al país: la “isla”, “un lugar común en los estudios que, desde distintas disciplinas, tienen al país como objeto” (Roldán 2010: 79).

Específicamente en el ámbito cultural, retiro, lejanía, impenetrabilidad, incomunicación, desconocimiento, hermetismo o exotismo son las características que se asocian a la imagen que, desde el exterior de la frontera, se concibe de Paraguay. La construcción de esta es, sin embargo, bilateral, pues viene también proyectada desde el interior. Si bien el aislamiento paraguayo responde a razones geográficas, históricas, sociológicas y lingüísticas, la configuración de una identidad nacional específica, mediante la constante defensa de la cultura y la evocación de los mitos propios contra todo tipo de colonización e incluso de hibridación (Dionisi 2001), intensifica su exclusión del panorama cultural hispanoamericano. En este proceso, la función protectora, diferenciadora y preservadora de la frontera adopta una significativa carga idealizadora, lo

que produce, como señalaba Augusto Roa Bastos, la sensación de estar frente a “un país devorado por el mito” (1991a: 49).

Los factores geoeconómicos y sociopolíticos son determinantes para explicar los motivos del aislamiento cultural de Paraguay, pero no exclusivos, ya que tienden a presentar una visión reduccionista del problema. La geografía política de América, como indica Octavio Paz, es el “resultado de circunstancias extrañas a la realidad profunda de nuestros pueblos” (Paz *apud* Roa Bastos 1991a: 51), pues la desmembración del continente responde a la fuerza de las oligarquías nativas, el caudillismo y los intereses del imperialismo extranjero. Producto de la consecución de estas “circunstancias extrañas”, Paraguay “ha vivido siempre la tragedia agónica de su propia geografía política” (Zum Felde *apud* Plá 1972: 5-6), ha sido víctima de un sufrimiento sordo, de “una realidad que delira”, como apuntaba Roa Bastos citando al escritor y periodista español Rafael Barrett (1874-1910)⁴: “Ninguno como el Paraguay ofrece en sus peripecias y vicisitudes los rasgos de una fábula aciaga cuyas imágenes más increíbles son, precisamente, los hechos de su propia historia” (1971: 209).

⁴ La labor intelectual del escritor y pensador Rafael Barrett (Santander, 1874 - Arcachon, 1910) fue desarrollada principalmente en Paraguay, país al que llegó en 1904. Al contrario que sus contemporáneos, los novecentistas, Barrett destacó por rechazar la idealización de la historia y el ensalzamiento de los héroes, dedicándose a denunciar el sufrimiento y la injusticia de la realidad social paraguaya. Vinculado a la generación del 98, su pensamiento estuvo marcado por sus ideales anarquistas, explicitados en sus críticas a la explotación de los campesinos en los yerbales o de los obreros en la ciudad. Entre sus obras, destacan las compilaciones de textos que integran *El dolor paraguayo* o *Lo que son los yerbales*, incluidas en sus *Obras completas* (1990). Vid. Corral, Francisco (1994): *El pensamiento cautivo de Rafael Barrett. Crisis de fin de siglo, juventud del 98 y anarquismo*. Madrid, Siglo XXI.

I.1.1. MEDITERRANEIDAD, SOCIOPOLÍTICA Y REVISIONISMO: UNA REALIDAD QUE DELIRA

Josefina Plá (1972) observa que la mediterraneidad⁵ es la circunstancia que abocó al país al aislamiento y, en consecuencia, al reducido contacto con las corrientes culturales exteriores. Se trata de un factor geoeconómico que data del siglo XVII, durante la época colonial española, cuando se produce el desmembramiento de la Provincia Gigante de las Indias. Por una disposición de Felipe III⁶, Paraguay es privado de su salida al mar y queda confinado en el corazón del continente, sin posibilidad de acceso a los circuitos económicos y comerciales de América meridional, relegado a un rol defensivo. Además, la segunda fundación de Buenos Aires, que releva a la que hasta entonces había sido la ciudad más influyente del Río de la Plata, Asunción, y la carencia de riquezas minerales en el territorio paraguayo, agravan el proceso de invisibilización al que la Corona española sometía al país.

Paraguay dueño de un Potosí habría visto multiplicarse las vías de acceso y los inmigrantes. Fue su pobreza -pobreza para la visión elemental de la economía de su tiempo, como bien observa Márquez Miranda- la que desvió el interés de la Corona por ella, limitando la vida paraguaya a un ruralismo patriarcal, sin esperanzas de rápida prosperidad; restringió así el crecimiento demográfico, con este el desarrollo de la vida social, y correlativamente el de las letras y las artes, de indigencia paralela a lo largo de tres siglos coloniales (Plá 1972: 6).

A la peculiaridad de su espacio geográfico, se le ha de sumar una serie de factores sociopolíticos, partícipes del devenir histórico del país, que

⁵ El significado de esta palabra deriva de la tercera acepción de la RAE para el adjetivo "mediterráneo": "Que está rodeado de tierra".

⁶ Disposición estipulada en la Real Cédula del 16 de diciembre de 1617. *Vid.* Audibert, Alejandro (1982): *Los límites de la antigua provincia del Paraguay*. Buenos Aires, Imprenta La Económica.

acrecentaron el drama paraguayo, delineando una sociedad donde “lo verídico es lo inverosímil” y “lo fantasmagórico es lo real” (Roa Bastos 1991a: 50). Tras alcanzar la independencia en 1811, el hermetismo de Paraguay se vio intensificado por el gobierno, durante más de cincuenta años, de los tres dictadores que “convirtieron Paraguay en una especie de monarquía sin reyes” (Langa 2001a: 26). Durante el régimen de aislacionismo político liderado por José Gaspar Rodríguez de Francia entre 1814 y 1840, se desplegó una política exterior de no-intervención colocando un “cordón político” en torno al país para defenderlo de la desorganización del Río de la Plata, preservar el orden interno y consolidar la independencia nacional (Brezza 2011: 18). En un país en el que se cerró la única institución de enseñanza secundaria y donde se prohibió la entrada de periódicos y libros para evitar, así, la manifestación de conciencias críticas, el desarrollo, no solo económico, sino también cultural, era imposible. Tras la muerte del Supremo⁷ en 1840, asume la presidencia Carlos Antonio López, lo que supone el fin de la política de enclaustramiento, aunque “la estructura piramidal de poder no fue modificada, ya que el presidente mantuvo el poder de todas las decisiones” (Areces 2011: 177) con el espíritu de conservar la soberanía del Estado-nación. El gobierno de López, con la ayuda de técnicos y profesores europeos, enarboló una política progresista basada en promover un desarrollo cultural y económico a partir de la formación de una mano de obra especializada, de la incorporación tecnológica o del impulso de espacios de diálogo, como medios de comunicación, gracias a la instalación de imprentas, hasta el punto de hacer de Paraguay un país de referencia de los países americanos⁸. No obstante, la modernización del país fue más bien de

⁷ El dictador Gaspar Rodríguez de Francia es la figura recreada en la extraordinaria novela de Augusto Roa Bastos, *Yo el Supremo* (1974), escrita desde su exilio bonaerense y cuyo radical modelo narrativo la sitúa entre las novelas fundamentales de la narrativa hispanoamericana del siglo XX.

⁸ Como expone Nidia R. Areces (2011: 149-197), Carlos Antonio López impulsó, durante sus dieciocho años de mandato, el desarrollo socioeconómico de Paraguay exportando productos autóctonos como el tabaco, la yerba mate y el algodón, gracias a la construcción de

carácter material, pues el dirigente mantuvo puntos en común con su predecesor, como el hecho de no favorecer realmente la libre expresión -ni artística ni civil- de los ciudadanos (Langa 2001a: 38).

El Estado centralizado que en 1862 heredó Francisco Solano López, hijo de Carlos Antonio López, quien en su ideario de regeneración política propulsó un fuerte sentimiento patriótico, se desvaneció tras la guerra de la Triple Alianza (1865-1870): un lustro de conflicto militar contra la coalición conformada por Brasil, Uruguay y Argentina, un acontecimiento bélico sin precedentes en América Latina cuyo fin supuso una nueva etapa para la zona rioplatense⁹. La pérdida de alrededor de 16.000 km² de territorio, el colapso del sistema productivo, los graves deterioros del patrimonio cultural y, sobre todo, el exterminio de aproximadamente las dos terceras partes de la

infraestructuras para el desarrollo agrícola como las obras de riego, represas y canales, optimizando la tradición agrícola de las cosechas naturales; también, inauguró la primera línea ferroviaria, la primera línea telegráfica y la primera fundición de hierro de Sudamérica, y, con una industria en auge, dejó un país sin desempleados, además de una sociedad donde la educación era obligatoria y gratuita. No obstante, el considerar a Paraguay como la principal potencia americana en los años previos a la guerra es un argumento que circuló como parte de las tesis revisionistas de la historia del país. Como explica Mar Langa, esta idea, considerada como una leyenda patriótica, ha sido rebatida en varias investigaciones. Langa expone la opinión de Guido Rodríguez-Alcalá, publicada por la *Revista de La Nación* (13 de julio de 1997): “Hasta 1879 Paraguay era un exportador de yerba, tabaco, madera y cuero. Es decir, de productos primarios. Era un país muy atrasado. No había desarrollo autónomo (...). Después del 70, se trató de tomar en serio dos cosas: la justicia y la educación” (Rodríguez-Alcalá 1997 *apud* Langa, 2001a: 100).

⁹ Aunque ya existían tensiones con Brasil causadas por los límites geográficos y la navegación durante la década de 1850, el detonante del conflicto fue la destitución del gobierno del Partido Blanco Uruguay, único aliado de Paraguay en el espacio rioplatense, por el Partido Colorado uruguayo y la invasión del territorio por las tropas brasileñas, que apoyaban militarmente a los colorados. Por esta intromisión, Paraguay declaró la guerra al Imperio brasileño. Sin embargo, este acto se volvió en su contra ya que Brasil, Argentina y Uruguay firmaron, en mayo de 1865, el Tratado de la Triple Alianza contra Paraguay, donde se fijaron las condiciones de redención que se le exigirían al país guaraní. En esta guerra, entraron, además, intereses extranjeros que definieron el rumbo del conflicto: Brasil y Argentina recibieron financiación de Gran Bretaña que se abasteció fácilmente de productos como el algodón brasileño, al contrario que Paraguay que poseía una industria propia y se negó a negociar (Arecas 2011: 189-190). Otros historiadores como Juan Carlos Herker y María Giménez de Herker (1983), sin embargo, no apoyan la idea de que Gran Bretaña financiara la Triple Alianza en su lucha contra Paraguay, debido a las excelentes relaciones existentes entre el país guaraní y el británico, su principal proveedor de armas y de profesionales (Langa 2001a: 101).

población masculina dejó una sociedad desestructurada, con un desequilibrio no solo entre sexos, sino también entre generaciones, víctima de hambre, enfermedades y miseria. Esta guerra ha sido calificada por algunos historiadores como una “guerra total” porque “la movilización de hombres y recursos, la destrucción de las actividades productivas y la interrupción de los intercambios comerciales” (Areces 2011: 193) fueron hechos que interfirieron profundamente en la vida de los ciudadanos y motivaron el retraso de Paraguay con respecto al resto de países vecinos.

Durante la posguerra, las directrices políticas de los sucesivos gobiernos integraron una estructura económica y social dependiente que ralentizó su recuperación y mermó sus libertades como nación soberana, es decir, Paraguay se convirtió, en palabras de Roa Bastos, “en presa fácil para la acción conjunta del imperialismo extranjero y las oligarquías nativas, que lo retrotrajo al estado de semicolonía” (1971: 210). Se llevó a cabo una subasta de tierras estatales y una expropiación a los campesinos agricultores, convertidos en feudatarios de los grandes terratenientes surgidos tras esta “reforma agraria”, reducidos a trabajadores esclavos de las nuevas empresas forestales y yerbateras. Este régimen semicolonial, “en alianza y dependencia con el imperialismo extranjero” (Roa Bastos 1991a: 52), no solo controlaba todos los sectores de producción, pues se basaba en una economía monopolista de extracción y exportación de materias primas¹⁰, sino que ejercía gran influencia sobre las instituciones estatales, lo que prescribía, en efecto, un modo muy concreto de hacer política que venía alimentado, y en cierto modo justificado, por el ferviente nacionalismo inculcado por los dirigentes después del conflicto, que fraguó, aún más, su condición de isla: “una isla esfumada en el misterio de la más absoluta impunidad” (Roa Bastos 1978: 17).

¹⁰ Explica Liliana M. Brezzo que, a finales del siglo XX, los comerciantes y exportadores, el grupo superior, que representaba menos del 10% de la población paraguaya, recibía casi el 50% del ingreso interno, mientras que el 60%, los trabajadores precarios, solo recogía el 15% del ingreso nacional (2011: 208).

La distancia con respecto a los países vecinos se agrandó por el discurso que enmarcó la reconstrucción nacional cuyos tópicos definían a Paraguay como un espacio insular idealizado. Este discurso se fundamentó en el culto a los héroes caídos en la Guerra de la Triple Alianza cuyo lenguaje romántico, como señala Hugo Rodríguez-Alcalá, era “el *instrumento musical* más apropiado para modular los sentimientos de un alma dilacerada por la derrota y ansiosa por restañar sus heridas” (1970: 164). Se trataba de un nacionalismo terapéutico que, a través de una “literatura de reivindicación”, panfletaria, o “literatura de consolación”, romántica e idílica, pretendía curar al pueblo paraguayo no solo de las heridas morales de la derrota, sino también de la “acusación de barbarie y salvajismo que los aliados habían lanzado para justificar la prosecución de la contienda” (Roldán 2010: 80). A finales del siglo XIX, se visibilizó en Paraguay una corriente revisionista con el objetivo de crear una “historia oficial” basándose más en la ejemplaridad que en ceñirse a los hechos históricos. Nació, así, el *lopizmo*, el movimiento centrado en “transformar la imagen de Solano López de dictador responsable por el estallido de la guerra desastrosa para su país en héroe valeroso y patriótico y víctima de la agresión de la Triple Alianza” (Monteoliva 2002: 18), cuyo discurso sería asimilado durante las tres primeras décadas del siglo XX por el Partido Colorado¹¹ como arma contra el liberalismo y, posteriormente, por el stronismo.

Los mecanismos de configuración de la identidad nacional paraguaya enarbolados por la oligarquía, cuya función no solo era terapéutica sino también encubridora de una realidad abocada a la innegable desigualdad social, estaban basados en una simbología nacionalista derivada en una cosmovisión complaciente de la sociedad y el Estado paraguayo. Sus tópicos,

¹¹ En Paraguay, los partidos políticos tradicionales, fundados ambos en 1887, son el Partido Liberal y el Partido Colorado. Este último fue integrado en el sistema de partido único establecido desde 1947 hasta 1963. Después, hasta el final de la dictadura stronista, en 1989, aunque se abrió un sistema de pluralismo restringido, el Partido Colorado, vinculado al régimen, continuaba copando el ámbito de acción política.

específicamente en el ámbito literario, intentarán desmontarse a partir de la década de los años cuarenta durante el proceso de desconfiguración insular por agentes modernizadores de distinta índole. El nacionalismo como ideología nació en Paraguay con la generación del “900”, el grupo de intelectuales que protagonizaron el proceso de afirmación nacional recurriendo a la idealización de la memoria histórica, ejerciendo, como expresó el crítico Francisco Pérez-Maricevich, “la ficcionalización de la historia o historificación de la ficción” (1969a: 57). Así, según la clasificación de Víctor-Jacinto Flecha (1986) basada en textos de autores del 900 como Manuel Domínguez (1868-1935), Ignacio A. Pane (1880-1920) o Juan E. O’Leary (1879-1969), la construcción de la identidad nacional paraguaya se podía fundamentar en cuatro tópicos: 1. “La superioridad de la raza paraguaya”, rasgo ensalzado por los europeos cuya opinión, al ser considerados una raza superior, cobraba total autoridad; 2. “La hispanofilia”, argumento positivista que rescataba de manera idealizadora el relato de la conquista de Paraguay por los españoles –los de “la más alta nobleza de España”, como expresaba Manuel Domínguez en *El alma de la raza* (1917)-, obviando los episodios más traumáticos de la historia; 3. “La herolatría”, el ensalzamiento de los héroes nacionales y la identificación de estos con “la patria”, y 4. “El anti-indigenismo visceral”, un tópico que se interrelaciona con el etnocentrismo insular del mito guaraní utilizado por los noventaístas para justificar el mestizaje. La generación nacionalista-indigenista de escritores, que promovía este tópico, estaba marcada, como explicó Rubén Bareiro Saguier, “por el signo ambiguo de la defensa de una causa en la cual no se termina de creer” (1986: 4), es decir, la alienación colonial de estos intelectuales arroja una caracterización de la raza guaraní basada en la superioridad de estos respecto a otras tribus aborígenes y en el mito del buen salvaje donde, al fin y al cabo, el factor predominante es el poder de dominación del colono¹².

¹² Rubén Bareiro Saguier, en su artículo “La ideología nacionalista” publicado en la revista

Debido a la incuestionable “voluntad de aislarse” que promovieron los revisionistas, a los factores geográficos, históricos y políticos conformadores de la insularidad paraguaya se sumó la dimensión simbólica; se trata de una actitud que, según Fernando Aínsa, explica la creación de “ínsulas de tierra firme”, como es el caso paraguayo:

Si una isla no existe, pues, se la “fabrica”, a partir de la decisión de cortar el cordón umbilical que la une al continente. Heródoto cuenta cómo los Cnidienos empezaron a construir un canal, porque querían hacer de su país una isla. Siglos más tarde, la isla de Utopía de Tomás Moro es el resultado de la obra decidida por el rey Utopos de cortar el istmo de Abraxa de quince millas de largo que la une al continente. La primera utopía de la historia del género se funda, pues, en una isla que es el resultado de una voluntad de “insularidad” y no de un accidente natural de la geografía. (...) Es esta voluntad de aislarse en forma deliberada la que explica la insularidad de tierra firme. Aquí el espacio no es un lugar geográfico natural, geométrico, homogéneo al que se puede reconocer en la realidad, sino un particular conglomerado de simbología mítica que ha buscado autonomizarse, al mismo tiempo que ha fundado otra realidad (Aínsa 2001: 23).

Río de la Plata (1986: 3-16), analiza la ambigüedad de la propuesta literaria de la generación nacionalista-indigenista a partir de los componentes ideológicos que entran los *Cuentos y parábolas* de Natalicio González, autor puente entre los novecentistas y la generación de escritores que surgen hacia 1914, en torno a la revista *Crónica*. González es, además, el autor de *El Paraguay eterno* (1935), el ensayo donde “alude a las ‘raíces casi biológicas de la democracia paraguaya’ (*sic*), cuyos remotos orígenes se remontan al tiempo en que entre los pueblos que habitaban el actual territorio de la república existía ‘una raza dominante, de cultura más avanzada’ (Bareiro 1986: 3). El hombre paraguayo, por lo tanto, será, según González, producto de la mezcla de dos razas superiores, la del indio guaraní y, obviamente, la del hombre blanco.

I.1.2. EL BILINGÜISMO PARAGUAYO: UNA REALIDAD ETNOLINGÜÍSTICA ÚNICA

Además de los vericuetos económicos y políticos en los que se vio envuelto el país a partir de la posguerra, la máscara de la que se sirvió el revisionismo para construir la identidad del pueblo paraguayo, dotándolo de exacerbada singularidad, también consolidó el hermetismo de sus fronteras y, por consiguiente, la imagen de aislamiento que desde el exterior se percibía del país. Sin embargo, reducir la reflexión acerca de los motivos que justifican el aislamiento de Paraguay a la enunciación de factores geoeconómicos o sociopolíticos es caer, como hemos señalado, en un análisis muy reduccionista de una cuestión poliédrica. Al contrario que la ideología nacionalista creada por el revisionismo, sí existe un factor propiamente diferenciador de la identidad paraguaya que atañe al ámbito lingüístico, del que participan elementos sociológicos e idiosincráticos: “El Paraguay es el único país de América cuyo pueblo, casi colectivamente, vive y expresa su emoción en el idioma nativo” (Roa Bastos 1991b: 74); un pueblo que “habla guaraní y tiene la dificultad de educarse en español” (Peiró 1996: 12); un país, como aducen los críticos guaraní-hablantes, donde “se habla el guaraní, pero prácticamente no se lee” (Bordoli 1984: 47) en el que el 50% de la población habla solo guaraní, el 43% es bilingüe y el 7% restante habla solo español (Dionisi 2001).

La supervivencia del idioma indígena como lengua principal de la comunidad nacional fue posible a pesar de la reducción lingüística que data del proceso colonial evangelizador, basada en una pérdida de contenido semántico que coincide con el ámbito de significado más relevante, el mítico religioso guaraní (Bareiro 1986: 29). Así, la comunidad mestizo-criolla-indígena continuó expresándose en guaraní, no porque el proceso de colonización hubiera sido plano, como algunos historiadores revisionistas intentaron defender, sino por la confluencia de factores históricos causantes

de una realidad etnolingüística -donde se da el fenómeno de bilingüismo que incide directamente en las condiciones y modos de creación literaria- única en el continente latinoamericano:

Cuando a principios del siglo XVI, los españoles empeñados en la conquista del Río de la Plata llegaron al sitio actual de Asunción, se encontraron con los carios, un grupo de la vasta familia guaraní-tupí. A diferencia del choque producido con los imperios más establecidos, como el incaico, o con grupos francamente hostiles, como los pámpidos, el encuentro entre los conquistadores hispanos y la tribu de los carios se realizó de manera menos conflictiva. Luego de una etapa inicial de franca hostilidad guerrera, se estableció un pacto por el cual los indios proporcionaban alimentos y mujeres (prueba esta de amistad en su cultura), y los españoles elementos técnicos bélicos (el caballo y las armas de fuego), que permitían a los aborígenes una mejor defensa contra las tribus enemigas. Para los españoles, además, Asunción era la puerta de entrada, una etapa segura en el camino de El Dorado, las fabulosas sierras del oro y la plata, que iban buscando al remontar el río Paraná. Cuando se percataron de que el quimérico país de los metales preciosos ya había sido conquistado por el lado del Pacífico, no tuvieron otra alternativa -los que se quedaron- que la de aceptar la condición de colono; se afincaron pues en la tierra sin oro, la explotaron a través de la encomienda, al mismo tiempo que se mestizaban con las indias guaraníes, sobre todo impelidos por la circunstancia de no haber llevado mujeres en la empresa conquistadora (Bareiro 1986: 31).

Además de la política lingüística establecida en las Misiones jesuíticas, fundada en la imposición del guaraní como idioma exclusivo -hecho que favoreció el aislamiento del territorio de las Misiones con respecto a la Provincia Civil de Paraguay y facilitó la práctica de dominación de los jesuitas-, el factor histórico que influye en la prevalencia del guaraní está relacionado con el proceso de mestizaje. El mestizo hispano-guaraní,

reconocido como hijo legítimo por el padre español, gozó de una situación social positiva que pudo mantener debido a la mediterraneidad del país¹³. En esta dinámica, cabe señalar que la supervivencia de la lengua guaraní, rasgo que le confiere singularidad real a Paraguay, solo se entiende destacando el papel de las madres indígenas que, ciñéndose a la estructura familiar guaraní, eran las responsables de la educación de sus hijos mestizos: puesto que se comunicaban con ellos en guaraní, estas fueron el canal a través del cual esta lengua sobrevivió al proceso de mestizaje. La cosmovisión de los hijos mestizos era, por lo tanto, muy lejana a la de sus padres españoles ya que no compartían el mismo universo semántico.

Este factor lingüístico recluye a Paraguay porque la coexistencia entre el castellano y el guaraní¹⁴ a lo largo de los siglos ha provocado una compleja situación de bilingüismo¹⁵. El español, reconocido como la lengua culta, utilizada en la enseñanza, los medios de comunicación o la administración, es aquella de la que se han servido los grupos sociales dominantes. El guaraní, por el contrario, a pesar de haber sido oficializada en la Constitución de 1967, es una lengua de tradición oral, frecuentemente ligada al ámbito rural, que no solo vive arraigada en la conciencia nacional del pueblo paraguayo, sino que, además, como explica Josefina Plá considerando que el fenómeno del

¹³ Como explica Josefina Plá en "Español y guaraní en la intimidad paraguaya", artículo publicado en el número 14 de la revista *Caravelle*, la ausencia de metales preciosos en el territorio paraguayo forzó al colono a establecer una economía agraria, patriarcal, donde se restringió la inmigración y, con ella, la comunicación con el exterior (1970: 8).

¹⁴ Se trata del guaraní paraguayo, que difiere del guaraní propiamente indígena, aquella lengua que se habla en las comunidades aborígenes puras.

¹⁵ Son especialmente clarificadores los estudios del lingüista Bartomeu Melià, entre los que destacamos: (1982): "Hacia una tercera lengua en el Paraguay" en Graziella Corvalán y Germán de Granda (eds.), *Sociedad y lengua: bilingüismo en el Paraguay*. Asunción, Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos, pp. 107-168; (1992): *La lengua guaraní del Paraguay: historia, sociedad y literatura*. Madrid, Mapfre; (1999): "El sentido político de la lengua guaraní", *Acción*, 196 (agosto), pp. 24-27; (2004): "Bilingüismo: inclusión y exclusión", *Acción*, 248 (octubre), pp. 19-20.

bilingüismo encarna la dualidad cultural y espiritual del pueblo, es el vehículo de expresión del mundo mítico y emocional paraguayo:

Este desnivel o línea de ruptura entre el esquema cultural hispánico y el del mestizo, que solo acepta lo externo de ese esquema infundiéndole sus propios contenidos mentales, permanecerá como característica de lenta dilución a lo largo del proceso socio-étnico paraguayo; y la herencia guaraní -reacciones emocionales, actitudes psicológicas, costumbres, técnicas rudimentarias inclusive- prolongará su vigencia vivencial instrumentando el lenguaje indígena (Plá 1970: 9).

Las corrientes revisionistas, no obstante, arrastraron el factor lingüístico al plano propiamente ideológico porque consideraron que el bilingüismo era un elemento más para justificar la riqueza cultural del país, integrándolo, así, en el discurso de exaltación del mito del etnocentrismo guaraní. Esta idealización acabó por velar las tensiones del conflicto y, por tanto, cualquier intento de implantar políticas lingüísticas destinadas a la equiparación de las dos lenguas: el bilingüismo, hecho diglosia, funcionaba como un reflejo de las diferencias sociales.

La coexistencia lingüística deviene más palmariamente problemática en el ámbito de la creación literaria, donde el fenómeno del bilingüismo es “la llave que remata”, en palabras de Roa Bastos (1971: 211), la situación de encierro e incomunicación de Paraguay puesto que la interferencia entre ambas lenguas ha propiciado el retraso de la tradición literaria paraguaya. Este hondo desajuste con respecto al desarrollo regular de la literatura latinoamericana durante la primera mitad del siglo XX se debe, por una parte, al inmovilismo de la producción literaria paraguaya que, lejos de configurarse como un sistema, quedó anclada en un naturalismo plano de carácter costumbrista o regionalista que conectaba directamente con el

espíritu del discurso revisionista creado tras la derrota en la Guerra de la Triple Alianza:

Nos hemos acostumbrado a la “copia” estereotipada de la realidad exterior como una forma de evadirnos de ella y escapar así al penoso esfuerzo de búsqueda de nuestra identidad profunda. Utilizamos el acontecimiento, los referentes histórico-sociales como elementos temáticos; menos aún: como una simple acumulación anecdótica. Pero no lo transmutamos en una experiencia directamente sentida (Roa Bastos 1971: 213).

Parte de este atraso se explica en la disyuntiva lingüística a la que se somete el escritor paraguayo: si bien la absoluta naturalidad expresiva del sentir paraguayo, la expresión profunda de su identidad y de su dolor, solo puede alcanzarse en guaraní, esta es una lengua, como hemos indicado, de índole oral, por lo que no conserva una tradición literaria¹⁶. Así, para huir de la irrealidad a la que está sometida la expresión cultural del país, sujeta a los estándares posrománticos del revisionismo, el creador paraguayo debe ceñirse a un complejo ejercicio de traducción: la adecuación del idioma español al sentimiento nativo, que tiene su canal de expresión en la lengua vernácula. Se trata, sin embargo, de un ejercicio confuso ya que el español, vehículo de la literatura, traiciona la autenticidad del mensaje del guaraní, una lengua “cargada de voces profundas, de misteriosa fuerza telúrica, llena de un zumo espiritual y humano densamente condensado bajo la tremenda presión de las peripecias históricas” (Roa Bastos 1991b: 75). De este modo, el conflicto lingüístico incide directamente en la búsqueda de una fórmula que

¹⁶ En el ámbito literario, tras cuatro siglos de coexistencia idiomática entre “la lengua del conquistador y la lengua del conquistado”, como expresaba Roa Bastos, el guaraní florece como símbolo de identidad nacional durante la guerra del Chaco, principalmente bajo la pluma comprometida del poeta y dramaturgo Julio Correa (1890-1953).

sea íntegra expresión de la literatura paraguaya¹⁷. Tal búsqueda impide la evolución, pues en ella reside la progresión del aislamiento y la incomunicación del país con respecto a la cadencia exterior.

Por otra parte, la *asincronía* cultural de Paraguay en el ámbito de la producción literaria a lo largo del siglo XX se debe a problemas relacionados con la educación y la divulgación. En primer lugar, estamos frente a un país cuya alfabetización no se hace en la lengua materna, “se renuncia a la única vía capaz de sellar el carácter bicultural de la sociedad paraguaya” (Bareiro 1986a: 38), por lo que se trata de un pueblo que habla guaraní y que tiene graves dificultades de educarse en español (Peiró 1996), lo que ha entorpecido, no solo la consolidación de una verdadera tradición literaria, sino también la posibilidad de contar con un público lector. Estas circunstancias provocan una dinámica cultural frágil, acentuada, consecuentemente, por la ausencia de un mercado editorial y de una crítica consolidada.

La isla, hermetizada por el devenir histórico, tiene dificultades para crecer culturalmente y se cierra aún más en sí misma, lo que origina que, desde el exterior, Paraguay se perciba como una sombra impenetrable. No es baladí, en este sentido, que el estudioso francés Jean L. Andreu, en un texto personal publicado en el monográfico de la revista *Scriptura* (2010: 33-49) coordinado por Paco Tovar y María Gabriella Dionisi, señalase que los prejuicios más generalizados sobre literatura paraguaya son, por una parte,

¹⁷ El intento de alcanzar una expresión literaria propiamente paraguaya no llegará hasta finales de la década de los cuarenta, y se concretará plenamente en la obra de autores como Gabriel Casaccia (1907-1980) y Augusto Roa Bastos (1917-2005) cuya narrativa, creada desde el exilio, se aleja de los lugares comunes, muestra el repudio a la literatura anterior, señala “la pesadumbre que les inspiran modos de pensar, de vivir, y, sobre todo, de convivir con su tierra nativa” (Rodríguez-Alcalá 1970: 186) y refleja la amargura de un pueblo calumniado. De este modo, Casaccia y Roa Bastos exponen una crítica feroz a Paraguay conectándola con el espíritu crítico de la literatura contemporánea latinoamericana.

“la sospecha, fundamentalmente injusta, [de] que el crédito de la literatura paraguaya se deba a sus supuestos atractivos de pintoresquismo y exotismo” y, por otra, “la opinión [de] que es una literatura obstinadamente endógama, de escritores paraguayos para lectores paraguayos” (2010:48). Estas imágenes aseveran, sin duda, el sufrimiento de su aislamiento, cristalizado, por ejemplo, en el modo en que se representa Paraguay en la historiografía literaria latinoamericana.

I.1.3. PARAGUAY, LA ISLA QUE NO ES TAL

El cúmulo de factores expuestos han propiciado que el escritor paraguayo Juan Bautista Rivarola-Matto (1933-1991) se refiriera a Paraguay como “la isla sin mar”; que Josefina Plá lo bautizara como “la isla rodeada de tierra”, expresión que fue retomada por Roa Bastos posteriormente, “esta pequeña isla rodeada de tierra”, o que el autor paraguayo Carlos Villagra Marsal (1932-2016) calificara al país guaraní como “pozo cultural”¹⁸. Sin embargo, el latente rezago de la cultura paraguaya no debe entenderse como una situación de esterilidad creativa, es decir: que la cultura paraguaya no cruce los límites hacia el exterior de la isla o que tenga serias dificultades para exponerse en el interior debido, entre otros factores, a la censura dictatorial, no significa que no existan escritores en activo condenados al ineditismo. Además, como veremos a lo largo de este estudio, cabe valorar el esfuerzo y la perseverancia de los diversos agentes modernizadores que protagonizaron los primeros movimientos del proceso de desconfiguración insular -entre los que destaca el grupo de intelectuales al que perteneció Josefina Plá- mermados, una vez más, por el devenir asfixiante de la historia

¹⁸ Se trata de expresiones recogidas por José Vicente Peiró Barco en “El robinsonismo de la literatura paraguaya” y por Mar Langa Pizarro en “Paraguay: narrativa e historia de una isla sin mar”, ambos publicados en C. Alemany y otros (eds.), *La isla posible*. Universidad de Alicante, 2001.

paraguaya: en un ínterin de cuarenta años, Paraguay se ve envuelto en otro conflicto internacional, la denominada Guerra del Chaco (1932-1935) contra Bolivia por el dominio del Chaco Boreal¹⁹ en la que, a pesar de la victoria, murieron aproximadamente 36.000 paraguayos.

Desde el ámbito cultural y literario, los años de la inmediata posguerra estuvieron determinados por un espíritu de concienciación y renovación que se materializó en el rechazo vehemente del afán idealizador de la realidad paraguaya para “construir una nación verdaderamente libre de los escombros del pasado” (Dionisi 2005: 127), por lo que se comienzan a incorporar técnicas vanguardistas y temas sociales implantados por jóvenes intelectuales preocupados por la revitalización del arte, la llamada generación del cuarenta. Esta concienciación intelectual, no obstante, contrasta con el discurso nacionalista que se empleó durante la Guerra del Chaco para enardecer a las masas, basado en alusiones a los héroes y a las batallas libradas durante la Guerra de la Triple Alianza cuyos tópicos fueron retomados por los gobiernos autoritarios. Por ello, la victoria de la Guerra del Chaco propició la vuelta a las dictaduras:

La victoria en la Guerra del Chaco proporcionó a los militares un prestigio y una autoridad que no dudaron en usar para instaurar una nueva etapa dictatorial. Su concepción política, además, se veía forzada por las ideas fascistas procedentes de Europa, y difundidas por la prensa del país (Langa 2001a: 61).

¹⁹ La inagotable controversia diplomática entre Bolivia y Paraguay por el territorio del Chaco Boreal se solucionó a la fuerza con la ocupación militar del territorio y el enfrentamiento bélico entre ambos países. No obstante, en este conflicto entraron en juego intereses económicos internacionales a causa del petróleo descubierto en los extremos occidentales del Chaco cuya explotación había sido concedida por el gobierno de Bolivia a la multinacional estadounidense Standard Oil. Los obstáculos que encontró esta empresa para extraer petróleo boliviano a través del territorio argentino, donde operaba la multinacional rival, la anglo-holandesa Royal Dutch Shell, empujaron a Bolivia a asegurarse un puerto propio sobre el río Paraguay.

Así, después del golpe de estado de 1936 que destituyó al presidente liberal Eusebio Ayala, cuyo segundo mandato había comenzado en 1932, se inició en Paraguay el autoritarismo castrense: la presidencia de Rafael Franco, coronel en la guerra del Chaco (1936-1937)²⁰, del general José Félix Estigarribia, Jefe del Ejército Paraguayo durante la contienda (1937-1940), sucedido por el general Higinio Morínigo, cuyo régimen dictatorial desembocó en la cruenta guerra civil de 1947 que obligó a numerosos intelectuales a huir al exilio y, finalmente, tras una serie de gobiernos inestables, la dictadura del Comandante en Jefe de las Fuerzas Armadas, Alfredo Stroessner, quien desplegó en Paraguay la dictadura más duradera de América Latina (1954-1989). Fue Stroessner el que heredó el discurso revisionista que en los últimos años había difundido asiduamente el intelectual Natalicio González²¹, cuya ideología nacionalista rechazaba abiertamente el liberalismo y volvía a valerse de la mitificación de los héroes patrios:

En 1935, Natalicio González, escritor y político, había publicado el libro *El Paraguay eterno*, en el que se intentaba demostrar que el liberalismo era un pensamiento exótico del país y que habría una sola “esencia nacional”, resultante de la tríada “tierra, raza e historia” [...] González fue presidente del Paraguay durante cinco meses, de agosto de 1948 a enero de 1949. Si bien es cierto que su presencia en el poder fue efímera, su influencia sobre el nacionalismo paraguayo fortaleció en el Partido Colorado la ideología favorable al régimen político autoritario y a la intervención del estado en la sociedad. Una ideología que rechazaba

²⁰ Después del gobierno de Rafael Franco, accedió a la presidencia de manera provisional el académico Félix Paiva (1877-1965), quien se encargó de fijar las fronteras definitivas entre Paraguay y Bolivia en el tratado de paz firmado en 1938.

²¹ Natalicio González (1897-1966) estuvo vinculado abiertamente al Partido Colorado. Ostentó el cargo de presidente de la República en 1948, pero no finalizó su mandato debido a un golpe de Estado un año después, causado por las tensiones internas que sufría la tradicional formación política. Sus doctrinas acerca de los valores que componen la “paraguayidad”, aquello que define la raza y el sentimiento paraguayo, se asimilaron a la ideología colorada, lo que lo convirtió en el gran propagandista del partido.

las concepciones liberales, políticas y económicas. Alfredo Stroessner, dictador colorado entre 1954 y 1989, heredó esta ideología y la adaptó al contexto internacional y regional de la guerra fría, de combate al comunismo, a fin de fortalecer su propio poder personal (Monteoliva 2002: 20).

Aunque Paraguay volvió a someterse a una situación de férreo aislamiento e incomunicación, promovida por los regímenes autoritarios cegados por el etnocentrismo fatuo del revisionismo, el proceso de desconfiguración insular emprendido a finales de la década de los treinta no se detuvo definitivamente. Mientras el país guaraní saltaba a la escena cultural internacional a través de narradores como Gabriel Casaccia y Augusto Roa Bastos que escribían desde el exilio, los intelectuales insiliados, como es el caso de Josefina Plá, desarrollaron una modernización estratégica y pausada que contribuyó a cuartear el hermetismo cultural impuesto por el régimen stronista.

Según lo expuesto, observamos que la confluencia de los factores geoeconómicos, sociopolíticos y lingüísticos, regidos por el amargo devenir histórico del país, ha levantado gradualmente la frontera que ha replegado a Paraguay distanciándolo del imaginario cultural de América Latina. De entre las variantes de la noción de frontera, esta es aquella que, volviendo a la reflexión de Fernando Aínsa, ejerce la función protectora, diferenciadora y preservadora de una identidad, tanto a través de la construcción de una ideología nacionalista, basada en parámetros idealizadores como escudo ante una realidad agónica, como debido a la innegable dualidad cultural y espiritual del pueblo paraguayo, evidenciada lingüísticamente. La singularidad de la identidad paraguaya vendrá determinada, por lo tanto, por un profundo desajuste entre “la irrealidad” y “la realidad que delira”, lo que explica su particular aislamiento. En otras palabras: la isla idealizada es el discurso que enmascara a la isla real, aquella que encierra a un país marcado

por las profundas desigualdades sociales, y no es otro que este complejo ejercicio de ocultamiento, manipulado políticamente a lo largo de los años, el que agudiza el atraso socioeconómico y cultural del país. Sin embargo, aunque la identificación de Paraguay con el motivo de “isla” es un lugar común en los estudios que lo tienen como objeto, se ha de tener en cuenta también la imagen que se ha tenido a proyectar desde el exterior de la isla, cuya perspectiva probablemente ha favorecido la sustentación de este lugar común²². Pero la isla paraguaya, al igual que ha variado en dimensión, también lo ha hecho en solidez, por ello, sobre todo cuando entra en juego la generación del cuarenta en el panorama cultural paraguayo, el tópico del aislamiento merece ser revisado y precisado: la condición de isla, tan rotunda durante gobiernos dictatoriales, fue subvertida no solo desde la explicitud del exilio, sino también a través de la resistencia silenciosa que emanaba de su interior.

²² El tópico de “isla” viene ligado, en el caso de Paraguay, al de “enigma”, creando la célebre fórmula “la incógnita paraguaya”, popularizada a causa de la negligencia de, como diría Roa Bastos en la introducción a *El dolor paraguayo* de Rafael Barrett, “ciertos ‘geógrafos’ que tradicionalmente se han ocupado de Paraguay como de una isla que parece haberse caído del mapa” (1978: 13). En este mismo texto, Roa Bastos cita un epifonema de Barrett donde este satiriza la calidad científica de los investigadores que estudian el país guaraní a partir de esta mistificación: “En uno de mis viajes lejanos, descubrí una isla. De vuelta, visité a un célebre geógrafo. Me oyó, me consultó largamente libros y planos, y me dijo: -La isla que ha descubierto no existe. No está en el mapa.” (1978: 13). La famosa fórmula también alcanza el ámbito literario: el escritor peruano Luis Alberto Sánchez declaró en su *Historia de la literatura americana (Desde los orígenes hasta 1936)* (1937) que la literatura paraguaya era una incógnita, afirmación ampliamente extendida que influyó en la vana presencia de las letras paraguayas en el canon literario americano. Vid. Rodríguez-Alcalá, Hugo (1987b): *La incógnita de Paraguay y otros ensayos*. Asunción, Arte Nuevo.

I.2. JOSEFINA PLÁ Y LA DESCONFIGURACIÓN INSULAR

La trayectoria profesional e intelectual de Josefina Plá se inicia y se desarrolla en Paraguay. La isla rodeada de tierra es el lugar que despierta sus motivaciones creativas, periodísticas, investigadoras y académicas, es el centro de sus intereses y el motivo de sus preocupaciones. Plá trabajó toda su vida para revitalizar la cultura paraguaya desde múltiples frentes -artísticos, literarios, historiográficos-, por lo que se la ha de definir como una intelectual polifacética, gran conocedora del “delirio” de la realidad paraguaya, cuya actitud comprometida mantuvo un objetivo inalterable: la desconfiguración de la isla. La resistencia de Josefina Plá a las inclemencias de la realidad paraguaya, regida, a lo largo de gran parte de su vida, por políticas dictatoriales es, quizá, su mayor logro. Además, si entendemos el sintagma “desconfiguración insular” como un proceso de modernización y, por tanto, un intento de sincronía con las corrientes culturales exteriores, europeas y latinoamericanas, la labor de Plá adopta un papel protagónico debido, por una parte, a razones coyunturales: su insilio en Paraguay durante las dictaduras de Higinio Morínigo y Alfredo Stroessner le permite analizar las necesidades culturales del país y actuar en consecuencia, en la medida en que le fue posible; por otra, a la profesionalidad en la ejecución de su labor: si bien el aislamiento cultural paraguayo sobrevive al fin de la dictadura, no por la falta de creadores, sino por la dificultad de integrar sus creaciones en redes culturales exteriores²³, el lento progreso de la cultura paraguaya hoy día²⁴ no

²³ Para responder a la pregunta sobre qué se escribe en Paraguay a mediados del siglo XX, el escritor paraguayo Luis Hernández (1947) advierte de la vigencia de la dificultad de comunicación entre lo que ocurre dentro y fuera de Paraguay: “es un hecho comprobado que lo que sucede adentro difícilmente rebasa nuestras fronteras (porque no nos escuchan, porque no sabemos hacernos oír), y lo de afuera nos llega como transmitido por aquellos telefonitos que fabricábamos de niños, con cajitas de talco vacías y piolín de algodón” (Hernández 2005: 34).

podría ser entendido sin conocer y reconocer la labor de sus precursores, entre los que se encuentra Plá. El problema reside en que no existe un conocimiento profundo sobre las claves que definieron la resistencia al aislacionismo en pro de la desconfiguración insular porque numerosos trabajos creados en la isla paraguaya durante los años dictatoriales aún permanecen inéditos -como es el caso de la mayor parte de la producción dramática de Plá-, circunstancia que se ve agravada por la carencia de líneas de investigación rigurosas destinadas a este tema.

Para comprender el alcance de la dedicación de Josefina Plá a su país de acogida, nos detendremos en describir el marco del contexto de producción de su obra a partir de tres puntos: una semblanza de la autora, no excesivamente exhaustiva porque no pretendemos explicar su obra desde una perspectiva biográfica; una caracterización de la generación del cuarenta, aquella a la que perteneció, y una relación de los principales motivos por los cuales se la considera una figura de innegable importancia en el panorama cultural paraguayo. Esta trayectoria vital y artística nos ofrecerá las claves para plantear, en el último capítulo de este estudio, una reflexión acerca de su particular condición de exiliada republicana de 1939, así como de su doble condición de exiliada española e insiliada paraguaya.

²⁴ José Vicente Peiró, que centra su trabajo en el ámbito literario, cita, además del analfabetismo, las causas tradicionales que impiden el progreso de la cultura paraguaya en los últimos años, entre las que destacamos: “falta de tradición sedimentada; carencia de visión comercial y de difusión de la industria editorial paraguaya; el peso de la dictadura de Stroessner -más bien habría que señalar de la ideología autoritaria que se ha impuesto siempre en Paraguay- que subsiste como un fantasma en algunas mentalidades; (...) la inexistencia de una crítica periodística y de una investigación universitaria coherente que facilite la conexión entre el autor y el lector (...); el precio de los libros, demasiado caros para la economía de las familias; la ausencia de una red de bibliotecas debidamente surtidas y la falta de apoyo institucional a la literatura; (...) y la universal competencia con los medios audiovisuales en una sociedad que está sufriendo actualmente unas transformaciones económicas modernizadoras que no son acompañadas de una profunda evolución cultural” (1996: 36).

I.2.1. DE ISLA DE LOBOS A ASUNCIÓN²⁵

María Josefina Plá Guerra-Galvani nace el 9 de noviembre de 1903 en Isla de Lobos (Fuerteventura). Sus padres, Leopoldo Plá y Botella y Rafaela Guerra Galvani, procedían de Alicante pero, por exigencias del trabajo del padre, torrero de faros, Plá nace en las Islas Canarias y crece en varias provincias litorales de la Península (Guipúzcoa, Almería, Murcia, Alicante, Valencia). Durante su infancia, recibe una educación esmerada: es su padre, un hombre culto que disponía de una nutrida biblioteca, quien despierta su interés por la literatura²⁶, lo que la llevará a colaborar en diarios de Almería y Alicante desde muy joven²⁷. No obstante, su vocación creativa se desarrollará

²⁵ Las tesis de Ramón Bordoli Dolci (*La problemática del tiempo y la soledad en la obra de Josefina Plá*, Universidad Complutense de Madrid, 1984) y de Ángeles Mateo del Pino (*El componente mítico y su función simbólica en la poesía erótica de Josefina Plá*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1994) contienen una biografía detallada de la autora. Los principales datos de su trayectoria profesional vienen recogidos cronológicamente en *Josefina Plá. Su vida. Su obra*, una separata publicada por la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Asunción y la Agencia Española de Cooperación Internacional a través del Centro Cultural español Juan de Salazar en 1992. También, existe una voz sobre Plá que he realizado para el *Diccionario biobibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, IV, publicado en la Biblioteca del exilio de la editorial Renacimiento de Sevilla (2016: 53-60), que sirve de base para esta semblanza.

²⁶ En una larga entrevista concedida a la periodista paraguaya Marylin Godoy (1999), Plá rememora sus lecturas de la infancia: desde muy joven, se familiariza con autores como Víctor Hugo, Tolstoi, Balzac, Dumas, Voltaire, Rousseau, Verne, Zola, Flaubert, Stevenson, además de clásicos españoles como Tirso, Calderón, Bécquer o Campoamor (1999: 28). Asimismo, en la "Autosemblanza a pedido de un periodista extranjero", que añade Ramón Bordoli en su tesis, Plá se muestra como una lectora precoz: "Leí la *Ilíada* y la *Odisea* con un placer inaudito a la edad en que otros chicos leen Pulgarcito (...) Luego, a los ocho años, leí *El Quijote*, y no una edición abreviada. Quién dijo que los chicos no pueden disfrutar con él. Y después, Dios me perdone, el *Emilio*, las obras de Balzac, Flaubert, Galdós, etc. Muchos libros. Menos poesía. No había en la biblioteca de mi padre, a pesar de que él en su juventud primera había escrito algunos versos" (Plá *apud* Bordoli 1984: 516).

²⁷ En la entrevista de Marylin Godoy, Plá confiesa que apenas era una adolescente cuando comenzó a colaborar en prensa, pero no especifica de qué medios se trataba. Sí habla, no obstante, de la publicación de sus primeros versos en la revista *Donostia* de San Sebastián cuando tenía apenas catorce años, "un largo poema a un marino viejo" que se publicó a toda plana, acompañado de una ilustración del artista vasco Mauricio Flores Kaperotxipi (1901-1997) (Godoy 1999: 53). Además de su temprana inclinación por la literatura y el periodismo, Plá se forma en Peritaje Mercantil, realiza estudios de Magisterio –que no concluirá-, y maneja el francés, el inglés y el alemán, lo que determinará su constante interés por la literatura extranjera a lo largo de su vida.

plenamente tras conocer a su marido, el artista paraguayo Andrés Campos Cervera (1888-1937), conocido por el pseudónimo de Julián de la Herrería, uno de los artistas plásticos más importantes de la historia del arte paraguayo. Su primer encuentro tiene lugar en 1923 en Villajoyosa (Alicante), durante una estancia del artista en España gracias a una beca del gobierno paraguayo para desarrollar su faceta artística como ceramista en Manises (Valencia)²⁸. A pesar de la gran diferencia de edad, ella quince y él treinta y seis años, la pareja sobrelleva tres años de noviazgo a distancia, mientras Plá reside en Almería y Julián de la Herrería finaliza sus estudios en Manises y Madrid²⁹ y retorna, finalmente, a Paraguay. A distancia fue también su unión matrimonial pues, al no poder reunir dinero suficiente para los pasajes, el artista envió los poderes a un familiar que residía en España. Josefina Plá, recién desposada en diciembre de 1926, pese a las reticencias de su familia, emprende, por fin, su primer viaje a Paraguay en enero de 1927:

La esposa pisa tierra paraguaya un primero de febrero. El artista ha ido a esperarla a Villeta, desde donde viajan juntos. Al desembarcar en Asunción esperan los hermanos y la hermana del marido. Al día siguiente, anochecido, viajan a Villa Aurelia –hoy floreciente ensanche ciudadano, entonces selva virgen- en donde la pareja trabajará y pondrá

²⁸ Josefina Plá publica en 1977 *El espíritu del fuego*, una biografía de su marido–cuyo título hace referencia al “arte del fuego”, es decir, la cerámica, disciplina en la que destacó Julián de la Herrería. En ella incluye capítulos que relatan los años previos a su encuentro en Villajoyosa. Como explica Plá, la relación del artista con España fue muy estrecha, no solo porque su familia era de origen español, sino fundamentalmente porque su primera formación artística tuvo lugar en la Academia de Bellas Artes de Sevilla y la Escuela de San Fernando de Madrid. Después, vivirá seis años en París, - donde “se sentó más de una vez en la tertulia de Picasso y escuchó sus “boutades”; compartió las emociones de Foujita, a quien le unió fina amistad; tomó apuntes del perfil episcopal de Amado Nervo, y de la estragada carátula de Gómez Carrillo, y escuchó opiniones de Matisse y Dufy” (Plá, 1977:35)-, volverá a Asunción, tras doce años de ausencia, y, en 1920, se instalará de nuevo en España, específicamente en Manises debido a su creciente interés por la cerámica. Es en su faceta como ceramista donde alcanzó sus mayores logros artísticos.

²⁹ En Madrid, Julián de la Herrería inauguró una exposición en diciembre de 1924, que obtuvo una acogida positiva, según las opiniones publicadas en *La Época*, *Informaciones*, *El Imparcial* o *El Liberal*, que recoge Plá en *El espíritu del fuego*. El éxito le permitió presentar su obra en el Ateneo Alicantino varios meses después antes de su partida a Paraguay.

a prueba su solidaridad, durante los dos años siguientes. Dos años de los más duros que el artista ha conocido. Pero tiene a su lado quien comparta ilusiones y quebrantos, planes y logros (Plá 1977: 95).

Y crucé el océano, como Colón, con ese sueño a cuestas. Sueño grande como puede serlo una tierra nueva para una mujer; sueño identificado con el de un mundo de amor inagotable. Ahora bien, aunque este país nuevo figurase en los mapas y tuviese nombre e historia, para mí era ámbito desconocido: existía, pero yo debía descubrirlo (Plá *apud* Mateo 1994: 58).

Es el periodismo el canal a través del cual Josefina Plá se integra en la vida cultural paraguaya. Plá se convierte en la primera periodista de plantilla del país, “trabajando al pie del cañón” (Godoy 1999: 55) en el diario *El Orden*; colabora, también, en el diario *La Nación*, donde crea una sección bibliográfica en la que publica reseñas de libros; escribe para los últimos números de la revista literaria *Juventud*, y es designada corresponsal de la revista argentina *Orientación* (Mateo 1994: 59). Destacará, además, por ser la primera locutora en la historia de la radiofonía paraguaya, trabajando en ZP1 Radio El Orden, la primera radio del país, dirigida por el uruguayo Ricardo Aldo.

Durante esta época, además, comienzan sus andaduras en el ámbito teatral. En 1927, recién instalada en Paraguay, escribe su primera pieza, *Víctima propiciatoria*, “pieza lacrimógena felizmente perdida” (Plá *apud* Aiguadé 1996: 8), que fue estrenada, en agosto del mismo año, en el Teatro Granados de Asunción por la Compañía Díaz-Perdiguero³⁰. Plá es incluida, así, en la Sociedad de Autores locales de la capital. No obstante, debido a su curiosidad insaciable, no se ciñe exclusivamente al ámbito de las letras: se

³⁰ La Compañía Díaz-Perdiguero fue creada por el actor español Arsenio Perdiguero, cuya trayectoria profesional fue desarrollada principalmente en Argentina, y su esposa, la actriz Mercedes Díaz. Juntos hicieron giras por Latinoamérica entre 1919 y 1928, presentando un repertorio conformado, principalmente, por piezas españolas y argentinas.

inicia también como ceramista, interviniendo en la exposición de cerámica de su marido -que ya había adoptado el pseudónimo de Julián de la Herrería- inaugurada en el salón “Alegre” de Asunción en agosto de 1928. Un año después, en junio de 1929, la pareja de artistas realiza una nueva exposición en los salones del “Gimnasio Paraguayo” de la capital, con la que consiguen recaudar fondos para viajar a España. Los logros artísticos de Plá son valorados positivamente, ya que la joven española había conseguido, no solo asimilar los conocimientos impartidos por su esposo, sino sobre todo “integrar, a su plástica, las figuras voluptuosas y telúricas pertenecientes a la mitología guaraní” (Bordoli 1984: 120). Además, la serie de xilogramados y linogramados realizados durante esta época y publicados en prensa entre 1926 y 1929 delata a Plá, según el crítico Miguel Ángel Fernández, como la primera artista paraguaya “que asume los lenguajes artísticos modernos” (2015: 16).

Con el dinero adquirido en la exposición, la pareja vuelve a España a finales de 1929 y se instala en Manises (Valencia) para mejorar sus conocimientos en el arte de la cerámica³¹. Durante su estancia en tierras valencianas, preparan una nueva exposición que, con el nombre “Plá de la Herrería”, es inaugurada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en diciembre de 1931. Consiguen atraer la atención de la prensa madrileña y obtienen el reconocimiento de la crítica especializada: Juan de la Encina de *La Voz*, Luis Pérez Bueno de *El Liberal*, Ángel Vegué Goldoni de *El Imparcial*, Francisco Alcántara de *El Sol*, el Marqués de Valdeiglesias de *La Época*, Gill Fillol de

³¹ En las colecciones creadas en su segunda estancia en Manises, compuestas por más de ochenta piezas dedicadas a mitos guaraníes y temas decorativos, Julián de la Herrería se decanta por el reflejo metálico, combinación de cuerda seca y reflejo, y los engobes, técnica que imita los orígenes de la cerámica, desarrollada en las culturas precolombinas. Pero son los diversos motivos escultóricos “algunos sobremanera estilizados, como ‘Cebo poty’ o ‘Ñandutí’, realistas otros como ‘Guarán’”, los que protagonizan el peso de su producción. Plá crea unos treinta platos con motivos polinesios y de las culturas costeras del Oeste americano, ‘tlinkit haidas’, que serán expuestos en la exposición de Madrid (Plá 1977: 110).

Ahora reseñaron de modo entusiasta la exposición de la pareja (Plá 1977: 115). Tres meses después, embarcaban en Valencia rumbo a Paraguay.

De vuelta a Asunción, en abril de 1932, Plá retoma su labor literaria y periodística. Como Jefa de Redacción del periódico *El Liberal*, se encarga de cubrir diariamente los hechos acontecidos en la Guerra del Chaco, que estalló el 18 de junio de ese mismo año. Además, como buena parte de la intelectualidad paraguaya, vuelca su energía y creatividad en proyectos para avivar la cultura destinados a apoyar a la patria en tiempos de guerra. Como veremos más adelante, Plá elige las artes escénicas para este fin, por lo que, junto con el dramaturgo y director Roque Centurión Miranda, se embarca en un proyecto de modernización del teatro nacional que se verá cumplido, una vez ya definitivamente exiliada, con la creación de la Escuela de Arte Escénico en 1948. Durante esta época comienza a escribir obras en colaboración con Roque Centurión Miranda. Las primeras, *Episodios chaqueños* (1932), pieza bilingüe en cuatro actos estrenada en el Teatro Granados el 29 de noviembre de 1932, y *Desheredado* (1934), comedia en tres actos estrenada en 1944, están ambientadas en el conflicto del Chaco.

Individualmente, escribe un libreto de ópera, *Porasy* (1933), que será emitida por el Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (SODRE) de Montevideo. También publicará su primer libro de poemas, *El precio de los sueños* (1934), un libro “inaugural” que, en palabras de la autora, “abrió una honda brecha en la lírica paraguaya –salvo unos pocos acentos premonitorios- por la repetición de la melopea nostálgica y elegíaca surgida del desastre de 1870” (Roa Bastos 1966: 56) y que, según Miguel Ángel Fernández, contenía ya la esencia de su poesía posterior. El mismo año de esta publicación, Julián de la Herrería recibe una beca del Departamento de Estado del Gobierno Español a través del Ministerio de Relaciones Exteriores que le permite vivir en España, de modo que el matrimonio vuelve a establecerse en Manises donde continuarán su labor como ceramistas.

Durante esta tercera estancia en tierra valenciana, además de preparar su nueva colección de cerámica, basada en la perfección de la técnica del engobe, el artista complementará su formación en la Academia de Artes de San Carlos.

Al finalizar la beca, a la espera de recibir la confirmación de una prórroga desde Paraguay, la pareja viaja a Vinaroz (Castellón) para encontrarse con unos familiares de Plá. Es allí donde les sorprende el estallido de la guerra civil española, por lo que el viaje de retorno a Paraguay, programado el 1 de agosto de 1936, no podrá ser efectuado. De regreso a Manises, encuentran una Valencia especialmente agitada, y el principal problema al que se enfrentan a partir de este momento será la dificultad para proveerse de víveres. Plá recoge varios comentarios sobre estas circunstancias en la biografía de su marido, *El espíritu del fuego* (1977):

Había dejado a Valencia vistiendo, con el verano incipiente, su atavío de égloga: la reencontraron en atuendo dramático. Grupos de milicianos, con armas o sin ellas, la recorrían en todos sentidos; de vez en cuando un grupo ariscado de voluntarios extranjeros de las más diversas procedencias y hablas. De vez en cuando también milicianas garridas, suelta la cabellera sobre el pañuelo rojo, el “overol” marcando sus curvas, marchaban al frente de algún pelotón llevando banderas o mochilas. Pasaban tronando sobre las pistas camiones y camiones abiertos, con tropas o cubiertas con carpas, rumbo al frente. Solo se hablaba de la guerra o de sus consecuencias más domésticas e inmediatas: la ya patente falta de vituallas (Plá 1977: 140).

Los resortes cotidianos estaban fuera de quicio. Hallar qué comer, era ya un problema. En Vinaroz, la pareja no había podido darse bien cuenta de cómo las posibilidades de aprovisionamiento se habían reducido de forma increíble. En Valencia el hecho ya era flagrante. Muchos de los artículos más necesarios no aparecían en los comercios; o si aparecían lo hacían a precios exagerados. Esta situación fue empeorando

rápidamente. (...) La carne vacuna, así como la de oveja, cerdo, etc. había desaparecido totalmente de los ganchos. Solo se conseguía, con sumo esfuerzo, carne de caballo, que ya no lo era, sino de mula o de asno cansado de vivir. En los almacenes y mercados era inútil buscar nada que oliese, no digamos ya a jamón, tocino, embutido, pescado; sino a la más simple legumbre: garbanzo, lenteja, poroto. Arroz sí había aún. Y fuera del arroz, lo único que se podía encontrar era soja y alpiste (Plá 1977: 141).

Tampoco tendrán éxito las gestiones de la pareja para salir del país con ayuda oficial, por lo que permanecerá en Manises, víctima de las miserias de la guerra, hasta que Julián de la Herrería, que trabaja en sus cerámicas sin descanso, contrae una grave dolencia cardiovascular que no podrá superar debido a la pésima alimentación y a la ineffectividad de los medicamentos, y fallece el 11 de julio de 1937. Una comitiva, encabezada por el Cónsul de Paraguay en Valencia, asiste al entierro del artista, que tiene lugar en Manises, “la tierra de la que arrancó durante años tan hermosas formas, en apasionada lucha –parecida al abrazo de amor- con el espíritu del fuego” (Plá 1977: 148).

Dadas estas circunstancias, Josefina Plá, desolada en medio de una Valencia constantemente amenazada por bombardeos, decide emprender el viaje hacia el exilio paraguayo³². Lo conseguirá gracias al apoyo que le brinda desde Paraguay Roberto Huber, su concuñado, a cambio de la adquisición de piezas de Julián de la Herrería, que le costeará el pasaje para zarpar el 10 de abril de 1938 desde Marsella rumbo a Buenos Aires. Deberá encontrar el

³² Si bien Plá no escribió abiertamente sobre su posición ideológica en relación al conflicto español, esta se infiere a través de sus acciones: a pesar de las dificultades, prefirió huir al exilio que esperar el peor de los desenlaces de la guerra fratricida. Su silencio con respecto al régimen de Franco es entendido en dos direcciones: ser crítica con el caudillo en el exilio paraguayo podría abocarla a un segundo exilio, dado el contexto social del país de acogida, y, además, podría truncar uno de los motivos por los que debía mantenerse unida a España: volver a recuperar las cerámicas de Julián de la Herrería que dejó a recaudo del Museo de Bellas Artes de Valencia antes de marcharse al exilio.

modo, no obstante, de salir de España. Para ello, vende una valiosa colección de sellos de su marido en una casa filatélica de Valencia que le permite comprar el billete de avión de Barcelona a Marsella. Antes de viajar, sin embargo, emprende una última gestión: deja a recaudo del Museo Nacional de Bellas Artes de Valencia la colección artística de Julián de la Herrería con el fin de rescatarla en un futuro y transportarla a Paraguay. Conseguirá hacerlo a finales de 1956, durante su primer viaje a España después de la guerra, gracias a una beca otorgada por el Instituto Hispánico³³.

La entrada en Paraguay desde Buenos Aires resultó accidentada. El gobierno paraguayo, simpatizante con ideologías de carácter progermánico, determinó que la intelectual española debía ser confinada en Clorinda (Argentina)³⁴. Plá vence la desconfianza de las autoridades paraguayas al presentar las credenciales de periodista que demostraban su compromiso con el país durante la Guerra del Chaco y consigue, finalmente, instalarse en Asunción. A partir de ese momento, y a pesar de la inestabilidad de un país cuya posguerra desembocó en regímenes dictatoriales, entre los que aconteció la brutal guerra civil de 1947, Josefina Plá trabaja en una constante

³³ Plá dejó también cinco cajas de cerámicas en el consulado de Paraguay, que fueron perdidas. Las que quedaron en el Museo Nacional de Bellas Artes de Valencia, recuperadas en 1956, fueron declaradas patrimonio cultural por la UNESCO en 1959. Actualmente las piezas se exponen en el Museo Julián de la Herrería fundado por Plá en Asunción, a excepción de seis, que fueron robadas en 1986.

³⁴ El primer partido nazi creado fuera de las fronteras alemanas y austríacas se fundó en 1929 en Paraguay, cuyo aislamiento fue propicio para proveer refugio a agentes nazis, perseguidos en los países vecinos. Las doctrinas fascista y nacionalsocialista a través de la literatura destinada a enarbolar el nacionalismo paraguayo, en modelos de gobierno autoritarios y de un discurso cargado de maniqueísmo y odio al adversario político, calaron con fuerza en el clima de inestabilidad en el que se vio envuelto Paraguay después de la Guerra del Chaco. Entre 1937 y 1938, el Teniente Coronel Arturo Brey, de ideología afín al nazismo, tras el escándalo del asesinato de un joven estudiante de filiación comunista, tomó el cargo de jefe de la policía capital. Según el historiador Alfredo Seiferheld, autor de *Nazismo y fascismo en el Paraguay* (1985-1986), Bray inició una deportación progresiva de opositores al gobierno de Paiva, entre los que había comunistas y judíos; recuerda el caso de los hermanos Schwartzman, acusados de comunistas, que en octubre de 1937 fueron expulsados a Clorinda (2012: 142). Dado el convulso clima social, la prohibición de entrada al país a Josefina Plá en abril de 1938, una intelectual que huía de la guerra civil española, pudo deberse a que presumieran su afinidad republicana.

renovación de la cultura paraguaya, especialmente en las áreas de literatura, poesía, arte, historia y teatro³⁵.

En Asunción, Plá retorna al quehacer periodístico, que es el medio que le permite acercarse a la realidad cultural de la capital. Entre 1938 y 1939, es redactora de la revista *Guarín* y secretaria de redacción de *El Diario*, aunque su principal actividad fue la creación y dirección, junto a Roque Centurión Miranda, del primer diario radiofónico de Paraguay: *Proal* (Pro Arte y Literatura), emitido en ZP5 Radio Paraguay, donde continuarán difundiendo la campaña iniciada años atrás por la institucionalización del teatro a través de la creación de una escuela de arte escénico municipal. Un año después nace su único hijo, Ariel, que toma el apellido materno.

En 1941, y de nuevo junto a Centurión Mirada, crea el programa radiofónico “La Voz Cultural de la Nación” -en el medio que se convertiría años después en Radio Nacional de Paraguay-; colabora también en el diario matutino *Pregón* y asume el cargo de redactora del suplemento literario de *Informaciones*. A lo largo de la década, la radio seguirá estando muy presente en su carrera. A través de ella, Plá dará a conocer su narrativa infantil, ya que algunos de sus cuentos son leídos durante 1939 en ZPX9 Radio La Capital de Asunción, y entre 1943 y 1946, patrocinados por el Grupo Norteamericano en Paraguay, para quien escribe “entre doce y quince libretos semanales sobre la mujer, sobre el niño, sobre la guerra, sobre la vida doméstica (...), y también libretos ocasionales, especialmente conmemorativos, sobre efemérides patrias, propias o ajenas” (Godoy 1999: 56). Iniciada la II Guerra Mundial, se vuelca en informar sobre la actualidad internacional en el programa de cinco audiciones semanales “Antes y después de la guerra” que comparte con Augusto Roa Bastos en ZPX1 Radio Livieres; durante 1943 y 1945, colabora en “Una voz paraguaya al servicio de América” y en “Club

³⁵ A partir de ahora, omitiremos los datos referidos a su producción dramática, puesto que serán abordados en los siguientes capítulos de nuestro estudio.

Radial América” y, hasta 1950, dirigirá la serie radiofónica “La mujer frente a la vida”. A estos años pertenece su columna “Detrás de los titulares” de *El País*, una de las principales cabeceras de Paraguay, que coincide con el comienzo de su labor docente: desde 1946 y durante seis años, ejercerá como profesora de cerámica en el Centro Cultural Paraguayo Americano y, de 1948 hasta 1969, dictará clases de Historia del Teatro, Análisis Teatral, Análisis del personaje, Teoría del drama, etc. en la Escuela Municipal de Arte Escénico, dirigirá varios montajes, realizará adaptaciones de cuentos y novelas y organizará clases magistrales sobre teoría teatral.

El interés por difundir el legado artístico de Julián de la Herrería será una constante en su vida; por eso, Plá no abandona las artes plásticas. En 1952, su obra es expuesta, junto a la de su alumno José Laterza Parodi³⁶, en Río de Janeiro y São Paulo, donde recibe el Diploma de Honor del VI Salón de Artes Plásticas de la capital brasileña. Durante esta época, Plá ya es considerada como la principal teorizadora y divulgadora de los principios estéticos del “Arte Nuevo” en Paraguay. En julio de 1954, el Grupo Arte Nuevo expondrá sus obras en la Primera Semana de Arte Moderno Paraguay, ante la indiferencia del público. Sin embargo, la propuesta del grupo liderado por Plá no pasa desapercibida, pues “ayudó a actualizar las potencialidades presentes en la obra de muchos artistas y se constituyó en una alternativa concreta, capaz de precipitar la crisis de la hegemonía academicista” (Escobar 2007: 393). Por ello, los reconocimientos en el exterior no tardaron en llegar: su obra es expuesta en las galerías de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos en Buenos Aires como parte de una importante muestra de arte moderno y en el Taller de Páez Vilaró de Montevideo. En este contexto, en 1955 Plá recibe la Beca del Instituto Hispánico y viaja a España por primera vez en el exilio, acompañada de su

³⁶ José Laterza Parodi (1915-1981) fue un reconocido escultor y ceramista paraguayo discípulo de Josefina Plá que, junto a su maestra y las artistas Olga Blinder y Lilí del Mónico, promovió el Grupo Arte Nuevo, renovador de las artes plásticas paraguayas.

hijo. Allí, además de recuperar la colección de cerámica de Julián de la Herrería, participa en la Exposición del Grupo Hispanoamericano organizada en Barcelona y dicta algunas conferencias en el marco de dicha muestra. En 1957, su obra y la de Parodi son expuestas en el Museo de Arte Moderno de São Paulo con motivo de la IV Bienal de São Paulo, por la que obtienen el Premio Arno, la primera distinción para la plástica paraguaya. Plá, además, es designada por la UNESCO organizadora de la Primera Mesa Redonda sobre Artesanía del Paraguay y seguirá participando como jurado en las Bienales de São Paulo de 1959, 1961 y 1963 y en la II Bienal de Córdoba (Argentina), en 1964. En 1963, con motivo de una invitación del Departamento de Estado de los EEUU, sus cerámicas se presentan en la IX Exposición Internacional que tiene lugar en Washington; durante esta estancia da conferencias en centros académicos universitarios norteamericanos. La última de sus exposiciones internacionales tendrá lugar en el Banco de la Nación Argentina de Buenos Aires en 1974.

Su personalidad versátil y enérgica le permite, asimismo, seguir trabajando en el ámbito literario. Durante la década de los años sesenta, su producción lírica ve la luz recogida en varios poemarios³⁷: *La raíz y la aurora* (1960), *Rostros en el agua* (1963), *Invención de la muerte* (1965), *Satélites oscuros* (1966), *El polvo enamorado* (1968) y *Desnudo día* (1968); también, su primera antología de cuentos, *La mano en la tierra* (1963). Como crítica literaria, colabora en la revista literaria *Alcor*, dirigida por el poeta Rubén Bareiro Saguier; coordina la “Página Cultural” de la revista asuncena *Comunidad* y publica algunos trabajos de investigación como *El grabado en el Paraguay* (1962), *El barroco hispano-guaraní* (1964), *Cuatro siglos de teatro*

³⁷ Después de *El precio de los sueños* (1934) Plá publica en 1949 *Rapsodia de Eurídice y Orfeo*, aunque fue creada una década antes, cuando todavía la estética modernista en Paraguay no había sido rechazada del todo. Ángeles Mateo del Pino dedica un estudio exhaustivo a este poema en “¡Larga jornada sin el pan del beso!... Reelaboración del mito: *Rapsodia de Eurídice y Orfeo*, de Josefina Plá”, integrado en *Oficio de mujer. Homenaje a Josefina Plá* (2003), edición de Juan Luis Calbarro, publicado por el Ayuntamiento de La Oliva, Fuerteventura.

en el Paraguay (1966) -que se ampliará y reeditará entre 1990 y 1991-, *Apuntes para una historia de la cultura paraguaya* (1967), *Las artesanías en el Paraguay* (1969), etc. En este momento, Plá es ya una figura influyente en la cultura paraguaya, por lo que comienza a recibir los primeros reconocimientos a su trabajo intelectual: en 1964 le otorgan el Premio Lavorel que reconoce su labor cultural en Paraguay durante veinte años; obtiene una plaza como profesora e investigadora en la Universidad Católica Nuestra Señora de la Asunción³⁸ y participa en diversos encuentros internacionales como el Congreso de la Asociación de Escritores Latinoamericanos celebrado en Génova en 1965, en el que coincide con Miguel Ángel Asturias, Ciro Alegría, Alejo Carpentier, Ernesto Sábato, Leopoldo Zea, Luis Alberto Sánchez, José María Arguedas y Augusto Roa Bastos, entre otros. En 1971, es invitada por el Instituto Hispánico de Madrid para dictar conferencias sobre arte y, desde ese mismo año hasta 1981, comenzará a impartir cursos sobre Análisis Teatral y Teoría del teatro en el Centro Cultural Español Juan de Salazar de Asunción. España volverá a reconocer su trayectoria en 1977, cuando recibe de parte del gobierno español la condecoración de la Orden Isabel la Católica.

En los setenta, su incursión en el periodismo no desfallece, aunque se focaliza en temas culturales: entre 1972 y 1973 es coordinadora de la revista literaria *Signos*; participa hasta 1982 en programas radiofónicos como “Cinco minutos de Cultura” de Radio Cháritas³⁹; es redactora del suplemento

³⁸ Josefina Plá fue cesada de este puesto en 1973 por su apoyo al escritor Rubén Bareiro Saguier. Este comenzó a cosechar éxitos literarios a partir de 1962, cuando se instala en Francia, como el de la Casa de las Américas de La Habana, que premia en 1971 su primer libro de cuentos *Ojo por diente*. Este reconocimiento, sin embargo, lo abocó a un exilio político, pues el stronismo lo acusó inmediatamente de comunista. En 1973, su regreso a Paraguay significó la prisión. La liberación del escritor se dio gracias a la publicación de una carta solidaria firmada por numerosos escritores europeos y latinoamericanos, entre los que se encontraba Josefina Plá. Ante tal gesto, el gobierno autoritario castigó a la intelectual.

³⁹ Radio Cháritas, actualmente denominada Radio Cáritas y administrada por la Universidad Católica Nuestra Señora de la Asunción, es la radio histórica paraguaya que nació en 1936 con el objetivo de devolver la esperanza al pueblo tras las pérdidas sufridas durante la

cultural del diario *Abc color*, con una columna semanal, y colaboradora en las secciones culturales de los diarios *Última Hora* y *Hoy* hasta 1989, todos ellos medios que vertebran la prensa escrita paraguaya. Tampoco decae su labor como divulgadora de las artes plásticas en Asunción⁴⁰. Durante esta década funda, junto a Miguel Ángel Fernández y Ramiro Domínguez, la sección local de la Asociación de Críticos de Arte (AICA)⁴¹ y publica investigaciones sobre arte como *El templo de Yaguarón, una joya barroca en Paraguay* (1970), *Historia y catálogo del Museo de Bellas Artes* (1970, 1975), *Treinta nombres de las artes plásticas paraguayas* (1973), *Las imágenes peregrinas (las migajas de una herencia)* (1975) y *El espíritu del fuego: biografía de Julián de la Herrería* (1977), así como de temática histórica como *Hermano negro: la esclavitud en Paraguay* (1972). Sin embargo, el deseo de crear un espacio propio para la obra de su marido no se cumplirá hasta 1988 con la inauguración del Museo de Cerámica y Bellas Artes “Julián de la Herrería”, que será reconocido por la UNESCO.

De la década de los ochenta data la mayor parte de los títulos que integran su producción literaria. Al poemario *Luz negra* (1975) y su primera

Guerra del Chaco. Ligada desde sus inicios a la orden franciscana, hoy es la segunda emisora católica más antigua del mundo. Además del discurso ideológico anclado en la fe católica, a lo largo de sus 80 años de historia esta emisora ha destacado por su compromiso por difundir contenidos culturales, así como por mostrarse abiertamente en pro de la democracia durante los últimos años del régimen stronista. A partir de la década de los cincuenta, Radio Cháritas fue un canal de difusión clave en la trayectoria de Josefina Plá, pues le permitió dar a conocer algunas de sus obras y adaptaciones de radioteatro. Además, esta emisora fue testigo del renacer del teatro paraguayo y se convirtió en un elemento indiscutible para su popularización ya que grababa las obras que se estrenaban en el Teatro Municipal de Asunción a partir de los años cuarenta y las retransmitía los domingos, haciendo del teatro un arte social, accesible para todos.

⁴⁰ Plá vuelve a trabajar piezas esgrafiadas de cerámica creando figuraciones de los payaguás, indígenas canoeros asentados en las inmediaciones de Asunción durante la época colonial, que forman parte del imaginario mítico paraguayo. Objetos de los payaguás fueron rescatados por Josefina Plá y Julián de la Herrería y sirvieron como fuente de inspiración artística para sus cerámicas. Años después, Plá recupera esta iconografía para sus grabados.

⁴¹ La sección local de la Asociación de Críticos de Arte (AICA) se crea con motivo del décimo aniversario de la Exposición retrospectiva de Arte Moderno Paraguayo que Plá organizó junto a Miguel Ángel Fernández en 1964.

Antología poética 1927/1977, le siguen *Follaje del tiempo* (1981), *Cambiar sueños por sombras* (1985), *La nave del olvido* (1985), *Los treinta mil ausentes: elegía de los caídos del Chaco* (1985) y *La llama y la arena* (1987). Su labor poética es la única que Plá mantuvo constante a lo largo de su vida. Así lo expresa en “Si puede llamarse prólogo”, el texto que abre *Latido y tortura. Selección poética* (1995), edición a cargo de Ángeles Mateo del Pino:

Un proverbio antiguo dice que quien ama la flor ama las hojas de alrededor. El hombre que yo amaba era paraguayo, y yo amé el país cuya identidad parecía trasvasarme a sorbos su voz y su mirada. Amaba también el trabajo intenso y absorbente, y para él encontré cauce; y he trabajado durante más de 65 años, sin esperar ni pedir otra cosa que la alegría de las potencias retozando en el trabajo. No le faltó variedad a esa labor. Me ocuparon, por épocas y turnos, la literatura como la plástica. Hice periodismo escrito y radial; escribí e inculqué teatro; hice y enseñé cerámica; tomé parte en cuanto movimiento constructivo en plástica o literatura tuvimos en el país en esos años y, hasta hace poco, escarmenté largamente archivos para sacar a la luz algo de lo mucho que se había hecho y se había olvidado... sólo la poesía fue fragua constante, más o menos urgente según las épocas, pero activa siempre (Plá 1995: 26).

En cuanto a la narrativa, en los ochenta se editan los cuentos *El espejo y el canasto* (1981), *La pierna de Severina* (1983), las colecciones de relatos *La muralla robada* (1989)⁴² y *Maravillas de las Villas* (1988), esta última destinada a un público infantil, además de la única novela de su carrera, *Alguien muere en San Onofre de Cuareme* (1984), escrita en colaboración con Ángel Pérez Pardella. Como ensayista, Plá alterna principalmente dos ámbitos temáticos: la recuperación y el estudio de la historia y la cultura paraguaya y la reivindicación de los derechos de la mujer paraguaya (Mateo

⁴² Edición de Miguel Ángel Fernández.

1994). Así, encontramos, por una parte, títulos como *La cultura paraguaya y el libro* (1983), *Arte actual en el Paraguay 1900-1980* (1983), con Olga Blinder y Ticio Escobar, *Los británicos en el Paraguay 1850/1870* (1984)⁴³, *El Ñandutí* (1983), en colaboración con Gustavo González, *Españoles en la cultura paraguaya* (1985), *Algunas mujeres de la conquista* (1985), *Apuntes para una aproximación a la ingeniería paraguaya* (1985) o *El paisaje paraguayo en la pintura* (1986); por otra, *En la piel de la mujer. Experiencias* (1987) y una serie de artículos publicados en diversos periódicos y revistas entre finales de los ochenta y principios de los noventa como “Cuatro millones de abortos” (*Enfoques de mujer*, 1987), “Sobre el poder femenino” (*Enfoques de mujer*, 1988), “La cuestión es aterrizar” (*Abc color*, 1989), “Violación” (*Abc color*, 1991), “El incesto: un tema aflictivo y traumático” (*Abc color*, 1992).

Como crítica literaria, Plá trabaja para mejorar la escasa historiografía literaria paraguaya y para dar a conocer a los autores paraguayos fuera de las fronteras. Su *Historia de la literatura paraguaya del siglo XX* (1972), *Obra y aportes femeninos en la literatura nacional* (1987) y diversas colaboraciones en revistas como *Cuadernos Americanos* (1962, 1968), *Cuadernos Hispanoamericanos* (1969, 1974, 1991c), *Panoramas 2* (1964), *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* (1970), etc. son ejemplo de ello. Asimismo, es responsable de la edición de algunas antologías y de traducciones de relatos y poemarios escritos en inglés, francés y portugués. Entre ellos, destacamos la traducción al español del poemario *Étincelles* de Nathalie Bruel (1986), *Bosque durmiente* del poeta paraguayo Ezequiel González Alsina (1987) al francés, y la edición de la significativa antología de poetas paraguayas *Voces femeninas en la poesía paraguaya. Antología* (1982).

Como hemos visto, tanto su obra literaria como su producción científica son prolíficas y heterogéneas, y con el paso de los años han tomado

⁴³ La primera versión es de 1976 y se publicó en inglés por la Richmond Publishing Company.

relevancia porque contribuyen notablemente a la modernización y actualización de la creación literaria y la investigación histórica y cultural de Paraguay. Esta persistente labor de proyección de la cultura paraguaya amplió la nómina de reconocimientos dentro y fuera de las fronteras paraguayas: Plá fue nombrada Miembro de la Academia de Lengua Española de Paraguay y de la Sociedad de Escritores de Paraguay, Doctora Honoris Causa por la Universidad Nacional de Asunción (1981), Miembro Honorífico de la Sociedad Argentina de Autores (SADE) (1981), Miembro de Número de la Academia Paraguaya de Historia (1983) y Miembro Correspondiente de la Academia Colombiana de la Historia (1987); recibe el Premio Mottart de Literatura de la Academia Francesa en 1987 y, en 1991, el Premio de la Sociedad Internacional de Juristas (SIJADEP-ONU) por su labor a favor de los Derechos Humanos. Además, durante la década de los noventa es nominada para el Premio Cervantes en varias ocasiones (Mateo 1994: 83).

Josefina Plá, que nunca renunció a su nacionalidad española, obtuvo la carta de ciudadanía paraguaya sin tener que efectuar ningún trámite legal, sino gracias a la larga y tenaz dedicación a su país de adopción en su empeño por rescatarlo del oscurantismo cultural al que había sido relegado. Como extranjera, además, su intensa labor en la isla rodeada de tierra resulta especialmente meritoria porque “conquistar ‘el corazón de América’ es oficio hartamente difícil pues son muchos los que califican de inadecuada la participación foránea en el quehacer cultural nacional, por juzgarla como menoscabo a ese sentimiento confuso de nacionalidad” (Bordoli 1984: 130). Su trayectoria es realmente provechosa para Paraguay ya que Plá, desde su mirada foránea y gracias a su olfato, consiguió arrojar luz sobre problemas –sociales, culturales, históricos– que cualquier intelectual nativo podría tener naturalizados. Su obra, como ha indicado Miguel Ángel Fernández, es testimonio de su arraigo en Paraguay y “en su entramado imaginario se

oponen, conjugan y funden los signos culturales de España y América con el esplendor de las grandes creaciones” (2015: 28).

Plá falleció en Asunción, en la casa que construyó Julián de la Herrería en la década de los años treinta y en la que vivió la mayor parte de su vida, el 11 de enero de 1999, a los 96 años. Maestra de varias generaciones de escritores, críticos y artistas, esta intelectual sagaz y generosa, voz única de la historia de la cultura paraguaya, constituyó, en palabras de Víctor García-Flecha, “el paradigma más acabado de la ética intelectual y humana en un espacio de tiempo en que la barbarie asoló este país” (Almada 2011: 34). Fue ella quien iluminó a los jóvenes intelectuales acompañándolos toda la vida, a pesar de las adversas circunstancias. Dijo Roa Bastos, en este sentido, que la deuda de todos ellos, entre los que se incluye, con Josefina Plá se debe a que ella pudo “definir y fortalecer nuestra vocación, el valor de la disciplina y el rigor del trabajo creativo, entendido y practicado como donación de uno mismo, como sacrificio, pero también como felicidad” (Almada 2011:142). De gratitud y admiración son también las palabras que le dedicó, el día de su funeral, el artista plástico y escritor paraguayo Carlos Colombino:

Ella nos ayudó a crecer. Hemos trabajado juntos; nos criticó, nos enseñó a aceptar la crítica, a morder el polvo y a levantarnos. Nos insistió en que el desamparo es la mejor compañía. La soledad nos hacía pensar, y ella nos dejó solos, sin abandonarnos. Fue difícil, la vida había sido difícil con ella, creyó que la facilidad no hacía bien a nadie. Dijo que había que trabajar, que nunca se tenía que aceptar el destino, había que forjarlo. Nos alumbró desde su pequeña galería llena de gatos. Sabíamos que ella estaba allí, ella aún resistía en un país donde todo oscurecía. El foco de la galería de doña Josefina nos ayudaba en medio de esa historia larga de la dictadura (Colombino *apud* Almada 2011: 39).

Josefina Plá llevó una vida sencilla y muy austera. Trabajó hasta el final de sus días con obstinada perseverancia y rigurosidad, con pasión por su

oficio, asumiendo la soledad a la que, desde los días de la guerra civil española, la había abocado la vida. Lo consiguió sometiendo a control las cuestiones primarias, vitales, rutinarias y concentrando la mayor parte de sus energías en el “sistema particular de esfuerzos que se ha convertido en mi ocupación personal en el mundo” (Plá *apud* Almada 2011: 59), por ello, la dificultad de seguir manteniendo tal control, derivada en una probable incapacidad de proseguir con su obra, fue la inquietud que la invadía durante su vejez puesto que “las cosas subordinadas y diarias” la rodeaban “con maraña cada vez más tupida” (Plá *apud* Almada 2011: 59). Roa Bastos la evoca ya anciana “trabajando en el corredor de su casa como el primer día, ahora ya casi inmovilizada, armada de su santa paciencia” (Almada 2011: 142); sus recuerdos son certeros porque Plá, a pesar de sus miedos, nunca contempló abandonar su quehacer intelectual:

Me invade una sensación de crisis; de que ha llegado el momento de reorganizar mi paz como si hubiera de salvar los próximos cinco o diez años que como máximo espero poder seguir trabajando antes de quedar completamente cubiertos de maleza (Plá *apud* Almada 2011: 59).

I.2.2. JOSEFINA PLÁ Y LA GENERACIÓN DEL 40

Frente a la literatura oral, intrínseca a la cultura paraguaya, que se difundía de padres a hijos, Paraguay sufrió durante siglos la ausencia de una tradición literaria escrita. A pesar de que las bases económicas, sociales y culturales no eran lo suficientemente firmes como para crear las condiciones necesarias para consumir literatura, a principios del siglo veinte el panorama empezó a cambiar con el advenimiento de una literatura fuertemente influenciada por el romanticismo y, posteriormente, por el modernismo. Al principio, se trató de publicaciones dispersas, contaminadas muchas por el discurso revisionista y el lenguaje romántico del nacionalismo novecentista,

con una base filosófica de raigambre positivista, poco influyentes para las generaciones venideras. Esta estéril dinámica alertaba de la discontinuidad a la que estaba condenada la producción literaria del país. Las duras palabras del escritor paraguayo Juan Rivarola-Matto, que pone el acento en el género narrativo, denuncian la asincronía que caracterizó, a grandes rasgos, la literatura paraguaya en los inicios del siglo XX:

En esta época, bajo la influencia del romanticismo primero y del modernismo después, la literatura estaba concebida como el devaneo de bohemios y tipos raros, un juego socialmente inútil en una nación que soportaba tensiones tan agudas y que debía justificar su propia existencia. [...] Tuvimos así algunos bellos poemas, algún cuento logrado, una que otra buena obra de teatro, y pocas, muy pocas novelas. Para contar las escritas por paraguayos hasta 1952 sobran los dedos de las manos. Es que este género literario difícilmente podía prosperar en un país semifeudal cuya élite poseedora de ligero barniz de cultura europea era exactamente reducida y se hallaba ocupada en otra cosa (Rivarola-Matto 1972: 226).

Agotado el impulso renovador de corte romántico, que no consiguió asimilar las contribuciones más renovadoras de autores locales puntuales, como Rafael Barrett, o de otros escritores rioplatenses, nace un grupo de poetas alrededor de las revistas *Crónica* (1913) y *Juventud* (1923), al que Rubén Bareiro (1964) asigna un perfil generacional⁴⁴. Este estaba asociado a la escuela modernista, cuya estética rubendariana se desarrolló, sin alcanzar definición ni originalidad, al tiempo que las vanguardias revolucionaban la literatura de varios países americanos⁴⁵.

⁴⁴ El grupo de la revista *Juventud*, que se mantuvo activa de 1923 a 1926, hereda la trayectoria de *Crónica* y desarrolla las líneas estilísticas que esta, prematuramente disuelta, no consumió.

⁴⁵ En el artículo "Vanguardismo, posvanguardismo y modernidad en la poesía paraguaya" (2010), Miguel Ángel Fernández matiza la afirmación generalizada de que la poesía de vanguardia no llega a Paraguay hasta los años treinta, señalando, por una parte, los contactos

El grupo no se mantuvo activo durante mucho tiempo. Según Josefina Plá (1980), a su rápida disgregación contribuyen varios factores como la desconexión cultural no superada, propia del aislamiento que condenaba al país guaraní; las consecuencias de la I Guerra Mundial, cuyas noticias y comentarios, que podían constituir un estímulo suficiente para la exploración y el replanteamiento de problemas en todos los órdenes del pensamiento -como el literario, sin poder abrirlo a categorías más universales-, no llegaron como un esquema orgánico, sino de forma fragmentaria y dispersa. También influyó la proximidad del grave conflicto del Chaco, que desorientó a los escritores, desfocalizando sus intereses culturales. Además, recordemos que en Paraguay “la historia devoró a la literatura” de tal modo que la poesía, el género que especialmente trabajan los escritores de esta generación, no reunía la influencia suficiente para ejercer una función clara:

Gravitaban sobre la poesía preconceptos no nacidos precisamente del auge de lo histórico, pero agudizados por este, que hacían de la historia la única vocación seria, digna de justificar la dedicación de una vida a la pluma; y de aquella un ejercicio convencional, mezcla de diversión y ocio, brillante, pero tan sin trascendencia, como un juego pirotécnico; y del poeta un bohemio con todas las connotaciones peyorativas que sobre esta palabra acumuló un siglo de prejuicios burgueses (Plá 1980: 90).

El crítico Miguel Ángel Fernández (2010) afirma, sin embargo, que, gracias a la aparición de revistas como *Juventud*, en los años 20 pueden percibirse algunas voces puntuales emparentadas a una tendencia posmodernista, cuya sencillez expresiva contrasta con la retórica ostentosa

que algunos poetas que publicaron en la revista *Juventud* en los años 20, como Heriberto Fernández, mantuvieron con la vanguardia hispanoamericana, especialmente con César Vallejo; y, por otra, defendiendo la idea de que el vanguardismo no puede identificarse explícitamente con la ruptura estética que se experimentó en los años treinta en el país.

precedente. A ellas, se suman las voces de dos poetas jóvenes que, en los años treinta, se erigieron como los verdaderos precursores del cambio estético, la denominada “poesía nueva” paraguaya, una renovación que, no obstante, no alcanza la dinámica real de las vanguardias: Hérib Campos Cervera (1905-1953) y Josefina Plá. “Cada uno desarrollará en direcciones particulares su creación poética. Pero ambos, a un mismo tiempo, serán reconocidos como los maestros de la poesía moderna del Paraguay” (Fernández 2010: 115). En el caso de Plá, el punto de partida es la publicación de su primer poemario *El precio de los sueños* (1934), donde es posible apreciar, sobre todo en algunos de los últimos textos fechados entre 1932 y 1934, “los dos componentes definitorios de su poesía posterior: la intensidad del temple anímico y el esplendor estético de sus construcciones poemáticas” (Fernández 2015: 19). Sus versos, desde sus inicios, plantean la problemática del ser en el mundo, cuyas experiencias transitan de lo personal hacia lo universal. Plá había entendido que la poesía debía dejar de ser el relato de un pasado, admitido en Paraguay como presente, y que debía liberarse del estado de asincronía al que había estado condenada⁴⁶. En un ensayo que recoge Hugo Rodríguez-Alcalá (1982), la escritora afirma, en este sentido, que la poesía “nueva”, ya que no es concepto, sino intuición, debía representar una nueva actitud ante la vida y responder a las crisis, tensiones y convulsiones del presente con nuevos métodos:

La poesía recibe nuevo empuje en las grandes crisis espirituales de la civilización, cuando el individuo, en el derrumbe de todas las estructuras éticas y sociales, se ve enfrentado de nuevo al cosmos y abocado a reconquistarlo, a rescatarlo, renovándose en una acción

⁴⁶ Recuerda Francesca Di Meglio en su estudio *Una muchedumbre o nada. Coordinadas temáticas en la obra poética de Josefina Plá* que, en 1938, Josefina Plá difunde a través de la emisora del diario *Proal*, una alocución titulada “Poetas y poesía moderna”, que, después, personalidades como Augusto Roa Bastos y Hugo Rodríguez-Alcalá han considerado como el Primer Manifiesto de la Poesía Moderna en el Paraguay. Ella misma la definió como la primera manifestación crítica de la poesía moderna como hecho global, en el Paraguay (2018: 79).

fáustica. No es de extrañar, pues, que la literatura sea, desde hace dos siglos, y en un *tempo* constantemente acelerado, el arte de elección (Plá *apud* Rodríguez-Alcalá 1982: 248).

Observamos, por tanto, que “el vacío del pasado”, expresión acuñada por Roa Bastos (1991c) para referirse a la ausencia de relevo generacional en la historia de la literatura paraguaya o a la mencionada “discontinuidad” que generó la asincronía evolutiva de las corrientes y géneros literarios, fue mitigado gracias a las propuestas de escritores como Campos Cervera o Plá porque, cargados de influencias externas, habían asumido formas y discursos contemporáneos. Alberti, Guillén, Neruda y Lorca eran autores que Campos Cervera admiraba y con los que había tratado –especialmente a Lorca, durante su primera visita a Uruguay en 1934-; Faulkner, Joyce, Éluard, Desnos, algunos de sus referentes (Rodríguez-Alcalá 1982). Plá, por su parte, llega a Paraguay con un amplio bagaje literario, integrado por autores clásicos y contemporáneos, aunque es a su retorno en 1938, tras la guerra civil española, cuando da a conocer en Asunción algunos autores de la Edad de Plata a jóvenes escritores paraguayos que, junto a ella, integraron la denominada “generación del 40”. En relación a esto, es conveniente reproducir parte de una entrevista que Plá concede al crítico Victorio V. Suárez en 1992, en la que la escritora cita a los autores más influyentes para el grupo durante sus comienzos:

“La isla rodeada de tierra” es una realidad y existe todavía. En este sentido, creo que en el 40 hubo una gran desconexión. No se sabía de [Miguel] Hernández, por ejemplo, si bien él apareció en 33, aunque la notoriedad vino después. Hérib lo solía nombrar y yo pude traerlo de España en la memoria porque el poeta estaba muy censurado. Traje “Las manos” y “Cartas del esposo soldado” y los recité en una reunión de *Vy’á Raity*. Ya en plena consolidación del grupo, Oscar Ferreiro exhibía de manera visible las huellas de Lorca. Si bien Hérib no sufrió de la epidemia lorquiana, otros, como Roa, Elvio o Ezequiel González Alsina,

no se libraron de la influencia del granadino. Particularmente estimo que yo enarbolaba la rebeldía, el influjo de Lorca, Miguel Hernández y otros escritores de la Generación del 27 de España; estos representaban un grupo donde predominaban una docena de excelentes poetas. De cualquier forma, creo que Paraguay seguía viviendo hasta ese momento una especie de cuaresma comunicacional. [...] Por otra parte, debo mencionar que a través de las embajadas llegaban materiales de lectura, la de Francia nos puso en contacto con los poemas de Louis Aragon (Suárez 2006b: 160).

Paco Tovar ha estudiado el impacto que la poesía lorquiana ejerció entre los agentes del cambio poético en el país. En “Ecos lorquianos en la memoria poética del Paraguay: Josefina Plá, Augusto Roa Bastos y Hérib Campos Cervera” (2001), recupera “Siete definiciones a través de la obra de Federico García Lorca”, un texto que Plá publica en el diario asunceno *El País*, en febrero de 1945. En él, la escritora afirma que, tras leer a Lorca -*Libro de poemas* (1921), *Primeras canciones* (1922), *Romancero gitano* (1927), *Poeta en Nueva York* (1929-1930)- “tenemos la sensación de haber hallado de nuevo la poesía” o “deseamos una nueva definición” (Plá *apud* Tovar 2001: 96). Su respuesta a las siete definiciones, que ofrece tras analizar los elementos estructurales que sostienen siete poemas integrados en los poemarios citados, es precisamente que una definición para la poesía no existe, puesto que la verdad poética evidencia que la poesía es única, al tiempo que distinta para cada lector. Tovar destaca, además, algunos de los poemas de Plá donde son perceptibles los ecos lorquianos: “El poema de la creciente” (1940), incluido en *De la imposible ausente*, poemario publicado por primera vez en sus *Obras completas* (1996), y “La casada infiel” (1978), de *La llama y la arena* (1985). Pueden citarse también otras composiciones de *De la imposible ausente*, fechadas entre 1937 y 1939, como “Velo con

lunares” o el “Poema del creciente”, donde aparecen símbolos e imágenes cercanos al *Romancero gitano*⁴⁷.

La trayectoria individual de Josefina Plá desde sus comienzos está determinada por la particularidad social y cultural del país guaraní: el parco ambiente cultural paraguayo necesitaba una renovación y ella asume la responsabilidad de participar uniéndose a otros intelectuales paraguayos que compartían sus inquietudes. Así, la acción decisiva hacia la actualización literaria, en pensamiento y forma, ocurre cuando convergen los agentes del cambio, el grupo de poetas que, como la misma Plá advierte, no reúnen rasgos generacionales *stricto sensu*, pues no todos eran coetáneos y desarrollaban trayectorias aisladamente. Plá, por ejemplo, crea una obra poética, según Roa Bastos, que pertenece “al tiempo violento de la angustia” (Suárez 2006a: 82), asumido desde la identidad femenina. Años después, traslada estos ecos a su obra narrativa, que comparte algunos rasgos con la teatral, fraguada a partir de un realismo crítico que muestra la problemática social paraguaya posando la mirada en las consecuencias de los sufrimientos de los personajes más vulnerables, vistos desde su intimidad (Peiró y Rodríguez-Alcalá 1999).

Sin manifiesto explícito ni programa específico de acción, solo con la conciencia unánime de actualizarse y con un propósito claro, “la liberación individual de la poesía” (Plá *apud* Almada 2011: 179), el cenáculo *Vy’á Raity*

⁴⁷ Hugo Rodríguez-Alcalá (1988) expone que la lectura de las obras de Lorca, publicadas en la editorial Losada de Buenos Aires, transformó la poesía de Roa Bastos, influyó en Óscar Ferreiro, en José Antonio Bilbao e incluso en poetas más jóvenes de la generación posterior, como José Luis Appleyard. Ilustra con varios ejemplos las influencias lorquianas en Hérib Campos Cervera, Augusto Roa Bastos y Josefina Plá, de quien destaca coincidencias con el poeta granadino en el uso del octosílabo, el ritmo y la sintaxis de varios versos. *Vid.* “Federico García Lorca y poetas paraguayos, En el cincuentenario de la muerte del poeta, 1936-1986” en *Poetas y prosistas paraguayos y otros breves ensayos*. Asunción, Intercontinental Editora, 15-31. Sobre la influencia de Lorca en la poesía de Plá véase también “Josefina Plá: sobre alguna correspondencia e suas transformações” (2018) de Andre Rezande Benatti, publicado en la revista *Caracol*, 16.

(Nido de la alegría) nace hacia 1943 promovido por los componentes más influyentes de la generación del 40: Julio Correa (1890-1953), Elvio Romero (1926-2004), Hugo Rodríguez-Alcalá (1917-2007), Augusto Roa Bastos (1917-2005), Ezequiel González Alsina (1919-1989), Óscar Ferreiro (1922-2004), y sus precursores, Hérib Campos Cervera y Josefina Plá⁴⁸. No se trataba de un grupo que buscara la promoción personal o que pretendiese ajustarse a límites de criterios generacionales, sino “ejercer libremente su derecho a hablar y opinar, manteniendo siempre el mutuo respeto a la posible disparidad de criterios” (Tovar 1993: 18). En su búsqueda de la contemporaneidad, es perceptible que los hechos universales que ingresan por fin en la corriente del pensamiento local hallan sintonía en la crisis espiritual de estos escritores (Plá 1980: 109) que, además, vivían el devenir dramático de la posguerra⁴⁹. Uno de los obstáculos a los que se enfrentan,

⁴⁸ Josefina Plá, en las conversaciones que mantuvo con Armando Almada Roche, publicadas en *Josefina Plá, una voz singular* (2011), cita al núcleo que componía el cenáculo, “cinco como los dedos de mi mano”: Roa, Hérib, Elvio, Hugo y Ferreiro”, y añade: “Yo no me cuento porque las reuniones eran principalmente de noche y yo no podía mayormente asistir”, (2011: 180). Roa Bastos, al recordar el grupo, también destaca este hecho: “[Josefina Plá] nunca fue a *Vy’a Raity*, pero estaba en contacto permanente a través de nosotros” (Tovar 1993: 17). Por otra parte, en el capítulo sobre literatura que integra el estudio plural *La década del 40. Historia, educación pensamiento y literatura* (2006), Victorio V. Suárez ofrece la extensa nómina de autores que, aunque no integraron el grupo *Vy’a Raity*, escriben durante este período de tiempo: José Antonio Bilbao (1919-1997), José María Rivarola-Matto (1919-1989), Gabriel Casaccia (1907-1980), Dora Gómez Bueno de Acuña (1903-1987), Carlos Garcete (1918-2003), Arístides Díaz Peña (1907-1999), Arnaldo Valdovinos (1908-1991), Carlos Miguel Giménez (194-19070), Félix Fernández (1898-1981), Darío Gómez Serrato (1903-1985), Ida Talavera de Fracchia (1910-1993), Víctor Montórfano (1909-1975), Facundo Recalde (1899-1969), Manuel Verón Astrada (1903-1989), Nathalie Bruel (1897-1957), Pedro Encina Ramos (1924-2004), Teodosia Ramírez, Antonio Ortiz Mayans (1908-1995), Teodoro S. Mongelós (1914-1966), Néstor Romero Valdovinos (1916-1987), Gerardo Halley Mora (1918-1998), René Checa (1986-1963), Elvira Mernes de Galeano (1897-1981) y Rosa Bardichesky (Suárez 2006b:140).

⁴⁹ A pesar de que en la mayoría de estudios este grupo se define por su afán actualizador en el campo literario, el espíritu de cambio tuvo un carácter transversal en el que había sitio también para la política. Así lo expone, por ejemplo, Augusto Roa Bastos, en relación con el compromiso político de Hérib Campos Cervera: “Fuimos testigos de los conflictos de conciencia que tenía Hérib con el Partido Comunista, causado por sus enfrentamientos con militantes de Montevideo. Yo acompañé a Campos Cervera más de una vez a Buenos Aires donde nos encontrábamos con Ernesto Sábato –por entonces en parecida situación de conflicto-, con Francisco Romero y otros intelectuales de esa época, a los que frecuentaba Hérib. Pero todo se reabsorbía, como te digo, en un grupo; constituíamos un cenáculo... Eso

derivado del diagnóstico cultural ejercido, es el citado “vacío del pasado” que emana de la ausencia de una ruptura previa propia de los movimientos de vanguardia. Sienten, por tanto, una deuda que problematiza la búsqueda de su voz expresiva, lo que intensifica su compromiso por conseguir que la palabra adquiriera un sentido pleno y universal, y se identifique con la vivencia:

Se impone a esta poesía el paso desde las formas atenuadas de un posmodernismo confidencial o eglógico, o desde una propuesta directa, a las formas estilladas [sic] o en fusión de una lírica capaz de contener toda la complejidad y violencia del instante humano individual y colectivo. Y en esto radica el problema. En cada uno de esos poetas que sufre el hombre de la hora, abocado a la empresa testimonial de los valores eternos del espíritu. Pero al propio tiempo les resulta difícil desprenderse de la vieja piel romántica, del tatuaje temático (Plá 1980: 111).

A pesar de las dificultades, el grupo consigue dotar de reconocimiento al género lírico, que considera portador de una voz “que saliendo de lo más hondo del hombre pide una resonancia en la profundidad de los demás” (Plá *apud* Almada 2011:181). Resulta sorprendente en la historia literaria de Paraguay el hecho de que el género menos prendido a la realidad, distante al predominante relato histórico, asumiera casi en su totalidad el peso del camino hacia la modernidad. Con esta generación de poetas, el proceso de desconfiguración insular había comenzado y, a pesar del convulso contexto social, que incrementaba las dificultades para conseguir materiales de lectura en una sociedad donde la industria editorial era inexistente, consiguió verse materializado a través de las páginas del suplemento del diario asunceno *El País* y de la presencia pública que adquirieron sus componentes a través de actos y exposiciones en la capital. Nacen, por tanto, las primeras fisuras en la

no quita para que tuviéramos poder cultural, porque éramos pocos y no había gran cosa” (Tovar 1993: 18).

frontera que confinaba a la isla paraguaya, cuya literatura, por su giro hacia las dinámicas intelectuales latinoamericanas, dejaba de ser afásica o, al menos, totalmente *ignota* para el exterior.

I.2.3. BAJO LA SOMBRA DEL AUTORITARISMO

El general José Félix Estigarribia, que había gobernado Paraguay desde agosto de 1939 al frente del Partido Liberal, falleció en un accidente de aviación el 7 de septiembre de 1940. Ante estas circunstancias, la responsabilidad de designar un presidente provisional que convocara elecciones recaía sobre la Cámara de Representantes y el Consejo de Estado paraguayo, pero, puesto que estos órganos no estaban integrados, los mandos militares obtuvieron el beneplácito del huérfano Consejo de Ministros para nombrar como presidente interino al ministro de Guerra y Marina, el general Higinio Morínigo. El nuevo mandatario, que no convocó elecciones a corto plazo como apuntaba la Constitución sino tres años después, actuó con vehemencia: con una política antipartidista y antiliberal, llevó a cabo una redefinición política en Paraguay a partir, en primera instancia, de la destitución de todos los ministros liberales cuyas carteras fueron ocupadas por militares y por un grupo de intelectuales católicos, de ideología cercana al fascismo. Era el comienzo de un régimen autoritario que acosó a partidos políticos, sindicatos, estudiantes y medios de comunicación, y que, en lo referido al contexto internacional, presentó un carácter progermánico a través de relaciones políticas y financieras con los países del Eje hasta 1942, cuando el gobierno recibió presiones norteamericanas de índole económica.

Durante los últimos años de la II Guerra Mundial, las desavenencias políticas en torno al régimen condujeron a Morínigo a crear un gobierno de coalición entre los militares, el Partido Revolucionario Febrerista, de calado

socialista, y el Partido Colorado, conservador. El difícil entendimiento entre estas facciones políticas causó que las tensiones se agravaran y que el dictador mostrara claras simpatías hacia los colorados. Estas circunstancias provocaron el alejamiento de los febreristas de la ilusoria coalición y, finalmente, abocó al país hacia una cruenta guerra civil desde marzo a agosto de 1947, que dejó un territorio devastado y una nación, que apenas salía de los duros años de posguerra del conflicto del Chaco, a las puertas de una anarquía política. Tras seis meses de asesinatos, saqueos, violaciones, persecuciones, detenciones y secuestros, el Partido Colorado acabó imponiéndose, lo que significó que las fuerzas de Morínigo, cuyo único afán era seguir imponiendo su política autoritaria, habían triunfado.

El trauma social provocado por este conflicto armado estuvo determinado, asimismo, por un éxodo masivo de paraguayos, casi la cuarta parte de la población del país. Abocados al exilio por su defensa de los valores democráticos, numerosos intelectuales, profesionales, estudiantes y políticos huyeron a Argentina. El exilio bonaerense se convierte para algunos escritores paraguayos de la generación del 40 –Gabriel Casaccia, Augusto Roa Bastos, José María Rivarola-Matto, Elvio Romero, Hérib Campos Cervera, etc.- en un prolífico lugar de creación: escribirán sobre la luctuosa atmósfera que invadía la isla desde fuera de ella, armados de un patente espíritu crítico y arropados por un ambiente cultural que les ofreció la oportunidad de publicar sus obras y de dar a conocer la literatura paraguaya al exterior.

Precisamente, es el género narrativo el que, gracias a autores como Casaccia y Roa Bastos, “se incorpora a la nueva narrativa hispanoamericana” (Peiró 2001: 443); esta narrativa fue la que, en las décadas de los cincuenta y sesenta, como expresó Plá, “salvó con botas de siete leguas un retraso de medio siglo” (Rivarola-Matto 1972: 233). Expone Hugo Rodríguez-Alcalá que las novelas de Casaccia y Roa Bastos obedecen a un sentimiento de “amor amargo” tras el cual existe “un repudio de una literatura anterior y la

pesadumbre que les inspiran modos de pensar, de vivir y, sobre todo, de convivir con su tierra nativa” (1970: 186). *La Babosa* (1952), *La llaga* (1964) o *Los exiliados* (1966) de Casaccia exponen una crítica feroz de Paraguay, pues se muestran todos los vicios del país a través de la psicología de personajes “solo ejemplares por la peculiar manera de no ser ejemplares” (Rodríguez-Alcalá 1970: 183). Se niega a sembrar su literatura de lugares comunes, discursos idílicos y personajes heroicos, conectándola con el espíritu crítico de la literatura contemporánea latinoamericana. Roa Bastos, por otra parte, denuncia el sufrimiento de un pueblo calumniado “desde el nivel mítico más revelador y determinante, desde los enloquecedores símbolos, desde la esperanza más dolorosamente soñada y sufrida” (Pérez-Maricevich (1969b: 16); en los cuentos de *El trueno entre las hojas* (1953) o la novela *Hijo de hombre* (1960), a través de técnicas narrativas renovadoras, asoció mitos, símbolos y realidad para proyectar una patente crítica sociopolítica; y logró en 1974 crear una novela total, el máximo exponente de su narrativa y una de las grandes novelas de la literatura contemporánea, *Yo el Supremo*, donde la contrahistoria, aquella que subvierte y transgrede la historia oficial del país, se convierte en una intrahistoria y, simultáneamente, en una transhistoria (Roa Bastos *apud* Tovar 1993: 133). Lejos de adoptar el discurso del desarraigo, estos escritores desde el exilio⁵⁰ relatan la tragedia irracional de la isla, la que preservó y acrecentó la dictadura stronista, como una respuesta lapidaria contra la autosatisfacción que sostenía la tradición narrativa paraguaya y como un intento de comprender, no solo problemas nacionales, sino también continentales⁵¹.

⁵⁰ Vid. Méndez-Faith, T. (1985): *Paraguay: novela y exilio*. New Jersey, SLUSA.

⁵¹ Específicamente, sobre Gabriel Casaccia, véase el estudio de Ignacio Roldán Martínez *Gabriel Casaccia y Areguá: espacio e identidad*. Pamplona, EUNSA, 2009. Sobre Augusto Roa Bastos, los estudios de Paco Tovar en *Las historias del dictador. Yo el Supremo de Augusto Roa Bastos*. Barcelona, Ed. Del Mall, 1987 y *Augusto Roa Bastos*. Lleida, Pagès Editors, 1993.

Tras el conflicto de 1947, la tímida apertura política propuesta durante los últimos años del gobierno de Federico Chaves (1949-1954) no fue suficiente para aliviar el trauma social causado por la guerra civil; esta situación fue la que favoreció la ascensión al poder de Alfredo Stroessner, quien legitimó la dictadura más larga y una de las más represivas de Latinoamérica (1954-1989) apoderándose, gradualmente, del Partido Colorado y de las Fuerzas Armadas, los dos pilares que sostuvieron el régimen (Lewis 1986: 419). Los mecanismos de intimidación gubernamental y la censura, más férreos en la primera y en la última etapa dictatorial, moldeaban un sistema de gobierno monolítico que reconocía al general Stroessner “con todo su sistema y con los que este considera sus legítimos precursores” (Rodríguez-Alcalá 1987a: 113). Se trató de un aparato represivo que no solo se alimentaba de violencia física, sino también del hostigamiento y el miedo. Esto respondía a un modelo de dominación que caló en todos los ámbitos sociales y que se iba consolidando gracias a la asistencia de Estados Unidos.⁵² Por eso, aquellos cuyas ideas amenazaban con perturbar la férrea campaña oficialista del régimen, que promulgaba la instauración de un gobierno de paz y estabilidad, huyeron también al exilio.

Durante la década de los 50, el stronismo se consolidó a través de un sistema de seguridad interna manejado principalmente por el poder militar. Además de las fuerzas militares y policiales, el régimen se cubría las espaldas gracias al apoyo de un sector del activismo colorado, aquel realmente implicado en la construcción del aparato represivo. Desde este sector, se

⁵² Como indica Alfredo Boccia (2014), entre 1953 y 1961, la ayuda norteamericana a Paraguay fue superior a lo recibido por los regímenes brasileño y chileno. Estos fondos se destinaron principalmente a la lucha anticomunista en el país, a través, por ejemplo, del envío de numerosos asesores militares que participaron en el desarrollo de la Dirección Nacional de Asuntos Técnicos del Ministerio del Interior, organismo especializado en la lucha anticomunista. Esta lucha era irreal, ya que la amenaza comunista era ínfima, pero ayudaba a exculpar al régimen de cualquier violación de los derechos humanos. A ello hay que añadirle, en el contexto de la Guerra Fría, la concesión de la Doctrina de Seguridad Nacional por EEUU con el fin de que las fuerzas armadas paraguayas garantizaran el orden interno, con el fin de combatir ideologías o acciones que apoyaran el comunismo. Con ello, legitimaban la represión y la violación sistemática de los derechos humanos por parte del régimen.

popularizó la figura del delator o *pyraque* que no solo sobrevivió a la profesionalización de la estructura de control social durante décadas, sino que llegó a representar una pieza clave del sistema, dada su institucionalización, atenuando, así, cualquier impulso interno de resistencia activa que alimentase la cohesión social:

La institución del “pyraguereato” y su rémora de prisión, torturas y exilio, extendió un miedo colectivo que se convirtió –frase poco creativa, repetida mil veces durante el stronismo- en “la segunda piel” del paraguay. Se fue rompiendo así la red de solidaridad social que crean los grupos comunitarios y asociativos, fundamentales en una democracia de ciudadanos. La sólida vigencia del *pyraque*, potenciada durante el stronismo, explica que hayamos salido de esa época sin democracia ni ciudadanía. Fue, quién puede dudarlo, uno de los éxitos del modelo represivo de Alfredo Stroessner (Boccia 2014: 21).

En 1959, una vez expulsados del país los activistas colorados disidentes que desde la Junta de Gobierno del partido habían exigido una apertura democrática del gobierno, desaparecía cualquier fuerza opositora importante dentro de la isla. El exilio se convertía, así, en un espectro de la sociedad paraguaya aún más plural, una oposición compuesta por liberales, comunistas y febreristas a los que se sumaba una amplia facción de dirigentes colorados, que constituiría una amenaza real para el régimen. Además, debilitada la guerrilla que actuaba dentro del territorio nacional en 1960, el aparato represivo intensificó el control más allá de las fronteras del país. Ante una sociedad forzosamente silenciada, estas circunstancias le sirvieron al dictador para justificar que el régimen había conseguido por fin la paz y el progreso del país. En efecto, como subraya Boccia (2014), la dictadura de Stroessner sobrevivió a la de sus países vecinos porque, a diferencia de estos, se proyectó, tanto al interior como al exterior, como un régimen que se sostenía gracias al apoyo del Partido Colorado, visiblemente

identificado con las Fuerzas Armadas, lo que le servía para legitimar una aparente república democrática. Además, los proyectos de desarrollo económico emprendidos durante la dictadura en un país que sufría un grave atraso en infraestructura e industria, así como el afán por secundar la lucha anticomunista con el fin de mejorar una alianza continental, avalaban su discurso. Por otra parte, los cabos de este aparato represivo seguían bien atados gracias a una opinión pública favorable al régimen, dado el control de la prensa, a un funcionariado obligatoriamente afiliado al Partido Colorado y a un poder judicial que dependía del ejecutivo y que, por tanto, ignoró las denuncias de terrorismo de Estado: “toda formalidad jurídica estaba encaminada a legitimar las acciones policiales” gracias a “la vigencia de un estado de sitio” (Boccia 2014: 33), medida constitucional que respaldaba legalmente la represión política ejercida durante toda la dictadura.

En los setenta, varios países del Cono Sur se ven envueltos en políticas autoritarias: Bolivia (1971), Uruguay (1973), Chile (1973) y Argentina (1976) sufren golpes de estado que dan paso a cruentas dictaduras militares que se cobraron miles de víctimas, entre torturados, encarcelados, ejecutados y desaparecidos⁵³. En este contexto en el que el mundo posaba su atención en los crímenes de Pinochet o Videla, la represión paraguaya, barnizada por la campaña de seguridad y progreso y por unas elecciones fraudulentas (1968, 1977)⁵⁴ que perpetuaron el gobierno de Stroessner, pasaba desapercibida. Los símbolos que ensalzaban la imagen totalitaria del dictador dentro de la isla eran, sin embargo, cada vez más potentes; así, con el paso de los años, y

⁵³ Los “Archivos del Terror”, hallados en Paraguay en 1992, señalan unas 50.000 personas asesinadas, 400.000 encarceladas y 30.000 desaparecidas entre todos los países que participaron en el Plan Cóndor.

⁵⁴ Como parte de la campaña oficialista del régimen, se organizaron elecciones generales, presidenciales y legislativas, donde participaron el Partido Colorado, representado por Stroessner, el Partido Liberal Radical, el Partido Liberal y el Partido Revolucionario Febrerista. Los inverosímiles resultados daban como ganador al dictador con un 70,92% de los votos, sobre una participación electoral de un 73,1%. En 1977 una reforma constitucional permitió a Stroessner mantenerse indefinidamente en el gobierno.

debido a la duración del sistema autoritario, la lógica de dominación que alimentaba la dinámica del aparato represivo, así como el culto al dictador, fue experimentando un proceso de normalización. Por ello, en una sociedad generalmente sumisa, fraguada a base de orden, disciplina, control e intimidación, aquellos que no secundaban tal lógica o la ponían en duda estaban condenados a un cruel insilio, determinado, en el mejor de los casos, por la exclusión social. Estos son asimismo los “años de plomo”, en que el Plan Cóndor, que sistematizaba la violación de los derechos humanos como consecuencia de las estrategias del terrorismo de Estado y la coordinación entre regímenes dictatoriales, instala coordinadas económicas neoliberales que establecen una política de concentración de la riqueza en manos de una minoría privilegiada y una reforma agraria que expulsa de sus tierras a campesinos y comunidades nativas, tras cederlas a empresas privadas agroalimentarias.

Durante el stronismo, toda manifestación artística crítica que atentase contra el gobierno era sometida a censura ya que el dictador, desde los inicios de su mandato, llenó de obstáculos los canales por donde pudiera transitar el pensamiento, a pesar de que el régimen se vanagloriaba de lo contrario: “en rigor, hubo mucha libertad de prensa y de expresión, se diría que en exceso. Hasta el desenfreno. Solo que estaba reservada para uso y abuso exclusivo de los voceros de la dictadura” (González 2014: 62). El mensaje que estos transmitían a través no solo de diarios, semanarios, revistas, radio o televisión sino también a través del cartelismo, se centraba en aclamaciones al líder y a su sistema de gobierno, de modo que aquellos medios que expresaban lo contrario solían ser víctimas de delaciones y, bajo distintos pretextos, eran consecuentemente sometidos a distintas sanciones.

En su estudio *La lucha por la libertad de la prensa en Paraguay* (2001), el periodista y académico paraguayo Ilde Silvero expone los diferentes canales de hostigamiento a la prensa que se llevaron a cabo a lo largo de la dictadura:

el control de mimeógrafos, con el fin de evitar la reproducción de panfletos o boletines de protesta; el amedrentamiento gubernamental, dirigido personalmente a los periodistas, para los que era inútil denunciar estos ataques ante el complaciente poder judicial; la clausura temporal de medios que publicaran cualquier información *desestabilizadora*, o la clausura definitiva, que ocurría cuando la intimidación había sido inútil, tanto de medios afines a partidos políticos como de aquellos independientes que pretendían abrir espacios de reflexión en el asfixiante clima social; el aborto de proyectos periodísticos, lo que cercenó aún más la pluralidad mediática en el país; la censura policial previa, mecanismo habitual en otras dictaduras latinoamericanas mediante el cual funcionarios del Ministerio de Interior sometían los textos a un rígido control antes de ser publicados; el secuestro de ejemplares, generalmente ediciones extranjeras; trabas a la distribución, una estrategia policial que permitía la publicación de medios críticos, pero retenía los vehículos que transportaban los ejemplares; violentas golpizas callejeras en actos de protesta y confinamiento de periodistas en lugares muy localizados; prisión “por orden superior”, que permitía encarcelar a periodistas sin especificar de dónde procedía la orden, de modo que era imposible protestar; presiones burocráticas y financieras, de parte de los organismos gubernamentales, que dificultaban a los medios más críticos adquirir el papel e incluso la maquinaria, y si lo conseguían lo hacían a precios muy altos; cambios en la línea ideológica editorial, como resultado de una férrea presión del gobierno que desató protestas, renuncias y despidos; la “lista negra” de entrevistados, impuesta sobre todo a partir de la década de los ochenta cuando se presentía el deterioro del régimen, que contenía nombres de opositores, como dirigentes sociales, a los que estaba prohibido entrevistar; apropiación del espectro electromagnético por parte de la Administración Nacional de Telecomunicaciones, lo que significaba un control absoluto sobre las emisoras radiofónicas y televisivas, así como la implementación de interferencias electrónicas cada vez que se formulaba en

directo algún comentario que cuestionase la autoridad; la obligación de transmitir “en cadena”, es decir, la imposición a todas las emisoras radiofónicas de emitir dos veces al día propaganda del régimen con el fin de mantener la imperturbabilidad de la opinión pública; el soborno gubernamental, que preservaba un equipo de periodistas colaboracionista, y la difamación y la calumnia de los medios oficialistas hacia la prensa independiente y opositora (Silvero 2001: 29-46).

Estas estrategias de represión estuvieron avaladas por un sistema legislativo que, desde la Constitución Nacional de 1967, limitaba sistemáticamente la libertad de expresión, justificaba las sanciones impuestas a periodistas y medios de comunicación y encubría las violaciones cometidas por el régimen. Para los escritores y periodistas, el grave problema de este sistema era que en el texto constitucional no existía una legislación concreta sobre la censura, como sí ocurría bajo el régimen franquista, por ejemplo, sino tan solo un vago reglamento que creaba una atmósfera de ambigüedad, donde el escritor se sometía a un clima de incertidumbre insoportable y el régimen a una libertad de acción total:

Nada está prohibido, pero cuando es preciso prohibir, reprimir, la arbitraria medida policial o judicial –Ley 209, Art. 79 de la Constitución Nacional- acarrea la incautación de la edición, el cierre del periódico, el apresamiento y/o la expulsión del país del autor disidente. Inclusive el criterio para establecer la condición de heterodoxo, disidente, subversivo está librado a la interpretación oscura y obsecuente del funcionario policial o de los jueces serviles –todos nombrados a dedo por el Poder Ejecutivo- que aplica la sanción [...] en Paraguay funciona la vía de hecho, que por perversión de la Ley se puede convertir en un proceso policial-judicial (Bareiro 1984: 96)

Algunas de estas leyes mordaza, derogadas ya en democracia al promulgarse la Constitución de 1992, fueron las siguientes:

Artículo 79

Este artículo sirvió de pantalla a la dictadura stronista para cometer todo tipo de atropellos contra la ciudadanía en general y contra los opositores y periodistas en particular. Facultaba al Poder Ejecutivo a establecer el Estado de Sitio preventivo en cualquier momento, con lo cual la policía podía detener a quien quisiera en cualquier lugar bajo la acusación de realizar “actividades subversivas”. Muchos periodistas fueron detenidos por semanas y meses, bajo la máscara legal de la aplicación de este artículo constitucional, contra el cual no se podía interponer ningún recurso de amparo ni habeas corpus, ya que la libertad de la persona detenida dependía única y exclusivamente de la voluntad unilateral del Presidente de la República.

Artículos 71, 72 y 73

Estos artículos se referían al concepto, ejercicio y derecho a la libertad de prensa, al mismo que imponían limitaciones. El artículo 71, específicamente, fue utilizado por la policía para detener a periodistas acusándolos de violar la disposición que expresaba: “No se permitirá predicar el odio entre los paraguayos ni la lucha de clases, ni hacer la apología del crimen o la violencia”.

Ley 33/55 de Garantía de Fueros

Esta ley, promulgada en 1955, pretende poner fuera del alcance de la crítica a las autoridades nacionales. Establece penas carcelarias “a quien molestar” a parlamentarios, jueces, fiscales, consejeros de Estado, etc. Precisamente las personas protegidas por fueros con esta ley realizaron querellas y enviaron a la cárcel a periodistas que se atrevieron a criticarlos por el ejercicio incorrecto de sus funciones públicas.

Ley 294/55 Defensa de la Paz Pública

Promulgada también en el año 1955, en el marco de la todavía vigente Guerra Fría, esta ley establecía severas penas para quienes se atreviesen a cuestionar la legalidad y legitimidad del gobierno, cayendo

automáticamente, en consecuencia, bajo la calificación de “subversivo”, “comunista”, “trotskista”, etc. Este cuerpo legal fue utilizado por el gobierno para sancionar a periodistas y medios de prensa que no se “alineaban” con el poder.

Decreto nº 5904 del Poder Ejecutivo

Dictado el 1 de julio de 1969, por el cual se prohíbe “la propagación de toda información o noticia oral o escrita que directa o indirectamente contribuyera a la subsistencia o agravación de los hechos de conmoción interior que son del dominio público, durante la vigencia del estado de sitio”. Las transgresiones podían dar lugar, según el decreto “a la suspensión o clausura del medio de difusión empleado para tal efecto” cuyo cumplimiento quedaba encomendado por el Ministerio del Interior (Silvero 2001: 44-45).

Estas reglas de juego fueron establecidas para ejercer el control mediático del país porque el periodismo se erigía como la principal amenaza para el régimen y, por eso, fue el sector más castigado por el despotismo del sistema (diarios y revistas como *La Tribuna*, *Última Hora*, *Abc color*, *Criterio*, *Diálogo*, *Acción*, *Sendero*, *Comunidad*, etc. sufrieron la censura). No obstante, sus coordenadas de control se extrapolaban también a otros ámbitos de la sociedad, como el cultural, que suponía una amenaza potencial porque era generador de capacidad crítica. La cultura, que englobaba además de las artes escénicas y el cine, como veremos más adelante, la producción literaria, tuvo que buscar múltiples estrategias para sobrevivir y sortear las *exigencias* del aparato represivo. Muchos de los intelectuales que permanecieron en Paraguay después de 1947 padecieron la condena de la autocensura y el ineditismo, motivado no solo por la amenaza de la censura gubernamental, sino también por el hecho de que Paraguay era tradicionalmente un país carente de hábito lector debido, entre otros factores⁵⁵, al alto porcentaje de

⁵⁵ Mar Langa recoge las razones que el escritor paraguayo José Antonio Bilbao da para justificar la escasez de obras narrativas en Paraguay: la carencia de investigaciones, la falta

analfabetismo. Esta lacra funcional se sustentó durante la dictadura a través de un sistema educativo vertical basado en “la palabra de Dios”, que implantaba “subterráneamente el mandato ‘prohibido pensar’, lo que necesariamente significaba ‘prohibido leer’” (Duarte 1999: 23). En consecuencia, los proyectos editoriales fueron escasos, sus débiles tiradas obtuvieron un exiguu impacto en el exterior y numerosas obras permanecieron inéditas, algunas de ellas hasta hoy. Es cierto que, tras la emblemática movilización estudiantil de 1959 ante la visita del gobernador de Nueva York, Nelson Rockefeller, a Paraguay, comenzó a gestarse una dinámica cultural más activa, reflejada en la creación de editoriales que atesoraron un futuro poco prometedor. Sin embargo, como confesó el director de la editorial Arte Nuevo, Hugo Duarte Manzoni (1999)⁵⁶, estos proyectos fueron entendidos por sus promotores y por los escritores que tuvieron la suerte de publicar sus obras a partir de los años sesenta como una determinación política arriesgada que les otorgaba el privilegio de formar parte de la “resistencia”.

Como hemos comentado, la guerra civil de 1947 generó la desintegración del grupo literario del 40: el destierro ofreció oportunidades favorables para la producción literaria paraguaya, cuya prosa alcanzó la madurez en el exilio, pero esto no significó que el interior se mostrase baldío, pues las arduas

de apoyo oficial a la creación artística, el precio de la edición y la falta de lectores, que está relacionada con la poca agilidad de las distribuidoras y el alto coste de los libros (2001a: 168).

⁵⁶ Hugo Duarte Manzoni en su artículo “La condición editorial. Un acercamiento a las condiciones culturales y editoriales en el Paraguay en los últimos años del stronismo y los primeros de la transición” (1999) destaca también la creación de la editorial Napa, fundada por el escritor Juan Bautista Rivarola-Matto, tras su regreso del exilio en 1980, que no consiguió sobrevivir al parco ambiente lector de la capital. La editorial El Lector, por otra parte, creada en la misma época constituye el intento editorial más duradero del país, pues se mantiene activa en la actualidad. No se ha de olvidar, no obstante, la importante labor de la editorial Alcándara, focalizada en la creación poética, que durante la época de los años ochenta se encargó de publicar algunos de los poemarios de Josefina Plá, Rubén Bareiro, Esteban Cabañas, Hérib Campos Cervera, Julio Correa, Raúl Amaral, Hugo Rodríguez Alcalá, Elvio Romero, etc.

circunstancias sociales que vivieron los escritores en el interior, determinadas por la abolición de la libertad de expresión, no impidieron una creación comprometida. Obviando la literatura oficialista, que continuó las líneas estéticas tradicionales que ensalzaban los símbolos nacionales⁵⁷, la producción literaria disidente dentro de la isla nace bajo un clima de incertidumbre y arbitrariedad que no solo induce a la autocensura o al ineditismo, sino que también impide tender puentes con la literatura paraguaya del exilio o, generalmente, del exterior, lo que determina la permanencia de una fragmentación generacional durante más de treinta años. A la desconexión real entre el exilio y el interior se sumaba la escasez de cauces comunicativos para desplegar un intercambio cultural saludable, que venía motivado por la tragedia de no tener un público lector, es decir, una colectividad concienciada a la que zarandear o de la que retroalimentarse.

Sin embargo, a pesar de vivir bajo la sombra del aparato represivo, los escritores paraguayos contrarios al régimen jugaban con una ventaja sustancial que les otorgaba cierta libertad de acción: los organismos que estructuraban el régimen stronista estaban formados por individuos para los que la cultura era un ámbito totalmente secundario, accesorio, marginal; a esto se añadía la incapacidad del gobierno de oficializar las manifestaciones culturales por la dificultad de *comprar* al intelectual, es decir, de controlarlo sin utilizar métodos represivos, de modo que no logró generar ni la más elemental política cultural. Tal coyuntura confirmaba, como explicó Rubén Bareiro en “Estructura autoritaria y literatura en Paraguay” (1984), “la oposición sustancial e insalvable entre la dictadura y las manifestaciones de la cultura en Paraguay” (1984: 95); esta independencia prueba que la militancia de los escritores disidentes fue primordialmente cultural y que su

⁵⁷ Rubén Bareiro (1976) estudia la corriente literaria nacionalista-indigenista desarrollada durante el stronismo, basada en la exaltación del indio, como elemento definidor de la identidad paraguaya, de elementos populares y héroes de la historia nacional, o la figura del campesino soldado.

palabra constituyó un incesante desafío de tres décadas que, en el afán por sortear la censura, fue modelándose en distintos géneros, temas y lenguajes.

Durante la década de los cincuenta, el centro de gravedad de la cultura literaria del país giró en torno a la revista literaria *Alcor*, fundada en 1955 por Julio César Troche y Rubén Bareiro Saguier. A lo largo de los más de treinta números publicados en un periodo de tiempo de dieciséis años, *Alcor* representó un canal mediante el cual los escritores daban a conocer sus creaciones, pero fundamentalmente se erigió como la primera revista que publicó estudios y críticas literarios de importantes colaboradores nacionales e internacionales⁵⁸, un ancla indiscutible para la difusión de las letras paraguayas y un espacio de resistencia intelectual contra el régimen. En torno a ella, y de otras revistas posteriores como *Diálogo* (1960-1964), fundada por Miguel Ángel Fernández, o *Criterio* (1966-1969), se forjó en la década de los sesenta un grupo de intelectuales que compartía un espíritu de renovación pues, al tomar conciencia de la situación interna del país, “proclama su sentido universal para conectar con el mundo de su época, busca superar el pasado, cree en el poder de transformar la sociedad y mantiene su compromiso de luchar contra la dictadura” (Morínigo *apud* Peiró 1996: 41).

Pese a que durante estos años se logra cultivar la poesía, el ensayo y, en menor medida, la narrativa, la literatura paraguaya del interior arriba a la década de los setenta -cuando se tensa aún más el yugo del aparato represivo⁵⁹ y se vive el auge del sistema dictatorial gracias a la presumible

⁵⁸ José Vicente Peiró, en su introducción a la obra de Carlos Villagra Marsal, *Mancuello y la perdiz* (1996), cita a intelectuales paraguayos que colaboraron en la revista, muchos de ellos exiliados: César Alonso, José Luis Appleyard, Manuel E. B. Argüello, Jorge Báez, José Antonio Bilbao, Ramiro Domínguez, Miguel Ángel Fernández, Noemí Ferrari de Nagy, José Concepción Ortiz, Francisco Pérez-Maricevich, Josefina Plá, Augusto Roa Bastos, Carlos Villagra Marsal.

⁵⁹ Como protesta a la acentuada desigualdad en la política de tenencia de la tierra, surgió un movimiento campesino independiente, el LAC (Ligas Agrarias Cristianas) que desafió al régimen, quien los acusó de fomentar el comunismo. El Estado destruyó las LAC en 1976,

prosperidad económica⁶⁰- marcada aún por el lastre de la incógnita en el marco de la literatura latinoamericana. Sin embargo, la herencia de los años cuarenta, que promovía la introducción de corrientes del pensamiento contemporáneas y que impulsó los avances de las décadas posteriores, era palmaria: aun con el bloqueo despótico que desplegó el caudillo, las fisuras que paulatinamente se habían ido generando en la frontera de la isla se iban dilatando; la cultura resultaba un arma de subversión. El inconformismo marcó la actitud de los escritores que apostaron por nuevos lenguajes y formas para expresar sus críticas, de modo que es en esta década en que se comienza a concebir “la instrumentalización de la vanguardia como estrategia del compromiso sociopolítico” (Peiró 2011: 180), sobre todo en poesía. Se pretende desplegar, así, una acción cultural que, a partir de la experimentación, acusara, sin explicitud, su oposición ideológica al régimen.

La década de los ochenta supone el debilitamiento del régimen, su imagen anacrónica se esclarece fuera de sus fronteras, y resulta pésima: las dictaduras vecinas comienzan sus transiciones democráticas, acentuando su aislamiento; las medidas represivas persisten, lo que sitúa al país en el punto de mira internacional y provoca la pérdida del apoyo estadounidense; aumentan gradualmente las manifestaciones sindicales, las huelgas gremiales, y las protestas civiles en Asunción son significativas, sobre todo a raíz de la persecución de la Iglesia Católica; tras la construcción de la represa de Itaipú, que el gobierno no aprovecha para implementar programas de industrialización que mejorasen la calidad de vida de la sociedad, se cierne sobre el país una grave crisis económica; pero, fundamentalmente, la escisión

cuando se vinculó a algunos de sus miembros con el grupo guerrillero, formado a principios de los 70, de estudiantes, Organización Primero de Marzo (OPM), asesinando a veinte de sus miembros y apresando a 2.500 campesinos. El clima de violencia acentuó el uso sistemático de la tortura, lo que despertó la alerta internacional (Nickson 2011: 270).

⁶⁰ Entre los mitos que existen en torno al gobierno de Stroessner, se encuentra el que loa la gestión económica del caudillo, como motor de progreso. Como indica Andrew Nickson (2011), la expansión de infraestructuras fue muy limitada debido a la grave corrupción en el gasto de los préstamos extranjeros.

del Partido Colorado, entre tradicionalistas y militares, que originó una reorganización de las Fuerzas Armadas, crea severas tensiones en torno al poder que debilitan el sistema de seguridad del régimen. Este hecho derivó en un golpe de Estado que derrocó al dictador el 3 de febrero de 1989, dando paso a una cuestionable transición democrática, que creció sobre las bases de la corrupción institucionalizada:

Excepto algunos jefes muy cercanos, los nuevos dueños del poder preservaron a los militares de juzgamiento, empezando por Stroessner, quien fue enviado a un exilio geriátrico al Brasil. Para los demás, se aplicó una ley no escrita, pero consuetudinaria en el Paraguay: la del saqueo y el robo. [...] La transición sería un camino tutelado por los militares, que parecían poco convencidos de ceder a los reclamos de libertades públicas irrestrictas. Pero la presión interna y la nueva situación de Paraguay en el mundo los empujaban hacia ese camino. [...] Con un poststronismo conducido por stronistas, la impunidad no necesitó de normas legales que la aseguraran. La enanización de la memoria era necesaria para que la transición supervisada por los militares de Stroessner siguiera avanzando en su sinuosa agenda electoral (Boccia 2014: 72).

No obstante, para evitar críticas provenientes de la comunidad internacional y legitimar el nuevo gobierno, Andrés Rodríguez, artífice del golpe y consuegro de Stroessner, restauró las libertades públicas. El cese de la censura de prensa facilitó la construcción de un discurso de recuperación de la memoria a través de los testimonios de víctimas en busca de la verdad y de la justicia, que hoy día todavía presenta muchas sombras⁶¹.

⁶¹ El periodista Antonio Pecci advierte de las justificaciones, centradas en la seguridad y el progreso, que encubren aún hoy día la represión ejercida por el régimen de Stroessner. Señala que el informe final de la Comisión de Verdad y Justicia (CVJ), vigente entre 2004 y 2008, estableció en 19.862 el número de personas detenidas arbitrariamente durante la dictadura, de las cuales el 90% fueron torturadas; que los desaparecidos y ejecutados suman 423 personas; los afectados indirectamente, como familiares, suman 119.175, y que una de

La crisis del régimen stronista condujo a una mayor flexibilidad en la producción literaria, un incremento de las publicaciones y un despertar del público lector; este dinamismo provocó que muchas creaciones de años anteriores encontraran en los ochenta el momento de salir a la luz, lo que, por otra parte, contribuyó a visibilizar la discontinuidad que definía el curso de la literatura paraguaya⁶². Sin embargo, debido a la imposible sumersión del sistema de control stronista en la dimensión cultural del país, durante la dictadura no se censuró prácticamente ninguna obra: “no le era necesario porque casi nadie las leía por analfabetismo o por desprestigio social del oficio de creador de ficción” (Peiró 1996: 26). Esto no significó, como hemos indicado anteriormente, que el miedo y la atmósfera nebulosa que existía en torno a la pena que consignaba la censura no indujera a los escritores a mutilar sus textos, dejarlos inéditos o a cultivar géneros menos peligrosos para la lógica del régimen. Tales circunstancias explican el auge de la poesía, cuyo lenguaje es capaz de expresar ideas, muchas de ellas políticas, de manera subyacente o implícita; o de la historiografía, que opera desde la objetividad con coordenadas del pasado (Bareiro 1984), en contraste con la narrativa, que asume un papel más protagónico a lo largo de los ochenta, cuando las bases del régimen comienzan a tambalearse y las novelas desarrollan técnicas y lenguajes experimentales en pro de la universalidad⁶³;

cada 10 personas adultas fue afectada de forma directa o indirecta, además de los miles de exiliados (2013: 10).

⁶² Plá considera que esta circunstancia contribuye, sobre todo en el caso de los poemarios de los años sesenta que se publican veinte años después, “a la dislocación, en más de un caso, de los esquemas crítico-temporales” (1980:121).

⁶³ En el campo de la ficción, como ha señalado José Vicente Peiró en “Ecos vanguardistas en la narrativa de Paraguay (1970-1992)”, integrado en *A través de la vanguardia hispanoamericana: orígenes, desarrollo, transformaciones* (2011), es en la década de los ochenta cuando se manifiestan realmente las transformaciones literarias derivadas del espíritu de las vanguardias, nunca antes percibido con tanta claridad en el país; las propuestas renovadoras desarrolladas a lo largo de los años precedentes -como la experimentación que caracterizaba algunos aspectos de los cuentos de Josefina Plá- derivaron en “una ruptura radical con la tradición realista de la literatura paraguaya y, a su vez, una manera de encubrir con una escritura críptica e innovadora la oposición ideológica y cultural al régimen de Stroessner” (2011: 183). Mar Langa en “De la retaguardia a la

también con la literatura dramática, que, al contrario de lo que ocurre con la escena, que se mantiene viva, contempla tímidas soluciones para salir del ineditismo al que había estado condenada.

Como consecuencia del hermetismo impuesto en Paraguay desde la dictadura de Morínigo, el aislamiento de la cultura paraguaya desarrollada en el interior del país se tiende a definir por la imposibilidad de su literatura, teatro, arte, etc. de alinearse con las corrientes latinoamericanas contemporáneas, un hecho determinado por las circunstancias sociopolíticas que impedían su proyección o difusión al exterior. Esta apreciación resulta, sin embargo, excesivamente genérica y endurece aún más el tópico de la isla paraguaya. Durante el autoritarismo, la cultura se configuró como el bastión de la resistencia de los intelectuales disidentes constreñidos en el interior de la isla, y sus manifestaciones se tornan subversivas, no en el intento de trasladarlas al exterior -hecho poco frecuente-, sino en el momento en que sus agentes logran cultivar ideas nuevas, modernas y universales en la isla⁶⁴.

Si bien es cierto que el aislamiento es un lastre que entorpece aún el desarrollo de la cultura paraguaya, puesto que las transformaciones económicas del país, que recalcan los valores materialistas instaurados en la sociedad por el stronismo, no han estado unidas a una evolución real de la

vanguardia: la renovación desde los años ochenta” (2011b), publicado en el mismo monográfico, también sitúa las manifestaciones de vanguardia en la literatura paraguaya en los años ochenta. Ambos estudiosos citan las obras más transgresoras del momento, como *Rasmudel o el relato de tres relatos. Novela a tres manos para solista y coro* (1983), de Moncho Azuaga, Jorge Aymar y Hugo Duarte, *Celda 12* (1991) de Moncho Azuaga, *Papeles de Lucy-fer* (1992) de Jorge Canese, o su poemario, censurado por el régimen diez años antes, *Paloma blanca, paloma negra* (1982).

⁶⁴ La tradición de organizar talleres de escritura, como el que impartía Josefina Plá o el padre Alonso de las Heras en los cincuenta y sesenta, se repitió años después con el taller “Manuel Ortiz Guerrero” o el Taller del Cuento Breve de 1983, dirigido por Hugo Rodríguez Alcalá. Por otra parte, en 1987 se funda la Sociedad de Escritores Paraguayos con el fin de lograr el reconocimiento institucional de las acciones culturales y la promoción literaria nacional. Josefina Plá formó parte del grupo de 83 escritores que firmaron el acta de la asamblea fundacional.

cultura (Peiró 1996), el espíritu de actualización de la década de los cuarenta no murió con el conflicto de 1947; siguió latente, bajo la sombra del autoritarismo, manifestándose en eventuales, aunque significativas, publicaciones, exposiciones, representaciones teatrales. Asumiendo las estrategias necesarias para sobrevivir al aparato represivo, estas manifestaciones culturales, aunque autónomamente, impulsan el proceso de desconfiguración insular desde dentro de la isla, que favorecerá después el dinamismo de los años ochenta y noventa⁶⁵. La frontera se agrieta no solo por los éxitos y avances desarrollados desde el exilio, sino también por el compromiso individual de los insiliados de subvertir el bloqueo estéril del interior apropiándose de propuestas actuales que, trasladadas hasta el corazón de la isla, presentaban al paraguayo y su circunstancia bajo una óptica universal, conectándolo así con el resto del mundo. Es decir, citando a René Char a través de Roa Bastos: “no se resignan a mirar la noche apaleada a muerte y seguir satisfechos en ella” (Roa Bastos 1971: 218).

I.2.4. JOSEFINA PLÁ Y LA DESCONFIGURACIÓN INSULAR: ESCRIBIR PUERTAS ADENTRO

El desequilibrio de la producción cultural paraguaya se agravó a mediados del siglo XX debido a las amenazas del aparato represivo y la prohibición del asociacionismo, de modo que la supervivencia de la cultura durante los regímenes dictatoriales estuvo marcada por la fragmentación. Escritores y artistas, abocados al individualismo creativo, luchan contra el

⁶⁵ Se han dedicado varios trabajos al estudio de la literatura paraguaya actual. Entre los más significativos se encuentran los libros *La narrativa paraguaya actual* (2006) de José Vicente Peiró; *Poetisas del Paraguay: voces de hoy* (1992) de Miguel Ángel Fernández y Renée Ferrer; el estudio colectivo *Dos orillas y un encuentro* (2012), coordinado por Mar Langa; destaca también el capítulo dedicado a la literatura paraguaya integrado en *Historia del Paraguay* (2010) a cargo de Mar Langa (2011), así como los monográficos de las revistas *América sin nombre* (nº4, 2002), coordinado por Mar Langa y José Vicente Peiró o *Scriptura* 21-22 (2010), por Paco Tovar y Gabriella Dionisi. Asimismo, es fundamental el Portal Paraguay de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (www.cervantesvirtual.com) ya que ofrece información actualizada.

ostracismo local al que están sometidos, intentando encontrar conexiones con una realidad deformada, con el fin de hallar y comprender la identidad de la colectividad que los rodea:

Pero el hombre paraguayo -y por ende su expresión cultural- vive inmerso en esa irrealidad o des-realización patológica en que se ha coagulado su historia. Sus artistas, músicos, escritores y poetas que trabajaban en el relegamiento interno, se sienten islas individuales en la "Isla". Y su mayor enajenación es vivir desgarrados entre la realidad que debiera ser y la realidad tal cual es; entre esa plenitud de vida que le ha sido escamoteada y esta monstruosidad de sobrevivencia vegetativa que le han impuesto causas extrañas a su naturaleza histórica y social (Roa Bastos 1991d: 86).

En el artículo del cual se ha extraído esta cita, "Los exilios del escritor en el Paraguay", Roa Bastos habla acerca de las limitaciones que el exilio interior impone al escritor cuando pretende tomar conciencia de ellas, superarlas y producir una literatura consecuente que, además, pueda incluirse en el sistema de relaciones de la realidad contemporánea con el fin de proyectar los valores universales del individuo. Si bien Roa Bastos añade que, en Paraguay, a pesar de tales obstáculos, surgen grupos de intelectuales que asumen los riesgos y sobrepasan dificultades que parecían infranqueables, sus creaciones "no pasan de los proferimientos iniciales" y, aunque no sea su intención explícita, estas atesoran una "condición panfletaria". Se refiere a los jóvenes poetas y escritores que surgieron durante la década de los sesenta y setenta en Asunción impulsados por un espíritu de renovación cultural, pero su argumentación incurre en generalidades. Para evaluar la producción cultural e intelectual paraguaya durante el autoritarismo se ha de utilizar una perspectiva más reducida, aquella que analice las actuaciones individuales de los individuos creadores, antes que los logros y fracasos de un colectivo; de este modo resulta más apropiado valorar los avances, las influencias y el

componente crítico de una producción cultural que emerge y avanza, ineluctablemente, fragmentada.

Josefina Plá fue una de esas individualidades únicas que dignificaron la cultura paraguaya desde el interior de la isla, subvirtiendo significativamente la política del miedo y la ignorancia emitida por el régimen. Después de 1947, su trayectoria estuvo marcada por una férrea y constante iniciativa individual que la llevó a reafirmarse como una de las voces capitales de la cultura contemporánea paraguaya, no solo por su labor en el ámbito de la ficción, como poeta⁶⁶, narradora y dramaturga, sino también como crítica e historiadora de un país que padecía el desconocimiento profundo de su historia cultural.

No obstante, existen varios factores que han ensombrecido el mérito real de los agentes modernizadores que, como Josefina Plá, se mantuvieron en activo incluso en las épocas más duras: 1. la luz experimental y actualizadora que emanaba del exilio eclipsó cualquier atisbo de modernización proveniente del interior, ensordecido por la incomunicación del régimen; 2. a partir de la década de los ochenta, la búsqueda explícita de una forma de expresión propia a través de diversos géneros y temas, visibilizada en un aumento de las publicaciones y en el reconocimiento social del intelectual, se vio más como un gesto de protesta derivado del debilitamiento del régimen que como el resultado de un proceso impulsado por las manifestaciones precedentes; 3. la permanencia de las fronteras de la isla en la actualidad

⁶⁶ La poesía de Josefina Plá ha sido la faceta más estudiada de su trayectoria creativa, gracias a la infatigable labor de análisis y edición del poeta paraguayo Miguel Ángel Fernández, que trabajó muchos años junto a la escritora. Su última edición de poemas de Plá, el exquisito poemario *Los últimos poemas* (2015), contiene los textos inéditos "...un viento", "Yo sé", "Biografía" y "Polvo", de gran intensidad expresiva, escritos en fecha incierta, y la reproducción de un manuscrito de 1950-1952, "El poema de los muertos dispersos". Por otra parte, ha sido imprescindible la labor de Ángeles Mateo del Pino, desde la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria de recuperar, difundir y destacar el valor de la obra de Plá en el marco de la literatura hispanoamericana y española, cuyos estudios se citan a lo largo de este trabajo.

atenúa los logros culturales alcanzados a lo largo del siglo XX. Plá observa también que la ausencia de una crítica literaria y artística de calidad en Paraguay es uno de los graves problemas de base, pues no solo permitió que se construyera una versión a veces deformada de la historia cultural del país, sino que, además, impidió la comunicación real entre el escritor/creador y los lectores y entorpecía la labor de los intelectuales:

[...] los escritores paraguayos necesitamos un cierto heroísmo que nos ayude a seguir escribiendo, a persistir en plena libertad, sin genuflexión y sin temores. Con una gran esperanza, sí, con la esperanza de ver que desaparezca esa forma cenicienta y fantasmal, pura sombra, que nos ofrece por ahora la literatura paraguaya. El escritor, en tanto escritor, no tiene la obligación –como quiere mi amigo Roa Bastos, Roíta, para mí, repito- de mejorar directamente la situación del país. Todos tenemos deberes sociales, pero además de ellos el escritor tiene otra obligación: decir la verdad –por lo menos reclamar para nosotros el derecho de ser desagradables (Plá *apud* Almada 2011: 169-170).

Precisamente es la ausencia de una crítica de calidad, vapuleada por las presiones propagadas durante la dictadura, la que ha impedido poner en valor algunas de las aportaciones de Josefina Plá a lo largo de más de siete décadas. Como una isla dentro de la Isla, tuvo la capacidad de observar más allá de sus fronteras e introducir ideas externas que la ayudaran a comprender una realidad enferma sosteniendo *la verdad*. Si bien la recepción de su trabajo fue reducida, como reducido era el grupo de intelectuales en activo dentro del territorio nacional, sus aportaciones, basadas en una actualización y revisión de ciertas coordenadas culturales tradicionales⁶⁷, sobre todo en el campo del arte, el teatro y la crítica, fueron determinantes

⁶⁷ La imprecisión en algunos de sus ensayos críticos sobre literatura paraguaya, dada la dispersión de autores y la ausencia de tradición crítica en el país, ha merecido una revisión de sus obras y vertientes en la actualidad, que han llevado a cabo especialistas como José Vicente Peiró (2001) o Mar Langa (2001b) con respecto al género narrativo.

para reactivar el paulatino progreso del país iniciado en la década de los 30, es decir, el proceso de desconfiguración insular, todavía hoy inconcluso. A modo de ejemplo, destacaremos brevemente aquí, por las evidentes conexiones con su labor teatral, las propuestas renovadoras que integran su producción narrativa y ensayística en relación al pensamiento feminista.

Debido a los austeros circuitos editoriales paraguayos, la prensa escrita – revistas, diarios, semanarios nacionales e internacionales⁶⁸- fue uno de los canales mediante el cual Josefina Plá, desde sus comienzos como escritora en Paraguay, dio a conocer sus relatos. Su primer libro, *La mano en la tierra*⁶⁹, llegó en 1963, en la serie editada por la revista *Alcor*, pero no es hasta los años ochenta cuando salen a la luz varias antologías narrativas: *El espejo y el canasto* (1981), *La pierna de Severina* (1983) y *La muralla robada* (1989), todas ellas reunidas por Miguel Ángel Fernández en *Cuentos completos* (1996), a excepción de sus cuentos infantiles, publicados en *Maravillas de unas villas* (1988) y *Los animales blancos y otros cuentos* (2001), este último volumen a cargo de Ángeles Mateo, que recuperó textos todavía inéditos⁷⁰. Pese a que su narrativa se visibiliza principalmente en los años ochenta⁷¹, su obra abarca más de sesenta años, desde la década de los veinte hasta los

⁶⁸ Ángeles Mateo, en la introducción a la antología de cuentos *Los animales blancos y otros cuentos*, cita las revistas paraguayas *Juventud*, *Alcor*, *Guarán* o la del PEN Club, y las revistas internacionales *Américas* y *Europas*; entre los diarios locales que publicaron sus relatos, destaca *El Orden*, *La tribuna*, *Abc* y su suplemento, *Abc color*, el semanario *Comunidad* y el diario *La Nación* de Buenos Aires. Comenta, además, su trabajo como directora de la serie radiofónica “Cuentos de ayer y de hoy” en ZP1 Radio El Orden, donde Plá adaptaba y recreaba gran variedad de cuentos populares (2002: 14).

⁶⁹ Los cuentos que integraban el libro *La mano en la tierra* (1963) eran “La mano en la tierra”, “A Caacupé”, “Mala idea” y “La niñera mágica”.

⁷⁰ Ángeles Mateo también edita la antología de cuentos *Sueños para contar. Cuentos para soñar* (2000), una selección de narraciones representativas de su obra narrativa. Anteriormente, Ramón Bordoli había reunido en *Josefina Plá. Canto y cuento* (1993) nueve cuentos emblemáticos, junto a una selección poética.

⁷¹ Recordemos que la producción narrativa de Plá incluye una única novela, *Alguien muere en San Onofre de Cuarumí* (1984).

ochenta⁷², pero el grueso de sus creaciones se concentra entre 1945 y 1963. El realismo crítico –y el realismo mágico-, como señala Miguel Ángel Fernández, en que se erige el primer corpus narrativo de Gabriel Casaccia y Augusto Roa Bastos desde el exilio, aquel que inaugura la narrativa paraguaya contemporánea, son vertientes que también se encuentran en los cuentos de Josefina Plá, aunque a partir de una perspectiva distinta, una distancia que le sirve para visibilizar –y denunciar- aspectos concretos de la sociedad paraguaya:

El realismo crítico de Josefina Plá no es, pues, de raíz ideológica sino de carácter estructural; dicho de otra manera, se origina en la perspectiva, en la distancia que separa a la autora del universo semántico del entorno, del que a pesar de todo forma parte y al cual viene a sumar, a integrar su propio universo a través de sus producciones literarias. En gran parte de la obra de Josefina Plá, incluida su obra plástica, se advierte esta voluntad de asumir la realidad, pero sin perder nada de la dimensión crítica propia de su condición (Fernández 2015: 26).

Los cuentos de Josefina Plá se enmarcan en la corriente del realismo crítico bajo la consigna de Rafael Barrett “hundir la pluma hasta el mango” (Vallejos 1996: 40). Estos textos son la evidencia de que esta autora abraza “la causa de los humildes y en particular el drama angustioso de la mujer paraguaya en momentos en que el feminismo poco o nada había conseguido y cuando los derechos de la mujer no eran ni siquiera un enunciado” (Vallejos 1996: 41). Su compromiso emana del espíritu crítico de sus cuentos, pues Plá les devuelve a las mujeres el protagonismo que se merecen en el escenario social paraguayo. A pesar de la distancia que le impone su lugar de creación, marcado por su arraigo originario, Plá asume la identificación con las mujeres de una realidad de la que siente que forma parte:

⁷² El primero de sus cuentos, “La sombra del maestro” data de 1926 y fue publicado en la revista *Juventud* (nº69); el último, “La muralla robada”, es de 1984, sin contar con la mayoría de sus cuentos infantiles, creados en la década de los ochenta.

Me identifiqué por tanto con el desheredamiento y la resignación de la mujer paraguaya, con la orfandad y desnudez de sus niñas, madres, jóvenes, florecillas del camino. Todos los casos de mis cuentos son reales. Ni uno solo hay que no tenga su protagonista en la realidad, y el argumento básico me lo dio también su propia biografía, aunque la elaboración literaria –esté de más decirlo– incorpora o integra detalles con su automático fotomontaje (Plá *apud* Bordoli 1984).

Sus narraciones se erigen, pues, como “retratos de una serie de situaciones que se convierten en testimonio de una realidad individual” (Weiss 2011: 9). Con esos retratos revela la identidad de una sociedad escindida y jerarquizada, sostenida por un férreo carácter patriarcal y autoritario: expone la distancia que hay entre los dos polos de esta sociedad, pobres/ricos y mujeres/hombres, para hablar sobre la tragedia sostenida por la tiesura entre el opresor y el silenciado. Por ejemplo, en “La mano en la tierra” (1952), cuento de carácter histórico, Úrsula es la esposa india que un cacique ofreció al español Blas de Lemos como prenda de alianza, después de haber dejado a su joven esposa Isabel en España, y a María, otra india que murió al dar a luz a su única hija. Blas y Úrsula son padres de seis varones con los que él no ha conseguido forjar nunca una relación de complicidad. Según Blas, su condición de mestizos, callados y obedientes, propicia una afinidad especial con su madre que él solo puede apreciar desde la distancia:

Y llevan en sus brazos a tus hijos hasta quebrarse la espalda, y los amamantan hasta derrumbar toda gallardía. Y los podrías matar y nada dirían, pero tú sientes que esos hijos que podrías inmolar como Abraham al suyo, no son tuyos, porque al mirarlos hay en sus ojos un pasadizo secreto por el cual se te escabullen y van al encuentro de sus madres en rincones solo de ellos conocidos, y nunca puedes alcanzarlos allí... (...) Y tú les enseñaste a tocar tu guitarra clara, tan distinta de sus raros instrumentos de ahogado gemir, y ellos aprendieron pronto; pero cuando empezaron a tocar solos, su música no era ya la que tú conocías,

y era como cuando en los sueños alguien ha cambiado tu rostro y tu espejo no te reconoce... (Plá 1996: 20).

Enmarcado en un ámbito familiar, el cuento describe una situación de confluencia entre lo español y lo americano, pero lo hace en términos de alteridad con respecto a lo indígena y lo mestizo que se definen como condiciones inferiores, irracionales y primitivas. Por ello, el narrador, focalizado en Blas, presenta a Úrsula como “la vieja mujer india” que “hace menos ruido que la brisa en el pasto” (Plá 1996: 16), la madre dócil y silenciosa que cuida incondicionalmente a su marido a pesar de que él, en sus delirios de muerte, interpele a doña Isabel, la esposa que dejó en España mucho tiempo atrás.

Callada como Úrsula es Minguela, la protagonista de “La niñera mágica” (1954), una joven india proveniente del ámbito rural que cuida a los niños de una casa de la capital y es poseedora de un don: aunque es casi incapaz de hablar, su perenne sonrisa le vale para ganarse la confianza de los que la rodean:

La señora del doctor no recordaba haberla visto nunca seria. Y esa sonrisa era toda su elocuencia. Nunca, en todos los años que la tuvo cerca, la vio la señora ni una vez impaciente. Los niños daban vueltas alrededor de ella, tironeándola el vestido, trepando a sus gruesas rodillas; se le subían a la espalda, y Minguela sonreía. [...] Sus modales eran toscos como su persona, pero jamás un bebé lloró al manejarlo ella, ni en sus manos se rompió un vaso o mamadera. [...] Y no es que Minguela emplease el mimo o la zalamería. ¿Cómo iba a emplearlos, si apenas hablaba?... Su sonrisa resolvía todas las cuestiones y llenaba todos los vacíos (Plá 1996: 23-24).

No obstante, al contrario que Úrsula, el destino de Minguela está determinado por un acontecimiento que se repetirá tres veces a lo largo de la

historia: la muerte de sus bebés. El abandono del padre de sus hijos o la frustración de la maternidad son las desdichas que conforman su progresiva destrucción. No obstante, Minguela jamás borra su sonrisa, acepta, enmudecida, el sufrimiento, aunque su destino parezca irreversible, aunque esté determinado por su condición social. Lo mismo le ocurre a “Sisé” (1953), una niña huérfana víctima de explotación y de abusos sexuales en la casa donde trabaja que, puesto que ha crecido en tales circunstancias, acepta las vejaciones sin protestar. Plá presenta, de nuevo, una normalización del sufrimiento de Sisé, tanto por parte de su entorno hostil, que se cree con el derecho de humillarla, como desde el punto de vista de la niña, forjado desde la ignorancia porque durante su vida apenas nadie se ha comunicado con ella:

Sisé creyó que el patrón la iba a matar: desorbitó los ojos, quiso sin duda gritar; pero el hombre le apretó la boca con su mano enorme como la paleta de blandear los bifés –india de mierda, cállate- y la mantuvo muda a la fuerza durante mucho rato. Cuando la echó del cuarto, quedándose él boca arriba con el aire del que ha comido demasiado, Sisé se limpió con el borde del vestido. No se le movía un músculo del rostro, pero un agua lustrosa le corría mejillas abajo. (...) Pasó el verano. En mayo se fueron Nando y Toncho y también Rucho. (...) Los peones le decían cosas y se reían, ella no les entendía, pero se asustaba. Tenía frío: pero nadie parecía preocuparse por ello. Seguía trabajando como siempre, aunque aquella hinchazón incomprensible delante de sí la molestaba cada vez más. El patrón no parecía verla (Plá, 1996: 199-201).

En efecto, los cuentos de Josefina Plá adquieren un tono crítico y realista que refleja la complejidad de la idiosincrasia paraguaya a través de la captación de ambientes, de tipos sociales, modos de pensar y de actuar, etc. enfrentándose, así, a la realidad del país. En ese ejercicio de indagación, la escritora manifiesta el compromiso ineludible con su país de acogida:

“Estos cuentos ‘documentan’ sueños soñados aquí; y es absolutamente seguro que de haber vivido en otro lugar esos cuentos habrían sido diferentes. Es decir... no habrían sido...” (Plá 1983). Porque eso también responde a una intencionalidad de integración en el país de adopción: “Tratar de comprender lo que nos rodea, amándolo: eso es integrarse” (Plá 1984). Tal vez sea esta la razón subsidiaria, o más profunda, a la que se refería Josefina Plá, y, por tanto, partiendo de esta perspectiva debamos comprender la especial significación que la mujer paraguaya adquiere en la obra de esta autora (Mateo 2001: 69).

Como ella misma confesó, toma los personajes y los conflictos de la realidad inmediata, pero “aunque rebotes de vivencias locales, son universales en su humana raíz. Cambiando nombres, paisajes y tal cual circunstancia, pueden darse, se dan, en cualquier otra parte del mundo” (Plá 1996: 163). La voz narradora transita en la conciencia de sus personajes consiguiendo captar el sentir colectivo, por eso, a través de las individualidades revela la condición de la mujer paraguaya y aborda conflictos de índole universal, producto de la violencia, la soledad, la maternidad frustrada... Otro de sus logros es que, desde el punto de vista estilístico, se mantiene fiel a sus personajes, pues el registro culto del narrador se ve transgredido por las marcas de oralidad, evidenciadas en el empleo del yopará⁷³.

En este sentido, es perceptible que, al contrario que Casaccia y Roa Bastos que escriben desde el exilio, la narrativa de Plá mantiene un constante diálogo con el entorno que la rodea; cuentos como los que hemos citado son capaces de arrojar luz sobre ámbitos concretos, como la vida íntima de la mujer, ofreciéndonos “un muestrario de seres representativos de una sociedad y un tiempo, una cartografía de la mujer paraguaya: mujeres

⁷³ El yopará o jopará es el dialecto coloquial que habla la mayor parte de la población paraguaya, mezcla morfosintáctica, gramatical y semántica del guaraní y el español. El término significa “mezcla” en guaraní.

sacrificadas, madres, indias, mestizas, víctimas, pobres, analfabetas, violadas, silenciadas” (Mateo 2001: 70). Como indica Rosa María Grillo, el pequeño *boom* de la literatura de mujeres en Paraguay, desarrollado por la llamada generación del 60, no se inserta en la literatura del exilio, sino en la del “insilio” (2010: 276), y despliega técnicas narrativas o variaciones temáticas, como la cotidianeidad de los más humildes, para sortear la censura sin evitar la denuncia. No es casualidad que, entre los principales ejes temáticos de la narrativa paraguaya, la escritora paraguaya Renée Ferrer señale el de la mujer, que comienza a emerger durante la segunda mitad del siglo xx y del que Josefina Plá, desde el insilio, había sido pionera:

El tema de la mujer, su situación en una sociedad patriarcal como la nuestra, los tabúes y censuras a un comportamiento liberador, ha sido siempre un polo de atracción para las narradoras de todo el mundo, pero es bien entrada la segunda mitad del siglo xx que se nota en la literatura paraguaya la emergencia de la mujer como autora, y, consecuentemente, la de una producción de voz femenina referida a los conflictos que predominantemente aquejan a la mujer. [...] La mayoría de las narradoras aparecidas desde 1980 en adelante, incluyendo a Josefina Plá, quien ya había publicado un primer libro de cuentos en 1963, tocan el tema de la mujer, su condición de sometimiento, sus renuncias y las reivindicaciones posteriores (Ferrer 2010: 57).

La narrativa feminista, entendida en términos de reivindicación y rechazo a las estructuras de poder arraigadas a la cultura paraguaya en las que la mujer es víctima de la marginalidad, no tuvo reconocimiento hasta bien entrada la década de los años ochenta con las primeras obras de Neida de Mendonça, Renée Ferrer o Raquel Saguier, entre otras⁷⁴. Hubo que esperar a la llegada de Plá a Paraguay, como indican José Vicente Peiró y Hugo

⁷⁴ Vid. Dionisi, M. Gabriella (2007). “Il ‘boom’ della narrativa femminile in Paraguay” en Eliana Guagliano (ed.) *Voci femminili dall’America Latina*. Salerno, Oèdipus, pp. 17-22.

Rodríguez-Alcalá, “para encontrar una narradora que sea capaz de abordar el tema de la marginación de determinados tipos de mujer en la vida paraguaya” (1985: 7). Por esta razón, figuras excepcionales como Josefina Plá, extranjera que no naturaliza la estructura de dominación masculina, son precedentes directos de estas escritoras paraguayas de los ochenta porque, desde mediados de siglo, ya posan su atención en las víctimas de una mayoría dominada⁷⁵, aportando un enfoque crítico y comprometido. Sin embargo, la publicación asincrónica de la mayoría de sus cuentos, casi veinte años después de su creación, ha generado un desconocimiento profundo de su legado, pero sobre todo ha impedido que la crítica valore la dimensión narrativa y la modernidad de su propuesta, que es producto de un lugar y un tiempo determinados: sus textos son simultáneos a los de las dos grandes figuras de la narrativa paraguaya, Roa Bastos y Casaccia, pero nacen del exilio interior, con todas las consecuencias que ello conlleva. A propósito de esto, Ángeles Mateo recoge unas palabras de Ramón Bordoli para explicar la importancia estructural de una figura como Plá en la construcción de la narrativa paraguaya contemporánea:

No debe olvidarse que la literatura de un país o de un continente no la conforma solo la cresta, que es el índice de la altura máxima de la ola; existen aquellos que le dan cuerpo y que la sustentan erigiendo con su trabajo esmerado su real condición de ola (Bordoli *apud* Mateo 2000 :25).

Fuera del campo de la ficción, Plá publica en 1987 *En la piel de la mujer. Experiencias*, un libro editado por el Grupo de Estudios de la Mujer Paraguaya

⁷⁵ Milagros Ezquerro, en su artículo “La madre marchita de Josefina Plá” publicado en *Scriptura* 21-22 (2010), utiliza este término para explicar el rasgo “modelizante” y justificable de la dominación masculina con relación a otras formas de dominación en la sociedad paraguaya: “dentro de un grupo de mujeres dominado, las mujeres padecen una doble dominación y dentro de un grupo dominante las mujeres siguen dominadas. (...) la existencia de múltiples modalidades de dominación, individuales y colectivas, justifica la dominación masculina, haciéndola pasar por una modalidad entre otras muchas, ni más ni menos escandalosa e insoportable que las demás” (2010: 200).

que reúne entrevistas a mujeres paraguayas, “de distinta clase y condición”, realizadas a lo largo de más tres décadas, acerca de sus vivencias personales en torno a la sexualidad. El conjunto de testimonios, que asumen la categoría de confidencias por la naturalidad y cercanía con la que la autora interpela a las entrevistadas, revela la necesidad que tiene una sociedad patriarcal como la paraguaya de examinar, comprender y aceptar las especificaciones de la identidad femenina; esto se plantea como un proceso costoso, como apunta Graziella Corvalán en la introducción del libro, porque la sexualidad se define como el punto de partida para la liberación de la mujer (1987: 13).

Las conversaciones de Plá con una maestra, una niñera, una campesina, una anciana, una prostituta, una artista, etc. engloban historias personales colmadas de violencia, opresión, injusticia y silencio, narradas a partir de la mirada más íntima de sus protagonistas, y constituyen un documento sociológico idóneo para desentrañar los problemas que se conjugan en la historia de la mujer paraguaya, víctima de un consenso social y tradicional, acerca de lo que la mujer “debe ser” en función de las exigencias del hombre. Es remarcable que en algunas de estas confidencias se sienten los albores de un cambio, atisbos de la rebeldía que caracterizó las incipientes reivindicaciones por la liberación y la igualdad de la mujer que saltaron al escenario público en los años ochenta. Así lo explicó Plá en su prólogo:

Esta “encantada” que es la mujer paraguaya empieza a desencantarse, a sumarse a la corriente reivindicatoria multifacética en apariencia. [...] Si la mujer no avanza más eficazmente en su camino es porque esta es una evolución desde el fondo, y no una revolución en la superficie de los hechos. Y porque la transformación de la mujer requiere -grave condición- la transformación simultánea y paralela del hombre en aspectos múltiples [...] Las mujeres aquí reunidas ofrecen pues en general las mismas características: aunque en alguna de ellas, puesta en circunstancias propicias a ello, “rompe la cáscara”, preanuncia la

liberación, por caminos que no son seguramente los que corresponden a una feminidad conscientemente liberada. Como la Delma de la entrevista, tratará de vestir su propia piel, pero dejará jirones de ella en el camino (Plá 1987: 17).

La publicación de esta recopilación de entrevistas coincide con el arranque de los estudios de género en Paraguay, abordados, entre otros organismos, por el Grupo de Estudios de la Mujer Paraguaya de la Universidad Católica de Asunción desde la sociología. A mediados de los ochenta, además de infiltrarse en el ámbito de la investigación social, el feminismo copaba los intereses de organizaciones no gubernamentales que denunciaban la discriminación y exclusión en el hogar, la educación, el trabajo, la administración pública e incluso la política, así como en el ámbito jurídico, ya que el nuevo Código Civil paraguayo -efectivo desde 1987- era regresivo en cuestiones de igualdad. En 1987 se celebra el Primer Encuentro Nacional de Mujeres “Por Nuestra Igualdad ante la Ley”, de donde nació la Coordinación de Mujeres de Paraguay, con fines políticos, y aglutinaba todos los organismos activos en la lucha feminista del país. Este hecho constituye, como señala Corvalán en su estudio *La construcción social del Movimiento Feminista paraguayo* (2012), el inicio del movimiento social feminista.

El valor de *En la piel de la mujer. Experiencias* no radica tanto en la actualidad e idoneidad con respecto al contexto social en que data su publicación, como en el carácter precursor de su contenido ya que engloba el pensamiento feminista que Josefina Plá llevaba desarrollando desde los años cuarenta en la dimensión literaria, a través de la poesía, el teatro y la narrativa. La tragedia de las entrevistadas es la misma que sufren las mujeres que recorren muchos de sus cuentos y obras teatrales. Por ello, su visión crítica de la sociedad atesora un indudable carácter pionero, proyectado en el espíritu reivindicativo de la generación de mujeres de los años ochenta que cimentaron el movimiento social feminista en Paraguay.

Antes de *En la piel de la mujer*, con motivo del Año Internacional de la Mujer (1975), instituido por la ONU, el Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos adscrito a la Universidad Católica de Asunción selecciona el estudio de Plá, *Obra y aportes femeninos en la literatura nacional* (1976), para inaugurar la serie Literatura y Sociedad⁷⁶. La cuestión de la que parte este ensayo es la negación de que exista una división o diferenciación entre la literatura femenina -término que se apresura a aclarar que sirve, en todo caso, para rotular el origen o procedencia de una producción literaria-, y literatura masculina. Su propósito es evaluar si la literatura producida por mujeres en Paraguay contiene los valores complementarios necesarios para integrarse con la masculina, la mayoritaria, en la dinámica cultural del país. Ante la orfandad bibliográfica en la materia, Plá teje una base teórica que le sirve para analizar los valores humanos y sociales que participan en la creación de la obra literaria, apoyándose en fundamentos de teoría literaria y estética, para centrarse después en el caso de las escritoras paraguayas. La obra de estas es concebida por la autora como un proceso de liberación paulatino, en el que ha repercutido la cíclica decapitación del progreso de la cultura paraguaya por las circunstancias agravantes de su historia, pero sobre todo la relación de hiperdependencia espiritual de la mujer con respecto al hombre, lo que hace que se tienda a glosar una literatura de mujeres “con *las tablas de la ley masculinas*” (Plá 1987: 27).

En este sentido, Plá arguye que la lentitud del despegue femenino en literatura está relacionada con la ausencia de originalidad en la obra, entendida esta como el logro de la creadora de revelar la conciencia de sí misma, de la que deriva la verdad creativa, lejana de la literatura-coro que se

⁷⁶ En la misma colección, Plá colabora en el volumen *Sociedad y lengua: bilingüismo en el Paraguay* (1982), coordinado por Graziella Corvalán y German de Granda, con los capítulos “Español y guaraní en la intimidad de la cultura paraguaya”, publicado anteriormente en *Caravelle. Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien*, 14, (1970) y “La literatura paraguaya en situación de bilingüismo”, producto este de una charla que impartió en la Facultad de Filosofía de la Universidad Católica de Asunción y que publicó en 1974 en la *Revista Estudios Paraguayos*, 2, de la misma universidad.

mimetiza con la literatura dominante. Así, es significativo que insista en que la autenticidad de la obra dependerá de la medida en que la mujer se sienta libre. Para exponer su análisis, Plá explica que, al evaluar a la mujer paraguaya como sujeto creativo, se dan distintas situaciones: 1. cuando la realidad exterior coincide en todo con su esquema interior, se trata de una mujer *conformada*, cuyos esquemas sentimentales y de pensamiento no solo coinciden con los del hombre, sino que están sellados por él; 2. la realidad externa colisiona con el interno disconforme, pero reprimido conscientemente, de modo que la voz creativa aún se mimetiza con la masculina por temor a liberarse; 3. la realidad externa choca francamente con su esquema interno, por lo tanto “la mujer no solo sabe que *no es libre*, sabe también que *necesita serlo; que tiene el derecho a serlo*, y que solo puede serlo en la medida que se manifiesta *tal cual es*” (Plá 1987:24). Tras examinar las trayectorias de las poetas más significativas de la literatura paraguaya, puesto que en narrativa encuentra demasiadas carencias, Plá aduce que, debido a la desconexión o la falta de referentes, las manifestaciones líricas de las exponentes más jóvenes –habla de los años setenta- no engloban una poesía que haya alcanzado la liberación, aunque en su actitud sí es perceptible que han tomado conciencia de esa necesidad. Sus conclusiones, una vez más, anuncian un cambio que se verá materializado una década más tarde, cuando las nuevas voces de mujeres paraguayas alcancen la *autenticidad* creativa.

Con estos ejemplos, observamos que el feminismo, entendido en Plá como una profunda reflexión sobre el rol de la mujer en la sociedad, es un componente, aunque no el único, que vertebra el discurso crítico que nutre gran parte de su propuesta literaria e intelectual. Este compromiso ha representado un continuo desde los comienzos de su carrera, un elemento modernizador creado en medio de la isla que, centrándose en la trágica intimidad de las más humildes, sobrevivió a las inclemencias de los

regímenes autoritarios hasta que, hacia el ocaso del autoritarismo, cobró visibilidad: subvirtió la docilidad con que se asumían los ejes sobre los que se construía una sociedad enferma a través de ficciones que emanaban directamente de ella; su visión crítica de la realidad se corporeizó después en las voces de algunos sectores de la sociedad.

Como ha señalado Miguel Ángel Fernández, el contacto de Josefina Plá con la realidad paraguaya dio lugar a configuraciones artísticas que se registran en “un proceso intercultural intenso” (2015: 22), marcado por el afán actualizador que desplegó desde su llegada a Paraguay y que incurrió, desde la guerra de 1947, en un desafío constante al hermetismo del país. No se ha de obviar que ese desafío, además de concretarse en manifestaciones artísticas y literarias, también estuvo definido por un profundo compromiso por edificar el relato historiográfico de la cultura de un país devorado por el revisionismo. Así, amparada por la presumible imparcialidad que le confería la investigación académica, Plá consiguió publicar numerosos ensayos que, por su contenido inédito y por su rigurosidad científica, se convirtieron en estudios de referencia –algunos lo siguen siendo hoy- sobre muy distintos ámbitos de la cultura paraguaya. Tampoco olvidemos que la escritora ayuda a derribar el tópico sobre la incógnita de Paraguay visibilizando el arte y la literatura paraguaya a través de revistas internacionales como *Cuadernos Americanos* (1962, 1968), *Cuadernos Hispanoamericanos* (1969, 1974, 1991c), *Panoramas 2* (1964) o *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et lusobrasílien* (1970)⁷⁷, ni que recibe varias distinciones internacionales por su

⁷⁷ Algunos de los estudios sobre cultura paraguaya de Josefina Plá publicados en revistas y monografías internacionales desde mediados de los años sesenta son: “Contenido humano y social de la narrativa”, *Panoramas*, núm. 8, México, Centro de Estudios y Documentación Sociales, marzo-abril de 1964, pp. 83-99; “Situación de la cultura paraguaya en 1965”, *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, núm. 100, París, Congreso por la Libertad de la Cultura, septiembre de 1965, pp. 151-158; “El teatro en el Paraguay (1544-1870)”, *Cuadernos Americanos*, núm. 4/1965, México, Universidad Nacional Autónoma de México, julio-agosto de 1965, pp. 201-222; “Las artes plásticas en el Paraguay: breve esquema histórico”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, núm. 19, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1966; “El grabado en las misiones jesuíticas”,

labor. Sin embargo, sus artículos, debido al desconocimiento exterior del tema, tienden a plantear cuestiones panorámicas o generales, más que el estudio específico de autores u obras. En todo caso, en Josefina Plá, explica Bartomeu Melià (1995), la cultura paraguaya, como resultado de un maridaje o un continuo diálogo con el otro, toma nuevas formas. Los temas que ella trata no le son ajenos, mas lo novedoso de su propuesta radica en la forma en que son tratados, al formular preguntas nunca antes hechas. Destaca Melià el mérito de la labor de Plá como investigadora, el considerable manejo de bibliografía en una época y en un país donde “las bibliotecas y los medios de investigación no están –es lo menos que podemos decir- muy al alcance de la mano” (1995: 28). El valor archivístico de su trabajo se refleja en una obra que es

una construcción científica, en la cual se han juntado los datos tras ardua investigación y se han dispuesto con una erudición más que envidiable. La obra cultural de est[a] autor[a] es un inmenso repositorio de hechos, de documentos, de memorias, de citas, de lecturas

Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 198, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, junio de 1966, pp. 577-592; “Antología de poesía paraguaya (Recuento de una lírica ignorada)”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 203, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, noviembre de 1966, pp. 281-325; “Poesía paraguaya actual”, *Journal of Inter-American Studies*, v. 9, núm. 4, Miami, Florida, University of Miami, 1967, pp. 529-540; “Ámbito, volumen y cronología del barroco hispanoguaraní”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 210, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, junio de 1967, pp. 555-573; “La narrativa en el Paraguay de 1900 a la fecha”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 231, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, marzo de 1969, pp. 641-654; “Español y guaraní en la intimidad de la cultura paraguaya”, *Caravelle. Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien*, núm. 14, Toulouse, Université de Toulouse II-Le Mirail, 1970, pp. 7-21; reproducido en *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, v. 40, núm. 157-158, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, julio-diciembre de 1975, pp. 325-348; Con Elvio Romero, Julián Garavito, José María Rivarola-Matto y Rubén Bareiro Saguier, “Littérature de Paraguay”, *Europe*, núm. 494, París, F. Rieder, 1970; “Teatro religioso medieval: su brote en Paraguay”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 291, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, septiembre de 1974, pp. 666-680; “Yo el Supremo desde el pasquín pórtico”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 493-494, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, julio-agosto de 1991, pp. 249-254; “La poesía en Paraguay: recuento de una lírica ignorada”, en AA.VV., *La poesía nueva en el mundo hispánico: Los últimos años*, Madrid, Visor, 1994, pp. 249-256; “Como me veo”, *Alba de América*, v. 13, núm. 24-25, Westminster, California, Instituto Literario y Cultural Hispánico, julio de 1995, pp. 39-46.

incansables. La cultura paraguaya de Josefina Plá es una auténtica enciclopedia del Paraguay (Melià 1995: 28).

Con el peso del aparato represivo stronista sobre las espaldas, Plá escribió puertas adentro volcándose críticamente en la realidad paraguaya y preservando una conciencia modernizadora que le permitía posar su mirada en los avances del exterior. Por eso, sus dos formas de hacer cultura, la cultura de reflexión y la cultura de creación (Melià 1995), contienen una mirada proyectada hacia el futuro, pues constituyeron un ancla para las nuevas generaciones condicionadas por el agravante pasado de regímenes dictatoriales y exilio. Durante largos años de resistencia silenciosa -en tanto que sus libros no desestabilizaron explícitamente la lógica de un aparato represivo incompetente en materia cultural-, Plá trabó una obra polifacética que participó muy activamente en el proceso de desconfiguración insular al desarrollar eficazmente una función liberadora de la cultura que derribara la imagen de la isla idealizada, producto del revisionismo, y cuarteara las fronteras de la isla real.

Según Roa Bastos en el ensayo citado al inicio del epígrafe, el escritor paraguayo condenado al exilio interior hace un esfuerzo “fragmentado y subterráneo, es decir, clandestino” que, aunque se debilita ante “las fallas que derivan de esta situación anormal” (1991d: 88), persigue, como el que ha sido víctima de la diáspora, la voluntad de “inscribirse en la realidad vital de una colectividad como la paraguaya” (1991d: 88). Como veremos, en el intento de inscribir su subjetividad individual en el espacio de la intersubjetividad social paraguaya, Josefina Plá también cultivó el teatro, su labor más desconocida hasta el momento debido a que muchas de sus obras han permanecido inéditas y a que apenas existen análisis sobre la escena paraguaya contemporánea. En sus textos teatrales, Plá bucea en la intrahistoria paraguaya y posa su atención en las dolencias que sostienen la realidad esquizoide, que proyecta a través de esquemas universales gracias a

la experimentación y al estudio de las corrientes estéticas más contemporáneas, aquellas que se atreve a trasladar, por primera vez, a los escenarios paraguayos. El teatro, como texto y como representación, se erige en su trayectoria como un elemento estructural en el proceso de desconfiguración insular, pues constituye, como escena, un espacio de reflexión pionero y subversivo, y, como literatura, un vínculo liberador entre la isla y el exterior.

**II. LA ESCENA DEL EXILIO REPUBLICANO DE 1939 EN
PARAGUAY: LA CREACIÓN DE LAS INSTITUCIONES
TEATRALES Y DE UN PÚBLICO**

La ausencia de estudios académicos exhaustivos dedicados a las artes escénicas en Paraguay evidencia que el reto más inmediato que exige la historiografía teatral en el país es el de planificar grandes líneas de investigación que delimiten las áreas preferentes, los métodos de análisis, la creación de bases de datos, etc. con el fin de consolidar los fundamentos para construir una historia del teatro que vaya más allá de una historia de la literatura dramática, que debido al ineditismo y a la falta de atención crítica tampoco existe, como subrayaba Antonio Pecci en el prólogo a su significativa antología *Teatro breve del Paraguay* (1981):

Hace medio siglo, Luis Alberto Sánchez, refiriéndose a nuestras letras, habló de la “incógnita del Paraguay”. Si en lo que se refiere a la poesía y la narrativa la incógnita se ha despejado en parte, no podemos decir lo mismo del teatro. Poco o nada se edita o representa. [...] Las pocas excepciones no hacen sino confirmar la regla. Esta es la realidad de muchas décadas. ¿Pero es que en realidad no hay autores de obras de teatro? Una búsqueda paciente ofrece, sin embargo, agradables sorpresas, como hemos podido comprobar. Obras aquejadas de ese mal endémico que Josefina Plá definiera como “encarpetamiento”, entre sus viejas y gastadas páginas guardan el aliento de un momento histórico, de un conflicto que enfrenta y desgarró a dos personajes, de figuras deslumbrantes salidas de la picaresca popular. Existe el teatro paraguayo. Conocido por pocos y presentido por muchos, solo espera el contacto vivificante de un interés verdadero (1981: 7).

Podemos contar con varios estudios monográficos dedicados al teatro paraguayo que han contribuido a conocer aspectos de la historia cultural y social del país, aunque por su planteamiento generalmente global o panorámico dejan aún muchos frentes por dilucidar. Un hecho que ejemplifica muy claramente la necesidad de actualización crítica en la investigación teatral en Paraguay es que la historia del teatro paraguayo que Josefina Plá publicó entre 1990 y 1994, *Cuatro siglos de teatro en el Paraguay*,

el teatro paraguayo desde sus orígenes hasta hoy, 1544-1988, una obra fundadora, producto de un riguroso trabajo de documentación que nació con el propósito de ser un “cimiento” o “un punto de partida para futuros y más sólidos trabajos con los datos aquí acumulados”, es todavía hoy la obra de referencia en materia de historia teatral paraguaya.

A los *Cuatro siglos de teatro en el Paraguay* le precedieron varios estudios y artículos divulgativos que Plá publicó desde los años sesenta, como “El teatro en el Paraguay (1544-1870)” (1965) en *Cuadernos Americanos*, 4, que también aporta información acerca de la escena paraguaya del siglo XX; *El teatro en el Paraguay*, editado en París probablemente hacia 1965⁷⁸; “Cuatro siglos de teatro en el Paraguay 1544-1964” (1966), integrado en un estudio plural propuesto por el Departamento de Cultura y Arte de la municipalidad de Asunción; *El teatro en el Paraguay. Primera parte: de la fundación a 1870* (1967), impreso por Diálogo, la editorial adscrita a la revista literaria que dirigía Miguel Ángel Fernández, o “Teatro religioso medieval: su brote en Paraguay” (1974) publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 291. Sin contar con los estudios específicos de dramaturgos y obras, que desafortunadamente también son escasos⁷⁹, la investigación instituida por Plá ha sido complementada más recientemente con artículos académicos - Víctor Bogado (1992, 1997, 2000, 2001), Edda de los Ríos (1987, 2002, 2006), José Vicente Peiró (2002a, 2002b), Agustín Núñez (2006), José Luis Ardissonne (2007), Yasmina Yousfi (2013)-, monográficos -Edda de los Ríos (1994), José Luis Ardissonne (1998, 2008)-,

⁷⁸ Opúsculo publicado en París, en la editorial Jouve, en fecha indeterminada. Probablemente hacia 1965.

⁷⁹ La literatura dramática paraguaya apenas ha recibido la atención de la crítica, a excepción de algunas obras de Josefina Plá, Julio Correa, Mario Halley Mora, Renée Ferrer o Moncho Azuaga, porque ha sido el género menos vinculado a la parva industria editorial. Por eso, antologías como las que coordinaron Antonio Pecci (1981), Jorge Aiguadé (1997) y, recientemente, Teresa Méndez-Faith, *Teatro paraguayo de ayer y de hoy I y II* (2013) son muy valiosas ya que ofrecen una selección significativa de textos teatrales inéditos o descatalogados.

prólogos -Antonio Pecci (1981), Jorge Aiguadé (1997)- y capítulos de libros sobre historia paraguaya -Efraím Cardozo (1996), Mar Langa (2011)-.

Se trata de trabajos que siguen la estela de Plá, pues conservan el objetivo de reconstruir la historia del teatro paraguayo en su dialógica con la historia social del país, de modo que se mantienen desiertas las perspectivas sobre recepción, escena, comparatismo teatral, etc. De la bibliografía existente, si atendemos al espacio que ocupa Paraguay en los estudios sobre teatro latinoamericano aún encontramos el lastre de la “incógnita”⁸⁰, a excepción de volúmenes de autoría plural que cuentan con expertos de cada país, como es el caso de *Reflexiones sobre teatro hispanoamericano del siglo veinte* (1989) y, especialmente, *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica* (1988), donde el teatro paraguayo, analizado desde su particular contexto de producción, ocupa su espacio continental a través de artículos firmados por Rubén Bareiro, Josefina Plá, Edda de los Ríos y Antonio Pecci.

Los problemas de producción y difusión cultural que derivan de la insularidad paraguaya han propiciado otros vacíos en investigaciones que transversalmente comparten puntos en común con la historia cultural del país. Esos vacíos se mantienen vivos en la medida en que el tópico de la isla paraguaya subsiste, es decir, si a priori se sostiene la afirmación de que en Paraguay probablemente *no ha pasado –ni pasa- nada*, difícilmente se pondrá el foco sobre este país. Esto ha ocurrido con la investigación del exilio

⁸⁰ Un ejemplo es el estudio de Magaly Muguercia (2015) que tan solo habla del teatro paraguayo para dar cuenta del estreno de la adaptación de *Yo el Supremo*, dirigida en 1991 por Agustín Núñez. Recordemos que el clásico *Breve historia del teatro latinoamericano* (1956) de Willis Knapp Jones ya dedica un capítulo a las artes escénicas paraguayas. En el primer número de la revista de La Escuela de Arte Escénico, publicado en 1951, encontramos una nota que informa sobre el paso de Knapp Jones por la Escuela. Durante su estancia en Paraguay, dio una conferencia titulada: “Josefina Plá, obrera del teatro paraguayo”, donde adelantaba información de su libro de 1956 (*Proscenio* 1951: 24). En 1960, junto a Josefina Plá, publicó “The Guaraní Theatre of Paraguay” en *Theatre Annual*, Cleveland, Western Reserve University.

español republicano de 1939 pues, a lo largo de las cuatro décadas de recuperación exhaustiva de la memoria cultural del exilio, apenas se han abierto líneas de investigación hacia países que, como Paraguay, quedaron al margen de los movimientos diaspóricos. Volver apriorísticamente la espalda a estos espacios marginales supone caer en el error de ignorar trayectorias fundamentales para la modernización cultural del lugar de acogida como la de Josefina Plá o Fernando Oca del Valle que, además, suscriben el carácter heterogéneo del exilio cultural republicano. Esa heterogeneidad, extrapolada al ámbito específico del teatro del exilio, evidencia que, en un espacio en el que no existía la institucionalización teatral y tampoco un público asiduo, la acción dinamizadora que estos intelectuales emprendieron, por separado, adquiere una dimensión fundamentalmente pedagógica, propedéutica, entendida como “fuerza motriz” en la historia del teatro paraguayo contemporáneo.

Para presentar esta acción dinamizadora como un punto de inflexión en la historia cultural paraguaya, a lo largo de este capítulo trazaremos una aproximación al teatro paraguayo del siglo XX, abordaremos las confluencias y divergencias con respecto al teatro desarrollado en otros países latinoamericanos receptores de exiliados con el fin de valorar la distancia que generó la impenetrabilidad de la isla y la censura en materia teatral, y expondremos, finalmente, la proyección de la herencia teatral derivada de los proyectos emprendidos por Oca del Valle y Plá en la consolidación de las artes escénicas a propósito del nacimiento del teatro independiente. Estas notas tienen el papel de situar el trabajo de Oca del Valle, como director de la Compañía del Ateneo Paraguayo de Comedias, y de Plá, como fundadora de la Escuela Municipal de Arte Escénico, en un tiempo y un espacio concreto: la isla a lo largo de las dictaduras de Morínigo y Stroessner. Para la reconstrucción de este capítulo de la historia teatral paraguaya es fundamental tener en cuenta la interrelación de la producción teatral con el

sistema cultural en el que se inscribe. Esto implica conocer, entre otros, los códigos ideológicos, visuales y estéticos implicados en el proceso comunicativo que ofrece el teatro.

La recuperación de la memoria histórica, cultural y literaria del exilio español de 1939 es una ardua tarea que, aunque se ha ido desarrollando notablemente durante los últimos años, continúa incompleta. Particularmente, el estudio del teatro dirigido y estrenado por exiliados aún no ha abordado temas que merecen un estudio profundo. Puesto que este proceso de investigación depende, la mayor parte de las veces, de fuentes hemerográficas, las herramientas de estudio pueden responder más a parámetros cuantitativos que cualitativos, es decir: podemos contar, como es el caso paraguayo, con un número satisfactorio de notas de prensa que dan noticia de los estrenos pero que apenas valoran críticamente el espectáculo. Así, a la hora de trazar un mapa de la escena del exilio de 1939 en Paraguay hallamos problemas metodológicos derivados, fundamentalmente, de la ausencia de la crítica teatral como género, que atañe a la falta de tradición crítica literaria y artística en el país. Construir valoraciones en las que se opera con juicios prediseñados sobre realidades ajenas, en definitiva, no solo entorpeció el trabajo de dignificación de las artes escénicas emprendido por figuras como Plá, sino que también, desde una perspectiva asincrónica, dificulta el trabajo de reconstrucción e interpretación del investigador.

Un joven Augusto Roa Bastos, a propósito de la gira de Margarita Xirgu en Asunción en 1944, planteaba en el diario *El País* las coordenadas que definían el problema de la crítica teatral en Paraguay al iniciar su actualización escénica: “El hecho evidente es que aún no tenemos teatro: *lo estamos teniendo*” (7/08/1944). En tal proceso, el ejercicio de una crítica teatral eficiente debía madurar al mismo tiempo que el público paraguayo, que ya comenzaba a ser partícipe del despertar teatral. El teatro nacional, según el escritor, debía levantarse sobre las mismas bases que soportan las

obras clásicas, aquellas que propagan valores universales, dialogan con lo popular y siguen siendo, a pesar del decurso de los años, la prueba de experiencias sociales, estéticas y sentimentales. Pero este es un proceso paulatino en tanto que progresivo, y la crítica debe ser partícipe de esta evolución, no podía quedar en datos cuantitativos y decorativos, como marcaba la tónica general, ni mostrarse excesivamente exigente con un teatro que comenzaba a alzar el vuelo:

Ningún crítico, por autorizado que sea, puede sostener la pretensión de sentarse en una butaca y exigir que para su personal esparcimiento una evolución de decenios sea completada en una noche, y que si esto es imposible, a su salida de tal teatro se coloque un cartel de clausura, como los de desocupación o de duelo, aniquilándose de manera tan cómoda las perennes posibilidades de futuro que existen en todas las empresas humanas, aún después de cada aparente fracaso.

Toda controversia sobre la calidad de las funciones, sobre el número de localidades vendidas, sobre si asiste mengano o zutano, etc. son cuestiones accesorias, por el momento, y arañan apenas la superficie del problema. Lo importante es la entraña, la esencia, es decir, la vida misma. El teatro, como ninguna otra expresión de la actividad artística general, es la vida auténtica del pueblo. Para desarrollarse y erguirse, necesita hundir como la planta sus raíces en lo más hondo del pueblo, en el "humus" fértil de las emociones, de las vivencias del alma colectiva. Esto lo sabían intuitivamente los clásicos. Y en el decurso de siglos siguen sus obras ofreciendo frescura y autenticidad populares, habiéndose convertido en cifras de representación universal. [...] No se trata de que ella [la crítica] aplauda a destajo, ni que prodigue elogios ni que consagre mediocridades. Pero debe cumplir con un elemental deber de sinceridad y de comprensión. Su responsabilidad es grande y debe tender a lo fecundo. No puede colocarse fuera de foco, en la intersección de líneas que no corresponden a nuestras coordenadas sentimentales y emocionales. Si cumple con estos requisitos, el ceño adusto de la crítica se dulcifica e impone respeto e, incluso, ayuda y orienta. Debe, así

mismo, tener en cuenta que, en la evolución del teatro, sobre todo si está en sus comienzos, se requieren algunos factores fundamentales: libertad, audacia, imaginación y sentimiento (*El País*, 7/08/1944).

Generalmente, las notas publicadas sobre los estrenos informan acerca de la trayectoria de la compañía y el elenco de actores, información que en ocasiones es posible contrastar y complementar con carteles y programas de mano; también, acerca de la recepción del público, pero es posible especificar el “éxito” de la representación solo en términos referidos a la afluencia y a la “emoción” de los asistentes. En lo que respecta al comentario crítico de la puesta en escena, los detalles referentes a la interpretación resultaban laudatorios y excesivamente generales; inexistentes, los que hablaban sobre la escenografía; predominantes, sin embargo, los que reconstruían el argumento de las obras y la biografía de los dramaturgos. Observamos que, a diferencia de otros países como Argentina, Chile o Perú, cuya prensa de cabecera contaba con una sección fija consagrada a la crítica teatral, el estudio de la recepción teatral en Paraguay a partir de la década de los cuarenta se complica porque existen menos herramientas interpretativas. Sin embargo, no podemos olvidar que el interés de la prensa asuncena por publicar a diario información sobre los incipientes acontecimientos teatrales representa un síntoma significativo del despertar teatral, aunque, como indicaba Roa Bastos en su artículo, urgía consolidar una crítica que encauzara y apuntalara la renovada experiencia teatral paraguaya.

Dada la escasez de recursos, el análisis de la puesta en escena paraguaya de las décadas cuarenta, cincuenta y sesenta, cuando Plá y Oca del Valle trabajan activamente, difícilmente puede abordar los aspectos relacionados con la materialidad, la medialidad y la esteticidad (Fischer-Lichte y Roselt 2008) propios de la experiencia performativa. La reconstrucción de la escena exiliada en el país guaraní se centrará, por tanto, en un estudio de las políticas de repertorio de las compañías (obras, autores, corrientes estéticas,

frecuencia de representación, contemporaneidad de las obras con respecto a los repertorios del exterior, etc.) y de la evolución de los elencos, en términos de estabilidad institucional, con el fin de observar el modo en que el teatro también cumplió una función ideológica y social al margen, o incluso en contra, del proyecto identitario nacional inducido por los gobiernos autoritarios.

Además, las diferencias entre las propuestas de Plá y Oca del Valle, que emanan de la metodología de creación teatral y de la concepción misma del género en su dimensión ética y estética, evidencian las distintas tensiones que existieron entre las estructuras colectivas, singularizadas en el público -asunceno-, y sus representaciones teatrales. Estas tensiones estaban determinadas por la capacidad del espectador de decodificar las representaciones y por el papel de estos organismos culturales como elementos de cohesión social. Sin embargo, aunque la crítica teatral nunca llegó a madurar -hecho que no impidió que las noticias sobre teatro conservaran su visibilidad mediática-, es perceptible que el marco de producción y recepción de tales instituciones teatrales fue transformándose a lo largo de los años. Los cambios en las políticas de repertorio de la compañía que dirigía Oca del Valle, así como el receso de la escuela de teatro que coordinaba Plá, evidenciaron la evolución del *habitus*, en términos de Pierre Bourdieu (1980), de la sociedad paraguaya que, subyugada a un régimen dictatorial que no se detuvo a implantar políticas culturales de ninguna clase, se inclinó por un teatro de evasión o diversión, impregnado ocasionalmente de elementos del folclore paraguayo.

II.1. APROXIMACIÓN AL TEATRO PARAGUAYO DEL SIGLO XX: 1900-1940

La experiencia teatral en Paraguay está íntimamente relacionada con la función que cobra la oralidad, intrínseca a la cultura guaraní, en el proceso de organización y comunicación de la comunidad mestiza como un instrumento básico para la cohesión social. El primer hecho de la historia teatral que recoge Plá (1990) se remonta a los años posteriores a la fundación de la ciudad de Asunción (1537), específicamente a la fiesta del Corpus de 1544, con la representación de un auto sacramental satírico e incisivo, firmado por el capellán Juan Gabriel Lezcano, que dejaba entrever problemas sociales locales y cargaba contra la figura del depuesto gobernador Alvar Núñez Cabeza de Vaca⁸¹. Sin embargo, este episodio fue puntual ya que, en la colonia, al contrario de lo que ocurrió durante las misiones jesuíticas, la costumbre de organizar representaciones dramáticas para acompañar hechos significativos, políticos y sociales, del día a día, no arraigó. El teatro religioso misionero, sin embargo, se desarrolló a lo largo de más de un siglo (1609-1767) en las reducciones jesuíticas guaraníes, ubicadas alrededor de los ríos de la cuenca del Plata, en los actuales territorios de Paraguay, Argentina y Brasil. El teatro, que fue concebido por los jesuitas como un instrumento “privilegiado” de evangelización, pudo medrar por el hecho de desarrollarse principalmente en el seno de comunidades cerradas, donde solo vivían indígenas, que eran tanto productores como receptores teatrales. A la tradición indígena de la danza ceremonial, el canto y la pantomima, los jesuitas fueron añadiendo diálogo con el fin de insertar las representaciones en el ámbito cristiano. Así, la tradición teatral vernácula arranca, en Misiones, con las procesiones, coreografías alegóricas y autos sacramentales

⁸¹ Cabeza de Vaca, gobernador del Río de la Plata, fue expulsado violentamente de Asunción en 1544, a raíz de las primeras insurrecciones de comuneros en el país, y fue enviado a España acusado de abusos de poder, precisamente a bordo de la carabela “Comuneros”.

representados a lo largo de las fiestas de culto, Semana Santa, Navidad o el Corpus, y las obras profanas, diálogos, entremeses, farsas, comedias y óperas, a propósito de eventos especiales como las visitas de las autoridades. Se trata de un teatro que nace de la fusión de la tradición anterior a la conquista con la corriente del teatro occidental y cristiano que introdujeron los españoles (Bareiro 1988), cuya lengua vehicular era, a excepción de las óperas, el guaraní, y se caracterizaba por su espontaneidad, intuición y el énfasis en la anécdota⁸². Paralelamente, en la capital, Plá da noticia de un teatro en español organizado por los colegios religiosos, al que denomina “culto”, que no tuvo continuidad. Después de la expulsión de los jesuitas a partir de 1767, hubo representaciones puntuales ceñidas a un repertorio metropolitano, como *La vida es sueño* de Calderón en 1800, a propósito del cumpleaños de Carlos IV.

Después de la dictadura del Supremo (1811-1840), durante la que no hubo ni producción local ni presencia de compañías extranjeras, el presidente Carlos Antonio López, que gobernó entre 1840 y 1862, emprendió un proyecto de institucionalización teatral en el marco de su política de actualización cultural. Puesto que el teatro era entendido por el presidente como “formador de la conciencia nacional, de la opinión pública y de la cultura ciudadana” (Aiguadé 1997: 11), tomó varias medidas que definirían la dinámica teatral de la época: contrató al español Ildefonso Antonio Bermejo (1820-1863) quien, desde 1855, formó y dirigió el primer elenco nacional, y en 1858 mandó edificar el primer Teatro Nacional, inspirado en el Teatro alla Scala de Milán que, de no haber quedado inconcluso, habría sido el más amplio de Sudamérica (Plá 1991a: 49). Las piezas estrenadas por la

⁸² En las treinta reducciones que fundaron los jesuitas, los nativos aprendieron a leer y escribir en español, latín y guaraní, aunque las obras teatrales las escribían generalmente los misioneros. Además del teatro, también se fomentó el estudio de la música, aprendieron a construir y tocar instrumentos propios, y cada una de las misiones contaba con un coro numeroso. *Vid.* De los Ríos, Edda (1994). *Dos caras del teatro paraguayo*. Asunción, Agencia Española de Cooperación Internacional.

primera Compañía Nacional, dirigida por Bermejo, eran del repertorio costumbrista español, aunque también se montaron algunas obras francesas y zarzuelas. Durante esta época también se contrataron las primeras compañías extranjeras, entre las que destaca la Compañía Española de Juan García y María Barreda⁸³, que incluyó a Paraguay por primera vez en su gira americana.

Plá recoge la información sobre la escena paraguaya de las crónicas publicadas por Bermejo en la gaceta capitalina *Semanario*; argumenta que con Bermejo nace la crítica teatral en Paraguay, pero el receso de la dinámica teatral a finales de siglo se trasladó también al ejercicio de la crítica. En sus publicaciones, Bermejo aportaba datos sobre el comportamiento del novel público paraguayo y destacaba la presencia asidua del presidente al teatro, un hecho que no solo dotaba de oficialidad a los estrenos, sino que también ejercía “una influencia decisiva en la actitud de la sociedad paraguaya hacia el teatro, señalando este a su atención como algo digno de estima y asistencia. Cada función era una verdadera cita social” (Plá 1991a: 55). Durante el mandato de Solano López, la Compañía Española estrena la que es considerada la primera obra nacional, *Un paraguayo leal* (1859)⁸⁴ del mismo Bermejo, pieza “de corte costumbrista ingenuamente romántica” (Plá 1991a: 59). Se trata, en realidad, de una adaptación de *El poder de un falso amigo*,

⁸³ Indica Plá en *Cuatro siglos del teatro paraguayo* (1991a) que la Compañía Española de Juan García y María Barreda, que estaba de gira por Buenos Aires, fue el primer elenco extranjero contratado por el gobierno gracias a las gestiones de Bermejo. Su repertorio estaba formado por piezas españolas como *Don Juan Tenorio*, *Flor de un día*, *Guzmán el bueno*, y algunas francesas como *El castillo de San Alberto* de Víctor Hugo. En 1859, llegó por su cuenta la Compañía Americana, que no cosechó el éxito de su predecesora y hubo de disolverse durante su estancia en Asunción. Aún peor suerte corrió la compañía del español Pelayo Azcona, que estuvo en Asunción de 1863 a 1865, pues sufrió las consecuencias del incipiente conflicto bélico internacional, la guerra de la Triple Alianza, y algunos de los miembros fueron fusilados.

⁸⁴ Un año antes, en 1858, Bermejo estrena *Una llave y un sombrero*, una comedia de corte costumbrista que probablemente el autor también escribió antes de su llegada a Paraguay. Respecto a *Un paraguayo leal*, la pieza volvió a pisar las tablas asuncenas en el año 2000 gracias a la Fundación Arlequín Teatro, bajo la dirección de José Luis Ardissonne.

pieza escrita años antes en Europa que, exceptuando los nombres de los personajes y de los lugares, así como algunas bromas en guaraní, poco tenía que ver con la idiosincrasia paraguaya (Aiguadé 1997).

Cuando Francisco Solano López llegó al poder en 1862, el teatro paraguayo disponía de los recursos suficientes para progresar al mismo ritmo que el rioplatense, pero su desarrollo se vio mermado por la guerra de la Triple Alianza (1864-1870) que enfrentó a Paraguay contra Argentina, Brasil y Uruguay. A lo largo de la contienda, ni siquiera cuajó la idea de hacer del teatro un arma propagandística, pues tan solo se han registrado un par de obras de exaltación patriótica cuyos textos están perdidos⁸⁵. Hubo que esperar hasta los difíciles años de posguerra para observar el resurgimiento de la actividad teatral, aunque esta vez a manos de empresas privadas, dirigidas por extranjeros, en su mayoría españoles, en busca de posibilidades laborales en un país que necesitaba recuperarse, que favorecieron la ampliación de espacios teatrales en la capital. Paradójicamente, el número de estrenos teatrales en el país entre 1870 y 1900 fue muy reducido; sí cultivaron éxitos, no obstante, los espectáculos de ópera, opereta y zarzuela a cargo de compañías externas, con un repertorio selectivo que contenía éxitos internacionales⁸⁶. Las compañías dramáticas incluyeron en sus programas obras breves de evasión con el fin de ganar visibilidad, pero su estrategia resultó contraproducente para el desarrollo del teatro porque, como advierte Plá, estas piezas restaron el “prestigio humanista del teatro y con este el estímulo mental que representaba” (Plá 1991b :104). Esta circunstancia se

⁸⁵ Se trata de *La divertida historia de la Triple Alianza* (1866) de Cornelio Porter Bliss y *La conferencia de Don Pedro II* (1867) de Tristán Roca, ambos autores extranjeros pero residentes en Paraguay.

⁸⁶ Especialmente el programa operístico fue notable, pues, a partir de 1887, y gracias a las gestiones del empresario español Baudilio Alió y el italiano Carlo Bellinzoni, se representó *Norma*, *El barbero de Sevilla*, *Rigoletto*, *Aida*, *Fausto*, *Tosca*, *La Traviata*, *Carmen*, etc. en el Teatro Nacional de Asunción.

vio agravada por la llegada de circos, espectáculos de magia, compañías de variedades o la celebración de corridas de toros.

Los escritores que se inclinaron por el género teatral a comienzos del siglo XX participan de la justificación del fracaso de la guerra a partir del ensalzamiento de los héroes de la patria, promulgando la corriente del revisionismo histórico. Estos héroes caídos serán los protagonistas de piezas romántico-sentimentales, de corte histórico, de las que emanaba, como ocurrió también en poesía, un exacerbado nacionalismo que alimentaba los valores de la *identidad* paraguaya en oposición al exterior. Su producción, que difícilmente se llevó a las tablas, coincide con el deseo de levantar, nuevamente, un teatro nacional, “la conciencia de una escena propia” (Plá 1994: 39) que buscaba representar obras nacionales por elencos locales. A los obstáculos que presenta la empresa privada, propietaria de los espacios escénicos, y a la falta de continuidad de los elencos locales, se suma el rechazo de un público cada vez más acostumbrado a los espectáculos de entretenimiento y más alejado del teatro por haber sido portador de modelos extraños a la realidad paraguaya a través de lenguajes y conflictos artificiales.

Así, el proyecto de instaurar un teatro nacional, como había hecho ya el sistema cultural argentino, no pudo concretarse hasta la década de 1920, cuando se estableció un proyecto gubernamental más maduro, el de Eligio Ayala, basado en la consolidación de las instituciones y la promulgación de políticas democráticas. Surge un grupo de dramaturgos -emparentado con la revista *Juventud*- que, aunque comienza a incorporar en sus obras temas cotidianos, sufre las consecuencias de la discontinuidad en la producción literaria y escénica: no cuenta con referentes a los que acogerse. Una de las consecuencias de esta circunstancia fue la creciente distancia del teatro paraguayo con respecto al de los países vecinos, ya insalvable:

Ni el teatro platense ni el español podían dar módulos eficaces; menos aún los otros. Todos los intentos de aproximación a la temática local se malograban en mayor o menor medida, al informarlos de una visión mediatizada del hombre y de la vida. No es que faltase precisamente a estos autores una conciencia social o histórica; pero no supieron organizarlas dramáticamente, es decir, vaciar esas experiencias en módulos que les diesen categoría dinámica; se volcaron una y otra vez en premoldes proporcionados por las literaturas foráneas para conflictos y caracteres [...] Por severo que pueda aparecer el cuadro, en nada sin embargo singulariza a este teatro en relación a otros de Hispanoamérica en análoga etapa. Casi todas las literaturas teatrales hispanoamericanas ofrecen en sus principios los mismos rasgos, signos de una lucha en desventaja, aunque sincera, con la circunstancia cultural. Lo único peculiar y grave es sin duda el retraso con que esa desventaja surge a conciencia y la lentitud en superar las etapas iniciales (Plá 1965: 215).

Las obras de dramaturgos cercanos a la revista *Juventud*, Luis A. Ruffinelli (1889-1973), Arturo Alsina (1897-1984), Miguel Pecci Saavedra (1890-1964), Facundo Recalde (1896-1969), Pedro Juan Caballero (1900-1946) o Francisco Martín Barrios (1900-1938) constituyen, no obstante, los cimientos del teatro paraguayo porque consiguen saltar a la escena gracias a la cortesía de las compañías extranjeras y sus creaciones logran ser aceptadas por el público (Peiró 2002b). Sus obras son dramas de costumbres o comedias costumbristas de ambiente urbano, que no se desprendían aún de la estructura de tesis ni del tono moralizante. Como ejemplo del intento de adaptar los temas a realidad social destaca, por ejemplo, la pieza *Victoria* (1926) de Ruffinelli, que trata sobre el divorcio, un tema polémico de la época (Plá 1965); o *Intruso* (1934), obra en la que Alsina, el creador más destacado del grupo, habla del fin del caudillismo político tradicional y de las lacras que este sistema imprime en la sociedad, reflejo de la circunstancia paraguaya (Aiguadé 1997).

Sin embargo, el teatro en español no es el único que invade los escenarios paraguayos: ante la desconfianza de los autores que escribían en castellano, crece de nuevo, con más fuerza, el teatro en guaraní, que despuntó durante la Guerra del Chaco (1932-1935) con Julio Correa, el dramaturgo que consiguió llevar a cabo una reveladora renovación del teatro⁸⁷. Correa fue capaz de crear un público asiduo que veía fácilmente reflejada su realidad social sobre las tablas a través de un teatro inmediato, técnicamente intuitivo, crítico y realista, capaz de mostrar la esencia vital paraguaya a partir del recurso de la lengua guaraní, que lograba revalorizarse. Dotando al teatro de una función emocional y crítica, las obras de Correa⁸⁸ contribuyeron asimismo a alentar a la población rural que cobró visibilidad desde la trinchera chaqueña, al identificar personajes y conflictos con la lucha librada por el pueblo (Bareiro 1988). El teatro se erigió, con Julio Correa, como un elemento indiscutible de cohesión social, por su capacidad comunicativa y su vinculación con un público popular que, por fin, se veía identificado plenamente con sus personajes.

Su teatro representó, antes que otra cosa, la explosión de anhelos de justicia largamente acallados, en un instante en que la sensibilidad colectiva se hallaba a flor de piel. [...] Así, las piezas de Correa pueden ofrecer en algún caso más defectos que algunas contemporáneas suyas en castellano; pero poseen lo que en aquellas escasea, cuando no falta del todo: el sobrio y conmovedor verismo, las psicológicas iluminaciones. En sus diálogos late entrañablemente “la voz de la tierra” (Plá 1988: 263-264).

⁸⁷ Antes que Correa, algunos escritores se aventuraron a escribir y estrenar teatro en guaraní, aunque sus textos no escaparon del costumbrismo grotesco o sentimental. Francisco Martín Barrios estrena *Mboraijhu jha tesay* (1922) y *Caacupé* (1925), Benigno Villa crea algunas obras breves de temática rural; solo Rigoberto Fontao Meza (1900-1936), en opinión de Plá (1988), logra tratar cuestiones sociales.

⁸⁸ Algunas de las piezas escritas y estrenadas desde 1944 por Julio Correa fueron *Sandia yvyguy* (*Desertor*), *Guerra aya* (*Durante la guerra*), *Terejho yevy frente pe* (*¡Regresa al frente!*) y *Peicha garante* (*Así ha de ser*). Su trayectoria como director escénico fue breve, dejó de estrenar en 1946.

Correa, que además de dramaturgo fue director y actor, salvó, en definitiva, la parva trayectoria del teatro paraguayo de inicios del siglo XX, marcada por desavenencias, suspensiones, idas y venidas, al lograr que, por fin en la década de los treinta, “el fenómeno teatral llegara a su plenitud” (Aiguadé 1997: 26). No obstante, después del conflicto del Chaco, el panorama teatral en castellano seguía mostrándose muy pobre, no había conseguido aunar la experiencia real del conflicto y no existía una conciencia social que lo impulsara ni un programa cultural sólido que lo respaldara:

Los grupos filodramáticos siguen su calvario; los autores no estrenan. De 1932 a 1942 nos visitan catorce compañías de drama y comedia, tres mixtas, dos de zarzuela y una de ópera, la última. Como se ve, la cuota es comparativamente escasa. Hay años prácticamente sin teatro, salvo el esporádico de aficionados. La ayuda oficial es nula. Sin embargo, se sigue escribiendo. Desde 1927 no ha habido becas para el estudio de teatro en el exterior. Si se escriben obras, se encarpetan “sine die” (Plá 1988: 255).

Durante la década de 1920, como consecuencia de la crisis de entreguerras, se desarrolla en varios países latinoamericanos un teatro de índole experimental que rechaza el modelo realista burgués cultivado desde los inicios de siglo, generalmente a través de dos vertientes: por un lado, siguiendo la línea modernista-posmodernista, se fue determinando con nuevos medios y técnicas la desrealización de la escena; por otro, a raíz del espíritu de crisis derivado del conflicto internacional, el teatro asume los problemas humanos de temática universalista, aunque concreta los conflictos en hechos particulares, históricos, sociales, étnicos, políticos, etc. latinoamericanos (Gálvez 1988). Paraguay quedó lejos de este desarrollo porque las trágicas consecuencias sociales derivadas de los períodos bélicos, que conformaron una actitud acrítica hacia el indiscutible retraso cultural, tendieron a hermetizar la isla: la formación de una conciencia teatral, que

debía materializarse en la institucionalización de las artes escénicas, demorará años en granar.

En Latinoamérica, la modernización del teatro se consolida con el auge de los teatros experimentales alrededor de los años treinta, cuyos objetivos se centraban en difundir la dramaturgia occidental, clásica y moderna (Ibsen, Chejov, Pirandello, Strindberg, etc.), promover las incipientes dramaturgias nacionales, abrir el teatro a un público más amplio, desvincular el teatro de las empresas privadas para devolverle su valor artístico e intelectual y modernizar las técnicas escénicas con las propuestas de teóricos y directores como Stanislavski, Meyerhold, Craig, Appia o Copeau (Obregón 2000: 32). Los grupos más influyentes emergen en Argentina y México, principalmente. Del primer país destacan el Teatro Libre de Octavio Palazzolo (1927), el grupo TEA (1928) o el Teatro del Pueblo (1930), que impulsó el modelo de teatro taller y, asumiendo las ideas de Romain Rolland, desechó la idea del teatro como arte para un público elitista, pues debía ser en beneficio del pueblo⁸⁹; en México, nace el Grupo Experimental Ulises (1927-1928), la Comedia Mexicana (1929-1938), el Teatro de Orientación (1949) de Celestino Gorostiza o el Teatro de Medianoche (1940) de Rodolfo Usigli. Por otro lado, el teatro universitario también se suma al cambio y asume el rol renovador. Un ejemplo claro es el Teatro Experimental de la Universidad de Chile (TEUCH), creado en 1941 por Pedro de la Barra con la colaboración del joven dramaturgo español exiliado en Santiago de Chile, José Ricardo Morales, que

⁸⁹ Durante estos años las ideas de Rolland calan en varios países latinoamericanos, donde se forman grupos que aspiran a difundir un "teatro popular" destinado a todas las clases sociales. Vid. Obregón, Osvaldo (2000). "El *Teatro del pueblo* de Romain Rolland y la resurgencia de sus ideas sobre el teatro popular en América Latina" en *Teatro latinoamericano. Un caleidoscopio cultural (1930-1990)*. CRILAUP, Presses Universitaires de Perpignan, pp. 67-81.

aportó su experiencia durante la República como miembro del teatro El Búho, grupo universitario dirigido por Max Aub en Valencia⁹⁰.

En respuesta al desierto escénico que sufría el teatro en castellano⁹¹, se crea en Asunción el grupo La Peña (1936-1938), encabezado por los autores locales Arturo Alsina y Roque Centurión Miranda, quien llevaba algunos años luchando para crear una escuela de actores municipal, que no vio la luz hasta 1948. Alsina y Centurión Miranda, apoyados por Josefina Plá a partir de 1938, fueron capaces de concretar una reivindicación del teatro paraguayo en tres puntos: dedicación del Teatro Nacional a sus debidos fines específicos, creación de una Academia de Arte Dramático y “formación de un elenco estable o compañía nacional” (Plá 1988: 256). La Peña difundía sus propuestas a través de la radio, pero el cumplimiento de estos objetivos no fue inmediato porque incide en su labor la censura política y el grupo acabó desapareciendo. Así lo recordaba el propio Arturo Alsina en el ensayo dedicado a Roque Centurión Miranda recogido en *Paraguayos de otros tiempos* (1983):

Era “La Peña” una agrupación de artistas, poetas y escritores acompañada de un nutrido séquito de seguidores y simpatizantes. No contaba con personería jurídica, estatuto ni registro de socios, y la cambiante sede social estaba en el lugar en que las reuniones se celebraban, aunque su asiento de elección fuera Z.P. 5, propiedad de don Alfonso Sá, venerable pionero de nuestra radiotelefonía, cuya patriarcal hidalguía nos cedía sin cargo los micrófonos de la estación una hora

⁹⁰ Los principios teatrales que promovía el TEUCH se identificaban con los del proyecto renovador del teatro universitario español desarrollado durante la República: difusión del teatro clásico y moderno, actualización de la práctica y la metodología teatral, la creación de un ambiente teatral, la asimilación del valor artístico, intelectual y social del género teatral (Morales 2012). Asumiendo estos principios, el TEUCH logró profesionalizarse en 1946.

⁹¹ Si bien las artes escénicas no logran consolidarse, a excepción de los años de la Guerra del Chaco con el teatro en guaraní, hacia 1925 había comenzado el período de florecimiento de la música paraguaya gracias a la presencia de jóvenes músicos que siguen las huellas de Agustín Barrios. Entre ellos, destaca José Asunción Flores (1904-1972), creador de la guarania, el género musical popular paraguayo.

corrida los miércoles por la noche y otra hora los domingos por la mañana, espacios en que difundimos durante meses, aparte de los referentes al programa social, conciertos, recitales y conferencias. El plan de acción cultural que nos regía, asimilaba una declaración de principios con la exposición de los problemas de nuestra cultura y de los arbitrios, que, a nuestro juicio, debían darles solución. Horas de elevación, de darse por entero al ideal, de consagrarse a una causa sin ocaso. Por las noches, hasta altas horas, tres hombres, -Centurión uno de ellos- trabajan en el discreto silencio de una rebotica. [...] De aquel laborioso taller salieron memoriales y manifiestos, proyectos de ley sobre derechos de autor y creación de escuelas de arte, de oficialización de museos y bibliotecas, reglamentaciones y presupuestos, todo presentado en casi compulsivas solicitudes de protección estatal a la cultura, y en no menos apremiantes peticiones de liberación del Teatro Municipal de las garras ávidas de empresarios y concesionarios. Aquella labor dio por resultado inmediato el hecho inusitado de que uno de sus miembros fuera llamado a ocupar, al margen de toda implicancia política, un escaño en la Junta Municipal en representación de artistas y escritores.

¡“La Peña”, lírica, ¡quimérica empresa! La llamábamos brigada móvil de la cultura y habíamos puesto en ella los últimos entusiasmos de la juventud. Un día hubo ruido de armas y otros hombres con nuevas o viejas ideas se ubicaron en el gobierno. Una de sus sabias medidas fue inhabilitar “La Peña” por... comunista (Alsina 1983).

A pesar del desenlace frustrante de La Peña, la campaña de promoción cultural continúa gracias al diario literario radiofónico *Proal* (Pro Arte y Literatura), dirigido por Centurión Miranda y Plá. Este ejerció una función significativa porque, aunque fragmentadas a causa de la censura implantada por el general Higinio Morínigo, recién llegado al poder, *Proal* dio a conocer diversas piezas nacionales escritas a lo largo de la década. El aliento renovador que supuso la acción de La Peña y *Proal* se vio fortalecido, además,

por la actuación de los jóvenes de la generación del 1940, ya que con ellos se determina el nacimiento de la dramaturgia moderna paraguaya. Como veremos, a pesar del evidente retraso con respecto a la tónica evolutiva latinoamericana, la obra teatral de Josefina Plá, que revisita varias corrientes estéticas desde la década de los cuarenta, es capaz de entroncarse con la ruptura que fundamenta la dramaturgia latinoamericana, tanto en su vertiente de superación del realismo con propuestas expresionistas, como en la que utiliza recursos realistas para adoptar una actitud crítica e indagar en la idiosincrasia paraguaya.

La campaña impulsada por La Peña y *Proal* ve sus frutos en la década de 1940 a través de dos proyectos que pondrán fin a la suspensión del teatro paraguayo en castellano: por una parte, la institución cultural más célebre del país, el Ateneo Paraguayo, crea su compañía teatral en 1941, al frente de la cual estará el ingeniero madrileño exiliado, Fernando Oca del Valle; por otra, Roque Centurión Miranda y Josefina Plá fundan, en 1948, la Escuela Municipal de Arte Escénico, el primer organismo oficial del país dedicado a la pedagogía teatral. En efecto, ambas instituciones avivan el panorama teatral paraguayo captando un público fiel e incluyendo en sus repertorios no solo piezas de autores extranjeros, sino también obras nacionales contemporáneas.

II.2. LA ESCENA DEL EXILIO EN PARAGUAY: FERNANDO OCA DEL VALLE Y JOSEFINA PLÁ

II.2.1. EL EXILIO REPUBLICANO DE 1939 EN PARAGUAY

Los países de América Latina fueron el principal destino para los españoles republicanos exiliados que se vieron forzados a abandonar España después de la guerra civil. Respecto a Sudamérica, Argentina, Chile y Uruguay se erigen como los principales focos receptores, a los que se suman, en menor medida, Colombia, Venezuela y Brasil. Otros, como Perú, Bolivia y Paraguay apenas participaron en el proceso de acogida. En el caso paraguayo, esta decisión era consecuente con la política exterior que dictaba el país en 1940: a pesar de la aparente neutralidad con respecto al conflicto bélico internacional, el gobierno autoritario del general Higinio Morínigo, que presidió el país de 1940 a 1948, reveló un carácter progermánico hasta bien entrado el año 1942. No obstante, el ejercicio de mover el foco de atención hacia países más marginales en la dinámica diaspórica de 1939, ya sea por razones políticas o geográficas, o por una combinación de ambas, como es el caso de Paraguay, nos permite descubrir nuevas líneas de fuga que evidencian la heterogeneidad que define al exilio cultural de 1939. Valorando este capítulo de la historia que une a España y Paraguay en términos cualitativos, observamos que la trayectoria durante el exilio de algunos de los españoles que se instalaron en el país guaraní es decisiva, como intentamos demostrar con el caso de Josefina Plá, para el proceso de desconfiguración insular, es decir, para su apertura a las corrientes artísticas y literarias contemporáneas, latinoamericanas y europeas.

A excepción de algunos datos recogidos en las investigaciones de Dora Schwarzstein (2003), Alicia Alted (2005) y Mari Paz Balibrea (2017), no contamos a día de hoy con trabajos específicos sobre la emigración republicana en Paraguay. No obstante, sí es posible rastrear la trayectoria de los contados exiliados que llegaron a la isla gracias a un par de estudios sobre la presencia española en Paraguay, desde tiempos de la colonización hasta finales del siglo XX: *Espanoles en la cultura del Paraguay* (1993b) de Josefina Plá, recogido en el cuarto volumen de sus obras completas, y *Espanoles ilustres en el Paraguay* de Pedro Gamarra (2011). Al contrario que Gamarra, que se limita a ofrecer un listado biográfico de los españoles más influyentes en el ámbito cultural y empresarial, Plá presenta un análisis sociológico sobre el perfil de la emigración española en el país. Según ella, la composición de los principales núcleos de migrantes que influirán en el progreso cultural del país durante el siglo XX data de finales del siglo XIX, después de la Guerra de la Triple Alianza. Los españoles, que constituyeron la principal colonia del país, presentaban un nivel cultural alto, pues se trató de una emigración “especializada”, es decir, la gran mayoría eran emprendedores, intelectuales, artistas o artesanos expertos en ámbitos concretos como la astillería. Su objetivo al instalarse en Paraguay era claro: aprovecharon el yermo panorama de posguerra para llevar a cabo iniciativas progresistas que impulsaran la economía y activaran el motor cultural del país⁹². Su influencia fue la más efectiva y duradera:

Debemos en efecto subrayar que el porcentaje de gente portadora de una preocupación intelectual o de una preparación literaria no es solamente digno de atención por su número, sino también por lo calificado y por su “espíritu de cuerpo”, su cohesión espiritual como grupo minoritario y también como grupo solidario con cuanto

⁹² La gran mayoría de los emprendedores procedían de Cataluña. Esto explica que en 1914 se fundara la única institución regional española en el país, el Centre Català de Asunción, aún activo en la actualidad. Otras asociaciones fundadas por la comunidad española emigrante fue la Sociedad España y la Sociedad Española de Socorros Mutuos.

significase elección de rumbos, iniciativa, ensayo de reestructuración de valores e instituciones (Plá 1993b: 115).

En relación a nuestro objeto de estudio, cabe mencionar que uno de los negocios empresariales en los que destacó especialmente la colonia de españoles de finales del siglo XIX fue el de las artes escénicas. La emigración española era una comunidad con inquietudes artísticas e intelectuales instalada en un país donde el proyecto de institucionalización teatral se había truncado debido a la catástrofe de la guerra, así que buscó estrategias de promoción cultural que soslayaran el vacío de las tablas asuncenas. La frecuente contratación de compañías españolas de comedias, zarzuela y ópera -provenientes de giras por Argentina, principalmente-, reactivó la escena asuncena, que se mantuvo viva gracias al apoyo mismo de la colectividad de emigrantes españoles, un público fiel y entusiasta. Una de las consecuencias más graves de la guerra fue la significativa reducción de la densidad poblacional paraguaya, incluso en las zonas más urbanas del país, por eso afirma Plá que hubiera sido muy difícil que “sin la presencia, el número, actitud e iniciativa de la minoría hispánica, el teatro hubiese podido llegar al Paraguay [...] tan pronto, en la forma organizada y en el nivel en que se hizo sentir su concurrencia” (1993b: 121). Este fue un hecho revelador en la historia sociocultural paraguaya porque determinó muy significativamente el desarrollo de la escena paraguaya en términos de recepción: la colonia española forjó un gusto teatral que marcó el canon de los repertorios asuncenos hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX. El teatro de índole castiza, romántico y posromántico español, los dramas y comedias costumbristas, los sainetes, así como la zarzuela calaron en la sociedad paraguaya de tal manera que, cuando se emprende el proceso de institucionalización del teatro paraguayo tras la Guerra del Chaco, este tipo de teatro es considerado como el más adecuado para motivar al público y convertirlo en asiduo. Por eso, Fernando Oca del Valle decide mantener vivos en el repertorio de su Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo clásicos

del teatro decimonónico español. Como veremos, el caso más paradigmático es quizá la creación de la zarzuela paraguaya en los años sesenta, estimulada por el éxito que generaron en la capital los espectáculos de zarzuela española desde finales del siglo XIX.

El gusto teatral implantado en la isla desde la posguerra de la Triple Alianza influye, además, en las primeras manifestaciones de literatura dramática nacional: la ausencia casi total de textos de teatro se compensa parcialmente con el contacto directo con el teatro contemporáneo, en el que figuran autores españoles que servirán como fuente de inspiración para los incipientes dramaturgos paraguayos de los primeros lustros del siglo XX⁹³. Como hemos señalado anteriormente, estos escritores abordan piezas romántico-sentimentales que se insertan en la corriente del nacionalismo terapéutico, una “literatura de consolación” (Rodríguez-Alcalá *apud* Roldán 2010: 80), cuyos héroes pretendían curar al pueblo paraguayo de las heridas morales de la derrota. No obstante, no existieron en sus planteamientos conflictos locales lo suficientemente atractivos para que un teatro nacional cuajara. A pesar de que a partir de la primera década del siglo XX disminuye la presencia de las compañías españolas en el país debido a que ganan espacio otros espectáculos de entretenimiento, son estas las que ofrecen a los autores paraguayos la oportunidad de llevar sus creaciones a las tablas, pues durante sus estancias en Asunción puntualmente ensayan y montan obras de autores locales⁹⁴. Como explica Plá, hasta la década de 1940, los elencos locales, la mayoría dirigidos por emigrantes españoles, presentan

⁹³ Además de escritores paraguayos como Juan Manuel Frutos Pane, Fulgencio Moreno y Juan E. O’Leary, también destacan tres españoles afincados en Asunción: Maximino Fernández, director de la Compañía de Zarzuela Campos-Fernández e impulsor del primer concurso de piezas teatrales del país, Luis Álvarez y Fermín Domínguez, autores de sainetes y zarzuelas. Hay constancia de que Domínguez estrenó en 1913 la zarzuela *Tierra guaraní* y, más tarde, el drama *Rocroy*, inspirado, según Plá, en el teatro de Eduardo Marquina.

⁹⁴ Destacó el compromiso con los autores locales de las compañías Carbonell, Díaz-Perdiguero, Gloria Fernández y Valle Bódalo, que incluyeron a Paraguay en sus giras americanas.

trayectorias poco sólidas, es decir, se disuelven rápido sin conseguir apenas éxitos (1993b: 145).

Algunas piezas de Manuel Tamayo y Baus, Santiago Rusiñol, Ángel Guimerà y José Echegaray ya habían conquistado los escenarios asuncenos en los albores del siglo, gracias a las gestiones de empresarios españoles afincados en Paraguay como Emilio Prats o Baudilio Alió⁹⁵, que contrataban a las compañías españolas; otras voces como las de Jacinto Benavente, Eduardo Marquina y Francisco Villaespesa no se escucharon hasta 1914 con la llegada al Teatro Nacional de Asunción de la compañía de María Guerrero-Fernando Díaz de Mendoza, cuya profesionalidad generó el entusiasmo por estos dramaturgos⁹⁶. Como demostró la crítica teatral de la época, el paso de esta compañía por el país supuso un punto de inflexión⁹⁷ en la historia de la escena paraguaya que no logró repetirse hasta 1944, a propósito de la temporada que brindó en el Teatro Municipal la Compañía de Margarita Xirgu. La diferencia entre ambos hechos fue la capacidad de los elencos locales de absorber las metodologías teatrales de estas compañías profesionales y trasladarlas a su quehacer escénico: mientras que hacia 1915 los grupos locales, aún muy inestables, fueron incapaces de integrar

⁹⁵ Emilio Prats fue el fundador, en 1884, de la Sociedad Romea que perseguía el objetivo de aunar el quehacer escénico del país con el fin proponer políticas culturales que favoreciese a empresarios, directores y actores. Baudilio Alió, por otra parte, destacó como gestor teatral, pues logró contratar numerosas compañías y levantar el Teatro Nacional, del que ganó la concesión por parte del gobierno en 1889. Estableció, entre otras medidas, un sistema anual de suscripciones.

⁹⁶ No obstante, es remarcable que solo un grupo reducido de gente, mayoritariamente emigrantes españoles, eran los que conformaban aún el público teatral paraguayo. Una prueba es que, como comentó la crítica de la época, para María Guerrero el Teatro Nacional quedó “como el más grande del mundo: no consiguió llenarlo” (Plá 1965: 213).

⁹⁷ Es significativo mencionar que durante este periodo de tiempo habían llegado a la isla rodeada de tierra figuras como Vicente Blasco Ibáñez (1909) y Ramón del Valle Inclán (1910). José Vicente Peiró (2018) explica que la visita de Blasco Ibáñez, que se encontraba por el Río de la Plata, fue propiciada gracias a las gestiones del catedrático español afincado en Paraguay Viriato Díaz-Pérez. Realizó dos conferencias sobre arte y literatura españoles, y estimuló, según el crítico, la prosa de escritores como José Rodríguez Alcalá y Teresa Lamas, que presentan similitudes con la prosa del valenciano.

elementos del teatro que ofreció la compañía que encabezaba María Guerrero, la joven Compañía del Ateneo Paraguayo, que dirigía Oca del Valle, sí integró, a partir de 1945, novedades que se desprendían de los montajes de Margarita Xirgu.

En la década de los años veinte, por lo tanto, la confluencia de varios de los factores citados -la ausencia de una literatura dramática nacional firme y de elencos locales profesionales, así como el receso de las compañías de teatro extranjeras en el país, entre ellas las españolas- provocó que el gusto teatral generado a finales del siglo XIX y principios del XX se quedase estancado, es decir, para el público asunceno el espectáculo teatral solo podía identificarse con piezas de corte posromántico y costumbrista. Las iniciativas de la colectividad española afincada en Paraguay habían ayudado a activar el teatro, pero la falta de apoyo institucional no evitó que las artes escénicas también participaran del retraso cultural del país, agravado por el contexto sociopolítico y la actitud acrítica de la sociedad. Esta situación generó consecuencias significativas para el desarrollo del teatro paraguayo: el hermetismo de la isla imposibilitó la filtración de las propuestas artísticas vanguardistas; esto ralentizó el proceso de modernización teatral emprendido por miembros de la generación del 40, encabezados por Josefina Plá, que no se vio materializado hasta la creación de la Escuela Municipal de Arte Escénico en 1948. El gusto teatral del público paraguayo, a pesar de haberse volcado con el teatro en guaraní de Julio Correa durante la Guerra del Chaco, continuaba muy condicionado por las dinámicas escénicas de principio de siglo. Por eso, el desarrollo de la escena paraguaya contemporánea se generó en torno a ellas, secundándolas o evitándolas: por una parte, se crea un teatro complaciente que desembocó a partir de los años cincuenta en un teatro comercial; también, un teatro mixto, institucional, que combinó piezas adaptadas al gusto popular tradicional, con el fin de generar la asiduidad del público, con otras más modernas; paralelamente, nace un

teatro alejado de todo ello que intentó trasladar a la escena temas universales y propuestas escénicas innovadoras y que estuvo condenado a generar un público propio, reducido, que en la década los setenta será la base que mantendrá en pie al teatro independiente. Este segundo periodo de “activación” de la escena paraguaya, coincidente con la institucionalización teatral y determinante para la continuidad de las artes escénicas en el país, también se caracteriza por la influencia de inmigrantes españoles: los exiliados que huyeron de la guerra civil.

Además de Josefina Plá, cuya vinculación con Paraguay se remontaba, como hemos visto, a la década de los años veinte, el país guaraní acogió a un grupo de intelectuales exiliados entre los que se encontraban el ingeniero Fernando Oca del Valle, el jurista Guillermo Cabanellas de Torres, el empresario José Marcos, el periodista Avelino Rodríguez Elías y el artista y escritor Isidoro Calzada. Debido al clima político paraguayo, simpatizante con la ideología fascista, la llegada de estos españoles exiliados es considerada como un hecho excepcional y se vincula generalmente a motivos circunstanciales. A continuación, se ofrece una semblanza de cada uno de ellos con el propósito de abrir posibles nuevas líneas de investigación, pues se trata de figuras que no han sido todavía objeto de estudio y cuya obra intelectual, por lo tanto, no integra aún el corpus literario del exilio. Puesto que, en la mayoría de los casos, se ha extraído información de algunas de las ediciones de sus obras recuperadas en Paraguay, se ha intentado matizar algunos de los datos ya conocidos y, sobre todo, ampliar, en la medida de lo posible, la información sobre sus trayectorias.

De la semblanza de Guillermo Cabanellas (Melilla, 1911- Buenos Aires, 1983) que recoge el *Diccionario biobibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939* (2016: 445-446), subrayamos dos aspectos. Por una parte, la visibilidad pública que le acompañó en España durante la década de los años veinte y treinta: fue presidente de la Asociación

Profesional de Estudiantes de Derecho y dirigente de la Federación Universitaria Escolar (FUE); secretario del Gobierno General de los territorios españoles del Golfo de Guinea; después, ejerció la abogacía en Madrid y Ciudad Real y se afilió al Partido Socialista Español, pero finalmente renunció a participar como candidato a diputado por el Partido Socialista por las provincias de Guadalajara y Ciudad Real en las elecciones de 1936 que dieron el triunfo al Frente Popular. Por otra, las frecuentes persecuciones y amenazas que sufrió una vez iniciada la guerra, que no se debieron tan solo al activo papel político que desempeñó durante la República, sino que caía sobre los hombros del jurista el ser hijo del general del ejército Miguel Cabanellas Ferrer, presidente de la Junta de Defensa Nacional, órgano supremo de los sublevados del golpe militar de 1936, y único miembro que se opuso a la designación de Franco como Jefe del Gobierno en la junta de generales celebrada en Salamanca el 21 de septiembre de 1936. Así, en mayo de 1937, Cabanellas y su esposa, Carmen de las Cuevas, huyeron a Francia; después, se trasladaron a Montevideo, donde residieron seis meses, y finalmente, en 1938, se instalaron en Asunción.

Durante los seis años de su estancia en Paraguay, Cabanellas trabajó vinculado al quehacer cultural de la capital, principalmente como periodista. Ingresó en la redacción de *El País* y, en enero de 1940, comenzó a desempeñar el puesto de jefe de redacción. Desde Asunción, también colaboró en los medios argentinos *¡Aquí Está!* y *Leoplán*, editados por la editorial Sopena⁹⁸, así como en el diario *La Mañana* de Montevideo. Combinó esta labor con el afianzamiento de su trayectoria académica obteniendo el título de doctor en Derecho y Ciencias Sociales en la Universidad Nacional de Asunción. En 1944, se radicó en Buenos Aires y comenzó a ejercer como

⁹⁸ La editorial Sopena fue fundada en Barcelona en 1894 por el español Ramón Sopena. La empresa extendió los circuitos de difusión hacia Latinoamérica abriendo sedes en países como Argentina, que editó, entre otras, el diario cultural *¡Aquí está!* (1935-1950) y la revista *Leoplán* (1934-1965), pionera en la difusión de autores internacionales y tiras cómicas.

abogado laboralista, aunque es su trabajo como ensayista y divulgador, consagrado con la publicación del célebre *Diccionario de derecho usual* (1946) o los diez volúmenes del *Tratado de Derecho Laboral* (1963, 2ª edición), el que lo convirtió en uno de los especialistas en Derecho del Trabajo de referencia en Iberoamérica⁹⁹. Por otra parte, a pesar de que no fueron demasiado valoradas, en Argentina también publicó obras de ficción, como *Proa al exilio (novela de los exiliados en América)* (1945), y ensayos históricos como *El dictador del Paraguay, Dr. Francia* (1945); mayor reconocimiento recibieron aquellos centrados en la historia española reciente, como *La guerra de los mil días. Nacimiento y muerte de la República española* (1973), *Cuatro generales* (1977) o *La Guerra Civil y la victoria* (1978), estas dos últimas ya publicadas en España. En 1972, recién fundada su editorial, Heliasta, publica *Figuras, paisajes y leyendas guaraníes*, una compilación de textos publicados entre 1938 y 1944 en prensa asuncena, principalmente extraídos de la tribuna que firmaba Cabanellas en *El País*. Esta constituyó para el español un recurso básico para descodificar los elementos que conformaban la nueva y extraña sociedad en la que se vio inmerso en sus primeros años de exilio. Le permitió, dirá, “como desde un altozano, contemplar la vida del Paraguay y adentrarme en su realidad” (1972: 17). En el prólogo, Cabanellas apunta que una de las principales razones que lo motivaron a publicar este libro casi treinta años después de dejar Paraguay fue la nostalgia de los años “más intensamente vividos”.

El ingeniero José Marcos Blázquez (Madrid, 1916 - Asunción, 1995) formó parte del Ejército de la República durante la guerra civil española,

⁹⁹ Tras el gobierno de Perón, Cabanellas se integra en el ámbito académico como profesor de la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Buenos Aires, lo que le permite ejercer eventualmente como profesor de Derecho del Trabajo en numerosas universidades latinoamericanas como Santa Cruz de la Sierra (Bolivia), Quito (Ecuador), Santo Domingo (República Dominicana), Lima y Arequipa (Perú) y Caracas (Venezuela). Durante la década de los años setenta participó en la creación de la Asociación Iberoamericana de Derecho del Trabajo. La Asociación Iberoamericana de Juristas del Derecho del Trabajo y de la Seguridad Social, fundada en 1995, lleva su nombre.

ocupando los cargos de comandante de Ingenieros y, posteriormente, de jefe nacional de Defensa Pasiva contra los ataques aéreos. Después de la contienda, se exilió en París, pero, tras la invasión nazi de la ciudad, sus padres se establecieron en Buenos Aires y él se instaló en Asunción. Allí, Marcos fue contratado como ingeniero por el Ministerio de Obras Públicas y Comunicaciones, aunque también ejerció como docente de Álgebra en varias instituciones de enseñanza, y desarrolló una intensa carrera como empresario en distintos ámbitos, entre ellos, las artes escénicas. Por ello, dirigió durante un tiempo el Teatro Victoria (Verón 2011) y participó en la gestión de espectáculos del Teatro Municipal; en 1944, su apoyo a Fernando Oca del Valle para formalizar la contratación de la Compañía de Margarita Xirgu fue imprescindible (Peiró 2002). A lo largo de su exilio paraguayo, también volcó sus intereses en la política nacional, pues llegó a representar a la Asociación Nacional Republicana, el partido Colorado, como concejal de Cultura y Obras Públicas de la Junta Municipal de Asunción (Gamarra 2011: 119). Asimismo, además de frecuentes colaboraciones en la prensa, en diarios y revistas paraguayos, uruguayos y argentinos y, esporádicamente, en medios chilenos, mexicanos y españoles¹⁰⁰, fue autor de los libros *La línea del pensamiento* (1969), *Crónicas de viaje* (1970) y *La verdad sea conmigo* (1976)¹⁰¹, escrita durante su primer exilio en París. Desconocida para la crítica hasta el momento, probablemente por el cúmulo de razones que aquejan las investigaciones sobre el exilio republicano en Paraguay, se trata de una narración de los hechos acontecidos durante la guerra civil española¹⁰², especialmente crítica con la actuación de los grupos comunistas

¹⁰⁰ Esta información ha sido extraída de la contraportada de la obra *La verdad sea conmigo* (1976), pero cabría realizar una investigación más exhaustiva para especificar los medios en los que colaboró.

¹⁰¹ En la contraportada de esta obra se señala que *La verdad sea conmigo* es el noveno título que se edita del autor. Sin embargo, tras realizar algunas búsquedas en archivos oficiales paraguayos, aún no hemos podido encontrar más títulos que los tres citados.

¹⁰² Los capítulos que componen este ensayo son los siguientes: “La destrucción de la ciudad de Guernica”, “La lucha entre republicanos y comunistas”, “Los mercenarios enviados por

en la contienda, aunque expresa explícitamente su voluntad de mostrarse “imparcial”. En el prólogo, Marcos expone las circunstancias que le empujaron a guardar el manuscrito durante treinta y siete años:

Después de vivir episodios de la guerra española, sobre los que se ofrecen referencias en el libro que comenzáis a leer, un día de febrero de 1939 me encontré atravesando la frontera con Francia. Pocas horas después, estaba en París. La tranquilidad del ambiente en la localidad vecina a la ciudad de la luz, Enghien-les-Bains, donde fui a residir, era más que propicia para abrir campo a la meditación, al recuerdo y al análisis. Fue allí donde pude coordinar ideas, y justipreciar el grado de ciertos errores que habíanse cometido por los que figuraban en forma relevante en la política española. Y allí comencé y terminé de escribir este libro, antes de que la guerra mundial comenzara. [...]

Todos esos antecedentes podían influir sin duda en mi ánimo y no quise en modo alguno que determinaran a mi pluma a verter juicios en los que el análisis o la narración histórica fuese desvirtuada por la crítica parcial. Y por si esto fuera poco, la honda división que comenzaba a apreciarse entre los emigrados españoles se acentuaba día en día, dando lugar hasta la difamación contra personalidades del régimen republicano.

La conclusión a que llegué en mis pensamientos me inclinaba a no ser uno más entre los que aportaban su grano de arena a la obra de disociación que habíase emprendido desde el primer día del exilio. Y por ello *La verdad sea conmigo* no ha visto la luz en el año 1939 (1976: 6-7).

Su hijo, Juan Manuel Marcos (1950), fruto de su matrimonio con la docente paraguaya Amanda Álvarez Riveros, es un destacado escritor, crítico literario y académico paraguayo.

Italia y Alemania”, “Los voluntarios de la Internacional Comunista”, “La lucha de los sindicatos de trabajadores”.

Tras el golpe de 1936, al periodista y escritor Avelino Rodríguez Elías (Afife, 1872 – Asunción, 1958), republicano convencido, se le negó el título de cronista oficial de Vigo, tuvo que dejar su puesto como redactor en el *Faro de Vigo*, diario al que había estado vinculado durante tres décadas, y fue encarcelado en una prisión improvisada en el Frontón de Magallanes de la ciudad durante varios días. Según el historiador Gerardo González Marín, que se ha dedicado a reconstruir su biografía y a recuperar parte de su obra (2005), gracias a las gestiones del cónsul de Uruguay, José María Perelló, Avelino Rodríguez logró salir de la cárcel y embarcarse el 9 de septiembre de 1936, junto a su familia, en el trasatlántico alemán Monte Pascoal rumbo a Buenos Aires. Que fijara su residencia en Asunción poco después de su llegada a América se debió a la vinculación que el periodista había mantenido con Paraguay tiempo atrás: Avelino Rodríguez había ostentado el cargo de cónsul de Paraguay en Vigo desde 1916, cuando comenzó a investigar y divulgar aspectos sobre la historia, la cultura y la sociedad paraguaya¹⁰³. Esto le valió de venia para ser acogido en Asunción como diplomático, a pesar de que su cargo, desde el exilio, ya no tenía validez: “Al llegar a Paraguay, en octubre de 1936, me acogieron brazos fraternales, que parecía que siempre habían sido amigos míos” (González 2005: 257).

En Paraguay, Rodríguez volvió a dedicarse al periodismo. Desde muy temprano, ingresó en la redacción de *El País*, donde colaboró hasta su fallecimiento, en 1958. Durante la década de los años cuarenta, su firma también reapareció en algunos diarios gallegos¹⁰⁴, entre ellos prensa del

¹⁰³ Destaca Gerardo González sus estudios en defensa de Paraguay en la Guerra del Chaco, que le valieron el reconocimiento público del presidente Estigarribia hacia 1939 (2005: 139). Entre sus conferencias, es posible citar “Algunas particularidades del Paraguay” (1918), editada un año después, “Relaciones hispano-paraguayas” (1921) y “Relaciones comerciales hispano-americanas”, cuyo texto fue publicado en Paraguay en 1930.

¹⁰⁴ Durante la posguerra, colaboró en el *Faro de Vigo*, *Hoja del Lunes*, *El Pueblo Gallego* y el *Anuario de Vigo* (González 2005: 56). Por otra parte, también publicó artículos en revistas del exilio como *Galicia Emigrante*.

Movimiento, lo que evidenciaba, según González, que no era considerado un hombre “políticamente peligroso” para el régimen (2005: 56). Sin embargo, pese a haber tenido la oportunidad de volver a España en los años cincuenta, el escritor vigués prefirió quedarse en el exilio paraguayo, al que había llegado ya sexagenario. De su producción literaria en el exilio, merece citarse *El Museo de Bellas Artes y la Biblioteca Americana Juan Silvano Godoi* (1940), un exhaustivo estudio sobre los fondos archivísticos del histórico político paraguayo, que salió a la luz gracias a la “utilidad nacional” que le confirió el Ministerio de Justicia, Culto e Instrucción Pública; asimismo, desde Asunción, publicó en la editorial argentina Atalaya dos obras más: *Mujeres de todos los tiempos* (1945), un ensayo histórico en el que repasa la biografía de varias mujeres con trayectorias paradigmáticas, como Juana I de Castilla o Inés de Castro, reina de Portugal, y un estudio introductorio a *El delito colectivo* (1947), novela de Concepción Arenal. Sin embargo, no existen indicios de que Avelino Rodríguez escribiese poesía y teatro durante su exilio, pese a ser géneros que había cultivado antes de la guerra¹⁰⁵. Su obra más importante es, sin duda, *Historia de la ciudad de Vigo*, un magno estudio que permanece aún inédito, cuya composición se vio mermada por las consecuencias de la guerra: según González Martín, Avelino Rodríguez ya trabajaba, en 1938 en Asunción, en el tercero de los cuatro tomos que la conforman, pero probablemente por la falta de recursos archivísticos que permanecieron en Vigo tras su huida al exilio, la finalización de la obra se demoró hasta 1949.

La trayectoria del polifacético Isidoro Calzada (Sestao, 1927 – Bilbao, 2004), que llegó a Paraguay en 1967 después de haber vivido una primera etapa de su exilio en Argentina, desde 1936, cuando apenas tenía nueve años, ha sido reconstruida y estudiada por José Ángel Ascunce (1992, 2004). Destacó como pintor e ilustrador, periodista y escritor. Aunque en Buenos

¹⁰⁵ Esta conclusión debería confirmarse tras un análisis exhaustivo de su producción periodística en Asunción (1936-1958).

Aires colaboró en la revista cultural *Espiga*, cultivó la creación literaria y la crítica plenamente en Paraguay. Allí, comenzó a trabajar en el diario *Sucesos* de la ciudad de Encarnación y, un año después, ya en Asunción, entró como colaborador de los diarios *La Tribuna* y *Abc Color*, para los que escribía semanalmente artículos culturales. En 1968, la editorial asuncena Comuneros le publica una antología de cinco relatos ambientados en la tierra guaraní¹⁰⁶, *Vuelo encadenado*. Los críticos locales, Rómulo T. Perina y Alberto Preda Llamosas, cuyos comentarios integran la edición, coinciden en subrayar de la prosa de Calzada el estilo llano, la capacidad de crear personajes redondos, insertados en atmósferas oníricas que, sin embargo, evocan fácilmente el espacio guaraní. “Calzada es un español injertado en la tierra colorada”, dirá Alberto Preda Llamosas en el prólogo.

Un año después, a raíz de la publicación de un ensayo sobre la guerra de la Triple Alianza en la revista cultural *Guarania*, Comuneros le encargó una novela inspirada en tales hechos históricos, que tituló *Acá Carayá* (1969)¹⁰⁷ y que marcó el comienzo de su incursión en la novela histórica, género con el que obtuvo un éxito considerable en el panorama local a partir de la década de 1970. Entre sus obras destacan *La estrella de las Navas* (1969), sobre las Navas de Tolosa, *Álvar Núñez “Maragatú”* (1969), centrada en la figura de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, *Itapúa. La roca que emerge* (1970), biografía novelada del pionero paraguayo Beato Roque González de Santa Cruz, *Tacara Jhacuava* (1971), *Agustín Fernández de Pinedo. Gobernador burgalés de*

¹⁰⁶ Antes de instalarse en Paraguay, Isidoro Calzada vivió durante siete años en varias localidades argentinas de la zona de Misiones, parajes próximos a las inmediaciones de las cataratas de Iguazú que le sirvieron de inspiración para los cinco cuentos que componen la antología *Vuelo encadenado*. Son todos inéditos, “Betelgeuse”, “Miedo”, “La última fuga”, “Vuelo encadenado”, a excepción de “El último mural”, que fue publicado en *La Tribuna* en febrero de 1968. Posteriormente, este diario y *Abc Color* le publicaron otros cuentos, que no fueron reunidos y cuya temática es histórica: “El triunfo de Galatea”, “Quadur”, “Ella”, “Zamalzain” y “Los fantasmas de la Galiana”.

¹⁰⁷ En la ficha sobre su trayectoria profesional que contiene esta edición, se informa acerca de la próxima publicación de *El ti vivo*, una novela testimonial de la que, por el momento, no se han recabado datos.

Paraguay (1971), *La plateada bahía de los carios* (1971), en torno a la figura de Juan de Salazar, fundador de Asunción, *Campeador de América* (1971), sobre las andanzas del conquistador Juan de Garay, y *Pai Tucú. Biografía de Fray Luis Bolaño* (1975), la mayoría publicadas por la editorial Don Bosco, adscrita a la Escuela Técnica Salesiana de la capital, que contaba con una imprenta propia. Paralelamente, fue contratado por esta editorial como redactor del primer libro de texto de Historia de Paraguay, una labor que le resultó productiva, pues posteriormente se hizo cargo de escribir otros libros de texto de distintas materias y niveles. Entre ellos, subrayamos *Consideraciones acerca del Quijote*, un análisis ilustrado¹⁰⁸ sobre la obra de Cervantes con un marcado tono didáctico, pues se trataba de una ampliación del capítulo sobre el *Quijote* que Calzada escribió para *La narrativa en la literatura* (1961), un libro de texto de autoría colectiva, promovido por el Programa oficial del Ministerio de Educación y Culto¹⁰⁹.

En 1980, a propósito del asesinato del dictador nicaragüense Anastasio Somoza en Asunción, Isidoro Calzada, que había crecido y se había formado profesionalmente en Argentina, fue relacionado erróneamente con el grupo guerrillero argentino “Ejército Revolucionario del Pueblo”, artífice del atentado, de modo que decidió abandonar el país con su familia en 1982 y volver, después de cuarenta y seis años de exilio, al País Vasco. Se instaló en Bilbao, donde siguió dedicándose a la pintura y la escritura¹¹⁰. A partir de 1993, se editaron algunas de sus novelas históricas y de sus biografías noveladas: *La fragua de Alá* (1994), a cargo de la Gran Enciclopedia Vasca y la

¹⁰⁸ Como solía ocurrir con las ediciones de sus obras de ficción publicadas por Don Bosco, las ilustraciones, en blanco y negro y con la técnica del carboncillo, eran obra del mismo Calzada.

¹⁰⁹ Con el tiempo, se ha convertido en un libro muy polémico por sus valoraciones sobre la obra de escritores como Gabriel Casaccia, que constituían la campaña de desprestigio de autores del exilio impulsada por el régimen stronista.

¹¹⁰ Además de novelas y biografías noveladas, Isidoro Calzada prologó algunas obras publicadas por la editorial La Gran Enciclopedia Vasca a lo largo de las décadas de 1980 y 1990, como *Tiempo de amar* (1988) de Vega Aramburu y *Catasse. América y Europa* (1993) de Luis López Herrera.

editorial Cardeñoso de Vigo, *El cóndor de Orduña* (1995), coedición de Publi Label y Lazos Video, *Juan de Garay. Fundador de ciudades* (1996) y *El almirante Martín de Bertendona* (1997), publicadas ambas por BBK, *Apeles. Historia y leyenda del padre de la pintura* (1999), proyecto de La Gran Enciclopedia Vasca, y *Che Guevara* (2002), que obtuvo un considerable éxito comercial y fue una apuesta de la Editorial Status de Bilbao. De su trayectoria como escritor en Paraguay, Josefina Plá (1994) aprecia su notable conocimiento de la historia del país, aunque, al contrario de lo que opinaban los críticos citados anteriormente, observa una carencia de “compenetración con ciertos rasgos idiosincrásicos del medio” (1994: 162); asimismo, lamenta que la influencia que pudo haber ejercido como narrador en generaciones de escritores jóvenes no se dio porque su obra, una vez abandonado Paraguay, quedó relegada al olvido.

Fernando Oca del Valle (Madrid, 1893 – Asunción, 1973) es recordado hoy en Paraguay por su labor pedagógica, no solo como profesor de matemáticas en ámbitos universitarios, sino también como maestro de artes escénicas, por el hecho de haber formado profesionalmente a varias generaciones de actores paraguayos. El periodista Armando Almada Roche, en un artículo publicado en *Abc Color*, se refiere a él como “testigo, actor y maestro del capítulo más extenso e intenso de la historia del teatro paraguayo” (2014), aquel que coincide con la vertebración de un proyecto teatral institucional, adherido al Ateneo Paraguayo, uno de los organismos culturales más importantes del Paraguay de la década de los años cuarenta. A pesar de ello, su trayectoria es aún muy desconocida, principalmente en el campo de los estudios del exilio republicano español. La semblanza que aquí exponemos parte de los artículos que le dedican Juan Boggino (1973) en la *Revista del Ateneo Paraguayo* (1973) y Vicente Peiró en la revista académica *Stichomythia* (2002a), así como de diversos datos y documentos personales que nos facilitó su hijo, Fernando Oca Martínez de Hurtado, durante una

entrevista concedida en Luque (Paraguay), en mayo de 2013, apenas siete meses antes de fallecer. Su labor profesional vinculada al teatro, ejercida a lo largo de su exilio en Asunción, será reconstruida en el siguiente epígrafe con el material hemerográfico rescatado de los principales diarios asuncenos - noticias, crónicas y entrevistas comprendidas entre los años 1941 y 1969-, complementado por un listado histórico de estrenos hallado en el archivo del Ateneo Paraguayo.

Fernando Oca del Valle, ingeniero del Instituto Geográfico Español, donde era profesor, incursionó en las artes escénicas en el Madrid de la década de los años treinta, como actor y director del colectivo teatral “La Farándula”¹¹¹, labor que fue sustentada por su conocimiento de la actividad teatral española como espectador asiduo de la escena madrileña (Peiró 2002). Durante la guerra civil española, ejerció como cartógrafo militar y, en enero de 1939, huyó junto a su familia a Francia. Como relató en el discurso de recepción de la Medalla de oro del Ministerio de Educación paraguayo, cuyo texto permanece inédito, la familia fue acogida durante un tiempo en Monguilhem, comuna francesa ubicada en el departamento de Gers, en casa de un matrimonio de maestros con los que entabló una gran amistad. En una carta dirigida al embajador de México, cuyo manuscrito, cedido por su hijo, no está fechado, Oca del Valle agradece profundamente la ayuda que brindó el gobierno mexicano a la comunidad de republicanos españoles y evoca fugazmente su experiencia en los campos de concentración franceses, sin especificar ni la fecha ni la ubicación:

Como republicano español que luchó en España en defensa de los nobles ideales de libertad y justicia; como hombre que ha sufrido en Francia la

¹¹¹ En *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición* de María Francisca Vilches y Dru Dougherty (1997) apuntan que en los años previos a la proclamación de la República hubo en Madrid una gran proliferación de grupos de carácter aficionado, de carácter político algunos, otros, conservador; entre los habituales “Sociedad Española de Arte”, “Sociedad Linares Rivas”, “Sociedad Álvarez Quintero”, “Sociedad Pilar Millán Astray”, citan también a “La Farándula” (1997: 181).

amargura de los campos de concentración en aquella terrible época en que el horizonte estaba absolutamente cerrado para los que allí estábamos refugiados, y ha vivido así mismo la alegría desbordante, la alegría inenarrable que como reguero de pólvora corrió por aquellos campos del dolor y de la ignominia al saberse la noticia de que México abría generosamente sus puertas a los republicanos españoles; como ser humano en ideas de aquellos que llegaron hasta vuestra patria y allí fueron recibidos, no como extranjeros, sino como compatriotas, y en su suelo hallaron amoroso refugio y amplias posibilidades para desarrollar sus vidas; como hombre que sabe cuánto a México debe la España republicana, la España exiliada que hoy vive la dignidad del destierro, permitidme, señor, que con todo respeto, os brinde mi más entusiasta, mi más sincera, mi más profunda expresión de gratitud.

Probablemente, el paso por los campos fue previo a su estancia en la comuna francesa puesto que en el citado discurso evoca el momento en que se despide del matrimonio francés para “partir hacia América”, una vez conseguida la visa para entrar en Paraguay, adonde llegó el 13 de abril de 1940. Allí, comenzó trabajando como cartógrafo en la Comisión Nacional de Límites, que precedió el Instituto Geográfico Militar, y como docente de Matemáticas en distintas instituciones educativas estatales, como el Colegio Internacional y la Escuela Normal de Profesores; más adelante, impartió clases en la Facultad de Ingeniería de la Universidad Nacional de Asunción, y, finalmente, ocupó la cátedra de Álgebra del departamento de Matemáticas de la Facultad de Filosofía, donde fue miembro del “claustro de profesores fundador” (Boggino 1973: 2). A lo largo de sus treinta y tres años de exilio paraguayo, a excepción del periodo comprendido entre 1947 y 1952, que vivió en Argentina por miedo a las represalias que, como extranjero, pudiera sufrir tras la guerra civil que aconteció en Paraguay, recibió numerosos reconocimientos institucionales, la mayoría de ellos relacionados con la enseñanza: Medalla de oro del Ministerio de Educación, de la Facultad de Filosofía, de la Escuela Normal de Profesores nº2, del Ministerio de Defensa

Nacional, entre otras distinciones. Su rol como docente es el que, asimismo, ensambla su labor teatral, ejercida durante treinta años al frente de la Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo.

Al contrario que otros exiliados dedicados a la dirección y a la formación actoral, Oca del Valle no escribió tratados escénicos ni ensayos sobre didáctica teatral, tampoco unas memorias, lo que ha dificultado, como subraya Peiró (2002), el estudio y reconocimiento de su trayectoria. Sin embargo, profesionales del teatro como el director del grupo Arlequín Teatro, José Luis Ardissonne, todavía hoy reivindican su indiscutible papel en la construcción del teatro paraguayo contemporáneo. Al bucear en la prensa paraguaya de los años cincuenta y sesenta, se hallan noticias que suscriben su labor docente: se refieren a Oca del Valle como “un maestro” de actores y actrices o como el “maestro-artista”, al que consideran deliberadamente un ciudadano paraguayo. En un texto en homenaje a su padre, titulado “Recordación”, Fernando Oca Martínez subrayaba que su padre “amó al Paraguay como a su propia patria y le dedicó lo mejor de sus desvelos”, por ello creía “que era poco cuanto hiciera para retribuir tanta generosidad”; su compromiso le hizo ganar numerosos amigos y “le tornó en felicidad lo que pudiera haber sido penosa carga”¹¹². Desde sus primeros meses de exilio en Francia, en convivencia con el matrimonio de maestros franceses, sostuvo que la docencia era la tabla de salvación a la que anhelaba asirse para sobrevivir al exilio. Afortunadamente, como recordaba su hijo, Paraguay, el país que les resultaba difícil situar en el mapa antes de embarcar hacia América, le concedió tal privilegio. En el citado discurso de agradecimiento a la medalla de oro concedida por el Ministerio de Educación, Oca del Valle evocaba las últimas palabras que le dirigió la maestra francesa de Monguilhem el día que despidió a la familia: “Ojalá vuelva a encontrar usted su pizarrón”. Paraguay, dirá Fernando Oca del Valle, “me dio desde el primer

¹¹² Conservamos el manuscrito que Fernando Oca Martínez dedicó a su padre con motivo del primer aniversario de su fallecimiento, en 1974.

instante todas las facilidades para reconstruir mi hogar desecho y para volver a reencontrarme a mí mismo situándome otra vez junto a mi pizarrón, con un pedazo de tiza y ante un grupo de alumnos”.

No existió, por lo tanto, en Asunción, una comunidad de exiliados republicanos sólida sino una serie de individualidades que fueron muy bien acogidas en el panorama cultural asunceno y que desarrollaron sus trayectorias intelectuales asumiendo tanto las ventajas como los inconvenientes de vivir y trabajar en la isla rodeada de tierra: Paraguay permitía participar en la construcción de sus cimientos culturales pero siempre bajo la ambigua amenaza de un sistema autoritario que carecía de un proyecto cultural, de modo que era difícil percibir los progresos. Favoreció esta acogida el peso que la comunidad española que vivía en Paraguay hacía décadas tenía en la capital, así como la de los jesuitas, que habían encabezado diversos proyectos culturales desde la década de los años veinte. Eva Morales, en su trabajo *La emigración catalana a Paraguay entre finales del siglo XIX y principios del XX: sociedad, cultura y política* (2015), cuyo periodo de estudio finaliza en 1932, estima que, en esta fecha, el número de residentes españoles en Asunción podría ascender a unos 7.443 y a 12.759 en todo el país (2015: 362).

Los españoles afincados en Paraguay desde principios de siglo sí crearon entidades asociativas; es por ello que esta primera emigración, diferenciada en varias oleadas desde finales de la guerra de la Triple Alianza hasta el primer tercio del siglo XX, de índole eminentemente económica, conserva una memoria archivística que permite su caracterización. Las asociaciones constituidas a lo largo de este periodo fueron probablemente partícipes de la acogida de los pocos exiliados republicanos que llegaron al país. Se trataba de la Sociedad Española de Socorros Mutuos de Asunción del Paraguay (SESMAP), fundada en 1873 y regida por los principios de cooperación y

solidaridad¹¹³; la Sociedad Recreativa España, fundada en 1917, que sobrevivió hasta 1960 manteniendo un perfil más conservador y explícitamente monárquico, y el Centre Català de Asunción, asociación activa desde 1914, vinculada a otras instituciones catalanas como el Casal Català de Buenos Aires o el Centre Català de Montevideo¹¹⁴, que, por su carácter regionalista, sí nombró a un representante del gobierno catalán en el exilio en 1946, Juan Lobo Martínez, descendiente de inmigrantes catalanes afincados en Asunción desde finales del siglo XIX (Gamarra 2011: 117). A pesar de sus diferencias ideológicas, subraya Eva Morales que el contacto entre estas asociaciones era fluido porque la comunidad de inmigrantes españoles conformaba un colectivo muy cohesionado (2015: 285). Por esta razón, afirma que, durante la guerra civil española, la SESMAP se unió al Centre Català y a la Sociedad de España para recaudar conjuntamente fondos para la Cruz Roja española. En relación a esto, también se tiene constancia, gracias a la correspondencia conservada entre instituciones, del vínculo de las asociaciones españolas en Asunción con la Agrupación de Amigos de República Española, fundada en Buenos Aires por el Centro Republicano Español con el fin de centralizar los apoyos a la República durante la contienda (Casas 2006: 30). No obstante, el capítulo sobre las relaciones entre Paraguay y España durante la guerra civil española resulta aún

¹¹³ La SESMAP era una asociación sin ánimo de lucro que perseguía los siguientes objetivos: fomentar la ayuda recíproca entre sus miembros, ayudar a sus asociados en caso de enfermedad o muerte, celebrar las glorias de España, estrechar los vínculos de unión y fraternidad entre todos los españoles y los descendientes de estos, residentes en la República del Paraguay, organizar actos culturales, científicos, artísticos, deportivos, etc. con una finalidad benéfica (Morales 2015: 353). Puesto que ofrecía asistencia médica a los asociados y a los inmigrantes desvalidos, la asociación contaba con varias instituciones propias, el Cementerio Español, el Sanatorio Español y el Hogar de Ancianos Español, que siguen funcionando hoy día.

¹¹⁴ El Centre Català, que pervive en la actualidad, se concibió como una sociedad recreativa cuyos objetivos eran la unión de los catalanes residentes en Asunción, la incentivación del arte y la cultura, la divulgación de la música catalana por medio de un Orfeón, así como la preservación del catalán como lengua vehicular en todos los actos oficiales (Morales 2015: 373). Fue la única asociación española que llegó a tener una publicación propia, en este caso el diario *Catalunya, Periòdic català*.

bastante brumoso debido a la carencia y dispersión de documentación. Sí han sido afortunadamente abordadas aquellas aristas relativas a la actuación y trayectoria de los brigadistas paraguayos¹¹⁵ en el conflicto español (Dalla-Corte Caballero 2016).

Como hemos señalado anteriormente, la elección de Paraguay como país de acogida no respondió a ningún proyecto de solidaridad interestatal, hecho que probablemente impidió la creación de cualquier programa de acogida por parte de las asociaciones españolas. Los exiliados que llegaron a la isla lo hicieron empujados por motivos personales, como el caso de Josefina Plá o de Avelino Rodríguez Elías, o simplemente circunstanciales. La vía de acceso a Paraguay era, en cualquier caso, Argentina, el país de la zona más solicitado por los exiliados, pero cuyo gobierno generó políticas de inmigración que imponían restricciones con el fin de delimitar el flujo migratorio derivado de la diáspora de desterrados¹¹⁶. Como expone Dora Schwarzstein (2003), algunos de los refugiados que no tenían cartas de llamada de familiares, pero disponían de capital, podían recurrir a la compra de visas para Bolivia, Paraguay, Uruguay y Chile, ya que para Argentina resultaba más difícil. En

¹¹⁵ Señala la investigadora de la Universitat de Barcelona, Gabriela Dalla Corte en *De España a Francia. Brigadistas paraguayos a través de la fotografía* (2016), estudio que forma parte del libro de memorias de los brigadistas paraguayos Víctor Martínez y Tomás Vera, escrito en 1988 y reeditado en 2002, que la mayoría de los paraguayos combatientes –fueron un total de nueve- eran militantes del Partido Comunista Paraguayo (PCP). En el segundo prólogo de ese estudio, Luc Capdevila subraya que el conflicto español era para ellos la continuación de la lucha internacional contra el fascismo y el imperialismo que habían mantenido estos brigadistas oponiéndose a la Guerra del Chaco apenas un año antes, aunque algunos sí habían luchado en ella (2016: 12).

¹¹⁶ Explica Bárbara Ortuño en el artículo “En busca de un submarino. Crónica a bordo del buque insignia del exilio republicano en Argentina: el Massilia” (2012) que la medida que tuvo la repercusión más negativa para los refugiados fue la que exigía un permiso de libre desembarco, cuya tramitación era muy costosa: “La tramitación y autorización del mismo llevaba consigo un farragoso proceso administrativo ya que había que solicitarlo en Europa a través de los consulados y lo concedía la Dirección de Migraciones previo asesoramiento consultivo de tres de los ocho Ministerios argentinos. Esta circunstancia dejó en evidencia distintas prácticas y comportamientos fraudulentos por parte de los Ministerios y del personal administrativo, así como una serie de enfrentamientos fruto de las diferentes tradiciones ideológicas de los mismos” (2012).

torno a este recurso, añade Bárbara Ortuño (2012) que, aprovechando las restricciones de acceso a Argentina, surgió un negocio lucrativo que hizo posible la compra de estos documentos en el mercado negro, a través de los cónsules de Bolivia, Chile o Paraguay o de intermediarios en algunos cafés europeos, especialmente parisinos. Apoyándose en el testimonio de Ana María Cabanellas, hija de Guillermo Cabanellas, que afirma que su padre siempre tuvo presente que sus años en Paraguay eran transitorios, pues el destino de su exilio había de ser Argentina, Ortuño asevera que la estrategia de ingresar en Argentina a través de Chile, Bolivia o Paraguay resultaba la más simple, “ya que al ser países fronterizos era relativamente sencillo burlar los controles policiales argentinos focalizados, sobre todo, en el puerto de Buenos Aires” (2012); otros, sin embargo, aprovechaban directamente la escala en Buenos Aires para establecerse allí, habiendo presentado antes un visado en tránsito a otros países¹¹⁷. En cualquier caso, Paraguay, dado el clima social y político en el que estaba envuelto, aunque se presentaba como un destino alternativo para los exiliados, resultó solo en contadas ocasiones, como se ha descrito en las semblanzas anteriores, una opción real.

A pesar de que hemos caracterizado el exilio republicano en Paraguay como una suma de individualidades que se fueron haciendo hueco en el armazón social y cultural del país, en el siguiente epígrafe destacaremos los puntos convergentes que unen algunas de sus trayectorias, específicamente en el ámbito de las artes escénicas. La frontera de la isla, sin embargo, impidió que sus trayectorias intelectuales convergieran con las de los exiliados argentinos, uruguayos o chilenos. Paraguay quedaba excluido de las redes culturales del exilio, tejidas a través de la creación de editoriales,

¹¹⁷ Estas estrategias fueron desarrolladas por algunos tripulantes a bordo del *Massilia* que, como recoge Schwarzstein (2001), anclado ya en el puerto de Buenos Aires, el 5 de noviembre de 1939, contaba con 147 españoles republicanos, que se hallaban todos en tránsito hacia varios destinos: 132 a Chile, 9 a Bolivia, países a los que accederían en tren, y 6 llegarían a Asunción por medio del vapor de carrera.

diarios y revistas, que se erigían en muchos casos como verdaderos organismos de resistencia antifascista, posando sus intereses más allá del nuevo panorama local o nacional, centrándose en el continental, con el fin incluso de dilatar su discurso a una dimensión transnacional, volcada al contexto bélico internacional. Para que el paulatino proceso de desconfiguración insular comenzara, era necesario algo más que una generación de jóvenes intelectuales, impregnados de ideas y lecturas contemporáneas, dispuestos a sembrar sobre tierra baldía. El compromiso de algunos empresarios, que con su actividad económica promovían iniciativas culturales y sostenían el entramado mediático, era un factor decisivo no solo para emprender el camino hacia la modernización cultural, sino sobre todo para sortear las presiones gubernamentales y encontrar los canales más idóneos para comunicarse, en la medida de lo posible, con el exterior. Cómo abastecía Josefina Plá su biblioteca de las últimas novedades editoriales internacionales sería una pregunta al respecto.

Por ejemplo, la literatura de autores exiliados difícilmente llegó a Paraguay. Según Plá, las posibilidades de acceso a la narrativa y a la poesía española actual eran escasas ya que su vehículo, el libro, “se muestra reacio a visitar el país” de modo que “los novelistas y poetas españoles, si exceptuamos unos pocos, son desconocidos” (1994: 163). No obstante, esos “pocos” son muy significativos, pues algunos de los que cita la intelectual son exiliados:

Aleixandre, Hernández, Lorca, Alberti, mencionados ya, son los más familiares. (Lorca, por algunos de sus “romances gitanos”). Gerardo Diego, Luis Cernuda, León Felipe, Luis Rosales, José Hierro, por ejemplo, apenas sí cuentan con lectores fuera de los poetas (de estos, no todos). Y de narrativa española -Sender, Cela, Zunzunegui, los Goytisolos, o la brillante novelística femenina actual- poco se conoce (1994: 163).

Recordemos que este comentario, carente de matices, no lo hace a título personal, pues forma parte de su ensayo sobre *Españoles en la cultura del Paraguay* y procura mantener un punto de vista objetivo. Habla, no sin emplear un tono crítico, del paupérrimo panorama lector en Asunción, derivado del hermetismo impuesto por el gobierno y del desinterés generalizado de la ciudadanía por la literatura. Sin embargo, para Plá estos autores no resultaban tan lejanos. Existieron en Asunción librerías emblemáticas, como La Esfera, fundada por el inmigrante catalán Ramón Solé (1891-1969), que se constituyó durante varias décadas como un espacio de diálogo y debate gracias al hecho de que Solé fuera el representante en Paraguay de las principales casas editoriales de Buenos Aires (Gamarra 2011: 160). De allí recibía ejemplares a través de los trenes de mercancías que llegaban a Asunción dos veces por semana, y era él quien, asimismo, abastecía a las pocas librerías del interior del país (Kostianovsky: 1985). Otro punto de contacto con el exterior lo constituyó, evidentemente, el núcleo de exiliados del conflicto de 1947 a través del largo retorno o no-retorno, el tenso camino de idas y vueltas. Los que se quedaron en el interior de la isla se sirvieron de estas y otras estrategias para observar qué ocurría al otro lado de la frontera; beneficiándose de la ambigüedad legal que envolvía el sistema de censura cultural, consiguieron instigar el proceso de desconfiguración insular a partir de la traslación de ideas universales que, en el contexto paraguayo, funcionaban como estiletos sobre la capa acrílica de una sociedad dormida.

II.2.2. LA ESCENA EXILIADA EN PARAGUAY

De entre la multitud de exiliados españoles republicanos en territorio latinoamericano, hubo profesionales del teatro -directores, dramaturgos, escenógrafos, actores, críticos- que encontraron la posibilidad de desarrollar sus trayectorias adaptándose a las circunstancias que su nuevo contexto les

ofrecía. Por eso, debido a las oportunidades profesionales que ciudades latinoamericanas como México D.F., Buenos Aires o Santiago de Chile brindaron a dramaturgos y directores teatrales, estas pasaron a ser consideradas las grandes capitales del teatro español, ocupando el lugar de Madrid o Barcelona, que después de 1939 vivían afectadas por la férrea censura impuesta en los escenarios franquistas (Aznar Soler 1999). En algunos casos, esta continuidad profesional se manifestó en las ciudades del exilio como “modernización” porque las propuestas teatrales de los exiliados chocaron con cierto teatro latinoamericano, que en su vertiente más popular o comercial estaba aún anclado en sainetes decimonónicos y representaciones de corte benaventino, conduciéndolo hacia una incipiente renovación acorde a las corrientes teatrales contemporáneas o, como ocurrió en otros casos, se sumaron al proceso de revolución teatral que ya había empezado a cuajar¹¹⁸. En este sentido, José Ricardo Morales, dramaturgo español exiliado en Chile, habla de la aportación cultural a América de los exiliados en términos de “transfusión” por “nuestra efusión o deseo de fundirnos con quienes nos acogían”:

La primera responsabilidad que atañe al desterrado consiste en ponderar –que es pesar– cuánto debe a la comunidad que le amparó, para brindarle su desprendida retribución, siempre muy parva ante el don recibido. De aquí que a diferencia de aquellos inmigrantes que ante

¹¹⁸ Atendiendo a los países de acogida donde el movimiento teatral fue más significativo, observamos que, en el caso de Chile y Uruguay, el teatro del exilio se desarrolla como parte de un proyecto de institucionalización de las artes escénicas, dirigido hacia la modernización; por ello, exiliados como José Ricardo Morales trabajan conjuntamente con profesionales locales como el chileno Pedro de la Barra con el fin de levantar el Teatro Experimental de la Universidad de Chile (TEUCH), o grandes figuras del teatro español como Margarita Xirgu son contratadas por el gobierno uruguayo para dirigir el Teatro SODRE (Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica). Por otro lado, los que llegaron a Argentina, se integraron directamente en un hervidero de experimentación teatral vivo desde hacía más de una década, de modo que el estreno de obras como *La casa de Bernarda Alba* o *El adefesio* obtuvieron una recepción muy positiva. En México, mientras veteranos como Álvaro Custodio (1912-1992) continúan con sus carreras profesionales, los dramaturgos exiliados más jóvenes, como el caso de María Luisa Algarra (1916-1957), fueron reconocidos como parte de la generación incipiente de dramaturgos mexicanos que, bajo las directrices de Rodolfo Usigli, consolidaron su carrera.

todo trataron de “hacerse la América”, algunos refugiados españoles, en la medida de nuestras posibilidades, solo intentamos contribuir a que América se hiciese (Morales 2012: 221).

Las palabras de Morales casan con las expuestas por Vicente Llorens en *La emigración republicana de 1939* (1976) acerca de las funciones históricas del exilio de 1939, derivadas del acercamiento entre España y los países hispanoamericanos: por una parte, esta convivencia se entiende como una manera de “contribuir a una integración cultural del mundo hispánico que supere los nacionalismos de uno y otro lado” (1976: 20-21), cambiando la imagen de España en Latinoamérica y suprimiendo, así, la relación jerárquica entre ambas¹¹⁹; por otra, en relación con el advenimiento político español, el prestigio intelectual y la autoridad moral de los intelectuales españoles desde el exilio fueron elementos que participaron después en la consolidación de la democracia en España. Esta relación de solidaridad se fortalece a medida que el exilio se alarga y la proyección del regreso se diluye, por lo que el desterrado, como indica Adolfo Sánchez Vázquez en “Filosofía y vida”, uno de los ensayos que integra sus *Recuerdos y reflexiones en el exilio* (1997), “acabará por echar nuevas raíces e integrarse en la nueva tierra, pero esto será un proceso al cabo del cual sin dejar de ser fiel a lo perdido, será fiel también a lo encontrado” (1997: 106). Echar raíces encarna la fidelidad a la nueva tierra que ya no es adoptiva, sino, como matiza José Ricardo Morales, “adoptada”. No obstante, esta honda integración no delata que los exiliados acaben inevitablemente haciéndose chilenos, mexicanos o argentinos, sino que, según el dramaturgo citando a su amigo, el tipógrafo exiliado Mauricio Amster, acaben *estando* chilenos, mexicanos o argentinos:

Y era cierto en la medida en que las diferencias de origen, de usos y convenciones, respecto de los habitantes del país, como no podía ser

¹¹⁹ Precisamente, desde la España franquista, el discurso era el contrario: se potenció la tradicional visión colonialista, que situaba a España en un plano superior con respecto a los países latinoamericanos. Esto responde al concepto franquista de Hispanoamérica.

menos, subsistieron, pese a la considerable cordialidad mutua que hubiera y aun cuando el tiempo las atenuara (Morales 2012: 223).

El lazo de fidelidad se puede entender como una manifestación de compromiso que encierra un doble sentido: compromiso con ellos mismos, por la voluntad de no rendirse ante la tragedia del exilio y el truncamiento de la vida, y por continuar desarrollando una trayectoria intelectual que, en ocasiones, supone un renacimiento; compromiso con su entorno, pues no viven ajenos a él sino que lo observan, lo analizan, lo representan y lo critican, es decir, lo integran en muchos casos en su producción literaria, científica, filosófica o artística. No obstante, ese compromiso presentará múltiples matices en función no solo de las circunstancias personales del exiliado, sino también de los condicionantes contextuales en los que se desarrolle la vida en el exilio, es decir: no solo si se trata de un exiliado que vive de la evocación del pasado, marginando, así, su presente, sino también, dependerá del lugar en el que se instalará, ya sea una ciudad grande abierta a la modernización en compañía de otros compatriotas o, por el contrario, un espacio aislado, alejado del foco de inmigración.

En relación al desarrollo del teatro exiliado, este planteamiento es especialmente interesante pues, siendo el teatro un arte social por naturaleza, el drama escénico del teatro en el destierro se fundamenta en la pérdida de contacto con su público natural, el español:

El teatro des-terrado fue condenado, por lo tanto, a la incomunicación respecto a su público natural: el espectador español. Aquellos estrenos argentinos y mexicanos es cierto que contaban con la complicidad de los propios espectadores del exilio republicano y de un sector de aquellas sociedades americanas respectivas, pero eran lógicamente silenciados e ignorados por la España franquista (Aznar Soler 1999: 13).

Este drama se acentúa, no obstante, en países como Paraguay, que recibieron un número muy reducido de exiliados, no solo por la falta de público español, sino también por la carencia de un elenco profesional desterrado. Por ello, el modo en que se desarrolló la escena exiliada en el país guaraní fue muy diferente al de las grandes capitales latinoamericanas. Esta circunstancia, sumada a todos los factores comentados en el capítulo anterior que, en términos culturales, sociales y políticos, sustentan la estructura de la “isla”, merece un análisis independiente. El proceso de construcción de la escena exiliada paraguaya está constituido por una amalgama de elementos asincrónicos que no se definen por una lógica estrictamente cronológica. Debido a eso, los pasos habituales que conforman la evolución de un proceso de estas características se ven aquí diluidos. El nacimiento y el desarrollo de la escena exiliada en Paraguay es intrínseco al proyecto de institucionalización teatral, la fundación y la profesionalización de los elencos, la formación de un público, la apertura a las nuevas corrientes teatrales contemporáneas, la creación de una dramaturgia moderna, así como la inclusión del folclore paraguayo en las tablas oficiales, y todo ello, además, se ve sujeto a las limitaciones impuestas por la turbia censura dictatorial.

“La complicidad” del público exiliado se manifestó en ciudades como México D.F, Buenos Aires, Montevideo o Santiago de Chile, no solo por parte de los espectadores, sino también por parte de los lectores. La excepcionalidad del teatro en el exilio en Paraguay en su dimensión literaria no ha recibido hasta el momento la suficiente atención de la crítica porque, entre otras razones ligadas al aún vigente proceso de desconfiguración insular, de su única exponente, Plá, todavía existen más de una treintena de obras teatrales inéditas, sobre las que se arrojará luz en el presente trabajo; en cuanto a la dimensión escénica, los estrenos, existe otro motivo que distancia aún más el desarrollo del teatro del exilio paraguayo del resto de

países latinoamericanos: la distancia profesional entre Josefina Plá y Fernando Oca del Valle, cuyas trayectorias profesionales apenas se cruzaron.

No obstante, tanto Oca del Valle como Plá afrontan el drama de la escena desterrada, el del público y también el de la carencia de un elenco profesional, de un mismo modo: desde la pedagogía. Para crecer, el teatro del exilio español republicano de 1939 en Paraguay, a diferencia del desarrollado en las grandes capitales latinoamericanas, tuvo que sentar antes los cimientos. Se habla de pedagogía porque, para desarrollar su labor como directores, fueron necesariamente profesores, a pesar de que no siguieron la misma metodología. Sin embargo, ambos responden a uno de los motivos por los que el exilio cultural de 1939, según Adolfo Sánchez Vázquez, debe ser recordado:

por contribuir, al integrarse a una nueva vida en su nueva tierra, sin abjurar de sus raíces, a una nueva visión de la realidad, de la historia y de la cultura hispanoamericanas, y con ello a un verdadero encuentro de España y de América (1997: 76).

Como se ha indicado, ese encuentro entre “España y América” adquiere matices diferentes según la perspectiva de trabajo de cada exiliado. El compromiso de Oca del Valle de crear y de mantener una tradición teatral y un público que amara el teatro se entiende como un logro continuista, como un “trasvase” a los escenarios asuncenos de los conocimientos teatrales que desarrolló en la escena española, de la que no llega nunca a desvincularse. El compromiso de Josefina Plá con su país de acogida, en calidad de creadora, directora y gestora teatral, se define no solo como “transfusión”, tomando la terminología de Morales, porque ayudó a filtrar y a impulsar las nuevas ideas culturales a través del grupo renovador de los cuarenta, sino también como “integración”, pues se preocupa por incluir la realidad social paraguaya en

sus proyectos artísticos, sobre todo literarios, desde una mirada comprometida y crítica.

Volviendo a las reflexiones de Sánchez Vázquez, en este sentido, la experiencia del exilio de 1939 cambió la concepción de “Hispanidad”, de profunda raíz imperial, que se tenía hacia América. Los transterrados, en términos gaussianos, al llegar a América buscaron no solo “lo que hay de español en esta América” (1997: 107), sino también lo que hay de propio en América Latina. Así, a pesar de la escasa red de exiliados en Asunción, Fernando Oca del Valle y Josefina Plá podrían ser ejemplo de “transterrados”, en el sentido de “trasplante” de una tierra a otra en la que, aunque no necesariamente encuentren la pérdida, sí se les brinda una pronta adaptabilidad, por lo que comparten esa nueva visión humanista que tiende un puente entre España y América. No obstante, si bien Fernando Oca del Valle se preocupó por mantener una fidelidad a la tradición cultural española, difundiéndola a través del teatro con el apoyo incondicional de un equipo local paraguayo, Josefina Plá incurrió especialmente en la búsqueda de lo propiamente americano, combinándolo con temas de dimensión universal, con el objetivo de encontrar una identidad creativa híbrida. La consideración de Plá dentro de la literatura en el exilio español se estudiará detalladamente en el epígrafe IV.2 de este trabajo. Los siguientes epígrafes dan cuenta de los proyectos teatrales de ambos exiliados; el Anexo 1 de este documento recopila las fichas de los correspondientes estrenos.

II.2.3. FERNANDO OCA DEL VALLE Y LA COMPAÑÍA DE COMEDIAS DEL ATENEO PARAGUAYO: PRIMERA ETAPA (1941 - 1946)

El Ateneo Paraguayo, una de las instituciones culturales más relevantes de Paraguay, crea su compañía teatral en 1941. Gracias al apoyo de los artistas paraguayos Domingo Franchi y Carlos Basterreix, y del beneplácito

del profesor Hipólito Quell, presidente del Ateneo, el elenco fue dirigido ininterrumpidamente por Fernando Oca del Valle, recién llegado a la capital, hasta 1947. En 1952, tras un receso de cinco años, el exiliado retomará su labor hasta mediados de los sesenta y, después, traspasará la dirección del grupo a dos de sus mejores alumnos, Mario Prono y María Elena Sachero. No obstante, nunca abandonó su compromiso con la Compañía del Ateneo Paraguayo, pues trabajó como asesor artístico junto a los nuevos directores hasta 1973, el año de su fallecimiento. Hacía años que se insistía en la necesidad de crear una compañía dramática vinculada al Ateneo, que se mantuviera respaldada por el prestigio de la entidad y se concibiese como un proyecto beneficioso para el progreso de la cultura nacional. Fernando Oca del Valle consiguió, según explica Plá en *Espanoles en la cultura paraguaya* (1993b), que la directiva del Ateneo aceptase dos condiciones básicas para poner en marcha tal proyecto: la formación de un elenco titular de la entidad y la obtención, por medio del Ateneo, de condiciones especiales para el usufructo de la sala del Teatro Municipal, que era un espacio idóneo para obtener una regularidad profesional. Oca del Valle, afirma Plá, “supo aprovechar las ventajas y trabajó con auténtico entusiasmo y perseverancia” (1993b: 157). Además, los aspirantes a actores presentaron, en general, un nivel sociocultural alto, lo que permitió al director operar “sobre bases más lisas, por así decirlo, al eliminar la mayoría de los obstáculos en el inicial aprendizaje de lo que respecta a dicción, modales, léxico, etc.” (1993b: 157). Como explica Juan Boggino (1973), en sus inicios, la lucha del elenco para presentar montajes dignos fue dura, pues a la carencia de recursos básicos se sumaba que las salas aún permanecían semivacías; el Ateneo no se hacía cargo de estos gastos porque, en el acuerdo inicial con Oca del Valle, primó la función docente del proyecto, tanto en relación con los jóvenes actores como con el público, que debía reeducar su gusto teatral. Con el paso de los años, el mayor logro de Oca del Valle al cargo de la compañía fue la profesionalización del teatro paraguayo, pues centró sus esfuerzos en la formación de un elenco

estable y renovó el “anquilosado repertorio posromántico” (Peiró 2002), a pesar de que esta labor, como hemos mencionado, no se fundamentara en las corrientes teatrales más vanguardistas:

Hasta su renovación, en Asunción se representaban con calificativo de “últimas” producciones, obras como *Flor de un día* de Camprodón y *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla. [Fernando Oca del Valle] sustituyó esta producción por trabajos más “modernos” que, aunque no se correspondieran con todas las tendencias teatrales que surgían en otros países, incluso vecinos, sí que en Paraguay suponían un paso adelante para lograr un mayor grado de actualización del teatro. Estos más “modernos” eran los autores de la escena madrileña –Benavente– y lo que él había representado –Casona– fundamentalmente. Eran los autores que él había representado y dirigido en “La Farándula”; populares en la España anterior a la Guerra Civil (Peiró 2002).

La presentación de la Compañía del Ateneo Paraguayo tuvo lugar el 28 de mayo de 1941 en el Teatro Municipal de Asunción, la sala oficial destinada a las actividades teatrales y a las proyecciones de cine de la capital, en el marco del Festival de Arte anual que organizaba el Ateneo Paraguayo. Tras un recital de música clásica, piano y canto, y un espectáculo de danza española a cargo de la bailarina paraguaya Ana María Maneglia, la compañía novel debutó con *La fuerza bruta* de Jacinto Benavente. El grupo todavía no contaba con los medios suficientes para montar una escenografía ni lucir un vestuario adecuados, por lo que recurrió a la improvisación¹²⁰. Así lo recuerda uno de los jóvenes actores, Aníbal Romero, en su primer libro de memorias, *El karamegã de Don Aníbal* (2003):

¹²⁰ A medida que la compañía ganó popularidad y adquirió profesionalidad, esas carencias se fueron solventando hasta el punto de contar, a partir de los años cincuenta, con un escenógrafo en la plantilla, el acuarelista español Francisco Torné Gavaldà.

El Ateneo Paraguayo no tenía medios como para contratar los servicios de un decorador y cumplir con ese requerimiento para una buena presentación. Un día antes del estreno, aún no se contaba con un decorado. El director general se dirigió a los depósitos del Teatro donde estaban almacenados algunos viejos decorados que habían olvidado compañías extranjeras de visita a Asunción. Entre estos encontró uno que podía ser la solución y con ese decorado debutó [...]. El decorado era de *El conventillo de la Paloma*, algo realmente insólito para darle un ambiente circense a la obra (2003: 129-130).

Según la prensa, a pesar de las inseguridades propias de un elenco que subía por primera vez a las tablas, la obra contó con una acogida muy positiva. Oca del Valle inauguró el acto con un discurso en el que asumía la responsabilidad de llenar el vacío teatral existente en el país y pedía al público que fuera comprensivo con el joven elenco:

El teatro es, por su efectivismo, uno de los vehículos más interesantes para propagar la cultura, ya que, eligiendo con acierto las obras, el teatro puede ser escuela de buenas costumbres, escuela de ciudadanía, orientación de legisladores, ejemplos de abnegación, de sacrificio y de heroísmo. De todo cuanto significa elevación espiritual del hombre. Y si el teatro es cuanto acabo de decir, convengamos que el hecho de que esta capital se vea privada de teatro, ya que no podemos decir que se cuenta con él porque al cabo del año vengan dos o tres compañías extranjeras, ello va en detrimento del nivel cultural del país. Para llenar este vacío, el Ateneo, digna institución de la cultura paraguaya ha creado los elencos teatrales guaraní y castellano, que tan notablemente se dejaban sentir en la vida artística del país. [...] Tengo motivos para esperar de la exquisita sensibilidad de este país, y que no nos veremos desairados, y que entre todos llegaremos a construir este teatro nacional que tanto se deja sentir y que en tanto puede contribuir a elevar, cada vez más, el nivel cultural del pueblo. Y ahora una advertencia: las señoras, señoritas y caballeros que constituyen este

elenco, no son actores y actrices, sino aficionados, y, por consiguiente, sería una injusticia verlos, escucharlos y juzgarlos con la severidad de si se creyesen actores y actrices consumados (Romero 2005: 34-35).

Dos meses después, probablemente con el objetivo de visibilizar su experiencia teatral para ganarse la aprobación del público, el director español, que también había sido actor en el Madrid de los años treinta, participó individualmente recitando una selección de textos de Jacinto Benavente en la Primera Peña del Ateneo Paraguayo, un espectáculo plural que tuvo lugar el 12 de julio. Tras el estreno de *La mala ley* de Manuel Linares Rivas, el 14 de agosto, y de *Sorprendidos y desconocidos*, del dramaturgo paraguayo Luis A. Ruffinelli, apenas cuatro días después¹²¹, hubo un receso en las tablas del Municipal hasta final de año. *Sorprendidos y desconocidos* constituye la primera obra paraguaya que integra el repertorio de la compañía; Jorge Aiguadé la ha considerado una obra de iniciación (1926) “de tinte realista psicológico”, que gira en torno a la relación de una pareja cuyas diferencias aumentan cuando su situación económica medra, y que atesora unos puntos de vista sobre el papel de la mujer en el matrimonio “anticuados y reaccionarios” (1997: 21).

La compañía abrió la temporada de verano el 18 de diciembre con *Canción de cuna* de Gregorio Martínez Sierra, que se repuso varios días, lo que supuso un hecho muy significativo, pues el privilegio de repetir en escena normalmente atañía a las compañías extranjeras. Tras un año en activo, el diario *El País* subrayaba el progreso del grupo, así como las novedades de la puesta en escena integradas en esta obra: el acompañamiento musical a cargo del maestro Juan Carlos Moreno y el recital

¹²¹ Se trata de una reposición, ya que la obra fue estrenada por primera vez el 14 de octubre de 1926 en el Teatro Granados por la compañía de Roberto Rabelli. Ese mismo año, la Compañía de Francisco Villaespesa incorporó a su repertorio otra obra de Ruffinelli, el drama *Victoria*, mucho más progresista que la anterior por defender “ideas pro divorcistas” (Aiguadé 1997: 20). Esta constituye el primer estreno paraguayo en trascender las fronteras de la isla.

poético, acorde a la pieza, que protagonizó el mismo Oca del Valle entre actos. El 4 de marzo de 1942, el director español presentó *Las de enfrente*, una comedia costumbrista del argentino Federico Mertens donde, según la prensa, el elenco seguía demostrando notables avances:

El Teatro Municipal presentaba el aspecto de las grandes solemnidades artísticas. La Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo presentó la citada obra superando las anteriores actuaciones, señalando en esta forma la calidad del teatro nacional que en forma decorosa y digna realiza una labor de divulgación que debemos en justicia alabar. La obra elegida de Mertens, quizás un poco anticuada ya, fue realizada por la excelente interpretación de la señora Celia Riquelme, la señorita Eugenia Bordas y las señoritas de Reisófer. Podemos señalar, además, que todos los intérpretes estuvieron a la altura exigida demostrando no solo disciplina sino una vocalización que demuestra la preparación de aquel elenco teatral (*El País*, 5/03/1942).

En abril de 1942, la compañía tuvo la oportunidad de estrenar por primera vez una pieza nacional nueva, escrita apenas unos meses antes de su estreno: *Arévalo*, del joven artista paraguayo Jaime Bestard, que constituyó una inesperada revelación. El crítico Carlos Centurión en su *Historia de las letras paraguayas* comenta algunas claves de su argumento: “La comedia gira en torno a uno de sus centinelas, capitán de administración, quien vive un intenso drama íntimo, en el que la infidelidad de su cónyuge provoca las torturas espirituales propias del clásico ‘triángulo’”(1951). El éxito que generó este montaje favoreció la traducción de la obra al guaraní apenas unos años después, emulando el retorno del teatro de Correa.

El 5 de mayo, la compañía puso en escena *El mundo es un pañuelo* de los hermanos Álvarez Quintero, autores que conectaban notoriamente con el gusto popular asunceno y cuya tendencia teatral era denominada “teatro de familias”; el día 20 del mismo mes, presentan *Nuestra Natacha* de Alejandro

Casona, el único autor del exilio que Oca del Valle estrenará en Paraguay, una elección que evidencia los límites que supuso su acción modernizadora, porque además se trata de una obra anterior al exilio. *Nuestra Natacha* fue la pieza central de la temporada, aunque, según narra el actor Aníbal Romero en su segundo libro de memorias, *Ecos de voces y aplausos* (2005), la compañía fue acusada de manifestar contenido “socialista”, por lo que Oca del Valle “fue perseguido, asediado por los testafierros del régimen” (2005: 39) de Higinio Morínigo. No obstante, el éxito de la obra propició su reposición el 10 de diciembre de 1943 junto a *Brujería*, del dramaturgo brasileño contemporáneo Oduvaldo Vianna. Diez años después, *Nuestra Natacha* volvió a ser dirigida por Oca del Valle con una puesta en escena más elaborada.

A mediados de agosto, el colectivo retomó el costumbrismo de los hermanos Quintero con la comedia *Amores y amoríos*, estrenada a finales de noviembre. Asimismo, Jacinto Benavente vuelve a las tablas paraguayas con *Los malhechores del bien*, una representación que, como indicaba el crítico de *La Tribuna*, “superó todos los cálculos y reveló de paso la magnífica realidad de un elenco que día a día se afianza” (19/11/1942). Esta precedió a *El rayo* de Pedro Muñoz Seca y Juan López Núñez, que fue estrenada el 2 de diciembre. Finalmente, el año teatral de 1942 cerró el 17 de diciembre con la pieza paraguaya que obtuvo el segundo premio en el I Concurso de obras teatrales organizado por el Ateneo Paraguayo, coincidiendo con la inauguración de la Semana del Arte Nacional: *Un sobre en blanco* de Josefina Plá y Roque Centurión Miranda¹²², cuyo texto, desafortunadamente, continúa desaparecido. La crítica destacó la originalidad de la dramaturgia, derivada de la construcción psicológica de los personajes y el logro de los diálogos - precisamente dos de los elementos que conforman la singularidad de la obra

¹²² La trayectoria como dramaturga de Josefina Plá comienza en colaboración con Roque Centurión Miranda, desde *Episodios chaqueños* (1932) a *Pater Familias* (1941). Escriben juntos un total de siete obras.

de Plá en solitario-, bien desempeñados por el elenco del Ateneo (*El País*, 18/12/1942).

A lo largo de los tres primeros años de trayectoria, se observa que la estrategia a la que recurre Fernando Oca del Valle para que la tierna compañía alce el vuelo se basa en un “trasvase” directo de su experiencia teatral madrileña a las tablas asuncenas: el organismo que enarbola el proceso de institucionalización teatral en Paraguay, la Compañía Nacional de Comedias del Ateneo Paraguayo, bebe de un repertorio empapado de las tendencias teatrales que invadieron la escena española de las décadas de los veinte y treinta. Si bien el grado de actualización con respecto a los derroteros que alcanzaba el teatro contemporáneo era muy pobre, montar piezas de Benavente o los Álvarez Quintero suponía un significativo paso adelante para una escena teatral en castellano que había permanecido baldía durante años. Así, para trazar algunas consideraciones acerca del “trasvase” impulsado por Oca del Valle, que se fundamentaba sobre un criterio didáctico, basta con consultar algunos de los estrenos que dirigió en Madrid antes de la guerra a cargo de “La Farándula”, y comprobar que no solo se repiten nombres de autores, sino incluso de obras, como es el caso de *Amores y amoríos*. Atendiendo al listado de estrenos que recogen Francisca Vilches y Dru Dougherty en *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición* (1997), se advierte que, entre el repertorio de piezas que “La Farándula” estrenó en el Teatro Comedia de Madrid, figuran la ya citada *Amores y amoríos* (1927), *Puebla de las mujeres* (1927) y *El amor en el teatro* (1930) de los hermanos Álvarez Quintero, *La fuerza del mal* (1929) de Manuel Linares Rivas o *El amor asusta* de Jacinto Benavente (1931).

En 1944, gracias a las gestiones de Fernando Oca del Valle y del empresario del Teatro Municipal, el exiliado republicano José Marcos, Asunción gozó de la presencia de la Compañía de Margarita Xirgu durante el mes de agosto. La breve temporada teatral de quince días constituyó un

acontecimiento de gran relevancia para la vida cultural asuncena pues visibilizó notablemente el proceso de renovación teatral que había comenzado a generarse en la capital paraguaya. La recepción que tuvieron los estrenos dirigidos por la Xirgu puede examinarse a partir de la significativa cobertura, en comparación con la que recibían los estrenos locales, que le dedicó la prensa asuncena más influyente del momento, *El País* y *La Tribuna*.

La gira que la Compañía de Margarita Xirgu realizó por Sudamérica de 1944 a 1946 comienza en Chile, con una breve temporada teatral en mayo de 1944, y acaba en Perú, en abril de 1946, cuando el escenógrafo Santiago Ontañón y los actores Edmundo Barbero y Pilar Muñoz son contratados por el gobierno peruano para formar parte de proyectos de renovación teatral en Lima. El intenso viaje de dos años por Santiago, Buenos Aires, Asunción, Montevideo y Lima, además de algunas capitales provinciales, constituyó una etapa irrepetible en la historia de la escena del exilio por varias razones: el elenco contaba con actores de la talla de Edmundo Barbero, Alberto Closas, Pilar Muñoz, Alberto Contreras, Gustavo Bertot, Isabel Pradas, Amelia de la Torre..., además del admirable trabajo escenográfico de Santiago Ontañón; se estrenaron tres de las obras más emblemáticas del teatro en el exilio, *El adefesio* (8 de junio de 1944, Teatro Avenida de Buenos Aires), *La dama del alba* (3 de noviembre de 1944, Teatro Avenida de Buenos Aires) y *La casa de Bernarda Alba* (8 de marzo de 1945, Teatro Avenida de Buenos Aires), además de otras piezas sorprendentes como *El embustero en su enredo* (11 de mayo de 1944, Teatro Municipal de Santiago), del joven José Ricardo Morales; el repertorio, que se iba renovando frecuentemente, incluía, asimismo, obras creadas por nuevas voces latinoamericanas, como el caso del uruguayo Jules Supervielle o del chileno Santiago del Campo, lo que evidenciaba no solo el fino olfato de la directora, sino también su interés por la imbricación entre lo español y lo latinoamericano; además, la compañía

vivió la experiencia excepcional de enfrentarse a un público virgen como el asunceno, que probablemente conocía el nombre de la gran trágica, pero jamás había escuchado la modulación de su voz.

Tras su paso por Santiago de Chile y Buenos Aires, Margarita Xirgu llega a Asunción el 12 de agosto de 1944. Desde principios de mes, la prensa anunciaba su llegada como un acontecimiento teatral excepcional, lo que probaba la fama que el grupo estaba cosechando en las capitales sudamericanas. La compañía elige a Lorca para su debut: *Doña Rosita la soltera*, *Mariana Pineda* y *Bodas de sangre*, estrenadas los días 12, 13 y 14 de agosto, respectivamente. El 15 llega a las tablas un clásico, *La dama boba* de Lope de Vega, cuyo estreno se vio eclipsado por la pieza que la prensa de una sociedad particularmente conservadora consideró el espectáculo central de la temporada: *Yerma*, representada el 19 de agosto en sesión de tarde y de noche. El resto del repertorio lo conformaron *El ladrón y los niños* del autor franco-uruguayo Jules Supervielle¹²³, estrenada el día 16; *El adefesio* de Rafael Alberti, el 17; *El embustero en su enredo* del joven José Ricardo Morales, representada un día después; *La zapatera prodigiosa*, el 20; y, para las funciones de despedida, los días 26 y 27 de agosto, *La Malquerida* de Jacinto Benavente y *María Rosa* de Ángel Guimerà, con traducción de José de Echegaray. Los estrenos se combinaron, como solía establecer la compañía, con algunas reposiciones a precios populares.

La información sobre las puestas en escena es muy limitada. Esto se debe, como hemos comentado, a que el género de la crítica teatral no se había consolidado todavía como ejercicio periodístico, por lo que las apreciaciones sobre la temporada se reducen a datos sobre el repertorio y comentarios laudatorios sobre la afluencia y la emoción del público paraguayo con el fin de manifestar el éxito de la compañía. Por ello, el estudio de la recepción de

¹²³ Margarita Xirgu se basó en la traducción de María Teresa León; así lo indicaron los programas de mano y las notas de prensa.

los estrenos de la Xirgu no es comparable al que puede llevarse a cabo en países como Argentina, Chile o Perú, donde la sección dedicada a los espectáculos estaba más consolidada. Entre las noticias sobre la temporada teatral de la Compañía de Margarita Xirgu, aparece publicado en *El País* el citado artículo de Roa Bastos, “El problema de la crítica teatral en nuestro medio”, en el que insistía sobre la necesidad de construir una crítica teatral de calidad para frenar los juicios prediseñados sobre realidades ajenas y contribuir, así, a la dignificación del teatro nacional.

A pesar de las dificultades para consolidar este análisis, el paso de la compañía de Margarita Xirgu por Paraguay no merece ser obviado porque ayudó a estimular el ambiente teatral de la ciudad introduciendo propuestas teatrales, tanto a nivel dramático como escenográfico, muy contemporáneas. Cabe mencionar especialmente que, gracias a Margarita Xirgu, el público paraguayo pudo presenciar, por primera vez, cómo la obra de Lorca, autor que formaba parte del imaginario popular paraguayo, quizá vinculado a los valores de justicia y libertad, cobraba vida sobre el escenario: el primer contacto directo de la sociedad paraguaya con la literatura lorquiana no fue a través de la lectura, sino que se cristalizó a partir de la palabra viva.

En este sentido, es también reseñable que el éxito de la compañía avivó la conciencia de formar un público amante del teatro, condición indispensable para que este arte se desarrollara plenamente. Este hecho no sucedía en Asunción desde las representaciones de obras en guaraní de Julio Correa, aunque era uno de los objetivos que perseguía la Compañía del Ateneo Paraguayo a medida que ganaba profesionalidad. Del espíritu de la sociedad paraguaya por dignificar su teatro, zarandeado por la compañía de Margarita Xirgu, habla el periodista Gervasio Recalde en uno de los últimos artículos publicados en el diario *La Tribuna* sobre la breve temporada asuncena:

En las representaciones de esta compañía se ha tenido en cuenta todos los detalles, desde el decorado hasta la caracterización para formular al público una versión exacta de la realidad lorquiana, exaltándose la escena con recursos tan bien logrados que mueven a la admiración y al aplauso espontáneo y sincero. El índice de las realizaciones tiene un elevado saldo satisfactorio, pues la dirección ha sabido seleccionar para intérpretes, artistas de calidad, todos y cada uno tienen sus roles perfectamente caracterizados y desarrollan sus actividades con ajustada técnica proporcionando al público intensas satisfacciones. Debemos, pues, felicitarlos que Margarita Xirgu haya encontrado en nuestra tierra el aprecio que merece su responsabilidad artística, tal como ella lo plantea, para bien de los enamorados de la belleza, que en sus labios tiene acentos de perennidad (*La Tribuna*, 25/08/1944).

A propósito de sus palabras, recuperamos una entrevista publicada el 30 de diciembre de 1945 en un diario limeño de referencia, *La Prensa*, concedida en el último destino de su última gira sudamericana. En ella, el periodista Guillermo Romillón pregunta a Margarita Xirgu su opinión acerca del rol que debía desempeñar el teatro en la sociedad, a lo que ella responde: “Les citaré un pensamiento de Federico García Lorca -con el cual estoy de acuerdo íntegramente-: ‘un pueblo que no ayuda y no fomenta su teatro, si no está muerto, está moribundo’”. Esta declaración sintetiza la significación de la labor teatral de Margarita Xirgu en el exilio, basada en el compromiso pedagógico y el interés por difundir un repertorio que oscilaba entre la tradición clásica y las corrientes teatrales más contemporáneas cuyos autores, en muchos casos, eran dramaturgos españoles republicanos.

Tras la temporada que ofreció la Compañía de Margarita Xirgu en Asunción, Fernando Oca del Valle estrena, el 7 de noviembre de 1944, *Dueña y señora*, original de los comediógrafos españoles Leandro Navarro y Adolfo Torrado, protagonizada por los ya reconocidos “primeros actores” de la compañía: Nelly Prono, Leandro Cacavelos y el joven Aníbal Romero. Esta fue

la única obra que se representó oficialmente en 1944, lo que acusa aún la ausencia de criterios que regularan la programación de espectáculos municipales. La temporada de 1945 abrió el 5 de junio con *El proceso de Mary Dugan* de Bayard Veiller, el célebre melodrama norteamericano estrenado por primera vez en Madrid en 1929 y adaptado al cine en versión española tres años después. Esta obra, cuyos personajes sirven de inspiración para un variado abanico de reescrituras, siguió funcionando en la escena franquista por su ideario burgués y conservador como un instrumento propagandístico de la dictadura¹²⁴. Su representación en la escena paraguaya de mano de Oca del Valle es otro ejemplo de “trasvase” que reafirma, además, el discurso moderado que el director mantenía a través de la elaboración de los repertorios; no obstante, se trata de una elección que se aleja de la tendencia teatral española predominante, como lo fue la tragedia grotesca de Carlos Arniches *La condesa está triste*, presentada el 13 de noviembre del mismo mes. A pesar de las limitaciones que le imponía el contexto sociopolítico, Oca del Valle demostró poseer una visión holística de la escena teatral: abrió el repertorio de la compañía a obras paraguayas contemporáneas con el fin de no constreñir el gusto teatral del incipiente público asunceno y evitar que los conflictos representados en las tablas resultaran demasiado ajenos a la realidad paraguaya. Como ya ocurrió con *Arévalo* de Jaime Bestard, ambientada en el conflicto chaqueño, que simbolizó un punto de conexión

¹²⁴ Explica María Pérez L. de Heredia al respecto: “*El proceso de Mary Dugan* es, tal vez, el mayor éxito en España del modelo discursivo de evasión importado de los Estados Unidos. La obra llega avalada por los éxitos obtenidos en Nueva York, Londres y París, y se estrena en el Teatro Infanta Beatriz de Madrid, el 18 de mayo de 1929, en traducción de Joaquín Salvatella, bajo la significativa etiqueta genérica de melodrama de la vida de Nueva York. [...] El público burgués es quien mantiene la actividad escénica después de la Guerra Civil, por lo que el teatro que se le ofrezca debe atender, ante todo, los paradigmas estéticos y éticos de la burguesía. El teatro termina convirtiéndose en reflejo de su modo de vida y de sus planteamientos ideológicos y vitales, que pueden resumirse en el rechazo sistemático a la realidad que le rodea. Además, no cabe ninguna duda de que este teatro de evasión funciona también como instrumento oculto de propaganda del régimen totalitario, que no permite sino el triunfalismo y el escapismo” (2011). Esta última idea es la que conecta directamente con el contexto paraguayo de 1945, sumido bajo la sombra de la dictadura de Morínigo, y las limitaciones en la elección de los repertorios que, por esta razón, tenían los artistas.

con el público, Oca del Valle monta *La quijotesa rubia*, una obra de Ezequiel González Alsina, hoy día considerado como una de las figuras más influyentes de la literatura paraguaya contemporánea. Esta, que en opinión de Willis Knapp Jones en *Behind Spanish American Footlights* (1966) “was called the best Paraguayan comedy of its kind” (1966: 41), resultó el montaje más significativo de la temporada.

En 1946 triunfa *Mientras llega el día*, escrita por Augusto Roa Bastos en colaboración con Fernando Oca del Valle. Tanto la prensa paraguaya como el programa de mano hablan de coautoría¹²⁵; no obstante, como indica José Vicente Peiró, la labor de creación del director es confusa pues, según la bibliografía sobre Augusto Roa Bastos elaborada por Milda Rivarola (1991), la obra fue escrita por Roa y “perfeccionada por Oca del Valle para llevarla a las tablas” (1991). La preceden una serie de estrenos de índole costumbrista como *La frescura de la fuente* de P. Muñoz Seca y E. García Álvarez, el 19 de marzo, y las comedias de los hermanos Álvarez Quintero, representadas el 25 de julio como parte del programa de la Semana del Arte, *Lo que tú quieras*, *Mañana de sol* y *Herida de muerte*. Contrasta con ellas *Mientras llega el día*, que fue estrenada el 27 de julio y, a causa del inusual espacio que le dedicó la prensa durante el mes, resultó la obra sobre la que recayeron los focos de atención. Los actores protagonistas, Leandro Cacavelos y Azucena Zelaya, vaticinaban la buena acogida del público en un par de entrevistas ofrecidas al diario *El País* la víspera del estreno:

Interrogado sobre la obra que se estrenará mañana, [S. Leandro Cacavelos] comenzó diciendo que augura para *Mientras llega el día* el

¹²⁵ La noticia de *El País* del 27 de julio de 1946 indica: “Esta noche, la Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo dará a conocer *Mientras llega el día*, obra que lleva la firma de D. Fernando Oca del Valle y Augusto Roa Bastos.”; la nota del 29 de julio en el mismo medio anuncia: “Hoy la Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo presenta en la Semana del Arte la comedia dramática en tres actos, el 2º dividido en dos cuadros de [sic] Fernando Oca del valle y Augusto Roa Bastos *Mientras llega el día*”.

más amplio éxito. “Me aventuro a anticiparlo”, agrega, “teniendo en cuenta varias razones, dos de las cuales las considero suficientes: en primer lugar, la obra, de palpitante actualidad y plena de humanidad, ha de llegar con todas sus fuerzas al espectador; en segundo lugar, los nombres de don Fernando y de Roa Bastos, constituyen una seguridad en cuanto a la calidad y a la probidad artística de la obra. [...] Creo que el camino del teatro nacional está logrado. Falta solo ampliarlo y es lástima grande que en tan ardua labor no colaboren todos y que muchos hayan quedado atrás por falta de constancia, cariño y decisión (*El País*, 26/07/1946).

Nelly Prono, primera actriz, declaró que se trataba de una comedia de “fino y emotivo diálogo” que alcanza un tono poético en numerosos momentos. Puesto que el texto a día de hoy no ha sido aún recuperado, sus palabras a propósito del conflicto argumental resultan claves para intuir qué escondía esta propuesta dramática:

El bien de la acción se desarrolla en Alemania, tiene sentido universal, ya que se trata de un canto a la paz y del reconocimiento de los eternos valores morales de todos los pueblos de la tierra. [...] Personifico a una madre fanatizada por las ideas de un régimen de fuerza que, a costa de su propia sangre reconoce su error (*El País*, 27/07/1946).

El estreno de *Mientras llega el día*, que presuntamente apuntaba al clima internacional de posguerra, sin eludir la realidad nacional sujeta a un persistente sistema autoritario, demostró que la voluntad de hacer un teatro profesional y de fehaciente compromiso intelectual empezaba a convertirse en un hecho después de cinco años de trayectoria profesional. En este sentido, de esta primera etapa de la Compañía del Ateneo, Josefina Plá, en calidad de investigadora, recalca la madurez de algunas de las piezas paraguayas que había estrenado la compañía de Oca del Valle, de modo que el

corpus teatral que conformaban se erigía como firme candidato para consolidar una literatura dramática contemporánea paraguaya:

De todas las obras extranjeras o nacionales representadas, la única que rozó temas de posguerra, buscando un nivel universal, fue *Mientras llega el día* de Augusto Roa Bastos en colaboración con Fernando Oca del Valle, estrenada en 1946. Jaime Bestard (1890-1976) en *Arévalo*¹²⁶, si bien sitúa sus personajes en la época de la guerra del Chaco, pasa por alto los temas de esta y centra su conflicto en lo doméstico y costumbrista. Evaden esta situación también, buscando el plano ético o puramente humano, *La quijotesa rubia* y *El gran rival*¹²⁷, de González Alsina, piezas de sobrio y fino diálogo que sugieren una influencia casoniana. Estas obras, en conjunto, marcan sin duda un crescendo en el aspecto estructural, en el buceo psicológico, la agudeza del mensaje, el dinamismo del diálogo; y aunque la fragmentación de incitaciones impide definir corrientes, no cabe duda de que el teatro camina a una mayor jerarquía como hecho literario y como reflejo de la conciencia humana y social (Plá 1988: 256-257).

La compañía de Oca del Valle significaba para algunos autores nacionales una oportunidad para visibilizar sus creaciones, dado el contexto de prolongado y forzoso ineditismo al que estaban sometidas sus trayectorias como dramaturgos. Paralelamente, entre otros méritos obtenidos por la compañía, es lícito valorar, ya en 1946, la captación de un público asiduo al teatro en castellano pues, poco tiempo después de dar por finalizadas las representaciones, el gobierno municipal reguló por fin un calendario anual de

¹²⁶ Francisco Pérez-Maricevich dedica en su *Diccionario de la literatura paraguaya (I)* (1983) unas líneas a la obra de Bestard: "Su esquema estructural es acarreo de la tradición (el clásico triángulo amoroso de A y B persiguen a C) pero llevado con cierta originalidad desperdiciada en su mayor parte por la impericia técnica del comediógrafo. No obstante, esta obra tiene una de las mejores escenas cómicas de todo el teatro paraguayo, legítima comicidad de situación en la que Bestard ha mostrado su talento en toda su dimensión".

¹²⁷ Según datos del archivo del Ateneo Paraguayo, *El gran rival* de Ezequiel González Alsina fue estrenada en octubre de 1950. En esta época, Oca del Valle no se encontraba en activo, por lo que no fue él quien la dirigió.

espectáculos: dispuso la aprobación de dos temporadas teatrales al año, una en mayo y otra en agosto, con el fin de contratar compañías extranjeras que ampliaran el panorama cultural asunceno. El primer elenco foráneo, contratado para la temporada de invierno de 1947, fue la “Compañía de estampas líricas españolas” de Joaquín Pérez Fernández, bailarín español afincado en Argentina.

El año teatral de 1946 concluyó con una gira que la Compañía del Ateneo organizó, por segunda vez, por la ciudad de Concepción, a principios de diciembre. Los viajes de la compañía oficial hacia otros rincones del país denotan un minúsculo intento de descentralización artística, imposible de conseguir por falta de recursos y experiencia; solo podemos hablar de un teatro hecho desde el interior del país a partir de la década de los setenta, gracias a la acción de ciertos colectivos teatrales independientes.

En 1947, se han registrado los estrenos de *La familia Quintana* y *La señora del ministro*, ambas del actor paraguayo Ernesto Báez. El estreno de esta última pieza, el 27 de abril, resultó accidentado a causa de la agitación social propiciada por la recién declarada revolución de 1947. En *El karamegã de Don Aníbal* (2003), el actor Aníbal Romero Ramos narra el lamentable boicot que partidarios del gobierno, de la corriente denominada el “Guión Rojo”, llevaron a cabo contra el estreno de *La señora del ministro*, en la que se ridiculizaba a miembros del gobierno como el ministro de Hacienda, cabeza del “Guión Rojo”. A pesar de los ataques, el elenco no interrumpió la obra hasta que la situación fue insoportable:

En el escenario anidó la valentía y se prosiguió con la obra hasta que los maleantes hicieron funcionar ruidosamente los ventiladores, echando sobre sus aletas paquetitos de pimienta molida y esparciendo agua gasificada, resultado de agitar las botellas desde arriba para que lloviera a los espectadores (Romero 2003: 140).

Tras este hecho, Fernando Oca del Valle abandona su trabajo y no vuelve a dirigir la Compañía del Ateneo hasta 1952. Según las fuentes consultadas, hay varias versiones sobre su cese como director del grupo durante cinco años. Mientras que generalmente en los homenajes al director publicados en prensa se omite el motivo, Josefina Plá (1988) se inclina por argumentos de índole histórico-política, ya que 1947 fue, precisamente, el año en que sobreviene la violenta guerra civil, germen de la dictadura militar que gobernaría el país hasta 1989. La guerra parece, por lo tanto, el principal motivo que empuja a Oca del Valle a huir del país. Además, si bien la compañía del Ateneo se disuelve¹²⁸, volverá a unirse antes de que Oca del Valle retorne a Paraguay, puesto que su discípulo Leandro Cacavelos y la profesora Desa Debosco la mantienen a flote durante su ausencia, hasta 1952, dirigiendo un conjunto de obras que conforman un sorprendente repertorio¹²⁹: *A las seis en la esquina del boulevard* y *Usted tiene ojos de mujer fatal* de Enrique Jardiel Poncela, *El vuelo de la cigüeña* de Antonio Botta y Juan Carlos Muello, *El enfermo imaginario* de Molière, *La voz humana* de Jean Cocteau, *La cruz del Chaco* de Augusto Duarte, *El gran rival* de Ezequiel González Alsina, *Retazo* de Darío Niccodemi, *Los caciques* de Carlos Arniches y *La boda de Quinita Flores* de los hermanos Álvarez Quintero.

¹²⁸ En 1948, actores principales del Ateneo como Ernesto Báez, Carlos Gómez y Emigdia Reisófer formaron la popular compañía Báez-Reisófer-Gómez.

¹²⁹ Se trata de una temporada singular, que merecería un futuro análisis más detenido, por varias razones: por primera vez, se montan obras de Jardiel Poncela, autor que recuperará puntualmente Oca del Valle en la segunda etapa de su trayectoria; suben a las tablas paraguayas piezas de dimensiones universales como el clásico de Molière o el sublime monólogo de Cocteau, autor que Josefina Plá trabajó paralelamente en la Escuela Municipal de Arte Escénico; se recurre a piezas nacionales, como *El gran rival* (1947) de González Alsina, escrita apenas unos años antes, que fue incluida, al final de los años cincuenta, en repertorios de provincia argentinos (Pellettieri 2007: 233); por último, observamos una dinámica a la inversa, el trasvase de montajes del exterior al interior, como *El vuelo de la cigüeña*, del brasileño Antonio Botta, que había sido montada en Salta en 1948 (Pellettieri 2007: 353), aunque excesivamente limitado.

II.2.4. FERNANDO OCA DEL VALLE Y LA COMPAÑÍA NACIONAL DE COMEDIAS: SEGUNDA ETAPA (1952 - 1969)

Fernando Oca del Valle se reincorpora como director de la compañía del Ateneo en la temporada de 1952. El 2 de mayo presenta *Duda*, del dramaturgo de posguerra Emilio Hernández Pino, protagonizada por Nelly Prono y Salim Giralá. Como novedad, la prensa hace comentarios sobre la escenografía, tema que hasta el momento había sido pasado por alto en la recepción teatral paraguaya. Esto se debe al trabajo del acuarelista catalán Francisco Torné Gavaldà que, recién instalado en Paraguay, comenzó a colaborar muy activamente en la elaboración de los decorados. Gavaldà, que desarrolló una digna carrera artística en Paraguay hasta 1983¹³⁰, año en el que retorna a España, trabajó bajo la dirección de Oca del Valle en numerosas ocasiones consolidando, así, el ninguneado arte escenográfico. *Duda* fue representada, asimismo, en la ciudad paraguaya de Villarrica¹³¹. Casi un mes después, el 23 de junio, en homenaje a la República Argentina, el grupo estrena *Ha entrado una mujer*, comedia del dramaturgo argentino Enrique Suárez Deza con la que la primera actriz de la compañía, Nelly Prono, se despedía de los escenarios paraguayos para continuar su carrera artística en Buenos Aires.

El éxito del siguiente estreno auguró la rotunda conquista teatral de la compañía en su segunda etapa profesional. Oca del Valle dirige *La barca sin pescador* de Casona, que permanecerá en cartelera desde el 7 de octubre hasta finales de noviembre. El público asunceno, familiarizado ya con la pieza gracias a la película argentina de Mario Soffici (1950), protagonizada por el

¹³⁰ En una entrevista publicada en el suplemento cultural de *Abc color* (10/04/1983), el artista relata que, como escenógrafo oficial del Teatro Municipal durante veinte años, había de crear escenografías cada quince días. Esto suma casi trescientos trabajos distintos a lo largo de su trayectoria en Paraguay.

¹³¹ Durante esta breve gira, actuó Oca del Valle en alguna de las reposiciones en sustitución del actor Leandro Cacavelos.

célebre actor español Pedro López Lagar, recibió la versión de Oca del Valle con especial entusiasmo. Alfonso Finot y Hugo Achá Mercado, profesores bolivianos visitantes, publicaron en el diario *La Tribuna* una de las críticas más concisas destacando el trabajo interpretativo de ciertos actores y el de Oca del Valle como director de un elenco que consideraron muy “homogéneo”:

Salim Giralá encarna el papel principal de aquel hombre de negocios, frío y audaz. El triunfador efímero de los tiempos actuales. [...] Es un intérprete que encarna su papel con tal acierto que nada tiene que envidiar al actor hispano Pedro López Lagar, a quien supera en prestancia y fuerza de acción, aunque este posee la seguridad de su madurez y su experiencia de viejo actor. [...] El otro hombre cuya aparición es fugaz, pero tremendamente intensa es el que interpreta Leandro Cacavelos, como una verdadera creación en el papel de Mefistóteles. [...] En el personal femenino se destaca Azucena Zelaya en el papel de la abuela, su juventud no bien disimulada, se suple en el acierto en el que desempeña su rol. Presenta el aspecto de aquellos añejos troncos de familia en cuyo regazo anida la felicidad de todos los hogares. [...] El desarrollo de toda la trama hace que el público llegue a insumirse en el fondo mismo de la obra que se representa con una abstracción total. Los decorados son sobrios y buenos. [...] En esta magnífica presentación de arte que, sin haberlo esperado, hemos espectado [*sic.*] en Asunción, se destaca con nítidos perfiles, el esfuerzo tenaz y laborioso de Don Fernando Oca del Valle, que ha logrado formar un conjunto homogéneo de artistas paraguayos que buscan superarse a sí mismos con un afán digno del mayor encomio y estímulo. Su hábil dirección, ejecutada con pleno conocimiento de las fases mismas de la obra y de la técnica se deja sentir en todos los múltiples detalles de la escenificación (*La Tribuna*, 10/10/1952).

El éxito de la temporada de 1953 también se debió a Casona. Tras el estreno de *Fuego sin llama* de Jean Jacques Bernard, el 1 de octubre, Oca del

Valle decidió no arriesgar con nuevos montajes y programó *Nuestra Natacha*, tal y como lo había hecho once años atrás. Aparentemente, las principales diferencias entre ambos montajes se encontraron, por una parte, en la escenografía, pues ahora la compañía contaba con las acuarelas de Torné Gavaldà, y, por otra, en el reparto, ya que se habían unido al elenco nuevas promesas como María Elena Sachero o el hijo del consagrado intérprete Salim Giralá. Los montajes de obras de Casona seguían evidenciando el bajo nivel de riesgo en la elección del repertorio más contemporáneo, siendo el asturiano, como ya hemos indicado, el único de los autores exiliados que la compañía del Ateneo estrenó. No obstante, sería interesante analizar este hecho desde otro punto de vista, teniendo en cuenta, por ejemplo, los condicionantes externos, políticos y socioeconómicos que sometían a Paraguay a un estado de marginalidad con respecto a las redes de difusión cultural que existían entre los países latinoamericanos.

En Paraguay, la recepción de material cultural innovador era más compleja por su aislamiento geográfico, por lo que las giras de artistas extranjeros, como fue la de Margarita Xirgu, suponían valiosas bocanadas de aire fresco. Así, entre la tendencia conservadora de Oca del Valle y las dificultades que imponía la coyuntura sociopolítica del país, los estrenos de comedias de evasión como *Nuestra Natacha* y *La barca sin pescador* resultan sugestivos en tanto que demuestran un interés por aproximarse a las tendencias teatrales vecinas -las de Argentina, principalmente, hervidero teatral de Sudamérica. *La barca sin pescador*, por ejemplo, se estrenó en el Teatro Liceo de Buenos Aires en 1945, y apenas siete años después triunfaba en el Teatro Municipal de Asunción.

Otro caso en que percibimos la voluntad de la compañía por ofrecer obras contemporáneas de notorio éxito, carentes de un discurso ideológico explícito, es el estreno, el 11 de junio de 1954, de *Celos del aire* de José López Rubio, pieza que se había estrenado en el Teatro Español de Madrid en 1950

bajo la dirección de Cayetano Luca de Tena. No fue acertada, no obstante, la elección de *Sombra querida*, comedia en tres actos del francés Jacques Deval, escrita en 1951 y traducida por José López Rubio para el estreno en el teatro La Comedia de Barcelona en octubre de 1952. Según el crítico de *La Tribuna*, el tema, sofisticado y artificioso, “no podía dar lugar a lucimientos de ninguna laya” (28/07/1954), por lo que los actores del Ateneo no estuvieron a la altura durante la representación, que tuvo lugar el 23 de julio. El periodista destaca, no obstante, el trabajo interpretativo de Amador García, actor español que, según apunta Josefina Plá en *Españoles en la cultura del Paraguay* (1993b), llegó al país en 1951 e ingresó en la Compañía del Ateneo en 1953. En una entrevista dedicada al diario *Abc* de Asunción en 1995, García recuerda los motivos que le llevaron a emigrar al país guaraní y evoca sus comienzos en la compañía del Ateneo:

Mi padre ya tenía negocio en el Paraguay, se fue a España, conoció a mi mamá y se casó. [...] Entonces, me tocó una época muy difícil, la guerra civil, ya con un fusil al hombro en la retaguardia. [...] Estuve treinta y dos meses en el servicio militar y, siendo un hombre de veintitrés, veinticuatro años, no sabía qué rumbo tomar. Había sido siempre empleado en mi pueblo y entonces me decidí venir al Paraguay. [...] Ni bien llegué don Fernando me agarró de la oreja y me llevó al Ateneo. “Les traigo un actor español”, entró gritando, y yo tenía terror. Tenía el acento y decía: “Madriz, maldá, ispector”. Y ahí estuve. La primera obra que vi fue *La barca sin pescador* de Alejandro Casona y me impactó cómo estaba interpretada. “¡Qué voy a hacer yo acá!”, decía. (...) Tiempo después, estaban ensayando la obra *Las siete vidas del gato* de Jardiel Poncela. Había un muchacho que era argentino llamado Fernando Benítez (Ferbe), que era también periodista, y hacía el papel de Sócrates, que era un pordiosero madrileño que se dedicaba a coger basura. Cuando llegué, escucharon que hablaba con tono español, entonces Fernando Benítez dijo “¿Por qué no le dan el papel a García?”, y ese fue

el primer papel que hice en el año 53. Resultó bastante bien. La crítica fue muy generosa conmigo (*Abc*, 9/01/1995).

En efecto, sobre su debut en *Las siete vidas del gato*, dirigida por Oca del Valle, la prensa especificó: “Amador García, que encarnó uno de los papeles más notables y difíciles estuvo sencillamente admirable y fue la figura que más destacó” (*El País*, 3/06/1953). A partir de 1956, gracias a su trabajo en los célebres montajes de zarzuelas paraguayas, su carrera se consolidaría.

La tríada casoniana en la historia de la Compañía del Ateneo la completa *La dama del alba*, representada durante la segunda quincena de mayo de 1955. Desde el punto de vista de la cultura del exilio de 1939, esta podría considerarse una de las obras más significativas que decide dirigir Fernando Oca del Valle. A su altura, y de mayor importancia y repercusión en la historia del teatro paraguayo contemporáneo, está *Aquí no ha pasado nada*, de Josefina Plá, la valiente propuesta de la Escuela Municipal de Arte Escénico en la temporada de 1956, que comentaremos después. Recordemos que el estreno mundial de *La dama del alba* tuvo lugar en el Teatro Avenida de Buenos Aires el 3 de noviembre de 1944 a cargo de la Compañía de Margarita Xirgu, tres meses después de su gira por Paraguay. En Asunción, atendiendo al interés de la prensa, *La dama del alba* se alzó como el acontecimiento teatral del año. *La Tribuna* y *El País* alimentaron las expectativas del estreno con varias notas de prensa informando sobre los ensayos, el reparto de roles, las exigencias del director, etc. Los beneficios del espectáculo, tanto del estreno como de las reposiciones en el Teatro Municipal y en el Teatro Marconi de Luque, localidad anexa a la capital, se destinaron a asociaciones como la Casa Cuna Dr. Carlos Santiviago o la Asociación de Bancarios Oficiales, cuyos fondos estuvieron destinados a la construcción de un hospital. Al contrario que otras veces, las críticas estuvieron a cargo de colaboradores externos, firmas eventuales en la sección cultural de las cabeceras asuncenas. La recepción del estreno se caracterizó por la

unanimidad en las opiniones. Los críticos destacaron que la compañía había superado con éxito sus dificultades; comentaron aspectos sobre la escenografía, en coherencia con la profundidad dramática y el tono poético, que exigía el texto. Recogemos las palabras de Domingo Franchi, colaborador de *El País*:

Pues creemos honestamente que con los elementos disponibles acá no se habría podido representar con mayor dignidad. Azucena Zelaya, en el difícil papel de la Peregrina estuvo tan bien que superó nuestras esperanzas. María Elena Sachero encarnó correctamente la romántica figura de Adela y tuvo momentos de honda y comunicativa emoción. Eugenia Bordas interpretó con brío la simpática personificación de Telva. Ethel Stark imprimió a la parte de la madre un carácter profundamente humano. Ninica Segura impresionó por el hondo dramatismo con que supo configurar a la atormentada personalidad de la mujer adúltera. Entre los intérpretes masculinos, se destacó Leandro Cacavelos en el papel del Abuelo: este veterano actor supo traducir en gestos y actitudes emocionadas la noble y humana angustia de su personaje. Matías Ferreira Díaz fue un Martín expresivo y subyugante. Graciélita Cacavelos, Francisco Sachero y Arcadio Villalba Lugo, tres pequeños grandes actores que cautivaron al numeroso auditorio por la gracia chispeante y desenvuelta con que actuaron. Todos los demás muy correctos. Porque lo que más nos impresionó de este espectáculo fue la homogeneidad del conjunto. No hubo una nota discordante: correctamente concertada en una variedad de movimientos vivaces con pausas bien medidas en una grata combinación de prosa y versos, cantos y voces, la representación resultó un espectáculo inolvidable. Mérito sin duda de la acertada dirección artística de don Fernando Oca del Valle. [...] Por último, es de estricta justicia destacar el arte de pintar decoraciones escénicas que posee Torné Gavaldà, que realizó una perfecta reproducción del ambiente en una escenografía de una delineación elegante y muy apropiada al espíritu de la obra (*El País*, 20/05/ 1955).

La temporada de 1955 concluyó el 17 de agosto con la presentación de *Siempre*, de la dramaturga española Julia Maura, “Premio Espinosa Cortina 1941 de la Real Academia Española”, como rezaba el programa de mano. Entre los aspectos positivos, J. De Castilla y Bermejo, colaborador *El País*, recalcó que, tratándose de una obra cuyo conflicto dramático se basa en una consecución de recuerdos, “los juegos de luces, bien controlados, transportan a los personajes del recuerdo a escena” (*El País*, 20/08/1955). Fue la primera vez que se utilizaba esta técnica de iluminación en el país.

El año teatral de 1956 destacó por la heterogeneidad del repertorio. El 5 de abril, Oca del Valle presenta la comedia *A media luz los tres* de Miguel Mihura, el primer montaje de este autor, con Amador García en el papel de Sebastián y con decorados de Torné Gavaldà. Meses después, el 23 de junio, monta en el Teatro Club Cerro Porteño *La muralla*, la célebre pieza de Joaquín Calvo Sotelo que había sido estrenada en el Teatro Lara de Madrid apenas dos años antes. Entre el 26 de julio y el 1 de agosto, se presenta *Ña Patricia*, la segunda obra de Ezequiel González Alsina que monta la compañía. Por esta farsa “amable”, estrenada en memoria del maestro del teatro en guaraní fallecido unos años antes, Julio Correa, pasean personajes que encarnan al hombre de la calle y se escuchan diálogos vivos, de tintes locales, con el mérito de no caer, como bien señalan los críticos, “en chabacanerías, en exaltaciones de nacionalismo o en agresivas actitudes” (*La Tribuna*, 27/07/1956). Se trataba de recursos característicos del teatro de Correa.

Quince días después, tuvo lugar un estreno que supuso un hito en la historia de la escena paraguaya contemporánea y un punto de inflexión en la trayectoria de la compañía del Ateneo Paraguayo. La noche del 14 de agosto se representó en el Teatro Municipal *La tejedora de ñandutí*, la primera zarzuela paraguaya. Juan Carlos Moreno González (1916-1983), reconocido compositor, y Manuel Frutos Pane (1906-1990), autor del libreto, crearon una opereta costumbrista nutrida de elementos del folclore popular

paraguayo e inspirada en la zarzuela española. La combinación de teatro, danza y música, de impronta típicamente paraguaya, la alternancia de expresiones en español y guaraní, ejemplo de la convivencia lingüística, volcadas en una historia situada en las ciudades de Asunción e Itaguá durante el siglo XIX, auguraban un éxito que Fernando Oca del Valle supo materializar a partir de un despliegue escénico sin precedentes.

Además del elenco del Ateneo, participaron en el montaje el coro polifónico del Centro Cultural Paraguayo-Americano, dirigido por la profesora Nadine de Tumanoff; la orquesta de la Asociación de Músicos del Paraguay, guiada por el director Carlos Dos Santos, y la Academia de Arte Lírico, a cargo de la profesora Gemma Frangioni. La reconocida pianista Isis P. De Bárcena Echeveste asumió el rol de codirectora escénica, junto a Oca del Valle; Ernesto Báez, conocida figura del teatro paraguayo, trabajó como asistente de dirección, y Torné Gavaldà se encargó de los decorados. La dirección general de la obra estuvo a cargo del concertista Carlos Basterreix. Como anunciaba el programa de mano, el estreno se concibió como un espectáculo nacional, “una función especial” ofrecida por el Intendente Municipal, Nicolás de Bari Flecha Torres, en conmemoración del 419 aniversario de la fundación de la ciudad de Asunción y en honor al “presidente de la República y General del Ejército”, Alfredo Stroessner, y a su esposa, Ligia Mora de Stroessner.

La obra estuvo tres semanas en cartel, consiguiendo agotar las entradas en cada representación. La prensa no dudó en atribuir el incomparable éxito a la voluntad por mostrar la idiosincrasia del país a través de un discurso popular, encarnado en una compleja composición artística. El nuevo género originó un cambio en la actitud del público, una complicidad alcanzada a través de un claro proceso de identificación con la historia, los personajes, la música, el lenguaje y la danza:

La sala, desbordada en todas sus graderías, acusaba un estado de exultante expectación, sin esos aires de condescendencia y piadosa cortesía que suelen respirarse en nuestros habituales espectáculos de clase. En *La tejedora de ñandutí*, no. [...] Así pues entre los elementos constitutivos del género aparece en primer término el aspecto musical del libreto con su argumento costumbrista; la comicidad o jocosidad amena y leve como nota variante y diferenciadora de la ópera, restringiendo en la zarzuela el empaque lírico de aquella, tornándola colorista y local por el empleo a fondo de la tonadilla pegadiza y arimada al oído popular con ritmos circunscritos a temas histórica o geográficamente localizados. [...] El maestro Moreno González ha captado de primera en *La Tejedora de Ñandutí* la esencia estructural de la zarzuela y ha logrado, además, con criterio sano y para nosotros, único viable, inyectar temas de carácter local, sin defectuosas concesiones a lo rústico y populachero, manteniendo en todo momento una discreta elegancia en el empleo de las melodías nativas, y alcanzando, sobre todo, en los prólogos de los actos unos trabajos tan finos y correctos que llegan a constituir páginas elaboradas de singular mérito y belleza (*La Tribuna*, 17 /09/ 1956).

En la temporada de 1957 despuntaron, a mediados de noviembre, los estrenos de *Criminal de guerra* de Joaquín Calvo Sotelo y *La lámpara encendida*, comedia del escritor paraguayo Manuel Frutos Pane. La perseverante labor de Fernando Oca del Valle se veía reflejada no solo en la formación de un elenco que había alcanzado notablemente la madurez, sino también en su preocupación por integrar paulatinamente a actores noveles en la compañía. Por ejemplo, el programa de mano de *La lámpara encendida* viene acompañado de un “Llamamiento” en el que el mismo Oca del Valle, haciendo gala de su firme convicción pedagógica, anima a los jóvenes aspirantes a actor a unirse a la compañía:

Sepan aquí que no nos comemos a nadie. Por el contrario, estamos todos con los brazos abiertos esperando a nuevos compañeros que se unan a nosotros en esta labor educacional que, con tanto cariño, venimos realizando. Venza, pues, sus escrúpulos y sea uno más en esta cruzada a favor del teatro. Aquí, téngalo por seguro, encontrará un plantel de excelentes compañeros dispuestos a ayudarlo; y, a más de dar usted cauce a su vocación, experimentará el placer de ingresar en esta familia cuyos elementos estamos vinculados entre sí por ese mismo amor al teatro que usted experimenta.

En junio de 1958, Oca del Valle dirige *Llama un inspector*¹³², la célebre pieza que el dramaturgo inglés J. Boynton Priestley escribió en 1946 y que fue estrenada en España en 1951, en el Teatro Español de Madrid. Se sumó al repertorio *La herida luminosa* de José María Sagarra, adaptada por José María Pemán para el Teatro Lara de Madrid en 1955, un año después del debut en el Teatro Romea de Barcelona. No obstante, el estreno más “destacable” de la temporada, por alejarse del repertorio habitual de la compañía, fue *Cristo*, un conjunto de estampas de la pasión y la muerte de Jesucristo, en cuatro actos y diez cuadros, compuestas por el periodista Enrique Volta Gaona en homenaje a la “Iglesia paraguaya”.

El entusiasmo por el género de la zarzuela paraguaya seguía vigente, de manera que en 1959 Oca del Valle decidió preparar otro espectáculo cuyo despliegue artístico, y consecuente reconocimiento, fue equiparable al *de La tejedora de ñandutí*. Juan Carlos Moreno González y Manuel Frutos Pane vuelven a trabajar juntos para presentar *María Pacurí*, una zarzuela de espíritu moralizador que pone de manifiesto el tema de las uniones matrimoniales no reconocidas por la Iglesia a través de personajes autóctonos, entre los que se encuentran una humilde chipera, María Pacurí. Fernando Oca del Valle, junto a Carlos Villagra, director de orquesta, e Isis P.

¹³² *Ha llegado un inspector* es la traducción más frecuente.

de Echeveste, a cargo del coro y la coreografía, logró, desde su estreno el 26 de septiembre, cincuenta representaciones en el Teatro Municipal, un récord en la historia del teatro paraguayo. Después, las funciones siguieron en el Cine Teatro Guaraní de la capital. De las numerosas críticas que aparecen en prensa, recuperamos un artículo de Amanda Castaing, actriz que, después de haber sido alumna de Fernando Oca del Valle, prosiguió su carrera artística en Argentina. Tras una larga ausencia, sus impresiones acerca de la evolución del teatro paraguayo, aunque demasiado centradas en el último espectáculo, resultan esclarecedoras:

Es menester destacar de entre esas inquietudes artísticas el papel preponderante que distingue al teatro paraguayo en su ciclópeo esfuerzo por pasar a la mayoría de edad. Y consignamos jubilosos que lo ha conseguido. [...] Los tiempos cambian y el Teatro Paraguayo es hoy una hermosa realidad: aúna esfuerzos, luchas, entusiasmos, desazones y también incomprensiones y así, sigue en su marcha triunfal, luego de un despertar radiante. Es una clarinada de alborada, como una diana alegre y contagiosa. Y en esta marcha ascendente cabe destacar el trabajo y tensión de don Fernando Oca del Valle, valiente y obstinado, gran director hispano, que a su entusiasmo y fe se debe la formación de los valores que son, hoy por hoy, los artistas paraguayos. [...] Es mi propósito destacar dos valores netos que en *María Pacurí* se ganan el elogio de la crítica especializada y los aplausos del público que llena la platea del Municipal, noche a noche. Amador García y Leandro Cacavelos son dos señores de la escena. Amador García es un gran actor, para él no tiene secretos el teatro. El ademán justo, la entonación adecuada, rica en matices: la intención en el gesto y la emoción captada y transmitida, la enjundia en el bien decir de palabra castiza y ductilidad asombrosa unida a su gallarda figura, todo converge hacia el molde del buen actor, sobrio, expresivo y elocuente. El Sofanor de *María Pacurí* es toda una creación de Amador García, un personaje harto difícil en que sus condiciones interpretativas salvan dignamente el personaje y lleva el

mensaje que el autor quiere hacer llegar al público con justeza y emoción. Para nosotros es el verdadero protagonista de la zarzuela de Frutos Pane y Moreno González. [...] Nuestro teatro ha entrado en la mayoría de edad. Festejemos alborozados este acontecimiento (*El Independiente*, 26 /09/1959).

La temporada de 1959 cerró con Don Juan Tenorio, una de las pocas piezas clásicas que en diecinueve años de trayectoria integró el repertorio de la compañía. Su estreno tuvo lugar el 26 de noviembre en los jardines de la Embajada de España en Asunción, se presentó como un espectáculo nacional al que acudieron las autoridades del gobierno y fue presidido por el embajador de España en Paraguay, el conocido escritor e ideólogo fascista Ernesto Giménez Caballero¹³³. Además del elenco estable, la obra contó con el actor español Ricardo Turia, probablemente de gira por Paraguay, en el papel de Don Juan. Las reposiciones se realizaron en el Teatro Municipal.

Durante los últimos diez años al frente de la compañía del Ateneo, Fernando Oca del Valle aún dirigió algunas obras muy significativas. En agosto de 1961, estrenó otra zarzuela paraguaya de Manuel Frutos Pane y Juan Carlos Moreno: *La alegres kygüá verá*, pieza en dos estampas y un acto. La obra, con escenografía de Torné Gavaldà, se mantuvo más de cinco semanas en cartel. El fervor por la zarzuela no fue, sin embargo, perpetuo pues, durante la década de los sesenta, la comercialización del género contrajo su decaimiento. En los últimos montajes dirigidos por Fernando Oca del Valle, sin abandonar la cautela y la moderación de su propuesta escénica, subyace un acto sutil de irreverencia hacia los derroteros comerciales, de mano de compañías extranjeras, a los que se dirigía la moda escénica asuncena, e inevitablemente también hacia el sistema que devaluaba la cultura y apoyaba este nuevo giro. El 16 de mayo de 1963, tras seis meses de

¹³³ Ernesto Giménez Caballero es nombrado agregado cultural en Paraguay y Brasil en 1957 y a partir de 1958 ejerce como embajador de España en Paraguay hasta 1969, año de su jubilación.

ensayos, Oca del Valle presenta la comedia de Miguel Mihura *¿Quién asesinó a Carlota...?*; en julio de 1965, *La culpa la tuvo el otro*, comedia de Carlos Llopis, coetáneo de Mihura, escrita y estrenada por primera vez en España en 1950; en junio de 1966, con motivo del veinticinco aniversario de la fundación de la compañía, vuelve a las tablas *El proceso de Mary Dugan*, cuya puesta en escena, a diferencia de la de 1945, resultó mucho más compleja: “El rol central está a cargo de María Elena Sachero, quien llega en coche policial con su sirena a todo vapor y se la ve bajar del brazo de dos policías. Esa originalidad y casi espectacularidad es de aplaudir” (*El País*, 11/ 06/ 1966). Así lo recuerda el actor Amador García en la ya citada entrevista de 1995:

Otra obra que recuerdo es El proceso de Mary Dugan. Hay una anécdota acerca de esa obra, pues habíamos solicitado la colaboración de la Policía, porque era un juicio que se hacía a teatro abierto donde María Elena Sachero llegaba esposada entre dos policías en un “celular”¹³⁴. Eso, de por sí, ya impactaba. La gente a veces no entendía lo que pasaba o creía que el que llegaba era Stroessner para ver la obra (*Abc color*, 9/1/1995).

Entre 1968 y 1969¹³⁵, después de veintiocho años en activo, Fernando Oca del Valle lega la dirección de la compañía a dos de sus mejores discípulos, los actores María Elena Sachero y Mario Prono. No obstante, él jamás se desvinculará del quehacer teatral, seguirá trabajando para la compañía, en calidad de asesor, en estrenos como *La ratonera* de Agatha Christie, estrenada en agosto de 1968¹³⁶; *Interrogante*, del reconocido escritor

¹³⁴ Según la RAE, se trata de un “vehículo acondicionado para transportar personas arrestadas por la autoridad”.

¹³⁵ Según el director del Ateneo Paraguayo en 1973, Juan Boggino, en el obituario publicado en la *Revista del Ateneo Paraguayo* (núm. 5, 1973), Oca del Valle cede la dirección de la compañía en 1964; no obstante, analizando los programas de mano y algunas de las noticias que hemos compilado, él todavía aparece como director en obras estrenadas en 1965 y 1966.

¹³⁶ En la citada entrevista al escenógrafo Torné Gavaldà (*Abc color*, 10/04/1983), el artista confiesa que la escenografía que realizó para *La ratonera* fue el trabajo del que se sentía más

paraguayo Mario Halley Mora, en abril de 1969, o *Vivir en la mentira*, del dramaturgo argentino Julio Mauricio, presentada en agosto de 1970. Oca del Valle falleció apenas tres años después, el 27 de febrero de 1973, a los ochenta años. Sus discípulos mantuvieron la compañía a flote con nuevos montajes hasta la década de los ochenta, cuando el elenco del Ateneo Paraguayo se disolvió definitivamente.

El cartógrafo del Instituto Geográfico Militar de Asunción, profesor de matemáticas en la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas y en la de Filosofía de la Universidad Nacional de Asunción y director de la Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo fue, ante todo, “maestro de actores”, como afirma el escritor Armando Almada Roche (*Abc color*, 8/03/2014). Consagrado al teatro durante todo su exilio, instruyó a más de trescientos jóvenes y trabajó persistentemente para que este arte prosperara en Paraguay. En opinión de Enrique Marés Lind, musicólogo y crítico de arte, el esfuerzo de la compañía teatral del Ateneo Paraguayo, “que es como decir de su creador y genio tutelar, Don Fernando”, propició, en cierto modo que, en la década de los setenta, el teatro paraguayo contara con dieciséis compañías, “la mayoría de ellas formadas con elementos salidos de su elenco, que es la concreción de esfuerzo más serio y más firme de los realizados en nuestro país en pro del teatro” (Boggino 1973: 3). Además, su voluntad por hacer del teatro un arte que traspasara las fronteras de la capital con pequeñas giras por el país, se manifestó en numerosas colaboraciones con Radio Teleco o Radio Cháritas, la emisora asuncena que mantuvo siempre un firme espíritu cultural, de tal modo que las obras representadas por la compañía del Ateneo se grababan y se retransmitían días después del estreno. Asimismo, por ese mismo afán por divulgar una visión del teatro más cercana, amplia y accesible, Oca del Valle solía alentar, a través de la radio, a los propietarios de

orgullosos, pues fue capaz de captar el clima claustrofóbico de la casa de huéspedes Monkwell.

cines de barrio para que habilitaran sus salas -Pasteur, Lumilton, Fox, Rex, Universal-, con el fin de ser usadas como escenarios teatrales.

No obstante, Fernando Oca del Valle no es excesivamente recordado en el ámbito del teatro paraguayo actual (Peiró 2002), aunque algunos nombres del teatro paraguayo como el actor Aníbal Romero Ramos, que le dedicó varios capítulos en sus *Ecos de voces y aplausos* (2005), o el director de la reconocida compañía Arlequín Teatro, José Luis Ardissonne, han contribuido a preservar la memoria del exiliado madrileño¹³⁷. Como ha indicado Almada-Roche, Oca del Valle encarna hoy una figura casi legendaria, “la imagen tenue de un hombrecito abnegado, de gruesos anteojos, frágil como una sombra al anochecer” (*Abc color* 8/03/2014) que, gracias al indiscutible compromiso con su país de acogida, educó no solo a actores, sino también a espectadores, haciendo del teatro en Paraguay un arte social. Ya en aquel primer discurso, antes del debut de la compañía, mostró su agradecimiento a Paraguay, el país que le había ofrecido la valiosa oportunidad de volver a las tablas y hacerlo, esta vez, desde el primer peldaño:

Si patria es hogar aquí he rehecho el que la guerra me destrozó, si patria es comunión de idiomas y de costumbres, si patria es lugar donde desarrolla uno su vida y logra dar esparcimiento a su espíritu nada puede extrañaros que, con toda la emoción de mi profunda gratitud por vuestra hospitalidad, os digo que esta es mi patria, sin que ello suponga renegar de la mía, que ningún buen hijo es capaz de renegar de su madre (Romero 2005: 35).

¹³⁷ Póstumamente, la Facultad de Filosofía le otorgó una Mención Especial y colocó una placa de bronce con su nombre en la sede universitaria.

II.2.5. JOSEFINA PLÁ Y LA ESCUELA MUNICIPAL DE ARTE ESCÉNICO (1948 – 1969)

Después de la guerra civil de 1947, y a pesar de la inestable situación política, se pone en marcha un proyecto cultural, concebido ya en los años treinta, que perseguía, a partir de una formación académica específica, la profesionalización del teatro hecho en Paraguay: la Escuela Municipal de Arte Escénico. El camino para conseguir su institucionalización resultó muy pedregoso. Si bien la formación del elenco estable del Ateneo Paraguayo en 1941 sembró el germen de una conciencia teatral durante la década de los cuarenta, esta institución sufrió una falta de apoyo continua que derivó en varios intentos fallidos. Sus fundadores, el dramaturgo y director teatral Roque Centurión Miranda y la escritora Josefina Plá, habían empezado a trabajar activamente en la difusión de la cultura teatral desde 1938, cuando ella llegó a Paraguay, a través del diario literario *Proal*. Siempre secundado por Plá, en 1941 Centurión Miranda funda las compañías de Teatro del Pueblo y, entre 1943 y 1946, dirige la Compañía Paraguaya de Comedias, pero la precaria situación resulta insalvable. Su lucha no cesa y la Escuela consigue fundarse, con el beneplácito municipal, en 1948:

La guerra civil de Concepción [1947] impuso a estas actividades un paréntesis forzoso: sin embargo, apenas normalizada la situación interna, Roque Centurión Miranda retornó a la brecha. Las circunstancias no parecían muy propicias: es decir, parecían menos propicias que nunca; sin embargo, en mayo de 1948, cuando más árido se ofrecía el camino, el horizonte se abrió de pronto. El 12 de ese mes Centurión Miranda recibió a través de la poetisa Dora Gómez Bueno una invitación del Intendente Don Abel Dos Santos para una conversación sobre cuestiones de teatro. Resultado de esa conversación fue el encargo hecho por el Intendente a Centurión Miranda de presentar un proyecto de Carta Orgánica para una Escuela de Actores. Esta carta, redactada por

Josefina Plá, se presenta dos días después y es aprobada sin más trámite por el Intendente Dos Santos. [...] La Carta Orgánica primera de la Escuela contemplaba un plan de estudios de tres años, del cual, lógicamente, solo entraba a funcionar el primero. Las cátedras eran: Dicción, Declamación, Castellano, Historia y Crítica de la Literatura Teatral (1º curso), Maquillaje e Historia de los accesorios técnicos de la escena (Plá 1991a: 93).

Como revela Plá en sus *Cuatro siglos de teatro en el Paraguay* (1990-1994, 1991a), el único estudio que describe con detalle la trayectoria de la Escuela de Arte Escénico¹³⁸, el plan docente aprobado resultó más humilde que el que se había programado inicialmente debido a la carencia de los medios económicos necesarios para poner en marcha la Escuela. Sin embargo, esto no repercutió en el número de alumnos interesados pues, aunque la Escuela solo podía aceptar a sesenta, se recibieron el doble de solicitudes. “Los sesenta alumnos sin puesto elevaron una solicitud pidiendo la creación de otro turno: pero no fueron atendidos” (Plá 1991a: 93-94). Después de la primera promoción de egresados, se amplió la formación a cuatro años, así como el programa de asignaturas. En una noticia publicada el 2 de octubre de 1951 en *La Tribuna*, se enumeran todas las asignaturas que comprenden los tres cursos de formación. A las materias mencionadas en la cita anterior, se suman Conocimientos de Música, Idiomas, Esgrima, Práctica de Escena, Gimnasia Rítmica y Escenografía.

En el discurso de inauguración en 1948, su director, Roque Centurión Miranda, aludió al retraso histórico de Paraguay en comparación a los países vecinos en el desarrollo de un teatro nacional y manifestó que la fundación de

¹³⁸ En esta obra, Josefina Plá aporta datos significativos sobre las luces y las sombras de la puesta en marcha de este proyecto. Este ensayo y el único número de la revista *Proscenio*, medio adherido a la institución, constituyen las fuentes principales para la reconstrucción de la trayectoria de la Escuela Municipal. También contamos con la prensa, pero en menor medida, pues el seguimiento que esta hacía de la Escuela no fue no tan habitual como el que recibió el elenco del Ateneo.

la Escuela de Arte Escénico servía para acortar distancias. Durante los primeros meses de funcionamiento acudieron profesionales del teatro para impartir conferencias; entre ellas, destacó la de Pedro de la Barra, el fundador del Teatro Experimental de la Universidad de Chile. La Escuela ganó estabilidad a partir de la década de los cincuenta, a pesar de la precariedad logística con la que desarrollaban las clases, que se fue solventando con la colaboración y solidaridad del propio alumnado. Josefina Plá asumió desde los inicios el puesto de secretaria asesora, además de docente de Historia del Teatro, y trabajó siempre por mantener vivos los principios básicos de la Escuela, ligados “programáticamente al teatro universal, a la par que a la promoción del teatro nacional” (Plá 1988b: 257). Para diferenciarse del resto de agentes teatrales, tales como la compañía del Ateneo Paraguayo, la Escuela promovía un teatro que se entendiera como un hecho literario y artístico, más que como entretenimiento (Plá 1991a: 104). Por ello, aunque se trataba de una tarea difícil, la Escuela intentó crear un público propio que desarrollara un gusto teatral afín a estos valores. Luchó por ello hasta el curso 1968-1969, el último en que la institución estuvo en funcionamiento.

Además de dictar clases y, eventualmente, de ofrecer conferencias abiertas a todo el público, Josefina Plá tradujo, adaptó y dirigió muchos de los montajes que se presentaban a lo largo del curso. En *Cuatro siglos del teatro en el Paraguay* (1991a), Plá recoge todas las obras estrenadas por la Escuela desde su fundación; aquí mencionaremos solo aquellas en las que tenemos constancia que colaboró, ateniéndonos al estudio citado, a artículos de prensa y a la revista propia de la escuela, *Proscenio*¹³⁹, que tan solo consiguió sacar el primer número (1951) debido a la falta de fondos.

¹³⁹ Esta revista fue dirigida por Josefina Plá y Mariano Morínigo, profesor de Castellano en la Escuela.

Para el debut de los alumnos, el 24 de enero de 1951, se eligieron dos piezas cortas: el *Entremés del mancebo que casó con mujer brava* de Alejandro Casona y *Don Quijote y los galeotes*, adaptación de Josefina Plá del capítulo XXII de la primera parte de *El Quijote*. Constituido como un elenco experimental, las primeras representaciones tuvieron lugar en varias localidades cercanas a la capital como Trinidad, Caacupé, Ypacaraí y San Lorenzo. Esta pequeña gira tuvo la finalidad, como se expone en la crónica publicada por Plá en *Proscenio*, de inyectar el germen del teatro a las comunidades más humildes:

Llevar a esas gentes, tan ansiosas de pan espiritual, un espectáculo escénico sencillo también, pero no ramplón; teatro elemental, pero de valores estéticos firmes, asequibles a la mente del pueblo, y que cultive a la par en él la ansiedad de lo mejor. Es la tarea que en otros países cumplen las Misiones Pedagógicas oficiales, los teatros ambulantes del Estado, las comisiones volantes de cultura. [...] Son tres pues, las finalidades que cumplen estas excursiones, que podemos calificar de pedagógicas. Primera: afirmación de la conciencia profesional del alumno. Segunda: contribución formativa a la cultura teatral en las zonas donde esta resulta menos asequible para el pueblo. Tercera: cooperación a la existencia material de la Escuela. No creemos que se necesite más para establecer la importancia de este Seminario Ambulante de Teatro y el derecho que a mostrarse contentos y satisfechos del resultado tienen, Dirección, Cuerpo Técnico y alumnos de la Escuela (*Proscenio* 1951: 22).

Las dos piezas breves volvieron a representarse en el Teatro Municipal de Asunción a beneficio del Patronato de Leprosos, en el marco de un festival nacional que contaba, además, con un espectáculo de danza y música, a cargo del maestro Carlos Lara Bareiro, y con un recital de poemas en guaraní organizado por Roque Centurión Miranda. El día 11 de abril se representó la adaptación de Josefina Plá y, el sábado 14, el entremés de Casona. En

Proscenio se anunciaron otros montajes que Josefina Plá estaba preparando, como *Don Quijote en la venta* y *Principio, medio y fin del gobierno de Sancho Panza*, nuevas adaptaciones de capítulos de *El Quijote* -cuyos textos, que permanecen inéditos, trataremos en el presente estudio. *La matrona de Éfeso* de Paul Morand, *La profesión de la Sra. Warren* de Bernard Shaw y *Azud, Mazud y Kazud*, una pieza infantil que ella misma había escrito, completaron el repertorio. Sin embargo, según *Cuatro siglos de teatro en el Paraguay*, ninguna de estas obras llegó a representarse públicamente (Plá 1991a: 111-112), debido a que muchas de las adaptaciones, traducciones y obras originales del repertorio fueron preparadas por Plá como ejercicios de clase, tal y como lo recuerdan sus alumnos, el crítico teatral Víctor Bogado o la escritora Hedy Benítez¹⁴⁰. Ese mismo año la escritora también tradujo y dirigió *La patente* de Luigi Pirandello¹⁴¹.

En 1952, trabajó junto a Mariano Morínigo en el montaje de *El avaro* de Molière y *La verdad sospechosa* de Alarcón, adaptó el cuento norteamericano *La tercera huella dactilar* y tradujo *Dos cubiertos* de Sacha Guitry. En 1955, para el Festival de Teatro Europeo que organizó la Escuela, tradujo y dirigió *Los justos* de Albert Camus y *La garra del mono*, traducción de la adaptación que el dramaturgo Louis N. Parker realizó del cuento de W.W. Jacobs. También preparó la traducción de *El otro hijo* de Pirandello, pieza que fue utilizada como examen de técnica de dirección.

Un año después, cuando la Escuela gozaba ya de un reconocido prestigio en el ámbito local, en defensa del espíritu de difusión del teatro nacional

¹⁴⁰ Durante las estancias en Paraguay de 2013 y 2015 mantuve varias conversaciones con Víctor Bogado y Hedy Benítez acerca de la labor teatral de Josefina Plá, a la que consideran su maestra.

¹⁴¹ En el primer número de la revista *Proscenio*, se informa también de las obras que han sido objeto de examen sobre personajes e hitos del teatro: *Edipo rey* de Sófocles, *La Celestina* de Fernando de Rojas, *La señora Morli, dos en una* de Pirandello y *El hombre y sus fantasmas* de Lenormand.

contemporáneo, los jóvenes actores representan *Aquí no ha pasado nada*, la pieza de Josefina Plá y Roque Centurión Miranda que había obtenido el primer premio en el I Concurso de obras teatrales organizado por el Ateneo Paraguayo en 1942¹⁴². *Aquí no ha pasado nada* cuenta la historia de Muriel, una mujer que, a pesar de que su marido es estéril, reivindica su deseo a la maternidad y decide, con el apoyo de él, tener un hijo con un pintor al que no ama. Los autores “tienen el coraje de mostrarnos personajes quizá demasiado maduros para la sociedad de entonces, haciendo cosas demasiado libres, con lo que la intención de choque es evidente” (Aiguadé 1996: 12) y crean una propuesta arriesgada, provocadora, feminista, que desató una interesante polémica en la sociedad asuncena. El crítico de *El País*, M.H.H, en un artículo titulado “En *Aquí no ha pasado nada* pasan muchas cosas”, denunciaba la actitud de los críticos moralistas que condenaron la actitud de la protagonista y les aconsejaba que recogieran “el guante que la obra arroja al rostro de la sociedad” (*El País*, 26/09/1956). Otro periodista del mismo diario, en “Controversia”, nota publicada un día después, alababa el tratamiento estético de la obra en detrimento de los errores estructurales, sin juzgar intencionadamente la tesis que sostenía -elemento que a tantos había escandalizado-, y declarando, así, que no se trataba de una obra comercial. En cuanto a la interpretación, indicaba que los alumnos “han demostrado poseer buena dicción”, “mesurado gesto”, “elegante andar”, “excelentes las mutaciones” y “un afán por aprender y una voluntad firme y decidida que les hace robar muchas horas de sueños y descanso para entregarse a una disciplina férrea e ingrata como es la vida entre bambalinas” (*El País*, 27/09/1956). En *La Tribuna*, el periodista elogiaba abiertamente el trabajo del elenco de la escuela, pues con esta obra, a diferencia de las anteriores, los alumnos “demostraron posibilidades de realizar interpretaciones delicadas

¹⁴² Ese mismo año, los autores presentaron dos obras más, que resultaron premiadas: segundo premio para *Un sobre en blanco* y diploma para *María Inmaculada*, ambas perdidas. El pseudónimo con el que firmaron *Aquí no ha pasado nada* fue “Triángulo”, posiblemente para aludir al triángulo amoroso sobre el que se erige el argumento.

en el fondo, pero sin complicaciones en su delineamiento” (*La Tribuna*, 25/09/ 1956).

En 1957, preparó el texto *El anillo del general Macías* de la escritora mexicana Josefina Niggli; en 1959, destaca el estreno de *La zorra y las uvas* de Guilherme Figueiredo y, en enero de 1960, poco antes de la muerte de Roque Centurión Miranda, la puesta en escena de *Antígona* de Jean Anouilh, en la que Plá colaboró. Tras el fallecimiento del director, la Escuela sufre un receso de cuatro años. Durante este tiempo, no obstante, se siguen preparando algunas representaciones aisladas como *Aquel 1811*, obra de José Luis Appleyard escrita en 1960 y *La fiesta de San Urbano* en 1962, que se repuso en dos años después. A partir de 1965, se lleva a cabo una renovación de la institución. Entre las medidas que toma el nuevo director, Juan B. Villa, destaca la fundación del Elenco Estable formado por egresados de la Escuela. Plá presentará con ellos en 1965 *El hombre en la cruz*, que fue montada en el atrio de la Catedral de Asunción y, en 1966, *Mbaeve Yrejhe*, obra escrita en colaboración con Centurión Miranda años atrás. Durante el último curso, 1968-1969, fue significativo el estreno de *La barca sin pescador* de Casona, pieza que el público podía conocer porque había sido montada una década antes por el elenco del Ateneo.

A pesar de que el proyecto por el que estuvo luchando intensamente una veintena de años, con el fin dar la oportunidad a jóvenes artistas de aprender, formarse y de crear un público interesado en un teatro que promoviera valores artísticos y humanos, acabara, Josefina Plá no se desvinculó jamás del mundo del teatro. Ejerció posteriormente como profesora e investigadora en la Universidad Católica de Asunción, como crítica teatral y siguió escribiendo literatura dramática¹⁴³.

¹⁴³ Mucha de la información que aportó Ramón Bordoli sobre la trayectoria intelectual de Josefina Plá en su tesis doctoral se nutre de la correspondencia que mantuvo con la escritora

II.2.6. OFICIALIDAD Y MÁRGENES: LA CONSTRUCCIÓN DEL GUSTO TEATRAL

Los pilares que sostienen la escena paraguaya a partir de la década de los cuarenta fueron construidos gracias a la inapelable ayuda de españoles exiliados. La intervención intelectual de Fernando Oca del Valle y Josefina Plá en Paraguay constituye otro capítulo significativo de la historia del teatro del exilio republicano español de 1939, no solo por su perseverante labor de reavivación teatral sino, sobre todo, por la autonomía, fruto de la exclusión coyuntural del país, con la que se desarrolló este proceso. Ante el parvo panorama teatral que dejó la Guerra del Chaco, la única opción para forjar un nuevo teatro paraguayo era empezar a trabajar desde el principio: crear y educar a un elenco a medida que, paulatinamente, se creaba y se educaba al público. Por eso, como hemos indicado, las dos instituciones que se encargaron de ello fundamentan sus valores en una pedagogía teatral dirigida a la profesionalización de sus agentes. No obstante, sus directores trabajaron sometidos a unas limitaciones que condicionaban sus acciones y que les forzaban a modelar un teatro de índole oficialista, es decir, carente de una ideología crítica, evasivo, complaciente e inofensivo. Ese sería el tipo de teatro que formaría el gusto teatral de un público, que en muchos casos estaba habituado a los dramas y las comedias posrománticas y a los espectáculos musicales y de danza que les habían ofrecido las compañías

durante cuatro años (1980-1984). La documentación inédita que conforma el apéndice de su estudio incluye una relación de cátedras y cargos que Plá ocupó a lo largo de su vida. Reproducimos aquí aquellas relacionadas con el teatro: en la Escuela Municipal de Arte Escénico fue secretaria asesora de 1948 a 1967; impartió las materias de Historia del Teatro I (1948-1972), Historia del Teatro II (1951-1972), Historia del Teatro III (1952 - 1972), Análisis Teatral (1952-1973), Accesorios escénicos (1966-1967), Análisis teatral superior (1967), Fonética (1966-1967) y Teoría del Drama (1968-1972), en los cursos superiores, quinto y sexto; asimismo dirigió la Escuela entre los meses de diciembre de 1967 y febrero de 1968. En relación con la tarea docente y divulgativa, fue responsable de varios eventos organizados en distintos organismos culturales de Asunción: conferencias sobre teatro paraguayo en el Centro Paraguayo-Americano de Cooperación Cultural (1974), en la Facultad de Humanidades de la Universidad Católica de Asunción (1975), en el Centro Paraguayo Argentino de Cooperación Cultural (1975), y sobre teoría y estructura teatral en el Centro Juan de Salazar (1977) (1984: 506-507). En el cuarto capítulo de nuestro estudio, ampliaremos la información de Bordoli a partir de datos obtenidos de la prensa asuncena de la época.

extranjeras a principios de siglo XX, impulsadas por los primeros empresarios españoles que emigraron en Paraguay.

Tales limitaciones venían impuestas evidentemente desde el gobierno. Durante la dictadura de Higinio Morínigo, la del Ateneo Paraguayo fue la única compañía teatral que funcionaba regularmente porque su repertorio estaba sujeto al decreto 9351 del 22 de octubre de 1941 del Departamento Nacional de Prensa y Propaganda (DENAPRO), que establecía un sistema de vigilancia de todas las actividades públicas e individuales del país aplicando censura previa a la prensa, radio y salas de cine y teatro. Bajo un clima social inestable y un régimen dictatorial férreo, Oca del Valle se distanció de las propuestas teatrales más críticas e innovadoras para evitar la censura. Por esta razón, el afán de acercar el teatro paraguayo a las corrientes más contemporáneas, incorporando técnicas vanguardistas y temas sociales, y rechazando definitivamente la visión idealizadora de la realidad paraguaya, fue un proceso lento y complejo que realmente cobraría fuerza con los colectivos independientes a partir de la década de los setenta. Fue también una lucha severa ya que la estrategia operativa del poder cultural, una “filosofía de acción” (Roa 1991e) ostentada por el gobierno y enraizada en intereses empresariales, determinó la estadística del gusto teatral. Según Francisco Pérez-Maricevich, el teatro paraguayo ha adolecido de la exigüidad y la debilidad de sus públicos. El público “de hábitos predominantemente urbanos”, conformado por una mayoría de clase media, aquellos asiduos a las salas “oficiales”, se inclinó por el “sentimentalismo, el gusto por la sátira ligera, los estereotipos, las situaciones no demasiado complicadas, los conflictos bien resueltos, la confirmación tranquilizadora” (1984: 7); era un público sólido, educado en unas necesidades de consumo que, inconscientemente, estaban condicionadas por los esquemas de la censura gubernamental.

El trauma social causado por la guerra civil de 1947 favoreció la ascensión al poder de Alfredo Stroessner, que implementó nuevos mecanismos de intimidación gubernamental y de censura. El aparato represivo que ideó el stronismo respondía, como hemos comentado en el capítulo anterior, a un modelo de dominación que caló en todos los ámbitos sociales. Así, toda manifestación artística crítica que atentase contra el gobierno era sometida a censura, pues Stroessner colmó de obstáculos los canales por donde pudiera transitar el pensamiento. En el ámbito de las artes escénicas específicamente, se rechazó a los elencos amateurs o experimentales y se castigó toda obra que divulgara valores democráticos distintos de los que promulgaba la dictadura:

La dictadura jugó siempre con la palabra. Usó y abusó hasta límites increíbles de lo que Roa Bastos llama “la perversidad semántica”. En la publicidad stronista ningún país tenía un gobierno tan democrático y amante de la paz y de la libertad. Y en nombre de esa democracia, de esa paz y de la libertad, apresaba, torturaba, mataba, saqueaba, confinada, exiliaba a quienes pretendían ejercer los derechos elementales de expresión, asociación, reunión (González Delvalle 2014: 33).

Como indica José Vicente Peiró, Fernando Oca del Valle no logró culminar el proceso de actualización del teatro paraguayo hacia las corrientes neovanguardistas que se manifestaban en Europa o en los países vecinos, pero fue capaz de aportar a la escena paraguaya “los cauces pedagógicos necesarios para la renovación teatral y para la formación de actores y directores” (2002). Durante las dos etapas de su carrera como director de la Compañía del Ateneo Paraguayo, priorizó “la continuidad” del elenco, en detrimento de la difusión de un teatro más “moderno”, a partir de repertorios que consiguieran reunir a un público devoto. No obstante, atendiendo a la nómina de estrenos dirigidos durante estos años, observamos que su estrategia no es uniforme, es decir: bajo la imagen de un

teatro oficialista, complaciente e inofensivo, Oca del Valle mantuvo una visión coherente sobre el papel del teatro en la sociedad que evitó retrocesos en la trayectoria de su compañía. Su repertorio contó con obras costumbristas que no solo agradaban al público, sino que, además, resultaban muy didácticas para los jóvenes actores de la compañía. Los estrenos de Benavente, Arniches, los hermanos Álvarez Quintero se combinaron desde el principio con autores paraguayos contemporáneos como Mario Halley Mora, Ezequiel González Alsina, Roque Centurión Miranda, Josefina Plá o Augusto Roa Bastos cuya presencia en los escenarios fue menor, aunque sirvió para representar conflictos de una realidad que el espectador asunceno pudiera identificar fácilmente.

Durante la segunda etapa de su trayectoria se produce un cambio muy significativo en su propuesta: el madrileño combina obras del teatro universal contemporáneo, como las de Jacques Deval, Jean Jacques Bernard o J. Boynton Priestley, ninguna de ellas incómoda para el régimen, con una batería de piezas estrenadas durante la posguerra española apenas unos años antes de traerlas a Paraguay, y con montajes tan sorprendentes como las zarzuelas paraguayas que, con un despliegue escénico incomparable, supusieron un hito en la historia teatral del país. Esta heterogeneidad nos indica que, por una parte, Oca del Valle no se queda anquilosado en el teatro anterior a la guerra civil, sino que se define como un director que, por mantener vivo su elenco nacional y “la conciencia teatral” creada a lo largo de los años, mira, principalmente, hacia dos direcciones: hacia aquello que el público paraguayo demanda y hacia los escenarios españoles de posguerra desprovistos de discurso ideológico.

Por otra parte, el espíritu de la Escuela Municipal de Arte Dramático, adscrita a un “teatro de valores”, obvió las exigencias del público convencional con el objetivo de crear otro tipo de público, aquel que entendiera el teatro como una manifestación artística alejada del mero

entretenimiento y del localismo y que se interesara tanto por el teatro clásico como por las tendencias estéticas más modernas del teatro universal. Piezas como *El retablo de las maravillas* de Cervantes (1951), *La patente* de Pirandello (1951), *Dos cubiertos* de Sacha Guitry (1952), *Las preciosas ridículas* de Molière (1954), *El jugador* de Hugo Betti (1955), *Los justos* de Albert Camus (1955), *Así mintió él al esposo de ella* de Bernard Shaw, *Panorama desde el puente* de Arthur Miller (1958), *Antígona* de Jean Anouilh (1959), *Largo viaje de regreso* de O'Neill (1964), *El zoo de cristal* de Tennessee Williams (1966), *Pedido de mano* de Chejov y *Purgatorio* de W.B. Yeats (1966)¹⁴⁴, etc. subieron modestamente a las tablas del Teatro Municipal de Asunción a través de jóvenes muchachos inexpertos cuya formación actoral venía complementándose con conocimientos de Teoría e Historia teatral. La actitud irreverente de esta institución no fue censurada porque el impacto de sus propuestas recaía sobre un público reducido, al tiempo que se amparaba bajo la etiqueta de “escuela municipal”, es decir, “oficial”, lo que la alejaba de la clandestinidad y, a ojos del régimen, de la subversión. Además, no olvidemos que, a pesar de la amenaza que suponía el aparato represivo, la cultura no era valorada por el régimen, lo que dejaba cierto margen de libertad a un proyecto visto como local, escolar, con una estable identidad cultural.

A pesar de las numerosas actividades promovidas por Josefina Plá, la trayectoria de la Escuela resultó muy irregular debido a factores externos como la muerte de Roque Centurión Miranda o el receso temporal del Teatro Municipal. Sin embargo, aunque su peso en la escena paraguaya de la década de los años cincuenta y sesenta fue menor de lo que sus fundadores hubieran deseado, las voces actuales e incómodas de Tennessee Williams, Camus, O'Neill o Miller ya habían penetrado en la isla rodeada de tierra y habían sembrado en algunos jóvenes la idea de que otro teatro era posible. El

¹⁴⁴ Se han incluido aquí más obras porque antes nos habíamos ceñido a los estrenos en los que participó Josefina Plá.

espectáculo, explicaba Jean Duvignaud (1966), percibido como una revolución permanente, es capaz de modificar la relación del espectador con el mundo. Solo un teatro de “valores”, como el impulsado por Plá, puede lograrlo. Así, en el momento en que se muestra al espectador lo que él mismo calla o aquello que le concierne, se evidencia el hecho de que “la humanidad vive su propio drama a través del teatro” y que, bajo la máscara de personajes universales, “la tensión trágica o la irrisión” revelan las tensiones que se enfrentan “en el nivel más profundo de la experiencia colectiva” (1966: 470). Ese es el modo en el que el teatro, como indica el estudioso, se significa como *algo más* que teatro.

Simultáneamente a los últimos años de actividad de estas instituciones, comienzan a emerger los primeros grupos independientes, herederos del espíritu de la Escuela Municipal. De entre ellos -cuyas trayectorias se presentan en el siguiente epígrafe- citamos aquí el Galpón, dirigido por Josefina Plá entre 1958 y 1962. Se concibió como un espacio de debate en torno al teatro como hecho artístico. Los integrantes, jóvenes intelectuales del momento, se reunían en el patio de la casa de Plá, que acondicionó como un pequeño auditorio. Aunque el grupo ensayó algunas obras, entre las que Agustín Núñez (2007) destaca *Momento para tres*, del artista paraguayo Carlos Colombino, no logró estrenar públicamente ninguna. Sin embargo, fue considerado uno de los proyectos teatrales más ambiciosos de la época.

II.3. LA HERENCIA TEATRAL DEL EXILIO DE 1939: LA CONSOLIDACIÓN DEL TEATRO INDEPENDIENTE Y LA CONTINUIDAD DE LA ESCENA

II.3.1. EL NACIMIENTO DEL TEATRO INDEPENDIENTE PARAGUAYO

La acción de las instituciones teatrales durante más de dos décadas en Asunción caló en el espíritu comprometido de jóvenes paraguayos que, ante la asfixia social impuesta por la dictadura, apreciaron el valor catártico del teatro. La herencia teatral más directa de la Compañía del Ateneo Paraguayo y de la Escuela Municipal de Arte Escénico se resume en la continuidad de la escena paraguaya, gracias al trabajo de actores, directores, escenógrafos y técnicos profesionales formados en las filas de Plá y Oca del Valle, y del entusiasmo de un público exigente que encontraba en las manifestaciones artísticas un vehículo expresivo de liberación. Como consecuencia de la preservación de una conciencia teatral, proliferan desde de los años sesenta, y durante dos décadas, un buen número de elencos independientes que buscan modos de expresión nuevos que rompan con los modelos tradicionales realistas y, en especial, con el triunfante teatro comercial, evasivo y lúdico. Esta es la época en que se alzan las primeras voces contestatarias contra el stronismo a través de manifestaciones públicas, impulsadas por el movimiento independiente universitario, que no escapará de la acción represiva.

Los primeros elencos independientes se desarrollan en un plano marginal, su impacto público es menor, pero esto no les impide despertar el interés entre un sector de espectadores ávido de propuestas alternativas y novedosas. Influye en el nacimiento de esta corriente una crisis en la gestión del Teatro Municipal, el espacio escénico por antonomasia del país. Gracias al

ímpetu de artistas nacionales, que se declararon en contra de la exhibición de películas en el Municipal, se evitó que este espacio corriera la misma suerte que algunas de las principales salas privadas de la capital -los teatros Granados, Roma, España y Victoria- donde fueron anulados los espectáculos teatrales para dedicarse exclusivamente al cine, que resultaba más rentable. Sin embargo, en 1967, a propósito de los comicios que favorecieron la permanencia del dictador en el poder, el Municipal fue clausurado; la “recuperación” del local por las reconocidas compañías, imposible:

Este retorno, que parece un hecho auspicioso, no es sino el inicio de una cuenta regresiva. El teatro Independiente es el primer castigado: se le niegan fechas [...]. Han dejado de valer los méritos y la capacidad laboral, teniéndose más en cuenta los compadrazgos y méritos políticos oficialistas. El número de grupos y compañías aumentan, pero en cantidad, no en calidad, y la razón principal de este desfasaje consiste en una cláusula del Reglamento del Teatro Municipal que otorga el usufructo del mismo casi gratuitamente, con el propósito de disminuir costos, para que los grupos puedan elevar el nivel de sus puestas, ya que carecen de todo tipo de apoyo económico. Lastimosamente es esta un arma de doble filo, pues tener casi libre acceso a la sala hace que nazcan más grupos sin otra meta que la de recaudar mayores ganancias de taquilla. El teatro popular va dejando paso al populachero y la herencia de Correa desaparece ahogada en un mar de chabacanería (De los Ríos 1987: 117).

Tales medidas arrinconan tanto al teatro que representa el legado más directo de Plá y Oca del Valle, como al teatro independiente, que logra aflorar al encontrar refugio en diversos espacios extraoficiales. El primer elenco independiente paraguayo nace temprano y comienza a actuar en paralelo a las representaciones de la Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo, que

seguía actuando en el Teatro Municipal¹⁴⁵. Se trata del TEA (Teatro Experimental Asunceno), creado en 1958 por Tito Jara Román, actor formado en la Escuela Municipal de Arte Escénico que, junto a otros compañeros de promoción, da a conocer, en diversas salas improvisadas de Asunción, obras como *Los desarraigados* de Mariela de Adler¹⁴⁶, *Milagro en el mercado viejo* de Osvaldo Dragún¹⁴⁷, *Tres humoradas* de Chejov, *La versión de Browning* de Terence Rattigan o *El zoo de cristal* de Tennessee Williams, sin desligarse excesivamente de las modalidades escénicas tradicionales¹⁴⁸. En la misma época, heredando la dinámica pedagógica de la Escuela Municipal de Arte Escénico, que solía organizar ciclos de conferencias sobre teoría y práctica del teatro dictadas por Josefina Plá, se organizan talleres de lectura dramatizada en los que el actor argentino Hugo Herrera, muy ligado a Paraguay desde la década de los sesenta, dio a conocer nuevos autores contemporáneos. Esa propuesta desembocó en la creación del Grupo Paraguayo-Francés, subsidiado por la Embajada de Francia, que ofreció una temporada completa en Asunción con la obra *El Dr. Knock o el triunfo de la medicina* de Jules Romains (Pecci 1988).

¹⁴⁵ Agustín Núñez, en la única obra que aborda la trayectoria del teatro independiente paraguayo (2007), señala que se ha de diferenciar entre los “grupos de teatro”, ligados a las nuevas corrientes escénicas, y las “compañías”, que se identificaban con el teatro comercial que triunfaba en el Municipal. La Compañía Nacional del Comedias del Ateneo Paraguayo, bajo la dirección de María Elena Sachero y Mario Prono, discípulos de Oca del Valle que apostaban por un teatro de calidad, podría considerarse una excepción.

¹⁴⁶ Mariela de Adler fue una escritora paraguaya de origen ruso que comenzó a publicar cuentos a partir de la década de los sesenta. Entre sus obras, destacan *La endemoniada: historias de amor, fantasmas y curas* (1966) y *De otro modo: historias en voz baja* (1968).

¹⁴⁷ Osvaldo Dragún ganó el Premio de las Américas en 1963 con esta pieza, muy significativa de su producción. Que un elenco paraguayo decidiera montarla apenas unos años después denota un interés patente por trasladar la contemporaneidad teatral americana a las tablas paraguayas.

¹⁴⁸ Algunos de los recursos experimentales de sus montajes provenían de la ausencia de elementos escenográficos, dada la escasez de medios económicos. Según Núñez (2006), el grupo adaptaba algunas obras, haciéndolas acabar en el momento argumental cumbre, lo que provocaba el desconcierto del público.

Sin embargo, será el Teatro Popular de Vanguardia¹⁴⁹, dirigido por Óscar Wespel, el que marcó realmente una ruptura experimental en 1966 a partir de un recital de farsas¹⁵⁰. Se trató de un espectáculo marcado por “un lenguaje en el que lo gestual y lo burlesco se instalan como elementos orientadores del discurso escénico” (Pecci 1988: 265), y con el que los actores lograron captar a un público que se mantuvo fiel a lo largo de la década de actividad del grupo. Este recital de farsas incluyó el *Retablillo de don Cristóbal* de Federico García Lorca, autor que no había pisado los escenarios paraguayos desde la gira de Margarita Xirgu en 1944. Por otra parte, el grupo trabajó sobre la técnica del distanciamiento brechtiana en montajes como *Historias para ser contadas* de Osvaldo Dragún, aunque, como señala Edda de los Ríos (1999), no se atrevió a estrenar ninguna obra del dramaturgo alemán:

No creíamos tener la acumulación teórica necesaria para comprender su estética teatral, ni la solvencia actoral requerida. De todos modos, la labor que realizamos por esos años, en un país dominado por un autócrata admirador de Hitler, estuvo impregnada por la actitud crítica hacia el arte y la realidad social establecida por Brecht. Sus poemas publicados en periódicos estudiantiles motivaron la reacción de la Policía en los centros universitarios buscando al autor de esos versos impertinentes. Aún en esos años oscuros, Brecht no pasó desapercibido en Paraguay (Pecci *apud* de los Ríos 1999: 82).

¹⁴⁹ En el cuarto capítulo de este estudio, citaremos algunos de sus artículos dedicado a los primeros estrenos del grupo TPV publicados en el semanario *Comunidad*, en cuya página cultural trabajó como redactora.

¹⁵⁰ Hubo una segunda edición del recital de farsas en 1969, cuyos espectáculos se presentaron en distintas facultades de la Universidad Nacional de Asunción. Según una nota publicada en el semanario *Comunidad*, en agosto de 1969 (nº605), las obras del programa fueron *El hombre que se convirtió en perro*, *Historia de cómo nuestro amigo Panchito González se sintió responsable de la epidemia de peste bubónica en el África del Sur*, ambas de Osvaldo Dragún, y *Bonome. La farsa del hombre y del queso* de Aurelio Ferretti. La dirección general corrió a cargo de Antonio Pecci y Rudi Torga.

El dramaturgo Ovidio Benítez firmaba en el semanario *Comunidad*, en junio de 1969, un artículo titulado “¿Y los teatros experimentales?”. El hecho de que los elencos experimentales fueran muy minoritarios en Paraguay despertaba, según él, la inminente necesidad de actuar porque estos representaban un espacio de formación inconformista y un *modus operandi* renovador y cambiante que debía abandonar su rol marginal en la cultura para pasar a ocupar el centro de la actividad dramática nacional:

En toda ciudad evolucionada, y más aún en una ciudad capital, deben existir elencos de esta laya, porque ello no solamente indicaría la vivencia de una inquietud esperanzadora hacia los definidos y trascendentes valores teatrales, sino que también, colateralmente, mediría el pulso de un substrato que se irradiaría beneficiosamente sobre la realidad de un teatro nacional cada vez más depurado y sólido. Aparte los teatros experimentales son, si se quiere, verdaderas escuelas de formación dramática integral y consciente, pueden ser también, por los mismos surcos de promoción de autores, directores y actores, y hasta de críticos con base suficiente como para descollar en sus respectivas dimensiones” (nº 599/06/1969).

Bajo la dirección de Rudi Torga y la asistencia de Antonio Pecci, el Teatro Popular de Vanguardia abandonó los aspectos más experimentales de su propuesta inicial para centrarse en estrenar obras de autores paraguayos - Correa sube de nuevo a los escenarios, por ejemplo- y latinoamericanos; también, Torga vuelve a Lorca con *Doña Rosita la soltera* en el Teatro Municipal. La estimable trayectoria del joven elenco lo convirtió en uno de los primeros grupos nacionales en actuar fuera de las fronteras paraguayas: en 1971 participa en el célebre Festival de Manizales con *Un puñado de tierra*, pieza basada en un poema del escritor paraguayo Hérib Campos Cervera:

Por primera vez tomó parte en el certamen un grupo del Paraguay, y lo hizo con mucha dignidad y altura. El Teatro Popular de Vanguardia,

formado en 1964, ofreció un hermoso recital poético-musical titulado "Un puñado de tierra," bajo la dirección artística de Antonio Pecci. El muestrario poético es obra de autores paraguayos, y da una visión del hombre de ese país, de su lucha contra la tierra indomable, contra el hambre, de sus mitos, de sus creencias religiosas, de la guerra, sus temores, su folclor y también a ratos sus desbordes de alegría. A pesar de la fuerza del mensaje y del sentido plástico de la escenificación, la atmósfera reinante fue más bien de tristeza y melancolía (Luzuriaga 1971: 7).

El Festival de Manizales había nacido en 1968 con el fin de mejorar la comunicación entre países en materia teatral y propiciar intercambios creativos que respondieran al clima de agitación y protesta que emanaba del contexto social¹⁵¹. La participación de elencos paraguayos en este festival, desde 1971 y durante tres años consecutivos, supuso un hecho histórico en la escena paraguaya porque no solo generó una toma de contacto con el exterior desde un punto de vista artístico, sino también ideológico al ofrecer a los artistas paraguayos la valiosa oportunidad de compartir un presente, sostenido por un hilo común que conectaba la isla con el exterior: el sentir continental contra el autoritarismo.

La consolidación del teatro independiente paraguayo se percibe ya en la década de los setenta, cuando los nuevos elencos cobran realmente protagonismo en el ambiente cultural paraguayo. El teatro independiente se alzó como un movimiento cultural que activó un circuito de salas de la capital que promovía las temporadas teatrales y dilatada, así, las trayectorias de los

¹⁵¹ La efervescencia política derivada de las tensiones generadas por la Guerra Fría en el contexto latinoamericano, así como la contestación estudiantil de finales de 1968 activó la lucha por la liberación en escenarios urbanos americanos como Caracas, Buenos Aires o México D.F., que culminó en los asesinatos de la Plaza de Tlatelolco (2-3 de octubre de 1968). Como indica Osvaldo Obregón (2000), en esta época se gestó el Festival de Manizales, que fue primero de una serie a la que se le sumaron el Festival Internacional de Teatro de La Habana (1968), el Festival de Teatro Latinoamericano de Quito (1972) y la Muestra Mundial de Teatro Experimental de Puerto Rico (1973).

grupos. Entre las iniciativas, destaca el Teatro de Estudio Libre (TEL), liderado por Rudi Torga desde 1970, quien, entre otros proyectos, creó un repertorio dirigido al interior del país basado en montajes bilingües, guaraní y castellano. Un año después, nace Teatro Cero, conducido por los argentinos Ángel Moglia y Carla Fabri. Este elenco consigue una sala propia, lo que es entendido por el régimen como un nido de acción subversiva, de modo que es disuelto policialmente y sus componentes expulsados del país¹⁵².

Más comprometido con la tradición popular, el grupo Aty Ñe'e (Asamblea) (1974), fundado por Raquel Rojas y Antonio Carmona, trasladó la escena paraguaya a las áreas rurales incursionándose en la tradición cultural guaraní y sosteniendo un firme compromiso con los valores democráticos:

La propuesta era ambiciosa, por cierto, pero de un inmenso valor, pues no apuntaba a éxitos pasajeros, ni apostaba al exterior. Era propósito confeso de Raquel y de Antonio recorrer el Paraguay para llevar el mensaje claro y contundente de que era posible ponerle fin a la dictadura. Pero no era solamente un "Esto no va más". Aty Ñe'e sostenía que era perfectamente posible construir en el país una sólida democracia participativa, con el concurso de todos los sectores en los procesos de tomas de decisiones. No hace falta extenderse para determinar el alto nivel de osadía de la propuesta, más aún si se tiene en cuenta que en ese período –años 70– la represión dismanteló con el empleo de su máximo potencial de violencia varios grupos políticos progresistas y de izquierda. No solamente se pegaba y torturaba, se mataba. Teniendo presente esto es que se puede dimensionar en serio el alcance de la propuesta que se levantaba en ese tiempo (Paredes 2011).

Alcibíades González Delvalle y Antonio Carmona desarrollaron un intenso trabajo de recreación y adaptación dramática que llevó al grupo

¹⁵² La detención y expulsión de Moglia, así como la clausura del teatro, se llevó a cabo el día del primer estreno de la compañía, *Rómulo Magno* de Dürrenmatt.

Aty Ñe'e a estrenar en Asunción piezas de contenido crítico contra la manipulación de la justicia¹⁵³, al tiempo que, en el interior del país, hacían del teatro un canal de expresión y reflexión sobre los problemas de las comunidades campesinas favoreciendo la reaparición de las corrientes teatrales en guaraní (C.D.T. 1988: 271).

Por otra parte, Lorca siguió emergiendo en los repertorios de los elencos independientes: su presencia era simbólica, sintomática del espíritu de ruptura, vanguardia y rebeldía que comenzaba a bullir con fuerza entre ciertos sectores del país. Por ejemplo, el Grupo Laboratorio de Jorge Aiguadé y Carlos Cristaldo, que se ceñían a la creación escénica colectiva, estrenó, además de una versión libre de *Fuenteovejuna*, la obra *Tres recuerdos de Lorca*, que bebía de sus textos poéticos.

Otro elenco que puso en práctica la creación y dirección colectiva fue Tiempoovillo, consolidado en 1971, proveniente del ámbito universitario y predecesor al grupo Aty Ñe'e. En su búsqueda por hallar un lenguaje artístico propio, fijó sus propuestas en las teorías de Jerzy Grotowsky sobre la concepción del espacio escénico y la expresión corporal del actor. Así, después de una primera etapa de experimentación con adaptaciones de dramaturgos extranjeros -Michel de Ghelderode, Fernando Arrabal, Jean Genet, Bertolt Brecht o Henry Monnier-, el grupo decidió llevar a escena la realidad paraguaya a partir de un intenso trabajo de investigación y de creación colectiva, con el fin de visibilizar temas tabú como la desaparición de la población indígena en *Historia de una muerte más o De lo que se avergüenzan las víboras*, obra creada tras convivir temporalmente con tres

¹⁵³ Después del estreno en Asunción de *Velada*, que surge de la vieja tradición popular de recitar, tocar música y representar monólogos durante la noche, Delvalle y Carmona adaptan *Volpone*, pieza estrenada en la emblemática sala La Farándula de Asunción -fundada por Héctor y Edda de los Ríos y ubicada en el segundo piso del Ferrocarril Nacional- bajo el título *Mascarada en río revuelto* (1978). El discurso crítico de la obra provoca el cese de la sala durante un tiempo (C.D.T 1988: 271). Esta representó un espacio de intercambio teatral muy significativo entre grupos nacionales y extranjeros, como el Teatro Circular de Montevideo o el elenco dirigido por el argentino Carlos Matus.

comunidades guaraníes (C.D.T. 1988: 268-269). Esta pieza, que participó en el V Festival de Manizales de 1973, fue representada en varias ciudades latinoamericanas e hizo de Tiempoovillo un grupo clave en el contexto teatral paraguayo, pues pudo confrontarse con las experiencias teatrales latinoamericanas más significativas del momento al proyectar un aspecto velado, pero esencial, de la identidad paraguaya:

Como en una ocasión escribió Alcibíades González Delvalle, Tiempoovillo significó, en su momento, una respuesta concreta a la necesidad de actualizar el teatro paraguayo. Sus trabajos demostraron cómo el teatro puede incorporar y asimilar la investigación sin incurrir en la reproducción puramente etnológica. Asimismo, con *Historia de una muerte más* y *De lo que se avergüenzan...* aportaron al medio escénico nacional “la adaptación de la corriente teatral que propugna la desmitificación del autor y los roles de los personajes”, como afirmó en una entrevista la argentina María Escudero. A lo cual añadía: “Es decir, este tipo de trabajo técnico que se hace generalmente de manera muy ortodoxa y copiando, concretamente “fotografiando”, los modelos de distintas escuelas europeas, acá se adecuó a una identidad paraguaya. (...) Por una vez la escena paraguaya no se definió en el contexto continental por su ausencia, sino por su presencia (C.D.T. 1988: 269).

Con el fin de unificar este movimiento teatral, que difícilmente se desarrolló de una manera coordinada, los grupos independientes crearon en 1972, bajo la influencia de iniciativas argentinas y uruguayas, la Muestra Paraguaya de Teatro. Este acontecimiento se concretaba anualmente en tres festivales nacionales y dos regionales y tenía el objetivo de manifestar su rechazo al teatro promovido por la cultura oficial, plagado de comedias costumbristas y edulcoradas, y dedicarse a montar exclusivamente piezas de autores nacionales para valorar las líneas estéticas en las que se aventuraba la dramaturgia paraguaya contemporánea. Se contó con la participación de elencos del interior del país y, con la colaboración de profesionales que

estaban en contacto directo con el teatro latinoamericano, se impartieron cursos y seminarios de carácter pedagógico (Pecci 1988: 266). Sin embargo, la Muestra, que podría haber constituido el camino hacia la institucionalización de un teatro contemporáneo, como trató de hacer la Escuela Municipal de Arte Escénico años atrás, fue vista como una amenaza porque luchó contra la censura previa erigiéndose como una fuente de concienciación crítica que logró calar en el público. A partir de 1974 comenzaron las detenciones de actores y directores, la prohibición de obras, la expulsión de especialistas extranjeros invitados, el despido de actores de sus principales empleos (Bareiro 1981: 256), así que finalmente la muestra no logró sortear las presiones, censuras y castigos infligidos por el gobierno y desapareció a finales de la década de los setenta¹⁵⁴.

Por otro lado, observamos que el teatro independiente también asume la temática infantil, una tradición que inicia Josefina Plá en 1948, cuando se funda la Escuela Municipal de Arte Escénico. Plá es, según Víctor Bogado (2007), la primera dramaturga que escribe teatro infantil en Paraguay. Aunque sus obras infantiles jamás han sido escenificadas debido a que la mayoría continúan inéditas, sus libretos de radioteatro infantil sí lograron emitirse desde finales de los años cuarenta hasta inicios de los cincuenta gracias a las interpretaciones de Roque Centurión Miranda y la actriz Dorita Gómez Bueno. Estas representaciones sentaron las bases del teatro infantil en Paraguay, que fue secundado por Mercedes Jané, fundadora de la Compañía Nacional de Espectáculos Infantiles en 1952, el primer grupo paraguayo estable de teatro para niños (Bogado 2007). Ya en las décadas de los sesenta y setenta, la tradición del teatro infantil fue asumida por elencos independientes como el Teatro Popular de Vanguardia, Tiempoovillo y el Teatro de Estudio Libre, que incluyeron obras infantiles en su repertorio,

¹⁵⁴ En 1976 Antonio Pecci, una de las caras más visibles del teatro independiente, fue juzgado por la Ley de Defensa de la Paz Pública y de la Libertad de las Personas y condenado a un año de prisión en el Penal de Emboscada, junto a otros intelectuales, donde siguió haciendo teatro.

aunque es especialmente Pirirí Teatro (1973) quien dedicó más de una década de trabajo exclusivamente al teatro para niños.

II.3.2. EL TEATRO CONTINUISTA: EL RELEVO DE JOSEFINA PLÁ Y FERNANDO OCA DEL VALLE

El hostigamiento sistemático por parte del aparato represivo desgastó las trayectorias de los grupos independientes supervivientes, a pesar de que el fin del stronismo estaba cerca. La llama del movimiento independiente se fue apagando a lo largo de la década de los ochenta por diversos motivos. A los altos costes derivados de la autogestión de los grupos y las salas, Antonio Pecci (1988) añade otros problemas provenientes de los cambios en el sistema cultural del país, prendido por la empresa privada: la presencia de un teatro regido por criterios empresariales y dirigido por profesionales extranjeros desbanca las propuestas estéticas de los grupos independientes. Esto provocó que los miembros de los elencos independientes se inclinasen hacia el ámbito de la formación de actores, directores, técnicos, escenógrafos, y encontrasen allí una vía de expresión a través de organismos como el Centro Paraguayo de Teatro (CEPATE), órgano sindical del teatro independiente, o el Departamento de Teatro de la Universidad Católica de Asunción¹⁵⁵. Síntoma del desgaste de la escena experimental, que supuso un importante proceso de actualización, es que las nuevas tendencias teatrales solo encontrasen refugio en el espacio marginal de las instituciones pedagógicas, como le había ocurrido anteriormente a la Escuela Municipal de Arte Escénico.

¹⁵⁵ Víctor Bogado (1992) puntualiza que la creación de la Asociación Nacional de Actores del Paraguay (ANDAP), cayó en manos de actores reaccionarios fieles al stronismo y solo vertió sus intereses sobre el teatro oficialista. Por ello, en septiembre de 1980, el Centro Paraguayo de Teatro (CEPATE), bajo el asesoramiento de reconocidos intelectuales como José María Rivarola-Matto o Josefina Plá, se erige como la organización libre e independiente del teatro oficialista, y como un espacio de debate para determinar hacia dónde caminaba el teatro paraguayo tras sufrir varios episodios de censura, entre los que destacó, entre 1976 y 1977, la prohibición de la Muestra Paraguaya de Teatro.

A pesar de la falta de coordinación y, por lo tanto, de unidad, el teatro independiente paraguayo no nace como un movimiento cultural huérfano, tampoco es víctima de la discontinuidad que ha caracterizado sustancialmente las corrientes culturales paraguayas del siglo XX. Si bien expresa la tendencia rupturista en un contexto cultural jerarquizado y se desarrolla, ávido de rebeldía, en un cauce al margen del discurso oficialista, hunde sus raíces en la formación teórica, práctica y literaria adquirida principalmente en la Escuela Municipal de Arte Escénico y sale adelante gracias a un público educado y estimulado en la marginal escena que construyó esta institución. Aunque no es huérfano, cabría preguntarse en qué medida el teatro independiente paraguayo crece autónomamente, pues su desarrollo depende de las influencias que busca en el exterior, un ejercicio heredado también del espíritu que invadía la escuela de Josefina Plá y Roque Centurión Miranda. Así, atendiendo a los principios y modalidades del denominado “nuevo teatro” latinoamericano, la escena contestataria resultante de los “años de brasa” (1968-1973), notamos que el teatro paraguayo comparte ciertas de sus características y que, por tanto, podría incluirse dentro de la corriente escénica continental, a pesar de sus altibajos y de su penosa supervivencia.

De las tendencias que circunscriben el “nuevo teatro”, recogidas en los postulados que se divulgaban en los encuentros y festivales latinoamericanos (Obregón 2000), la escena paraguaya independiente, como se infiere de la descripción de los grupos más paradigmáticos expuesta anteriormente, reprodujo las siguientes: los elencos independientes paraguayos no hablaron de actualidad internacional, aunque sí intentaron mostrar la realidad paraguaya actual; para ellos, el teatro era un instrumento de transformación social de modo que postularon un teatro popular insertado en los procesos de acción crítica contra el orden establecido; asimismo, desarrollaron la modalidad de creación colectiva borrando las jerarquías tradicionales,

abandonaron las salas cerradas para construir una escena en espacios no convencionales; buscaron formar un espectador crítico y activo y mostraron interés por abrir el teatro a grupos obreros y campesinos. Por lo tanto, es lícito apuntar que el teatro paraguayo independiente, a pesar de no haber tenido precedentes adheridos a un movimiento de vanguardia, como ocurrió en los países vecinos en los años treinta, aprovechó algunas de las herramientas brindadas por los programas de institucionalización teatral establecidos a partir de la década de los cuarenta para sumarse a las corrientes teatrales latinoamericanas, de espíritu reivindicativo, generadas durante “los años de brasa”¹⁵⁶. Sin embargo, aunque la censura del régimen stronista descabezó el movimiento independiente, no consiguió desnudar la escena paraguaya porque el teatro experimental no fue el único que copó los escenarios durante las décadas de los setenta y ochenta.

Una pléyade de actores y actrices paraguayos, que habían conseguido profesionalizarse bajo las órdenes de Plá y Oca del Valle, recogían sus relevos con propuestas alejadas del teatro costumbrista de evasión. Destaca la figura de Edda de los Ríos que, junto a su padre, Héctor de los Ríos, montan, desde finales de los años sesenta, obras como *Amor de Don Perlimplín* y *Belisa en su jardín* de Lorca, *La cantante calva* de Ionesco, *Los físicos* de Dürrenmatt, *Flor de cactus* de Barillet y Grédy, o la adaptación de *El diario de Ana Frank*, con la que cosecharon en 1968 gran éxito a pesar de los obstáculos gubernamentales. Tras la muerte de su padre, ella prosigue su trayectoria protagonizando *Sarah Bernhardt* (1980) de John Murrel¹⁵⁷, *Las brujas de*

¹⁵⁶ Vid. Santos Sánchez, Diego (2018): “Weaving the Luso-Hispanic fabric. An entangled world of dictatorial constraints and theatrical responses” en *Theatre and Dictatorship in the Luso-Hispanic World*. New York, Routledge, pp. 1-41.

¹⁵⁷ Según Víctor Bogado (1992), este fue uno de los montajes más memorables de la década. Dirigido por el director rioplatense Mario Morgan y coprotagonizado por José Luis Ardissonne, se estrenó en el local de La Farándula, aún activo. La escenografía estuvo a cargo del artista nacional Carlos Colombino.

Salem de Arthur Miller, entre otras piezas, y divulgando el teatro paraguayo en festivales y congresos internacionales.

Asimismo, Gustavo Calderini, Teresita Torcida, Rafael Arriola y Clotilde Cabral abandonan la Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo para fundar, en 1971, junto al entonces escenógrafo José Luis Ardissonne y el director Mario Kravetz, integrante del Teatro Independiente de Buenos Aires, el Grupo Gente de Teatro. Apuestan por piezas como *A qué jugamos* de Carlos Gorostiza, *La farsa del cajero que fue hasta la esquina* de Aurelio Ferretti, *Las mariposas son libres* de Leonard Gershe -éxito en las tablas internacionales del momento- y *Pygmalión* de George Bernard Shaw, una puesta en escena multitudinaria y arriesgada que les permitió consagrarse como grupo estable en 1972¹⁵⁸. En 1975, Gente de Teatro se une de nuevo al elenco de la Compañía de Comedias del Ateneo, que aún se mantenía en pie bajo las órdenes de la que fuera la primera actriz de la compañía durante los últimos años de Oca del Valle y una de las actrices más célebres del país, María Elena Sachero. Juntos presentan *Antígona* de Jean Anouilh, autor que ya había sido estrenado en Paraguay por los estudiantes de la Escuela Municipal de Arte Escénico en la década de 1950.

Después de diez años de trabajo, Grupo de Teatro se funde en 1982 con Arlequín Teatro, creado y dirigido por el arquitecto y escenógrafo José Luis Ardissonne. Arlequín es hoy, con treinta y seis años de trabajo ininterrumpido a las espaldas, la agrupación teatral más importante del país, reconocida

¹⁵⁸ El éxito de los primeros montajes los animó a solicitar la sala del Teatro Municipal, que se les fue negada después de dos estrenos por las críticas del grupo sobre el deteriorado estado de su infraestructura. Fue, entonces, el Centro Cultural Paraguayo-Americano quien cedió su salón de actos, donde trabajaron hasta que el grupo se disolvió (Ardissonne 2007: 108). El Municipal logró clausurarse en 1996 para llevar a cabo una rehabilitación de sus instalaciones, con el apoyo de la Agencia Española de Cooperación Internacional (A.E.C.I.). Fue reabierto en 2007.

internacionalmente¹⁵⁹. Nació con la misión de promover el crecimiento cultural en Paraguay, por eso el teatro debía ser entendido como herramienta de cambio para la consolidación de una actitud crítica en la ciudadanía que condujera al espectador a una reflexión sobre la naturaleza humana y la sociedad a la que pertenecía (Ardissone 2007)¹⁶⁰. Algunos de los estrenos más paradigmáticos de sus comienzos fueron obras contemporáneas ya integradas en el teatro universal, como *La casa de Bernarda Alba* (1983)¹⁶¹, *La zapatera prodigiosa* (1984), *Doña Rosita la soltera* (1985), *Bodas de sangre* (1988) de Federico García Lorca¹⁶², *Madre coraje* (1985) de Bertolt Brecht, una adaptación de José Luis Appleyard y Hugo Morgensten que sitúa la acción en una revolución comunera paraguaya durante el periodo colonial; también, *Sonata de otoño* (1989) de Ingmar Bergman, *La muerte de un viajante* (1983) y *Todos eran mis hijos* (1993) de Arthur Miller, *El zoo de cristal* (1985) de Tennessee Williams, *El burgués gentilhomme* (1987) de Molière, la reposición

¹⁵⁹ José Luis Ardissone ha publicado la historia de Arlequín Teatro desde sus inicios a partir de una compilación de críticas publicadas en diversos medios de comunicación, repartida en tres volúmenes (1998, 2008 y 2017), editados por la editorial Arandura en Asunción.

¹⁶⁰ En 1994 Arlequín Teatro se convierte en Fundación Arlequín Teatro, con la que ha implementado programas culturales de aprendizaje teatral para jóvenes, especialmente para aquellos de zonas aledañas a la capital con el fin de crear conciencia sobre los problemas sociales de su comunidad, como "Teatro en las aulas" (2004) y "Creando ciudadanía a través del teatro" (2007). El primero de ellos, anterior a la constitución de la Fundación, fue "Estudiantes al teatro" (1984), en el que jóvenes estudiantes de todo el país intervenían de forma activa en los debates abiertos tras las representaciones de las obras, estudiadas previamente, con el fin de conformar un público capaz de analizar y reflexionar no solo cuestiones de contenido, sino también aspectos de la puesta en escena.

¹⁶¹ *La casa de Bernarda Alba* fue la primera obra con la que el Teatro Arlequín implementó el programa teatral para estudiantes. Antes de la asistencia a las representaciones, se organizaron conferencias sobre el teatro como herramienta auxiliar en el proceso de aprendizaje, impartidas por Josefina Plá y Noemí Nagy y dirigidas al profesorado.

¹⁶² Durante el primer año de Arlequín Teatro, 1982, fueron invitados a participar en la temporada teatral algunos artistas bonaerenses. La primera en hacerlo fue la actriz valenciana Eloísa Cañizares, que había debutado con apenas nueve años en la compañía de Margarita Xirgu, donde trabajaban sus padres, Eloísa Vigo y José Cañizares. En 1937, la familia se afincó en Buenos Aires y la actriz desarrolló su carrera como actriz de teatro junto a Alejandro Flores y Lola Membrives. En Asunción, Cañizares protagonizó un monólogo titulado *Federico García Lorca... y yo* donde rememoraba su relación con el teatro lorquiano a lo largo de su trayectoria, desde su participación en el estreno de *Yerma* en el teatro Odeón de Buenos Aires en octubre de 1937, bajo la dirección de la Xirgu, como homenaje al poeta asesinado.

de *El diario de Anna Frank* (1986), etc. Estas piezas, que generalmente podían parecer textos inofensivos para el régimen por no lanzar críticas explícitas al sistema, eran sometidas siempre al control de la Comisión de Moralidad y Espectáculos públicos, que revisaba los textos, pero difícilmente juzgaba las puestas en escena:

Las obras debían ser previamente presentadas a una Comisión de Moralidad dependiente de la Junta Municipal de Asunción. Presidida por Doña Carmen Cáceres de Thomas, esa comisión era la encargada de otorgar los permisos correspondientes de representación. Normalmente los elencos presentaban los libretos con los párrafos pasibles de censura ya eliminados y a la hora de la representación los reintegraban al texto. Esto era posible pues ningún miembro de esa Comisión controlaba luego el espectáculo (Ardissone 2013).

El montaje de *Las troyanas* (1983), versión de Jean-Paul Sartre, pieza acusada de proferir ideas subversivas en contra de los militares, motivó una orden de clausura del teatro, que finalmente no se ejecutó¹⁶³; durante las representaciones de *Hamlet* (1985), Arlequín Teatro recibió varias amenazas de bomba y estuvo sometido a una continua presencia policial hasta la noche del golpe de estado contra Stroessner, el 3 de febrero de 1989 (Ardissone 2007: 109).

El florecimiento de nuevos espacios teatrales como la Sala Molière, el Teatro Latino y especialmente el remodelado Teatro de las Américas,

¹⁶³ En una entrevista concedida a Marco Augusto Ferreira (2017), José Luis Ardissone explica que, cuando los Archivos del Terror salieron a luz, se encontraron los informes sobre la censura de la obra, escrita por un “comunista”. El autor de la denuncia fue Pablo Villamar, director de teatro español, afincado en Sudamérica tras la muerte de Franco. Este escribió un artículo para *Diario Noticias*, que nunca llegó a publicarse, titulado “Ardissone tiene miedo”. En él afirma que el repertorio de Arlequín está muy desfasado, poniendo paradójicamente como ejemplo las obras más universales que montó la compañía. El texto lo recoge *Arlequín teatro. Primera parte de una historia (1982-1997)* (1998), editado por la Fundación Arlequín Teatro, p.96.

adherido al Centro Cultural Paraguayo-Americano, donde solía actuar el grupo Arlequín, ayudó a romper con el monopolio del Teatro Municipal, bastión claramente oficialista, convirtiéndose en “una suerte de ‘off-Municipal’ (alternativas al teatro costumbrista y pasatista que se presenta en la Sala Municipal)” (Bogado 1992: 130). Esta diversificación de alternativas se consolida con la puesta en marcha de programas de formación teatral. Así, paralelamente a los proyectos escénicos, Arlequín Teatro impulsa unos talleres de interpretación que, junto a la carrera ofrecida por el Departamento de Teatro de la Universidad Católica de Asunción, lograron llenar el vacío que había dejado la Escuela Municipal de Arte Escénico en los años sesenta. No obstante, la iniciativa más significativa de la década fue la organización, por parte del equipo de Ardissonne, del Primer Festival Internacional de Teatro (1989), que contó con veintiún elencos latinoamericanos: argentinos, chilenos, brasileños, uruguayos y peruanos.

Cabe mencionar aquí el discurso de inauguración del Festival Internacional del Teatro, a cargo de Josefina Plá. En él, habló de los obstáculos a los que hubo de enfrentarse el teatro paraguayo a lo largo de su historia y destacó el papel de los elencos “vocacionales” o experimentales como TEA, TEL, TPV, Tiempoovillo, etc., gracias a los cuales el teatro paraguayo podía abrirse al quehacer latinoamericano. Sostuvo, además, que la fundación de Arlequín Teatro en 1982 marcó, por fin, el comienzo de una continuidad teatral auténtica, pues funcionaba “como causa y como efecto cultural coincidiendo en apertura de nuestro teatro hacia lo universal en obra, interpretación y montaje” (Plá *apud* Ardissonne 1998: 200), que fue la línea que mantuvo el Festival. Este constituyó un hecho sustancial en la historia cultural paraguaya por la proyección internacional lograda, concebida y generada en el interior de la isla con el objetivo de definir el curso de la escena paraguaya moderna en relación al teatro

latinoamericano¹⁶⁴. A pesar de celebrarse en vísperas democráticas, el Festival siguió vigilado por el régimen, que censuró el drama paraguayo *San Fernando* de Alcibíades González Delvalle, ambientado en la Guerra de la Triple Alianza¹⁶⁵.

Los nuevos elencos creados durante la década de los ochenta concurren con la última etapa del teatro independiente¹⁶⁶ y con la desaparición de la emblemática Compañía del Ateneo Paraguayo. Además de los citados, se visibiliza en las tablas asuncenas el teatro universitario, que no brilló excesivamente durante el auge del teatro independiente, pues no incide en estéticas especialmente experimentales o innovadoras. El grupo Teatro Universitario, con Antonio Pecci al frente, apostó, por ejemplo, por obras clásicas como *Corral de Comedias* (1980), basada en textos preclásicos españoles, o *Las preciosas ridículas* (1981) de Molière. Por otra parte, el Taller Paraguay Teatro monta por primera vez en el país a Valle-Inclán con *Dos veces Valle-Inclán* (1987), basada en *Las galas del difunto* y *La rosa de papel*, dirigida por el director valenciano Juan Pastor Millet. Años después, el Departamento de Teatro de la Universidad Católica de Asunción zarandea la breve corriente universitaria con el estreno de *La cabeza* (1990) de Nicolas Carter, una serie de sketches críticos con la sociedad consumista.

La libertad que acompaña la apertura democrática en Paraguay se refleja poco a poco en las nuevas propuestas teatrales, pero con ella también

¹⁶⁴ En "Teatro a pesar de todo", artículo que firma Ardissonne para el número 114 de la revista *ADE Teatro* (2007), Arlequín Teatro había montado 137 obras de autores latinoamericanos.

¹⁶⁵ Cfr. Víctor Bogado (1992): "1980-1990: un decenio de teatro en el Paraguay", *Latin American Theatre Review*, 21 (spring). University of Kansas, pp. 129-136.

¹⁶⁶ Recordemos que existieron excepciones que se mantuvieron en activo durante la década de 1980: el grupo independiente Teatro Estudio Libre (TEL) continuó trabajando activamente en el interior del país, coordinándose con organizaciones campesinas, ofreciendo talleres de animación sociocultural y de formación teatral; Pirirí Teatro también se consolida como el grupo más importante de teatro infantil en la capital.

emergen algunos de los problemas que ensombrecen hasta hoy los progresos del teatro paraguayo. Víctor Bogado, en 1997, señaló que la necesidad de reflejar fielmente la nueva realidad social en las tablas es perjudicada por un público masivo al que no le interesa verse retratado en escena y que se inclina por un teatro “pasatista y costumbrista”. Apoyándose en el crítico Jorge Aiguadé, Bogado definió la transición teatral paraguaya en tres etapas: el descubrimiento de la libertad, el desconcierto ante la inexistencia de un enemigo, la dictadura, y la aparición de nuevos artistas que, junto al compromiso de sus precedentes y el apoyo municipal de la capital, dan los primeros pasos hacia un proyecto de teatro nacional serio¹⁶⁷ (Aiguadé *apud* Bogado 1997). Sin embargo, la creación de este proyecto, adecuado al nuevo contexto democrático, ha resultado una ardua labor: la dignificación del teatro nacional difícilmente prospera cuando no es avalada legislativamente.

Si bien los proyectos de Josefina Plá y Fernando Oca del Valle crean un teatro nacional basándose en parámetros internacionales, porque se acogen a los conocimientos y experiencias adquiridos antes de su llegada a Paraguay, también logran aportar a las nuevas generaciones de actores y directores los instrumentos necesarios para fundar un proyecto nacional propio, revelador y, afín al ambiente contestatario, visiblemente más crítico con el régimen. Las décadas de 1970 y 1980 marcan un punto de inflexión en la historia del teatro paraguayo porque es el momento en el que se evidencia el aprendizaje adquirido años atrás a través de un teatro consciente, maduro, que ancla su esencia en la investigación técnica y social y en la interpretación de textos tan

¹⁶⁷ Los principales proyectos fueron implementados por la municipalidad de Asunción. Entre ellos, Bogado (1997) cita la creación del Instituto Municipal de Arte (IMA), que aunó las escuelas de arte dramático, música, canto y danza; el Elenco Municipal de Teatro de la Ciudad de Asunción (EMTCA), impulsado en 1994 por la actriz y concejala Edda de los Ríos, con el fin de cubrir la necesidad de tener un teatro oficial estable en el país; la organización de encuentros sobre Políticas Culturales (1993 y 1994) y el nacimiento del Fondo Municipal y Fomento de las Artes Escénicas. En este sentido, cabe destacar, por otra parte, la aparición en 1990 del Centro de Investigación y Divulgación Teatral, formado por exintegrantes del grupo Tiempoovillo, que ponen en escena la versión teatral de *Yo el Supremo* (1991) de Augusto Roa Bastos, dirigida por Agustín Núñez.

universales como polémicos, como proponía explícitamente la Escuela Municipal de Arte Escénico. La construcción del teatro nacional paraguayo en este período de tiempo estuvo cimentada sobre el compromiso del teatro independiente en sus esfuerzos por recuperar los múltiples matices que constituyen la identidad paraguaya, desplazándose más allá de los límites de la capital, así como por encontrarse con el teatro latinoamericano y compartir el anhelo de liberación; esta construcción también se alzó gracias al teatro continuista, responsable y superviviente que, a partir de la voz de grandes personajes universales, expuso múltiples metáforas de la realidad paraguaya, apuntaladas temporada tras temporada por los aplausos cómplices del público. Un público, también superviviente, que encontraba en el buen teatro una vía para desprenderse del miedo:

Nosotros hicimos muchas obras en las que no se hablaba directamente de la dictadura. Hicimos clásicos, como *Las troyanas*, en que se hablaba del militarismo; hicimos *La casa de Bernarda Alba*, que trata del sometimiento de esa madre sobre las hijas, y que es toda una parábola sobre el poder. Y cuando María Elena Sachero, que hacía de Bernarda, levantaba el bastón y decía: "*Aquí mando yo*", la gente se quedaba atónita, porque veía lo que significaba eso. Hicimos *El burgués gentilhomme*, que es la historia de un nuevo rico, pero bruto e ignorante, y en una función para estudiantes, un chico más perspicaz que el resto, salió y dijo: "Pero ese señor cómo se parece a Mario Abdo". Era el Secretario de Stroessner, y había llegado a tener un estatus social muy alto, pero era un bruto. (...) La gente sentía y reconocía esas cosas, pero no tenía miedo. Asistían al teatro igual, y yo te diría que fueron, de público, quizás los mejores años, porque veían en esas obras una ventana que refrescaba un poco el aire (Ardissonne *apud* Ferreira 2017).

El estudio del teatro en el exilio republicano de 1939 en Paraguay atañe, como hemos visto, a una época crucial para el país guaraní, aquella en la que

se toma conciencia de la necesidad de desarrollar un proyecto de modernización cultural. Alejado de sus países vecinos, el caso de Paraguay se caracteriza, en definitiva, por su singularidad: un país devastado por la Guerra del Chaco, al que apenas arriban exiliados, ancorado culturalmente y sin un proyecto teatral definido, abre un camino de prosperidad intelectual a aquellos exiliados que, comprometidos y fieles a sus convicciones, trabajan activamente por la dignificación del teatro.

III. LA LITERATURA DRAMÁTICA DE JOSEFINA PLÁ

En el estudio introductorio que acompaña el *Teatro escogido* (1996) de Josefina Plá, el crítico Jorge Aiguadé recogió una valiosa lista de las obras teatrales escritas por la autora, que completaba la publicada en 1984 por Ramón Bordoli en su tesis doctoral *La problemática del tiempo y la soledad en la obra de Josefina Plá*. Aiguadé aporta un total de cuarenta y dos títulos, “veinticinco obras largas y medianas para adultos, tres para niños y catorce obras breves” (1996: 19), señala su fecha de creación -en caso de no contemplarla, añade la de su estreno- y las siglas RCM junto al título de aquellas piezas que fueron escritas en colaboración con Roque Centurión Miranda. A continuación, creemos conveniente reproducir tal listado porque es la base sobre la cual partió nuestro proceso de búsqueda y recuperación de las obras inéditas de Plá en el archivo personal que la autora legó a la Universidad Católica de Asunción, institución en cuyo Departamento de Teatro había trabajado como investigadora y docente a inicios de la década de los setenta:

Tabla 1. Listado de obras de Josefina Plá propuesto por Jorge Aiguadé en *Teatro escogido* (1996)

Obra	Año de escritura	Notas
<i>Víctima propiciatoria</i>	1927	
<i>Episodios chaqueños</i>	1932	Escrita con Roque Centurión Miranda (RCM)
<i>Porasy</i>	1933	Libreto de ópera, música de Otokar Platil
<i>Desheredado</i>	1933-34	Escrita con RCM
<i>La hermana impaciente</i>	1938	
<i>La hora de Caín</i>	1938	Escrita con RCM. Inconclusa
<i>Aquí no ha pasado nada</i>	1941	Escrita con RCM

Obra	Año de escritura	Notas
<i>Un sobre en blanco</i>	1941	Escrita con RCM
<i>María Inmaculada</i>	1941	Escrita con RCM
<i>Pater Familias</i>	1941	Escrita con RCM
<i>Fiesta en el río</i>	1946	
<i>El Edificio</i>	1946	
<i>De mí que no del tiempo</i>	1948	
<i>El pretendiente inesperado</i>	1948	
<i>Historia de un número</i>	1949	
<i>Esta es la casa que Juana construyó</i>	1949	
<i>Momentos estelares de la mujer</i>	Desconocido	Estrenada en 1949
<i>La cocina de las sombras</i>	1950-1960	
<i>El profesor</i>	1950	
<i>El pan del avaro</i>	1950	
<i>El rey que rabió</i>	1950	
<i>El hombre de oro</i>	1950	
<i>Media docena de grotescos brevísimos</i>	1951	
<i>La tercera huella dactilar</i>	1952	
<i>Don Quijote y los Galeotes</i>	Desconocido	Estrenada en 1951
<i>Las ocho sobre el mar</i>	1965-1968	

Obra	Año de escritura	Notas
<i>El hombre en la cruz</i>	Desconocido	Estrenada en 1966
<i>El empleo</i>	Desconocido	Estrenada en 1971
<i>Alcestes</i>	Desconocido	Estrenada en 1972
<i>Hermano Francisco</i>	1974	

Actualmente, un número reducido de estas obras están publicadas. Por una parte, encontramos ediciones elaboradas por imprentas locales que fueron reunidas posteriormente: *Aquí no ha pasado nada*, de mano de la Imprenta Nacional de Asunción en 1945; *Alcestes*, editada por el Colegio Nacional Asunción Escalada en 1973, y *Fiesta en el río*, publicada por la editorial asuncena Siglo XXI en 1977, con prólogo de Laureano Pelayo García. Otras fueron incluidas en ediciones en las que Plá compartía autoría con otros dramaturgos paraguayos, como es el caso de *Teatro breve de Josefina Plá y Ramiro Domínguez*, publicada en Asunción por Diálogo en 1969, que solo incluía *Historia de un número*, la pieza más internacional de la autora; asimismo, *Teatro paraguayo inédito de Josefina Plá y Mario Halley Mora*, con introducción de Francisco Pérez-Maricevich, de la editorial paraguaya Mediterráneo en 1984, sacaba a la luz tres piezas: *¿A dónde irás, ña Romualda?*, *¡Ah, che memby cuéra!* y *El pretendiente inesperado*; el primer tomo de *Historia y antología del teatro para la infancia en el Paraguay*, dirigida por Víctor Bogado y editada por Arandura en 2007, incluía también la obra infantil de Plá *El rey que rabió*. Por atesorar una propuesta dramática moderna y subversiva, *Historia de un número* se integra en diversas antologías críticas de teatro paraguayo e hispanoamericano: *Teatro breve*, publicada en 1969 por la editorial asuncena Diálogo, dirigida por Miguel Ángel Fernández, en la colección Dionisos, junto a la pieza *Cantata heroica* de

Ramiro Domínguez; *Teatro selecto contemporáneo hispanoamericano*, edición de Orlando Rodríguez-Sardiñas y Carlos Miguel Suárez Radillo, publicada en Madrid por Escelicer en 1971; *Teatro breve hispanoamericano contemporáneo*, a cargo de Carlos Solórzano, editada por Aguilar en 1970; *Teatro breve del Paraguay*, selección de Antonio Pecci, publicada por la editorial Napa de Asunción en 1981; *Antología crítica del teatro breve hispanoamericano. 1948-1993*, edición de María Mercedes Jaramillo y Mario Yepes, publicada por la Universidad de Antioquia en 1997, y *Teatro paraguayo de ayer y de hoy*, antología a cargo de Teresa Méndez-Faith, publicada por la editorial asuncena Intercontinental en 2013, que contenía, además de *Historia de un número*, la pieza *Hermano Francisco: el revolucionario del amor*, que se había distribuido previamente en edición mimeografiada por el Banco de Obra de la Muestra Paraguaya en 1974, el año de su estreno.

Finalmente, en 1996, El Lector, una de las principales casas editoriales paraguayas, publica *Teatro escogido* de Josefina Plá, como parte de la serie dedicada a la autora constituida por los volúmenes *Poesías completas* (1996) y *Cuentos completos* (1996), ambas antologías editadas por Miguel Ángel Fernández. En *Teatro escogido*, Jorge Aiguadé reúne obras ya publicadas - *Aquí no ha pasado nada*, *¿Adónde irás Ña Romualda?*, *Fiesta en el río*, *El pretendiente inesperado* y *Alcestes*- e incluye la pieza breve *Qué gran cosa es el teléfono*, que conservaba inédita Antonio Pecci en su archivo personal. En la introducción, el crítico reconstruye la trayectoria teatral de la escritora, atendiendo a todas sus facetas, y añade un breve epígrafe que titula "Significado del teatro de Josefina Plá" (1996: 11-15). A pesar de que sus valoraciones están trabadas a partir de una selección no deliberada de la producción teatral de la autora, dado que de los treinta títulos que cita el crítico apenas ha podido acceder a una decena, su análisis puede ser considerado como el primer estudio global del teatro de Josefina Plá: Aiguadé

es hábil extrayendo los aspectos más significativos de las obras con las que trabaja, lo que le permite ofrecer una lectura interpretativa idónea y rigurosa que sitúa al teatro de Plá, por su singularidad, en los límites del canon que iban construyendo, con costosa regularidad, dramaturgos paraguayos contemporáneos como Mario Halley Mora o José Rivarola-Matto.

Con el propósito de reunir su producción inédita, una tarea que el propio Aiguadé consideraba difícil porque “una gran cantidad de obras de nuestra autora duerme todavía en los cajones y no ha llegado ni a las tablas ni a la letra impresa” (1996: 15), *Teatro escogido* se concibió como el primer tomo del teatro completo de Plá. Sin embargo, el segundo volumen nunca salió a la luz, y probablemente el fallecimiento del crítico, en 2002, acabó por interrumpir el proyecto. La recuperación de la obra teatral de Plá llevada a cabo en el presente trabajo retoma, por lo tanto, la labor que Aiguadé inició, asume la responsabilidad de actualizar y precisar datos y, sobre todo, de ahondar en el análisis del teatro plasiano a partir de un corpus de obras más amplio y variado. Un buen número de las piezas teatrales inéditas que citaba Aiguadé en el listado de su introducción se han encontrado en el marco de la presente investigación en el archivo personal de Josefina Plá que custodia la Universidad Católica de Asunción, el más completo que existe de la autora. Sin embargo, se trata de manuscritos o copias únicas a máquina que, en ocasiones, carecen de fecha de creación o están firmados con distintos pseudónimos porque habían sido presentadas a certámenes organizados por instituciones culturales asuncenas. Esto impide, por ejemplo, trazar una cronología precisa de su trayectoria como autora dramática, aunque, como veremos, sí ha sido posible clasificar su teatro por géneros y temas, lo que ha permitido señalar unas constantes temáticas y estilísticas que invitan a diferenciar distintos ciclos creativos, como se especificará en el capítulo cuatro.

Con el fin de actualizar el listado de Jorge Aiguadé, presentamos a continuación el corpus dramático de Josefina Plá más completo a día de hoy, aquel que integra no solo las obras publicadas sino también aquellas inéditas que han sido halladas a lo largo de nuestra investigación. Al contrario que Aiguadé, que citó títulos aún desconocidos, en nuestra propuesta solo tienen cabida las obras sobre las que hemos podido trabajar, las fuentes primarias de nuestro análisis. La siguiente tabla muestra un listado con información resumida; el Anexo 2 de este documento amplía los datos acerca de cada obra (nombre, autoría, fecha, estrenos, premios, fuente consultada).

Tabla 2. Listado de obras de Josefina Plá recuperadas y analizadas en este trabajo

Obra	Año de escritura	Notas
<i>Aquí no ha pasado nada</i>	1941	Publicada
<i>Pater familias</i>	1941	Publicada. En 1977 cambió el título por ¿A dónde irás, ña Romualda?
<i>Fiesta en el río</i>	1946	Publicada
<i>El pretendiente inesperado</i>	1948	Publicada
<i>Historia de un número</i>	1949	Publicada
<i>El rey que rabió</i>	1950	Publicada
<i>Alcestes</i>	1951	Publicada
<i>Hermano Francisco</i>	1974	Publicada
<i>¡Ah, che memby cuéra!</i>	1948	Publicada. En 1977 cambió el título a Esta es la casa que Juana construyó
<i>Qué gran cosa es el teléfono</i>	Desconocido	Publicada
<i>El Edificio</i>	1946	Inédita

Obra	Año de escritura	Notas
<i>El gato alcalde</i>	1950	Inédita
<i>El profesor</i>	1950	Inédita
<i>Don Quijote en la venta</i>	aprox. 1951	Inédita
<i>Principio, medio y fin del gobierno de Sancho Panza</i>	aprox. 1951	Inédita
<i>En el palacio de los Duques</i>	aprox. 1951	Inédita
<i>La tercera huella dactilar</i>	1952	Inédita
<i>El pan del avaro</i>	1952	Inédita
<i>La cocina de las sombras</i>	1960	Inédita
<i>Las ocho sobre el mar</i>	1968	Inédita
<i>El empleo</i>	1971	Inédita
<i>La garra del mono</i>	1955	Inédita. Traducción
<i>Caído del catre</i>	Desconocido	Inédita
<i>Azud, Mazud y Kazud</i>	aprox. 1951	Inédita
<i>El príncipe de oro</i>	Desconocido	Inédita
<i>Los primeros hombres en la luna</i>	Desconocido	Inédita
<i>Ad augusta per angusta</i>	Desconocido	Inédita
<i>Una novia para Josévaí</i>	1950	Inédita
<i>Esperar sentado</i>	Desconocido	Inédita
<i>Brochazo. Día del Camino</i>	Desconocido	Inédita

Obra	Año de escritura	Notas
<i>Independencia o muerte</i>	Desconocido	Inédita. Con Roque Centurión Miranda (R. C. M.)
<i>Desheredado</i>	1934	Inédita. Con Roque Centurión Miranda (R. C. M.)
<i>La hora de Caín</i>	1938	Inédita. Con Roque Centurión Miranda (R. C. M.)

El balance general de esta investigación nos lleva a señalar que a día de hoy contamos con diez obras teatrales publicadas y veintitrés inéditas halladas; de estas últimas, solo tres fueron escritas en colaboración con Roque Centurión Miranda. Del listado de treinta obras que elaboró Jorge Aiguadé, que incluye las diez piezas publicadas, hemos recuperado diez textos inéditos; sin embargo, hemos hallado trece nuevos títulos que elevan la producción teatral de Josefina Plá a un total de treinta y tres obras encontradas. Ciñéndonos al listado citado, quedan aún por localizar los manuscritos de *Víctima propiciatoria* (1927), “pieza lacrimógena y felizmente perdida”, según Plá, *La hermana impaciente* (1938), *Un sobre en blanco* (1941), de la que sí que hemos encontrado datos sobre su estreno en la prensa asuncena, *María Inmaculada* (1941), *De mí que no del tiempo* (1948), *Momentos estelares de la mujer* (1949)¹⁶⁸, *El hombre en la cruz* (1966) y el libreto de ópera *Porasy* (1933). Aiguadé además mencionó *Media docena de grotescos brevísimos* (1951), una supuesta antología de teatro breve de la que no especificó los títulos, lo que nos lleva a sospechar que algunos de los textos breves hallados podrían formar parte de ella. Dadas las circunstancias de ineditismo que ha sufrido la obra de Plá a lo largo de toda su trayectoria y que se prolongan a día de hoy, así como los distintos contextos de creación a

¹⁶⁸ Se trata, según Jorge Aiguadé (1996) de una serie de viñetas escénicas protagonizadas por mujeres célebres como Santa Elena, Cornelia, Juana de Arco, Isabel la Católica, Sor Juana Inés, Marie Curie, estrenada en el Teatro Municipal en 1949 por un elenco formado en el Liceo de Niñas de Asunción. Según el diario asunceno *La Tribuna*, la obra fue estrenada a finales de enero de 1949 en el Teatro Municipal, por un elenco de estudiantes del Liceo de Señoritas.

los que respondieron algunas de sus piezas, que buscaban una salida a través de certámenes teatrales o que nacían como piezas de radioteatro o como material de trabajo para la Escuela de Arte Escénico para afianzar el difícil encuentro del texto con el público, es posible pensar que esta investigación sigue abierta, que será posible localizar los textos que faltan, así como encontrar nuevos títulos, probablemente en archivos personales¹⁶⁹.

¹⁶⁹ En el estudio introductorio de *Teatro paraguayo inédito*, volumen que reúne obras de Josefina Plá y Mario Halley Mora, Francisco Pérez-Maricevich nombra la pieza *El niño y la estrella* (1978), que, según él, fue representada poco después de su creación. No obstante, hasta el momento no hemos encontrado ninguna otra referencia a este texto.

III.1. JOSEFINA PLÁ EN EL MARCO DEL TEATRO PARAGUAYO CONTEMPORÁNEO

Plá, en “Teatro paraguayo actual”, reflexión inédita que incluye Ramón Bordoli en su tesis doctoral (1984), se pregunta si se puede hablar de un teatro paraguayo actual o, más bien, si cabría referirse mejor a una etapa del rezagado camino hacia la contemporaneidad artística. La escritora, que es escéptica, se inclina hacia lo segundo:

Si bien en este teatro apuntan hace tiempo los signos de una voluntad de ser, y sobre todo de una densificación de contenido más acorde con el clima humano de hoy, esos signos no diseñan aún el esquema integrado que exige un teatro representativo.

Casi treinta años hace que algunos optimistas, entre ellos quien suscribe, emprendieron jornada en procura de algo que no sabían iba a resultar el gran safari cultural del siglo en este país: ese teatro integrado. [...] Y bien, esa integración no se ha realizado aún a pesar de los esfuerzos y entusiasmos, aunque a partir de 1941 se la pudo creer, en algún momento, cercana. En esta tierra pródiga, solo los de la cultura son reacios a madurar (1984: 543).

Los motivos que explican la incapacidad del teatro paraguayo de integrarse en la contemporaneidad artística parten del desastre civil de 1947, cuyas consecuencias estuvieron marcadas por la dispersión de las élites intelectuales y el receso inminente de los proyectos culturales que habían sido impulsados por la generación de autores de 1940. La literatura dramática creada en la década de 1940 rebasó, como indica Plá, lo anecdótico, el teatro de tesis o de principios morales, mecanismos propios de las composiciones de períodos anteriores. Ambicionaban una estructura más

flexible, aunque persistía aún en esta literatura una insuficiente densidad psicológica, así como otras limitaciones de diverso orden que incidían en el “vuelo conceptual” (1984: 543). Esto, no obstante, no había impedido que se comenzase a formar un público receptivo del teatro de valores, que perderá presencia a causa de la imparable conquista de la escena paraguaya del teatro comercial a partir de la década de los cincuenta:

El éxito del teatro reidero estimula la aparición de autores locales y de un teatro circunstancial, de inspiración local y penetrado por el conservadurismo narcisista. De 1947 a 1964, solo se estrenan tres obras asimilables al teatro preocupado (1984: 544).

Posteriormente, llegan a la isla ecos de un teatro contemporáneo, europeo y latinoamericano, que se filtran en la literatura dramática nacional a través de nuevas creaciones que, en algunos casos, resultan premiadas en los primeros concursos de teatro promovidos por Radio Cháritas y, en consecuencia, logran formar parte de los repertorios de algunas compañías locales. Debido a esta nueva circunstancia, entre 1964 y 1966 se estrenaron, según Plá, seis obras serias. Sin embargo, el teatro comprometido, de conciencia, de valores o “serio”, como lo denomina la dramaturga, aunque cercano a la contemporaneidad, continúa siendo minoritario y muy difícilmente toma los escenarios. Así, el estreno de nueve obras de esta índole frente a las sesenta del teatro comercial en un periodo de tiempo de veinte años resulta un balance demoledor:

El teatro despreocupado tiene seguridad de estreno; no así el teatro de contenido. Los autores maduran, envejecen, mueren sin ver su obra en escena. Los más jóvenes ven con angustia prolongarse las perspectivas de estreno y abrirse así ante ellos también el camino del anonimato y el silencio (1984: 545).

Por eso, el teatro contemporáneo paraguayo le resulta a Plá inconcluso y desaprovechado, tanto para los autores, que no ven el fruto de su experiencia, y para el público, “limitado al chiste”, como para el desarrollo de la cultura paraguaya en su aproximación a las coordenadas artísticas del exterior. Esta reflexión, publicada en 1984 en la tesis de Ramón Bordoli, pero escrita probablemente a finales de los años sesenta¹⁷⁰, pone el foco en las dificultades del dramaturgo paraguayo para llevar sus obras a escena que, en el caso específico de Josefina Plá, se traducen en tres variantes¹⁷¹: silencio parcial, que agrupa las obras publicadas pero no representadas; silencio total, que aúna aquellas que continúan inéditas y jamás han sido representadas, y destiempo, que incluye aquellos textos que fueron conocidos años después de su creación a través de certámenes locales, pero sin que ello implique, en la mayor parte de los casos, su publicación o su representación.

Se ha acudido al término utilizado por Antonio Muñoz Molina en su discurso de ingreso en la Real Academia Española, “Destierro y destiempo de Max Aub” (1996), tomado de Claudio Guillén, porque, al emparentarse con el de destierro, nos sirve para explicar también la condición creativa de Josefina Plá como dramaturga: el exilio interior que sufre Plá, como tantos otros intelectuales de su generación, derivado del contexto dictatorial paraguayo y condicionado en su caso particular por la distancia que la aleja de España, cuya tradición literaria y cultural determina la perspectiva sobre la cual nace su universo creativo, no solo ha motivado el silencio en torno a su obra

¹⁷⁰ Se considera esta fecha porque en el texto Plá afirma: “Casi treinta años hace que algunos optimistas, entre ellos quien suscribe, emprendieron jornada en procura de algo que no sabían que iba resultar el gran safari cultural del siglo en este país: ese teatro integrado” (Bordoli 1984: 543). El proyecto al que se refiere es la creación y dirección, junto a Roque Centurión Miranda, del primer diario radiofónico de Paraguay en 1938, *Proal* (Pro Arte y Literatura), donde difunden y elaboran una activa campaña a favor de la institucionalización del teatro, que se vio materializada en 1948 con la inauguración de la Escuela Municipal de Arte Escénico.

¹⁷¹ En esta breve clasificación no consideramos las adaptaciones para radioteatro porque estas sí cumplieron el propósito para el cual fueron creadas, que en ningún caso fue ser representadas en escenarios o publicadas.

dramática, sino, en particular, el desfase con respecto a la escena, al ser expulsada del presente, y, por lo tanto, del futuro, en palabras de Guillén. Recordemos que las influencias de Plá en la conformación de un teatro independiente o experimental provienen de su labor como docente y directora teatral en la Escuela Municipal de Arte Escénico, por la elección de repertorios que representaban un teatro “serio” o “de valores”, no de su papel como escritora, pues su producción dramática apenas era conocida. Las dimensiones del destiempo que padece su obra dramática, no obstante, menguan considerablemente cuando la leemos detenidamente: está impregnada de un universalismo que le confiere vigencia, rasgo que comparte con muchas otras piezas del teatro del exilio republicano, así como con algunas piezas de sus contemporáneos paraguayos, lo que evidencia la necesidad de su recuperación y de su estudio; por otra parte, la insularidad de Paraguay, que aún empaña las estructuras sociales, políticas, económicas y culturales, suscita que muchas de las críticas que plantea la autora en sus piezas sobre “la realidad circundante”, tomando sus palabras, (principalmente, aquellas que reflexionan sobre el papel de la mujer en la sociedad paraguaya) sean válidas hoy y, por lo tanto, puedan resultar actuales para el público paraguayo.

Como veremos, la producción dramática de Josefina Plá se concentra en las décadas de los años cuarenta y cincuenta, coincidiendo con la publicación de algunos de sus cuentos en la revista *Alcor* y de sus obras poéticas *Rapsodia de Eurídice y Orfeo* (1949) y *La raíz y la aurora* (1960). Durante los años sesenta, saldrán a la luz seis poemarios, además de la antología de cuentos *La mano en la tierra* (1963), lo que demuestra que la poesía fue un género que admitió mejor la sincronía entre el momento de creación y el de publicación porque, como ya comentamos en el primer capítulo, el lenguaje poético quedaba más alejado de los mecanismos de la censura policial previa. Su teatro, a excepción de *Aquí no ha pasado nada*, que fue publicada en 1945 e

Historia de un número, en 1968, únicas piezas que no padecen la lacra del destiempo, no llega a la imprenta hasta la década de los años setenta, y su difusión es muy tímida si tenemos en cuenta el número total de textos que componen el corpus teatral de su trayectoria. La dimensión social del teatro, que es la escena, resultaba peligrosa en la atmósfera nebulosa que existía en torno a la pena que consignaba la censura, de modo que el miedo a estrenar obras críticas y polémicas influyó en el ineditismo, como forma de autocensura, al que estuvo condenada la literatura dramática paraguaya contemporánea. Esta situación se agravaba al no contar tampoco con una asistencia económica sólida para la producción de las obras, sostenida por la debilidad de un público que difícilmente veía en el teatro un hábito o una exigencia cultural.

Además de Roque Centurión Miranda, que firmó con Plá siete piezas, otros dramaturgos de la generación de los 40 padecieron la misma situación, que podría entenderse como un ejemplo más de discontinuidad en el desarrollo de la historia literaria paraguaya: si se desconoce a los maestros, el relevo generacional es imposible. Como explica Plá:

nuestra literatura teatral es obligada a encarpetar año tras año sus producciones, que diseñan así, [líneas] discontinuas, la trayectoria de una expresión acogotada en el momento del más entrañable grito; imposibilitando, por tanto, superarse y rebasar de una vez la larga fase de insuficiencia que la mantiene al margen de la gran literatura hispanoamericana (Bordoli 1984: 543).

Debido al estado de suspensión evolutiva, las nuevas creaciones nacen en la marginalidad y los jóvenes artistas emprenden su camino desde un silencio que, afortunadamente, encuentra la luz de la escena en el teatro experimental de creación colectiva a partir de la década de los setenta. Sin embargo, existe un fino hilo conductor que guía las líneas discontinuas de las

que habla Plá, y tiene que ver con el lugar de creación. La literatura dramática paraguaya de la segunda mitad del siglo XX nace precisamente del margen, del espacio secundario en el que está relegado el género dramático como testigo de la realidad. El margen como espacio creativo comporta una carga subversiva, crítica, comprometida, intrínseca a las propuestas de los maestros de la generación del 40, aquellas pocas piezas que se consiguieron estrenar a lo largo de una veintena de años. Las obras creadas por las generaciones posteriores, también originadas en la marginalidad, heredan el carácter subversivo de sus precedentes, aunque este adopte en ocasiones formas artísticas experimentales. De este modo, es posible afirmar que el discurso crítico, expresado en diferentes intensidades, es el que encarna la actualidad del teatro paraguayo contemporáneo. Por ello, los nueve estrenos de teatro “serio” en un periodo de veinte años que denuncia Plá se han de interpretar como un mecanismo más de desconfiguración insular por parte de la intelectualidad que se quedó en el país tras la guerra de 1947, así como un gesto significativo en contra del hermetismo ejercido por el régimen.

El núcleo creativo contemporáneo a Josefina Plá estaba integrado por diversos autores, pertenecientes a las diferentes generaciones. En primer lugar, destaca Julio Correa, cuyo éxito se extendió hasta finales de los años cuarenta con una obra en castellano, *Toribio* (1949), que tradujo también al guaraní, la lengua vehicular de su creación dramática. Su teatro, de carácter realista, planteaba los problemas más inmediatos del pueblo a partir de diálogos perspicaces, tramas poderosas y personajes bien trazados que transferían una gran fuerza comunicativa. Como ya se ha comentado en capítulos anteriores, su trayectoria fue excepcional porque, puesto que era un hombre de teatro, polifacético e incansable, consiguió ver casi toda su obra estrenada¹⁷². En *Toribio* plantea varios planos argumentales anclados en la

¹⁷² La obra de Correa, quien murió en la localidad de Luque en 1953, tampoco fue publicada en el momento de su creación. Además, como indica Jorge Aiguadé (1997), sus libretos eran

vida cotidiana de una familia de clase media-baja, una historia de amor se funde con una intriga política protagonizada por Toribio, un muchacho de campo que llega a la ciudad para participar en una sublevación política. Como indica Jorge Aiguadé, Correa parte de personajes característicos “para elevar el estereotipo del teatro popular a un nivel de reflexión acerca del hombre paraguayo y sus circunstancias, profundizando en su psicología y hasta en su filosofía” (1997: 28).

La trayectoria de Julio Correa fue, como hemos dicho, excepcional porque dominó el panorama teatral paraguayo desde mediados de los años treinta y no existe otro caso como el suyo en la historia del teatro paraguayo. Paralelamente, sí aparecen algunos nombres cuya obra teatral, a pesar de ser minoritaria, hoy es considerada por la crítica como la base de la dramaturgia moderna paraguaya. Aun tomando bases realistas, este teatro se aleja del costumbrismo urbano de los dramas de tesis de los dramaturgos cercanos a la revista *Juventud*, como Luis A. Ruffinelli Arturo Alsina, Miguel Pecci Saavedra, etc., en los años veinte y treinta, y propone una actualización temática orientada hacia cuestiones de ética individual y colectiva que hacían entrever la necesidad de justicia social y de libertad¹⁷³. Entre 1947 y 1964, dirá Plá (1965) que es posible entrever dos vertientes del teatro serio: una que persigue la transcendencia universal a partir del motivo local profundizado, presente o histórico, que cultivan la mayoría de sus

meros apuntes sobre los que asentaban las ideas principales, que luego desarrollaba en escena improvisando.

¹⁷³ Señala Teresa Méndez-Faith en la introducción a *Teatro paraguayo de ayer y de hoy* (2001) que es Arturo Alsina el primer dramaturgo nacional que explora las vetas del teatro universal, en obras como *Intruso* (1934) o *La sombra de la estatua* –leída en 1974, pero cuya fecha de creación es incierta-, de modo que la ruptura entre la primera generación de dramaturgos y la segunda, cuyas obras coinciden en el tiempo, no es completa. Alsina toma motivos universales “para asegurarse una crítica y una poética escénica humanista y humaniza dora”, el eje de su dramaturgia es “el problema ético en la vida familiar y social” (Méndez-Faith 2013: 26), motivo que aparece también en el teatro realista de Plá, por ejemplo. Recordemos, además, que Arturo Alsina, junto a Plá y Centurión Miranda, crean el grupo La Peña (1936-1938), cuyo objetivo era la creación de la escuela municipal de actores.

contemporáneos, y otra que procura establecer una conexión con las corrientes universales conjugando temas como la libertad, la solidaridad y la responsabilidad, en la que se inserta parte de su teatro.

Por otra parte, Ezequiel González Alsina estrena *La quijotesa rubia* (1945) y *El gran rival* (1951), obras a las que ya hemos hecho referencia en el capítulo anterior al mencionar sus estrenos por la Compañía del Ateneo, que Plá considera relevantes por la hondura psicológica de los personajes, el dinamismo del diálogo y en las que observa una influencia casoniana (Plá 1988: 256-257). El dramaturgo también presenta en la década de los cincuenta otras piezas como *Bolí*, estrenada por la Compañía Báez-Reisófer-Gómez en el Teatro Municipal. La ambientación en la Guerra del Chaco le sirve a González Alsina para reflexionar sobre las contradicciones de la condición humana. Por ello, según Plá, esta pertenece a la nómina de obras clave en el proceso histórico del teatro paraguayo:

Será por largo tiempo citado como una cota válida en el deslinde de áreas, en esa búsqueda de la expresión auténtica que el teatro nacional efectúa desde hace años, sin comprender, sino pocas veces, que en la intención y no en la forma reside lo posible de una literatura actual (Plá *apud* Méndez-Faith 2013: 33).

Tras su regreso del exilio en Argentina hacia 1950, José María Rivarola-Matto escribe la novela *Follaje en los ojos: los confinados del Alto Paraná*, publicada en Buenos Aires en 1952, que se integra en la nueva novelística paraguaya encabezada por Casaccia y Roa Bastos. En 1954 se estrena su obra en yopará *El fin de Chipí González*, que obtuvo el primer premio del Festival de Teatro Paraguayo del mismo año, que mantiene la línea crítica de Alsina. En esta, el escritor se aleja más claramente de la comedia de costumbres superponiendo el plano real y el fantástico con el fin de observar la realidad paraguaya con una mirada acusadora. Para ello, plantea la discusión entre un

ángel, invadido por la desidia que le confiere la eternidad, y un demonio burócrata, en torno a la salvación, o no, del joven Chipí González, goleador de un pequeño equipo de fútbol del interior de Paraguay. Estas son las premisas para denunciar la ignorancia de la clase política con respecto a la sociedad rural que, aun sosteniendo las bases culturales del país, paradójicamente desconoce sus derechos y libertades.

En la historia del muchachón ingenuo, ídolo del pueblo, que va a ser vendido a un club de Asunción, se mezclan el romance y la política y a través de ella se retrata y satiriza al autoritarismo. Mezclando lo irreal y fantástico con un gran poder de observación de costumbres y un humor fino y agudo, Rivarola-Matto arma una comedia que es quizá la estructura más ajustada y mejor construida del teatro paraguayo, para plantear una visión crítica del orden social y político y trazar una alegoría sobre la libertad humana y la solidaridad (Aiguadé 1997: 33).

Con *La cabra y la flor* (1965)¹⁷⁴, Rivarola-Matto traslada la realidad social paraguaya de nuevo a las tablas envuelta en un mensaje que aspira a ser universal y que gira en torno a los límites de la libertad en contextos condicionados por una férrea moral social. En esta obra, los valores tradicionales de una comunidad rural se ven amenazados tras el regreso del protagonista, cuyas vivencias en los suburbios de Buenos Aires le han despojado de tales valores. Su escepticismo trae consecuencias psicológicas para los campesinos y visibiliza la decadencia del idealismo sobre el que se yergue la tradición.

¹⁷⁴ Al citar esta obra en "Teatro paraguayo actual", Josefina Plá indica que fue estrenada "tras doce años de silencio" (Bordoli 1984: 545). 1965 fue el año en que recibió el primer premio en el II Concurso nacional de obras teatrales de Radio Cháritas, y, en consecuencia, el año de su estreno. Como en el caso de Plá, la autocensura y el ineditismo obligaban a los autores a encapetar sus obras hasta encontrar medios de visibilización como eran los concursos. Por eso, es probable que fuera escrita muchos años antes.

La lucha interna por alcanzar la libertad individual se plantea también en *Casilda*, la obra más conocida del escritor Benigno Villa, que en 1958 fue estrenada por Roque Centurión Miranda. Plá la incluye entre las piezas “de conciencia” de la época, escrita antes de que el dramaturgo, perseguido por el régimen stronista, se exiliara en Brasil. En la misma década, Mario Halley Mora, figura capital del teatro paraguayo contemporáneo, que atesora una prolífica y heterogénea obra dramática que logró alcanzar los escenarios gracias al tándem que el dramaturgo forjó con el actor y director Ernesto Báez¹⁷⁵, firma algunas de las piezas que encarnan su “teatro serio”, con argumentos que se sustentan en reflexiones éticas en torno a las consecuencias sociales del exceso de poder.

A Mario Halley Mora fundamentalmente le interesa el ser humano que emerge en el escenario de la vida, con su vivencia desnuda, palpitante, en situación límite. No escribe para tener reconocimiento en el exterior, opta por establecer una relación íntima y hasta intimista, a veces escéptica y siempre afectuosa, con las vicisitudes, con los hombres y las mujeres de su pueblo, un pueblo que desde los centros mundiales de poder está sufriendo la desvalorización de su personalidad nacional, por un cosmopolitismo depredatorio y uniformador (Méndez-Faith 2013: 35).

En obras como *Testigo falso* (1965), *El último caudillo* (1966), *La noticia* (1966), *Magdalena Servín* (1967) o *Interrogante* (1968), el dramaturgo muestra una percepción de la realidad a través de una crítica fina pero demoledora, pues el autoritarismo permanece como telón de fondo, que emerge de las historias personales de sus personajes, siempre identificables

¹⁷⁵ Los directores de la compañía Báez-Reisófer-Gómez surgieron del elenco del Ateneo Paraguayo, pero, en dirección opuesta a la de Fernando Oca del Valle, se inclinaron por un teatro popular, localista, con el que obtuvieron gran reconocimiento del público, hasta el punto de ser reconocidos como los principales exponentes de la escena teatral popular paraguaya. Mario Halley Mora estrenó con ellos varias obras de esta índole, que presentaban buenas perspectivas de estreno.

en la geografía humana paraguaya. De ellas, Plá destaca *Magdalena Servín*, por su capacidad de combinar un diálogo ágil como base de la acción dramática, que revela rasgos definitorios de la intrahistoria paraguaya. Jorge Aiguadé incluyó en *Antología del teatro clásico paraguayo* (1997) *La noticia* (*Diario Independiente*), obra estrenada en 1966 por la Compañía Báez-Reisófer-Gómez, porque abre un polémico debate acerca de la ética periodística y el poder de la opinión pública en torno a la corrupción, aparato inherente al sistema de gobierno paraguayo: una simple nota de prensa deja en evidencia comportamientos ilícitos de un grupo de personajes influyentes de la sociedad asuncena, que luchan por que la información no se publique.

Por otra parte, Alcibíades González Delvalle sitúa *Procesados del 70* (1966) en los últimos años de la Guerra de la Triple Alianza¹⁷⁶ y, a través del balance que soldados y civiles hacen de la tragedia, pone en tela de juicio la perspectiva historicista desde la cual se han sentado las bases de la identidad nacional paraguaya, condicionada por una visión idealista de los hechos históricos, y expande el conflicto hacia una dimensión más universal, que conecta con el tiempo presente:

No nos hemos propuesto hacer una obra histórica. La Guerra del 70 aparece aquí como un telón de fondo, casi como un decorado, para enfrentar a ocho personajes con su propia conciencia, en un instante determinado, no de la guerra precisamente, sino de sus vidas (González Delvalle *apud* Méndez-Faith 2013: 572).

¹⁷⁶ En torno a la Guerra de la Triple Alianza, González Delvalle también escribió *Elisa* (1986) y *San Fernando* (1989). Esta última fue prohibida la víspera de su estreno. A pesar de que ya se trataba de 1989, año en que cae el régimen dictatorial de Stroessner, las violaciones sistemáticas de los derechos humanos, según se afirma en el Anuario Interamericano de Derechos Humanos de 1989, seguían patentes. Entre ellas, aquellas que atentaban contra la libertad de expresión. Los casos más llamativos de la época fueron las restricciones a Radio Ñandutí, suspendida en 1986, a los semanarios *Abc Color*, clausurado en 1985, y a *El pueblo*, en 1987. En el ámbito escénico, el Anuario cita el caso del estreno de *San Fernando*, que fue acusada de difundir un mensaje antipatriótico, difamatorio contra el mariscal López.

La pieza se logró estrenar en la Fonoplatea de Radio Cháritas el 20 de abril de 1966 de mano del grupo Talía, que dirigía Mario Prono. Los estrenos citados hasta el momento coinciden con la creación de las primeras obras de dramaturgos más jóvenes, que incurren por primera vez en el panorama cultural, con una conciencia de los problemas sociopolíticos del país, y que sufren las consecuencias de los constantes recesos escénicos que tienden a esterilizar sus esfuerzos. Entre los nuevos dramaturgos, Plá, en *Literatura paraguaya del siglo XX* (1972), destaca a Carlos Colombino y su obra *Momento para tres* (1958), incluida en la antología *Teatro breve del Paraguay* (1981) de Antonio Pecci, quien considera que la pieza inaugura tendencias teatrales renovadoras y la incluye en la segunda de las vertientes mencionadas, la que busca conectar con las corrientes artísticas universales; a José Luis Appleyard, autor de *Aquel 1811* (1960), comedia dramática en verso sobre la independencia paraguaya, que estrenó la Escuela Municipal de Arte Escénico el mismo año; a Ovidio Benítez Pereira, que obtuvo el primer premio del Concurso Teatral de Radio Cháritas con *La voz de muchas aguas* (1964), “fantasía dramática” de marcada intención expresionista, una estética que mantiene en obras posteriores, y a Ramiro Domínguez y su polémica pieza *Cantata heroica a Pedro Juan Caballero* (1969), que “superó el historicismo para penetrar en las raíces del teatro poético”¹⁷⁷ (Peiró 2002: 80), y fue estrenada en 1972 por el Teatro Estudio Libre. *Cantata heroica* fue publicada junto a *Historia de un número* de Plá en 1969 por la editorial que dirigía Miguel Ángel Fernández, Diálogo. Se reúnen en el volumen bajo el epígrafe de “Teatro del rechazo” porque, a pesar del reconocimiento que habían tenido en el exterior (México y Argentina), no habían sido estrenadas

¹⁷⁷ La siguiente obra de Domínguez, *Fantasía Coral* (1976), mantiene el espíritu de la *Cantata*, pero basándose en un plano de irrealidad. Encabezan el texto unos versos de la “Canción del gitano apaleado” de Federico García Lorca que conectan con la *Cantata* porque la pieza histórica giraba en torno a la vida del prócer de la Independencia Pedro Juan Caballero, tras la asunción al poder del Supremo, cuando es tomado preso, torturado y acusado de conspirar contra el dictador: “veinticuatro bofetadas/ veinticuatro bofetadas, /después de mi madre, a la noche, /me pondrá en papel de plata”. La referencia al presente histórico de la dictadura stronista es ineludible.

en Paraguay por su contenido crítico. La edición incluye una serie de ilustraciones expresionistas, en blanco y negro, del reconocido artista paraguayo Carlos Colombino.

La preeminencia del tema político en la literatura dramática paraguaya va ligada a la intensidad represiva del régimen stronista. La variedad de perspectivas, recursos literarios y teatrales, argumentos, personajes y espacios representan los distintos caminos que los dramaturgos de tres generaciones eligen para construir un mensaje revelador y crítico con el autoritarismo, desde planteamientos universales. Hemos citado aquí autores de la generación del 40, que comparten con Plá la motivación por crear una literatura dramática y una escena paraguaya moderna, como Ezequiel González Alsina y José Rivarola-Matto; también, a aquellos que heredan el espíritu renovador de sus predecesores, como Mario Halley Mora, y a los más jóvenes, que desarrollan su obra a partir de la década de los setenta, coincidiendo con el despertar del teatro independiente. Aunque en pocas ocasiones logran ver sus obras estrenadas o editadas, todos ellos escriben desde el espacio marginal que el teatro ocupa en la historia cultural paraguaya contemporánea. La marginalidad, no obstante, como ya se ha referido, confiere a estos dramaturgos una distancia que se traduce en una visión crítica de la realidad. En este ejercicio de reconstrucción de las voces dramáticas que comparten escenario creativo con Plá cabe añadir asimismo a los dramaturgos que, a partir de 1947, escriben desde el exilio, como el poeta Hérib Campos Cervera o Carlos Garcete. La distancia del exilio, como lugar de creación, explicita en sus creaciones la denuncia al sistema; así, *La caja de fósforos* (1963) de Garcete gira en torno a la lucha política motivada por una necesidad de rebelión, en consonancia con otros espacios latinoamericanos, y *Juan Hachero* (1952) de Campos Cervera plantea la tragedia de las áreas rurales, víctima de desigualdades y vejaciones impuestas por “la Empresa Extranjera” y el poder político, religioso y económico, que explota la tierra en

función de sus intereses y anula cualquier derecho a los trabajadores del campo.

La nómina de autores traída aquí se justifica porque su acción creativa coincide con el período en que Josefina Plá escribe la mayor parte de su obra teatral, pero esto no quiere decir que durante la década de los setenta y los ochenta haya cesado en Paraguay la literatura dramática. Además de las obras de creación colectiva que conformaron buena parte de los repertorios de los grupos independientes, nombres como el de Moncho Azuaga, Héctor Micó, Gloria Muñoz, Renée Ferrer y Edda de los Ríos conquistan la escena paraguaya en un momento en el que Plá focaliza su labor teatral en la crítica. Muchos de ellos, como veremos, heredan la preocupación de Plá por conectar el teatro paraguayo con las tendencias estéticas contemporáneas, desarrolladas ya por el teatro rioplatense:

Oswaldo Dragún fue uno de los impulsores, adoptando precedentes del grotesco y del absurdo. Muchas veces instrumento de resistencia cultural en la dictadura de Stroessner, desde la innovación textual, prosigue con la ruptura de los elementos paratextuales. Ello hasta desembocar en el teatro callejero, cuya figura principal es Moncho Azuaga, autor de *Los niños de la calle*, que supo sacar a los espectadores de las salas para denunciar la falta de compromisos sociales auténticos. [...] Héctor Micó explora la realidad nacional desde la historia convertida en farsa política. Gloria Muñoz, autora plenamente dedicada al mundo dramático, escenificó *Almirante de sueños y vigilia*, que plantea el asunto de qué punto de vista emplear para examinar la historia, [...] Renée Ferrer apuesta por el tratamiento poético de la puesta en escena de los problemas, sobre todo femeninos, como en *La colección de relojes*. Edda de los Ríos [...] transforma el vacío de la cotidianidad en problemática que alcanza los límites de la tragedia, con obras como *Y ahora... ¿qué?* y *Kuña rekove* (Peiró 2002: 79-80).

Asimismo, en este contexto más actual es necesario destacar una vez más el nombre de Augusto Roa Bastos. Hasta el momento, sabemos que, en 1945, junto a Fernando Oca del Valle, escribió *Mientras llega el día*, una obra inédita ambientada en la II Guerra Mundial cuyo argumento hemos podido recuperar gracias a las críticas publicadas en la prensa de la época. Roa vuelve al teatro muchos años después, en la década de 1990 cuando Gloria Muñoz adapta su novela más importante, *Yo el Supremo*. Su estreno, en 1991, fue considerado como un hecho artístico sin precedentes no solo porque confirmó la madurez del teatro paraguayo y su proximidad a las corrientes artísticas contemporáneas¹⁷⁸, sino también porque se concibió como un acontecimiento político y moral en el que se cristalizaba la realidad misma del país; un país que en *Yo el Supremo* no es real sino mítico, pues “puede representar a cualquiera de nuestros países atrasados por la dependencia externa, la opresión y represión interna” (Roa 1998: 13). Años después, en 1998, escribió su segunda pieza original, *La tierra sin mal*, que fue dirigida por José Luis Ardisson. Los excesos del poder, expuestos desde un episodio del pasado con el fin de examinar las miserias del presente, continúan coronando las tablas paraguayas. Como explica el propio Roa en el prólogo de la edición de 1998 a cargo de El Lector, la pieza se inspira en la expulsión de los jesuitas con el fin de reflexionar sobre el poder en sus múltiples dimensiones y sus paradojas históricas: “la noción misma del poder como elemento de dominación y destrucción; en la oposición entre lo temporal y espiritual con su juego por momentos casi diabólico entre política y religión, entre vida y cultura” (Roa 1998: 112) que llevaba a la anulación de “la tierra sin mal”, el modo de ser y de vivir de los nativos paraguayos.

¹⁷⁸ *Yo el Supremo* fue representada por el Centro de Investigación y Divulgación Teatral, un elenco de veinte actores bajo la dirección de Agustín Núñez, con escenografía del artista Ricardo Miglorisi y música de Jorge Garbett. Para representar la compleja psicología del Supremo se recurrió a diversas técnicas experimentales en el tratamiento del vestuario, la escenografía, la coreografía, etc.

En cuanto a nuestra autora, a pesar de que buena parte de la producción teatral es aún desconocida, los trabajos sobre teatro paraguayo contemporáneo incluyen referencias a sus proyectos como dramaturga, principalmente por el salto cualitativo que supuso *Aquí no ha pasado nada* (1941) y por el valor que la crítica internacional otorgó a *Historia de un número* (1949). Sin embargo, en los estudios académicos su trayectoria como autora teatral queda eclipsada por su férrea labor a favor de la institucionalización del teatro paraguayo a partir de la creación de la Escuela Municipal de Arte Escénico, así como por sus progresos como investigadora teatral, ya que *Cuatro siglos de teatro en el Paraguay* (1990-1994) sigue siendo hoy un estudio de referencia sobre la historia del teatro paraguayo, fundamentalmente en su dimensión escénica.

Como mujer de teatro -dramaturga, directora, profesora, crítica e investigadora- es incuestionable que Plá encabeza el acompasado proceso cultural de desconfiguración insular desde una óptica personal y profundamente crítica. Situar su producción dramática en el yermo panorama teatral de la década de los años cuarenta, cincuenta y sesenta es, no obstante, un ejercicio complejo debido al carácter poliédrico de su obra y a su particular visión de la realidad. Sin embargo, existe un espíritu común entre los creadores teatrales paraguayos de estas décadas que emana, como hemos indicado anteriormente, del lugar marginal de creación: los textos de Plá dialogan con el de los susodichos coetáneos porque persiguen el objetivo de alcanzar un teatro de “valores artísticos y significado humano” (Plá 1994:105), que emerja de la aceptación o el rechazo de la realidad. Y dialogan, asimismo, desde la distancia y a pesar de la frontera, con las últimas tendencias teatrales latinoamericanas.

Además de los dos focos importantes de la actualidad teatral, constituidos en México y Argentina, dramaturgos de Chile, Uruguay, Cuba o Puerto Rico, gracias al impulso de los grupos independientes, habían

superado con creces el realismo teatral decimonónico a través de múltiples fórmulas, que se diversifican, a partir de las décadas de los años cincuenta y sesenta por el influjo de figuras como Stanislavsky, Craig, Brecht, Jovet, Piscator, Beckett, Ionesco, Miller, Tennessee Williams, en teatro épico, teatro metafísico, teatro del absurdo, teatro expresionista, teatro realista político y social, etc. Entre los temas más recurrentes, subyace la realidad del hombre subyugado a los sistematismos de una sociedad que constriñe sus libertades. El teatro paraguayo de esta época -décadas de 1950 a 1970- inaugura su renovación con recursos propios de una etapa anterior, cuando en México y en el espacio rioplatense se asumieron las fórmulas nuevas del teatro poético de vanguardia, los recursos del teatro puro y metafísico, y se actualizó el realismo costumbrista hacia actitudes más críticas con la realidad. Los autores paraguayos se inclinan por esta última tendencia, que Marina Gálvez Acero (1988) llamó “teatro nacionalista” y que caminó hacia dos direcciones:

En una de ellas se agruparían las obras de denuncia social y política, las obras donde se lleva a cabo una normalmente violenta y desesperada defensa de la libertad nacional contra dictadores, multinacionales o Estados Unidos sobre todo, o sea, una postura básicamente nacionalista. Y otra línea mediante la cual se trata de indagar en el ‘ser nacional’, en la idiosincrasia de cada uno de los países a fin de conocer la identidad de cada uno, ya que las circunstancias históricas y geográficas han ido diferenciando a sus habitantes hasta darles una fisonomía peculiar (Gálvez 1988: 113).

Sin embargo, como hemos visto en la caracterización de algunas de las piezas del periodo, la dimensión crítica no se manifiesta a partir de una “violenta y desesperada” defensa de la libertad nacional, pues el protocolo de censura institucional era inminente y perniciosamente ambiguo, sino más bien la propuesta de estos dramaturgos se inclina hacia la segunda línea: la indagación de la identidad paraguaya, desnuda de idealismos, erigida sobre

situaciones concretas de la realidad paraguaya, presente y pasada. El valor de estos autores, que Jorge Aiguadé (1997) considera padres de la dramaturgia moderna paraguaya, reside en su propósito por trasladar los conflictos a un plano más universal. La peculiaridad de Josefina Plá, y por eso sostenemos que encabeza el proceso de desconfiguración cultural paraguayo, reside en la heterogeneidad de su teatro, que nace de la capacidad de la autora de rebasar la frontera temporal que mantenía al teatro paraguayo atrasado con respecto al de sus vecinos, para sumarse a las últimas tendencias teatrales, en coherencia con el pensamiento contemporáneo.

El crítico Francisco Pérez-Maricevich, en el prólogo a *Teatro paraguayo inédito* (1984), que incluye obras de Josefina Plá y Mario Halley Mora, se muestra más optimista que Plá en sus juicios con respecto a la calidad de la producción de obras teatrales paraguayas desde la segunda mitad del siglo XX. Ateniéndose a la incómoda pregunta con la que Antonio Pecci abre la antología *Teatro breve del Paraguay* (1981), “¿Es que en el Paraguay no se escriben obras de teatro?”, y que él mismo responde afirmando que en el país sí existe una producción “pequeña, pero significativa”, Pérez-Maricevich rompe abiertamente una lanza a favor de los autores teatrales de este periodo: si no se han escrito tantas obras teatrales en Paraguay no es un problema que concierna directamente a los autores, “que han dado todo cuanto razonablemente podría exigírseles”, es decir, en contra de cualquier expectativa “han dado muy buenas obras en cantidad superior a lo que habitualmente podría esperarse que se diera en un contexto cultural de tradición teatral tan breve como el nuestro” (1984: 5). El crítico argumenta que el verdadero problema proviene de las condiciones de la realidad social, que dificultan un constante nivel de logro, continuidad y dinamismo creador.

Si bien Plá afirmaba que la integración del teatro paraguayo a las corrientes contemporáneas no se había realizado a pesar de los esfuerzos y entusiasmos de autores de tres generaciones, Pérez-Maricevich considera

precisamente a Plá como una de las dramaturgas más relevantes de la literatura paraguaya contemporánea por atesorar una obra sólida, compacta y universal, que aporta las certezas suficientes para considerar que “ha pasado el tiempo de nuestra conciencia pauperizada por el vacío teatral sufrido” (1984: 10). En ese sentido, reconoce que el éxito de autores como el elogiado Mario Halley Mora en la década de los años sesenta no hubiera sido posible sin el trabajo previo de Plá, Centurión Miranda y Oca del Valle por la formación de una conciencia, una tradición y una crítica responsable. Ciñéndonos al plano literario, observamos que, si bien Plá y Halley Mora representan generaciones sucesivas, sus textos dramáticos comparten un mismo universo ético, cuyos conflictos, que coinciden en un plano general, son presentados desde distintas perspectivas y son atajados a partir de soluciones disímiles. Aunque resulta impreciso reducir la comparación entre ambas generaciones a unas consideraciones generales sobre dos autores, y más aún hablar del teatro plasiano como una producción homogénea, recogemos aquí la opinión de Pérez-Maricevich en torno a las diferencias que existen entre ellos -en el caso de Plá, la apreciación solo serviría para sus piezas de estética realista¹⁷⁹- porque esboza con sutileza el camino que tomará el teatro paraguayo independiente:

Sin propósito de generalización podría decir que unos [Plá] dan la visión de los problemas desde el interior de un mundo moral que sienten en dolorosa decadencia por negación, desprecio o avasallamiento de los valores, mientras los segundos [Halley Mora] dan de ellos una visión inherente a un mundo en transición, de cambio de valores. Los conflictos se teatralizan, en consecuencia, con morosa intensidad, por los primeros, y con soluciones rápidas, a veces ambiguas, por los segundos (Pérez-Maricevich 1984: 8-9).

¹⁷⁹ La edición de Pérez-Maricevich incluye *El pretendiente inesperado*, *¿A dónde irás ña Romualda?* y *¡Ah, che memby cuera!*, las dos últimas responden a una estética realista.

Aunque Plá es mencionada en los estudios sobre teatro paraguayo del siglo XX, pocos son los críticos que hacen una valoración justa sobre su trayectoria como dramaturga. Jorge Aiguadé (1996, 1997) integra a Plá en la generación de dramaturgos posteriores a Julio Correa, que el crítico denomina “la dramaturgia moderna paraguaya”; no obstante, Aiguadé es uno de los pocos críticos que diferencia varias etapas en su producción dramática: la de principios de los años cuarenta, a la que corresponden las obras en colaboración con Roque Centurión Miranda, y la de los cincuenta y sesenta, donde se combinan piezas realistas cuya temática intenta ir en consonancia con el teatro latinoamericano contemporáneo, y aquellas que penetran en el teatro expresionista y los movimientos de neovanguardia, como el teatro del absurdo. Orlando Rodríguez-Sardiñas y Carlos Miguel Suárez Radillo en *Teatro selecto contemporáneo hispanoamericano* (1971) ofrecen un breve comentario de cuatro obras - *¡Ah, che memby cuéra!*, *El hombre en la cruz*, *Alcestes* e *Historia de un número*, incluida en la antología- en aras de demostrar la variedad de temas y estilos de su producción dramática. Sus apreciaciones son importantes porque pocas veces la crítica ha enfatizado sobre la heterogeneidad de su obra teatral¹⁸⁰.

Así, también resultan esclarecedores los comentarios que Teresa Méndez-Faith, en el estudio general que encabeza los dos tomos de *Teatro paraguayo de ayer y de hoy* (2001)¹⁸¹, hace sobre la autora. En primer lugar, subraya la relevancia de *Aquí no ha pasado nada* porque “marca la culminación de dos décadas de tenaz insistencia por encauzar el teatro paraguayo” (2013: 31), un proceso de construcción de la identidad social donde el arte escénico asume un peso significativo; a continuación, explica que el motivo por el que ha seleccionado *Historia de un número* y *Hermano*

¹⁸⁰ Asimismo, este estudio introductorio es el único que contiene un análisis sobre *El hombre en la cruz*, drama hoy perdido.

¹⁸¹ Para las citas se hace referencia a la quinta edición de la obra publicada en 2013 por Intercontinental Editora.

Francisco: el revolucionario del amor para su antología radica en las grandes diferencias que separan ambas piezas. De nuevo, la diversidad creativa se toma como argumento para definir su teatro: la primera obra prueba la insistencia de Plá por insertar el teatro paraguayo en las corrientes estéticas de vanguardia de la primera mitad del siglo XX, mientras que la segunda pertenece al género del teatro religioso, cuya estructura recuerda a los misterios medievales. “Fue una valiente mujer intelectual que supo apropiarse de los nuevos conceptos y revoluciones estéticas contemporáneas”, dirá Méndez-Faith, “no tuvo miedo de pensar y escribir lo que pensaba, sin desviarse de la misión de la palabra: la verdad desnuda, radical, libre, ofrendándose en el amor” (2013: 38). En este sentido, Ramón Bordoli (1984), que afirmó que la obra teatral de Plá es “formal y temáticamente heterogénea” porque a lo largo de cuarenta años de producción mantuvo puntos de contacto entre la técnica tradicional y el teatro expresionista, también sostiene que el foco de la renovación se vislumbra en el punto común entre las dos orillas: una escena en la cual la palabra, el diálogo, “mantiene su predominio” (1984: 499) y permite reflejar las múltiples aristas de la realidad paraguaya.

En contadas ocasiones Josefina Plá habla, como crítica, de su literatura dramática. En los primeros artículos científicos sobre teatro paraguayo que estuvieron a su cargo, “Literatura paraguaya del siglo XX” (1962) o “El teatro en el Paraguay” (1965), publicados en *Cuadernos Americanos*, revista de la Universidad Nacional Autónoma de México, relega su labor teatral a la penumbra. Habrá que esperar hasta la publicación de *Cuatro siglos de teatro en el Paraguay* para encontrarla como sujeto activo del proceso de institucionalización teatral, como motor de la Escuela Municipal de Arte Escénico, y solo como autora de aquellas obras escritas en colaboración con Roque Centurión Miranda. No obstante, en textos de índole personal, como “Interpretación de la obra teatral” (1984), Plá resulta más clarificadora. Es,

por ejemplo, contundente en algunas afirmaciones sobre la distancia que existe entre el contexto teatral paraguayo de mediados del siglo XX, aún demasiado parco, y sus propuestas artísticas:

Debe tenerse en cuenta la fecha en que estas piezas fueron escritas, la mayor parte en una época en la cual el teatro local no había rebasado el costumbrismo patético o un realismo social y de tesis enfático y técnicamente efectista, de psicología convencional y soluciones arbitrarias. Solo el teatro de Julio Correa había conseguido superar estos niveles y dar una visión realista, a veces poética, otras de un rebelde patetismo y denuncia social (1984: 539).

Plá va un paso más allá en su argumentación y recurre a los ejemplos más paradigmáticos para evidenciar el peso de su acción renovadora e insinuar la falta de estudio y reconocimiento:

La intención de actualizar el teatro en forma y contenido se pone de relieve con mayor claridad con *El Edificio* (1946) e *Historia de un número* (1949). Ambas piezas (la última es una farsa) caerán dentro del expresionismo poético, de intención social ambas; de haberse estrenado a su hora, habrían dado al Paraguay contemporaneidad en la línea formal y de contenido con otros países del Plata, adelantándose quizá en algunos años en cuanto a la visión de las vertientes formales (1984: 539).

Aparte de textos de este tipo, que son excepcionales, no hay, en general, en su discurso una reivindicación explícita de su teatro. Sin embargo, en calidad de crítica, Plá sí ha denunciado en varias ocasiones el problema del ineditismo, el principal motivo por el cual su obra teatral es desconocida. Rodrigo Díaz Pérez (1980) se sirve de una observación que Plá publicó en la revista *Alcor* en 1966 para denunciar la dificultad constante del texto teatral paraguayo de llegar realmente a las tablas: “Decenas de obras permanecen

desde hace treinta años en carpeta, solo leídas en cenáculos, pasadas como fragmentos de radio, o estrenadas precariamente en algún rincón como un pecado secreto” (Plá *apud* Díaz 1980: 146). Plá vuelve sobre la misma idea en “1811-1987: de los próceres de mayo a las últimas tendencias” (1988), al subrayar que, ni siquiera los concursos teatrales organizados a partir de 1941 garantizaban a las obras galardonadas su montaje: “de las seis obras premiadas, solo dos subieron al escenario el mismo año: las otras debieron esperar, la que menos, quince años para su estreno; otra esperó cuarenta y cinco...” (1988 :256). Se refiere a *Aquí no ha pasado nada*, escrita en 1941 y no estrenada hasta 1957; pero quizá también a *Pater familias*, creada en 1941 y no conocida hasta 1977, cuando resultó premiada, a *Fiesta en el río*, escrita en 1946 y premiada en 1976 o a *El pretendiente inesperado*, fechada en 1948 y distinguida en 1977.

Los factores que determinan que una obra esté condenada a un silencio parcial -publicada pero no representada-, a un silencio total -inédita y jamás representada-, y al destiempo, como las citadas aquí arriba, representan una constante en la obra dramática de Josefina Plá, como ocurre con muchos de sus contemporáneos aquí referidos. Esta constante determina su recepción, que es débil o inexistente. Sin embargo, esto ha condicionado también su ejercicio creativo, la concepción misma de las obras, no de una manera negativa, sino a favor de potenciar el valor de la palabra, del signo y de la mirada crítica que trasciende lo local para abrazar una proyección social más amplia, de cariz universal. De este modo, su palabra teatral subvierte indefectiblemente al silencio porque, cuando huye de la autocensura hacia la expresión libre, se torna testimonio del presente. Así lo expresó la escritora en 1965 al final de su artículo “El teatro en el Paraguay” en *Cuadernos Americanos*:

El teatro, consecuente con su naturaleza y vocación, no defrauda, ni aun en la ineditéz, su validez reveladora. Su silencio, como se ha demostrado

tantas veces, puede contener –de hecho, contiene, en este caso paraguayo- un mensaje supremamente elocuente (Plá 1965: 222).

III.2. EL TEATRO DE JOSEFINA PLÁ

III.2.1. PROPUESTA DE ANÁLISIS

Para llevar a cabo el análisis de la producción teatral de Josefina Plá, hemos dividido sus textos dramáticos en teatro mayor, teatro breve y teatro infantil, religioso y popular. Si bien la creación de muchas de las obras de los distintos bloques coinciden cronológicamente, esta categorización nos ayudará a distinguir cómo las constantes temáticas y éticas que recorren el teatro plasiano se manifiestan en distintos géneros, argumentos e incluso expresiones estéticas, y a revelar, en última instancia, el carácter subversivo de su palabra teatral, que afloró a pesar del hermetismo impuesto por los regímenes dictatoriales y se erigió como fuerza renovadora del teatro paraguayo contemporáneo.

En el texto citado en el epígrafe anterior, “Interpretación de la obra teatral”, Plá realiza una breve descripción de sus creaciones dramáticas a partir de una clasificación temática, que le sirve al crítico para organizar el capítulo en el que analiza la problemática del tiempo y de la soledad en algunas piezas de su teatro, la constante que, previamente, había analizado en su poesía y su narrativa. No nos hemos ceñido a este modelo de clasificación porque el listado de obras citado es menos completo que el que aquí manejamos, y porque diluye una característica que consideramos básica a la hora de realzar la labor dramática de nuestra autora: la variedad de géneros que cultiva, así como las corrientes estéticas con las que juega, en función de la intención comunicativa. En el análisis de su teatro, lo temático, por lo tanto, ha de supeditarse a lo formal.

Creemos conveniente, no obstante, comentar aquí el esquema que la autora establece en “Interpretación de la obra teatral”, con el que pretende “dar una idea siquiera superficial” del contenido, “tal y como yo lo entiendo, que no es necesariamente como pueden entenderlo los espectadores o lectores y, por tanto, los críticos” (1984: 538). En primer lugar, divide las obras en dos grandes grupos, aquellas realizadas con Roque Centurión Miranda y las que escribió en solitario. Las que se incluyen en el primer grupo responden, asimismo, a dos vertientes: la de la realidad circundante, bajo una forma inmediata y de contenido popular, en la que “palpita una protesta que del plano humano trasciende al plano social en la mayoría de ellas”, y la que presenta un ambiente indeterminado y soporta una tesis, que abarca problemas de proyección humana o social más amplia y que desborda los límites sociales. A la primera vertiente pertenecen las siguientes, de las cuales solo se comentarán brevemente aquellas que no son objeto de análisis en este estudio:

- *Episodios chaqueños* (1932). Creada durante la Guerra del Chaco, en palabras de Plá, se trata de “una obra bilingüe, intento de imponer a la conciencia de retaguardia la realidad del frente de guerra”, aunque los autores, “quedaron muy lejos del objetivo” (Plá 1965: 218). Puesto que no solo pretende dar testimonio de la contienda sino también alentar al pueblo, fue estrenada en el Teatro Granados el 29 de noviembre de 1932. A propósito de esto, recordemos que Plá trabajó como jefa de redacción del periódico *El Liberal* cubriendo diariamente los hechos acontecidos en la Guerra del Chaco, que había estallado el 18 de junio de 1932.
- *Desheredado* (1934) y *La hora de Caín* (1938). Puesto que se trata de dos obras inéditas, no existen hasta el momento descripciones sobre sus argumentos y siempre se citan como obras independientes. No obstante, puesto que hemos podido consultar los manuscritos,

observamos que conforman una serie basada en la relación de dos hermanos, Eusebio y Abel, cuyas vidas toman caminos divergentes hasta acabar enfrentados por sus ideas políticas. En *Desheredado*, Abel marcha al frente en la Guerra del Chaco, donde pierde un brazo, mientras Eusebio, quien ha recibido el apoyo de su familia para poder estudiar, vive el conflicto desde lejos, ostentando un cargo de poder en la capital. Sus vivencias sobre el conflicto determinan las distintas maneras de entender el patriotismo. La pieza fue estrenada en 1944; su traducción al guaraní, *Mbaevé Yreije*, se escenificó en 1966 en el Teatro Municipal de Asunción. *La hora de Caín*, escrita en 1938, plantea el intento de revolución del pueblo, encabezado por Abel, contra un gobierno militar, al que pertenece Eusebio, durante los años posteriores a la Guerra del Chaco. Al final de la obra, Eusebio es apresado por los revolucionarios, hecho al que hace referencia el título.

- *Un sobre en blanco* (1941): drama en tres actos, ganador del I Premio Ateneo Paraguayo en 1942. Hoy día, el texto está desaparecido, pero, como hemos destacado en el segundo capítulo de este trabajo, gracias a la prensa de la época (*El País*, 18/12/1942) sabemos que la crítica destacó la originalidad del argumento, la construcción psicológica de los personajes y el logro de los diálogos.
- *Pater familias* (1941): también titulada *¿A dónde irás, ña Romualda?* en 1977, obtuvo el segundo premio en el V Concurso Teatral de Radio Cháritas.

En la segunda vertiente Plá incluye *Aquí no ha pasado nada* (1941) y *María Inmaculada*¹⁸² (1941-1942), comedia dramática hoy perdida cuya

¹⁸² En todas las referencias consultadas sobre el teatro de Plá, esta pieza aparece con este título, *María Inmaculada*, a excepción del citado texto "Interpretación de la obra teatral" donde se identifica como *Madre Inmaculada*. Probablemente, se trate de un error de transcripción.

protagonista es una virgen embarazada (Pérez 2003), que obtuvo la Mención de Honor en el I Concurso de Teatro del Ateneo Paraguayo.

La hora de Caín, Desheredado y, según María Ángeles Pérez López (2003), también *La hermana impaciente*¹⁸³, fueron obras creadas para el diario literario radiofónico *Proal* (1938-1939), creado y dirigido por Plá y Centurión Miranda. Las colaboraciones radiofónicas de Centurión Miranda y Plá continúan a partir de 1941 en el programa radiofónico “La Voz Cultural de la Nación”, para el que crean algunos libretos de teatro. La pieza *Independencia o muerte*, “radioescenificación comentada de la gesta libertadora”, hallada en el fondo Josefina Plá de la Universidad Católica de Asunción, es un ejemplo de estas colaboraciones. Aunque en el manuscrito no figura la fecha de creación, intuimos que pertenece a este momento creativo porque algunos de los libretos se escribían para ocasiones especiales o efemérides nacionales, como es el caso de esta pieza. Su título revela el argumento: se trata de la consigna que el presidente Carlos Antonio López utilizó para declarar la guerra al dictador de la Confederación Argentina, Juan Manuel Rosas, que acabó con la independencia de Paraguay en 1852. La última intervención de la pieza invita a pensar que esta es la primera de varias piezas radiofónicas de carácter histórico¹⁸⁴:

LOC. 1: Ha llegado hasta uds. la humanización radiofónica de la página inicial de la historia independiente de nuestra Patria. La realización

¹⁸³ *La hermana impaciente* (1938) es un drama en tres actos emitido en 1939. Puesto que no hemos podido hallar el manuscrito, recurrimos a la síntesis que Carlos R. Centurión ofreció en *Historia de las letras paraguayas III* (1951): Ana, a pesar del cariño que siente por el marido, siente la necesidad de amar y ser amada. Cuando este muere, intenta buscar a otro hombre con quien pueda cristalizar su anhelo, pero le es imposible. Tampoco la maternidad aplaca su ansiedad. Entonces, “desamparada, en el paroxismo de su desesperación silenciosa, busca la calma en los brazos de la muerte” (1951: 184).

¹⁸⁴ Si comparamos los manuscritos de *Independencia o muerte* y de *Desheredado* y *La hora de Caín*, observamos que, al contrario que las dos últimas, *Independencia o muerte* sí está explícitamente concebida como una pieza de radioteatro.

literaria pertenece a Josefina Plá y Roque Centurión Miranda. La incorporaron frente al micrófono (14)¹⁸⁵.

Otro ejemplo es el texto *Brochazo*, escrito por Josefina Plá en solitario, como se especifica en el manuscrito que hemos recuperado. Al igual que *Independencia o muerte*, fue un libreto preparado para conmemorar ocasiones especiales, en este caso, el “Día del Camino”, que se celebra en Paraguay el 5 de octubre con el fin de que los ciudadanos valoren los caminos, en cualquiera de sus formas, porque son símbolos del progreso. El texto de Plá, va en esa dirección: se trata de una conversación entre el Ingeniero de Caminos Luis, su hermana pequeña Hermione y su tío Roberto, antiguo combatiente de la Guerra del Chaco. La yuxtaposición de recuerdos personales sobre momentos transcurridos por diversos caminos del país y reflexiones de índole filosófica sobre el motivo del camino en cualquier aspecto de la vida componen un alegato a favor del progreso que, según Luis, se mide en la modernidad de las vías de comunicación porque favorecen la apertura del país y el intercambio cultural, atorado en Paraguay a causa de la guerra. Puesto que el conflicto bélico al que se hace referencia es el del Chaco, y no el de 1947, consideramos que este texto fue creado, como el anterior, entre 1942 y comienzos de 1947, probablemente como material para el programa “La Voz Cultural de la Nación”:

ROBERTO: En pocos años, nuestro panorama caminero ha cambiado enormemente.

LUIS: Y a compás, han mejorado nuestras perspectivas económicas y culturales. Cuántos pueblos, antes incomunicados, tienen ahora la capital a un paso.

ROBERTO: Los efectos de este progreso caminero no pueden ser aún apreciados en todo su valor... La guerra lo ha impedido. Porque los caminos modernos no tienen eficacia sin medios de transporte

¹⁸⁵ Se indica el número de página del manuscrito.

modernos también. Y la guerra ha impedido que estos lleguen a compás de los caminos. Pero ahora...

LUIS: Ahora que la guerra ha terminado y podrán llegar medios de transporte como nunca eficaces y baratos...

ROBERTO: Sabremos lo que valen y significan los nuevos caminos...

LUIS: Y veremos crecer y vigorizarse la economía y la cultura nacionales. La savia económica correrá potente por esas vías que dan al campesino un cauce de esperanza... La cultura circulará por esos caminos bajo la forma del intercambio espiritual frecuente y generoso..., los corazones de todos los ciudadanos podrán latir simultáneamente en todas las emociones colectivas; sintonizar el latido del mundo, que es también el nuestro. Porque no hay suceso humano que no nos pertenezca y sea nuestro en todo o en parte...

HERMIONE: Brindemos porque así sea...

LUIS: Porque nuestros caminos conduzcan solo felicidad, cultura; progreso.

ROBERTO: Porque sus orillas dibujen siempre y solo a compás de todos los caminos del mundo, trabajo y paz (6-7).

El resto de obras que Plá escribió en solitario se agrupan, siguiendo los criterios de clasificación de la misma autora, en función de su distinta visión personal de los problemas: las obras serias, las de contenido cómico o satírico y el teatro “de grandes para chicos”. Las primeras, menos numerosas, ostentan una “intencionalidad enderezada al plano de los principios humanos básicos: libertad, solidaridad, justicia” (1984: 538). Solo una es de ambiente local, *¡Ah, che memby cuéra!* (1948); el resto se desarrolla en ambientes indeterminados o abstractos, *El Edificio* (1946) e *Historia de un número* (1948), o apartados en el tiempo como *El pretendiente inesperado* (1946), también llamada *No es de este mundo* y *Alcestes* (1951). Respecto al teatro cómico, cita la farsa *Ad augusta per angusta* (1950), comedias cortas de ambiente local como *Qué gran cosa es el teléfono* (s.f.), las adaptaciones *Don Quijote y los galeotes* (1951), *Don Quijote en la venta* (1951), *Principio, medio*

y fin del gobierno de Sancho Panza (1951), *En el palacio de los Duques* (1951) y *La tercera huella dactilar* (1952) y la comedia grotesca *Una novia para Josévaí* (1955). En teatro infantil incluye *El rey que rabió*, *Azud*, *Mazud* y *Kazud*, *El pan del avaro* y *El príncipe de oro*, escritas entre 1950 y 1952. Por último, aclara que en esta lista no entran las piezas inconclusas, ni las de asunto religioso como *Un hombre en la cruz* (1966), ni los sketches que integran *Momentos estelares de la mujer* (1949), ambas perdidas hoy. Observamos que en su esquema Plá olvida citar muchos de los textos que componen su producción dramática, pero hemos de recordar que su objetivo no es más que “dar una idea siquiera superficial” sobre su teatro.

El principal criterio sobre el que se sustenta nuestra propuesta de análisis delimita el corpus expuesto: solo analizaremos las obras escritas a partir de 1938, cuando Josefina Plá se instala definitivamente en Paraguay, tras su huida de la guerra civil española. Plá no es una exiliada republicana al uso porque su huida de Valencia a Paraguay, tras la inesperada muerte de su marido, en julio de 1937, puede interpretarse como un retorno al país que la había acogido en la década de los años veinte y que había visto germinar con pericia su trayectoria intelectual. Sin embargo, después de su tragedia personal, Plá no contempló la posibilidad de quedarse en España junto a su familia. Buscando la manera de huir del país, aún permanece en Valencia hasta abril de 1938¹⁸⁶, en una ciudad que había sufrido bombardeos constantes hasta que la capital republicana se trasladó a Barcelona. Así, con la contienda tan avanzada, era fácil imaginar el peor de los finales para el país y, por lo tanto, las consecuencias que un régimen dictatorial podía volcar sobre una intelectual, mujer y sola: ver su vuelo profesional, que tan ávidamente había emprendido en Asunción, totalmente cercenado; además, su situación

¹⁸⁶ Después de la muerte de Julián de la Herrería, Plá, aunque sigue instalada en Valencia, viaja en varias ocasiones: dos veces a Barcelona para buscar el apoyo del cónsul de Paraguay, y una a Villajoyosa, para visitar a su familia. Durante los quince días que permanece allí, recibe la carta de Roberto de Huber, admirador del artista, ofreciéndole ayuda para salir de España.

podía agravarse debido a que su hermana había ejercido varios años como secretaria al servicio de la República. El destino de aquellos que apoyaron de una manera u otra el proyecto histórico modernizador podría ser la muerte, la cárcel, la marginación o el exilio.

La etiqueta de “intelectual exiliada” no ha de estar supeditada a unas circunstancias prescritas, pues la diáspora republicana fue un acontecimiento heterogéneo, trabado de tantas experiencias vitales como sujetos la padecieron. Encontramos desde el caso de Margarita Xirgu, a quien la guerra sorprendió de gira en Latinoamérica y jamás pudo volver a España al ser condenada por el Tribunal de Responsabilidades Políticas “a la pérdida total de sus bienes y a la inhabilitación de toda clase de cargos, así como el extrañamiento a perpetuidad” (Doménech 2013: 60), hasta el de los diecisiete asilados en la Embajada chilena de España, creadores del periódico *El Cometa* y la revista antifascista *Luna*, que lograron huir hacia el exilio en junio de 1940. No cabe duda de que Josefina Plá huyó de la guerra y del autoritarismo que se cernía sobre España. Huyó a la isla rodeada de tierra donde quedaba todo por descubrir y construir, y donde podía retomar el vuelo. Sobre la etiqueta de “intelectual republicana”, consideramos que su obra, impregnada profundamente de los valores republicanos, habla por sí sola.

Para delimitar el corpus teatral, hemos adoptado el criterio que los estudios del exilio establecen para los dramaturgos exiliados republicanos. El último libro colectivo coordinado por Manuel Aznar Soler, *La literatura dramática del exilio republicano de 1939 I* (2019), integra trabajos sobre la literatura dramática de autores que publicaron o estrenaron sus obras antes de 1939, pero en él únicamente se estudian aquellas publicadas, estrenadas o inéditas durante el exilio en los distintos países de acogida. Josefina Plá, que de 1927 a 1934 escribe *Víctima propiciatoria* y las primeras colaboraciones con Roque Centurión Miranda, entra en esta coyuntura. Partiremos, por lo

tanto, de *Aquí no ha pasado nada* (1941) y *Pater familias* (1941) que, aunque están escritas en colaboración con Roque Centurión Miranda, contienen el espíritu renovador estimable en el teatro de Plá. Por fecha, sin embargo, se habría de incluir también la pieza *La hora de Caín* (1938), pero, puesto que hemos descubierto que es una secuela de *Desheredado* (1934), y ambas forman parte del ciclo creativo en torno a la Guerra del Chaco, hemos decidido no considerarla en nuestro análisis. Tampoco *Independencia o muerte* que, escrita con motivo del aniversario de la Independencia de Paraguay, tan solo busca incitar el sentimiento patriótico y carece de interés para nuestro estudio.

El esquema que seguiremos fundamentalmente para el análisis de las obras mayores está basado en varias propuestas teóricas¹⁸⁷ que nos han permitido delimitar las categorías sobre las que estructurar la red de significaciones que permitan dialogar con el texto y construir hipótesis de lectura interpretativa. La primera se basa en el método que propone José-Luis García Barrientos (2007) porque da respuesta a la dimensión escrita del arte dramático, cuya crítica tradicionalmente se ha erigido sobre categorías propias de otros géneros y disciplinas. García Barrientos considera que el drama es una categoría común al texto y a la representación, que mantienen una relación dialéctica: “el drama es así la fábula escenificada, el argumento dispuesto para el teatro, la estructura que la puesta en escena imprime al

¹⁸⁷ Principalmente, destacamos la propuesta que Jorge Dubatti expone en “Análisis de la poética del drama ‘a partir del’ texto dramático”, capítulo de su estudio *Filosofía del teatro II* (2010), donde indaga sobre la estructura de la poética teatral a partir del texto dramático en cuatro niveles: narrativo, lingüístico, referencial y semántico (153-175). Asimismo, hemos seguido el método propuesto por José-Luis García Barrientos en *Cómo se comenta una obra de teatro* (2001), expuesto también en el libro colectivo *Análisis de la dramaturgia. Nueve obras y un método* (2007). Encontrar una propuesta teórica para el análisis teatral que abarque la naturaleza dual del teatro ha sido históricamente una tarea compleja, pues la intención de encontrar una especificidad propia teatral, que trasvase los límites de su contingencia histórica, resulta, como explica Antonio Sánchez Trigueros (2008), una empresa imposible porque en la práctica el teatro se muestra en evolución constante: “no es una categoría fija y estable, sino una categoría dinámica en constante movimiento. Es decir, la teatralidad solo existe como presupuesto ideológico que intenta definir el teatro más allá de su evolución histórica y cultural” (2008 :73).

universo ficticio que representa” (2007: 12). De este modo, hace una distinción entre los planos diegético, perteneciente a la fábula, escénico, a la escenificación, y dramático, que encaja los anteriores. Esto apunta a que toda interpretación literaria del drama debe hacerse considerando, según Miroslav Procházka (1997), dos características: la naturaleza fragmentaria, pues el texto aislado es una parte, no una obra completa (Zisch 1933), y el hibridismo, que se basa en la necesidad de completar la expresión verbal con otros recursos comunicativos. La obra dramática, que es a la que accedemos mediante la lectura, representa la fuente primaria de este análisis, y es, en cualquier caso, anterior a la representación e independiente de ella. El método citado está basado en cuatro elementos “fundamentales” del teatro: el tiempo, el espacio, el personaje y la recepción, a la que llama visión. Los consideraremos en nuestro esquema -específicamente los tres primeros- para franquear las diferentes problematizaciones que plantea el teatro de Plá, aunque no necesariamente en este orden.

Antes de identificar cada uno de estos elementos en la obra teatral, consideramos conveniente elaborar una presentación que contenga varios puntos: situación del texto en la producción literaria de la autora (fecha de creación, ciclo creativo/género, si se halla publicada o inédita); descripción de la fábula, es decir, del argumento, que responde a un análisis narrativo (Dubatti 2010) básico; comentario de la estructura externa y de los elementos del paratexto teatral (Thomasseau 1997), que en este apartado se reducirán al título y al listado de *dramatis personae*, pues las didascalias e indicaciones de puesta en escena, temporales y espaciales, así como las descripciones del decorado como paratexto inicial de cada acto podrán examinarse con más precisión en el cuerpo del análisis.

Tras la introducción, analizaremos el tiempo dramático, focalizando los comentarios en el plano temporal ficticio, el de fábula, también llamado tiempo diegético. García-Barrientos afirma que el tiempo dramático engloba

asimismo el tiempo escénico, el que se refiere al tiempo real de la escenificación, pero este capítulo está centrado en el análisis del texto dramático porque la mayoría de las piezas del corpus no han conquistado el plano de la representación que define todo drama, y sobre aquellas que sí lo lograron no existe la información suficiente para elaborar un estudio. Sí consideramos que el texto no es depositario de una idea o esquema de ideas único que la escenificación ha de sacar a la luz sino, como explica Sánchez Trigueros (2008), más bien ha de verse como un conflicto de significados, como hipótesis de sentido cuya dialéctica es problemática, de modo que la puesta en escena puede reinterpretar e incluso contradecir lo expresado en el texto dramático. Es evidente que el fenómeno teatral ha de entenderse más allá de los límites del paradigma literario, pero en nuestro caso, solo contamos con un objeto definido, que es el texto dramático.

En cuanto a las coordenadas temporales, se valorarán aspectos como la ordenación temporal, el tiempo de la acción como suma de tiempos patentes, latentes o sugeridos; la estructura de secuencias temporales y la distancia temporal, entre la fábula y el momento de creación y/o escenificación. Si bien el espacio es el segundo elemento del cuerpo del análisis, esta categoría se tratará como una coordenada complementaria a la temporal para definir con precisión cuáles son las líneas de acción. Estudiaremos el espacio dramático, entendido como la relación entre el espacio ficticio de la fábula o diegético y el escénico, que aúna las referencias al decorado, la iluminación y los accesorios¹⁸⁸. Por el hecho de representar el espacio, estos elementos son considerados signos teatrales, capaces de complementar o potenciar el signo

¹⁸⁸ Tadeusz Kowzan (1997) aprecia trece sistemas de signos en una representación teatral: la palabra, la mímica del rostro, el gesto, el movimiento escénico del actor, el maquillaje, el peinado, el vestuario, los accesorios, el decorado, la iluminación, la música y los efectos sonoros. Opina que la confrontación de signos heterogéneos en una representación teatral puede desarrollar las investigaciones semiológicas orientadas hacia la construcción de un método de análisis del espectáculo sólido basado en el hallazgo de unidades mínimas de la representación y su función.

lingüístico, que es la palabra, al tiempo de recibir de esta, variabilidad semántica (Veltrusky 1997). El grado de semantización del espacio es especialmente interesante en las piezas afines al expresionismo.

En relación al sujeto, obviaremos la persona escénica, identificada con el actor real, para centrarnos en el personaje, aquel “hecho solo de palabras”. Sin embargo, aclara García Barrientos que, a diferencia del personaje narrativo, el personaje en la obra dramática es “encarnable” en un actor, lo que tiene consecuencias en su descripción y determina su caracterización. Se identificarán los rasgos físicos, psicológicos, morales o sociales de los personajes, así como su valor en la obra, que dará pistas para reconocer su grado de caracterización, ya sea plano, redondo, una mera personificación de ideas, de carácter fijo o variable, etc., así como su función y el lugar que ocupa en la obra, si es principal o secundario. Recordemos, sin embargo, que la definición que Aristóteles da de la tragedia en la *Poética* es “imitación no de personas, sino de acción de vida” (2008: 49) de modo que el personaje no ha de limitarse a ser un carácter, sino que, para dilucidar el rol que cumple en la obra, se ha de volcar la atención sobre sus acciones¹⁸⁹.

En tanto que discurso escrito, la obra dramática puede atajarse también desde un nivel de análisis lingüístico (Dubatti 2010) con el fin de definir cómo se organiza el texto en niveles de enunciación, qué características presentan las didascalias, que incluyen las acotaciones, qué estilo literario

¹⁸⁹ Esto nos remite al modelo actancial de Greimas (1966), sustentado en las relaciones entre los distintos actantes que pertenecen al sistema global de acciones, permiten el desarrollo de las acciones narrativas y se reconocen a partir de su rol en el relato (sujeto, objeto, ayudante, oponente, destinador, destinatario). Anne Ubersfeld en *Lire le théâtre* (1977) aplica algunas modificaciones proponiendo una estructura más dinámica, pues considera que el conflicto gira en torno al objeto, no al sujeto. Así, determinará que un actante podrá ser una abstracción o un personaje colectivo, podrá asumir de forma simultánea una serie de funciones actanciales distintas y podrá estar escénicamente ausente, pero mencionado en el discurso de los otros personajes. La pluralidad de modelos actanciales y su posibilidad combinatoria permitirán que el texto dramático permita la construcción de sistemas significantes plurales y especializados (Ubersfeld *apud* Urrutia 2007: 65).

predomina en el texto, si se advierten marcas de intertextualidad, cómo funciona la pragmática del diálogo y qué valor tienen los silencios. Además del contenido, habrá que observar aspectos formales del lenguaje de los diálogos, pues puede fijar ciertos rasgos del personaje, así como aportar ambigüedad y, por tanto, potenciar la libertad de la práctica escénica, que reúne condiciones de enunciación diferentes:

Le comédien, dont c'est le travail, peut insister sur l'idiolecte du personnage, sur les particularités langagières qui l'attachent à telle classe, à tel groupe social, ou sur ce qui en fait aussi un être unique, particulier, et qui ne permet de le confondre avec aucun autre [...]

S'il faut distinguer entre conditions d'énonciation fictionnelles et conditions scéniques, le questionnement sur ce point devra porter non tant sur les unes et les autres, mais sur leur rapport –sur la manière à chaque fois différente dont telle mise en scène installe la fiction et ses conditions imaginaires dans le cadre de la représentation concrète –et sur le sens que prendra alors l'échange dialogué. [...] C'est au travail de la mise en scène qu'est réservée la tâche non seulement de donner au dialogue la clarté, par l'exhibition des conditions d'énonciation, mais aussi de préserver la richesse et l'ambigüité, en laissant au comédien la possibilité de jouer avec ces conditions, de n'en être pas prisonnier, de montrer qu'elles existent, mais aussi qu'il en est maître (Ubersfeld 1996: 144-145).

Una vez identificada esta red de elementos, es conveniente ahondar en los niveles de análisis referencial y semántico, que aportan las herramientas para construir el comentario crítico de la obra donde se intentará responder a diversas cuestiones (Dubatti 2010). En relación con el nivel de análisis referencial, nos preguntaremos cómo la obra concibe el mundo o la realidad extraliteraria, aquella del lector-espectador, si se establecen referencias con determinadas ideas políticas o filosóficas o con figuras públicas/históricas y desde qué distancia; en cuanto al análisis semántico, ligado a la construcción

interpretativa del texto, cabría determinar qué temas, motivos, imágenes y mitos literarios están presentes en la obra dramática, así como identificar la tesis, si la hay, la intencionalidad de la autora y las fuentes literarias de las que se ha servido para crear nuevos significados. Aquí habría que incluir un comentario acerca del grado de identificación o extrañamiento del lector con el punto de vista de los personajes.

Los anteriores puntos constituyen los ejes de la propuesta que se aplicará como guía en el análisis de la producción dramática de la autora. Los aspectos considerados y la profundidad interpretativa variarán en cada una de las obras según su entidad dentro del corpus y su representatividad de la cosmovisión literaria de Josefina Plá.

Los mundos de ficción que palpitan dentro de una obra teatral plasiana nacen como una fantasmagoría de la realidad, pues se conciben como una transgresión de sus códigos sociales, históricos, culturales e ideológicos. Los elementos que integran la obra y que viven en tales mundos ficticios, en tanto que reflejos despiñados de la realidad, se combinan tejiendo redes de significaciones con el fin de desempañar un aspecto determinado de aquella, generalmente problemático, que dará pie a tantas interpretaciones como lectores y espectadores lo perciban. La literatura, afirmó Eloy Tizón en el prólogo a *El arte de la ficción* de David Lodge, es “ese lugar extraño en el que la luz puede estar apagada y encendida al mismo tiempo” (2017: 16), pues la única regla que existe es el libre ejercicio de crear, de pensar, de dudar. Al realizar ese ejercicio, Plá aísla las singularidades en beneficio de lo universal, por eso, en sus mundos teatrales de ficción predominan las ideas: “no me interesa principalmente el hombre como portador de un destino particular sino como representante de un destino humano común, de un dolor solidario y de una esperanza compartida” (Bordoli 1984: 539). Esta declaración de principios la lleva a inclinarse en sus creaciones por el uso del símbolo en detrimento del realismo, al estar conectado, como también sugiere Umberto

Eco al final de su ensayo “Sul simbolo”, con las dimensiones de la condición humana:

Incapaci come siamo di ritrovare e individuare il simbolo dove è, avvelenati dalla cultura del sospetto e del complotto, lo cerchiamo anche dove non si realizza come modo testuale. O dove al massimo, non ogni singolo tratto di un testo, ma l'insieme del testo, la sua irreductible e disinvolta casualità, per la quale appare quando nessuno lo avrebbe atteso, si fa simbolo, se così vogliamo parlare, della condizione humana (Eco 2016: 171)

Las fantasmagorías henchidas de símbolos representan, según Plá, “el lado incurable de la estulticia humana”, por eso, como ocurre en muchos de sus cuentos, no hay lugar para los finales felices. Sin embargo, en los desenlaces de sus obras los personajes se mantienen en pie porque reside en ellos la fe en el “recomienzo”. Existe en el pensamiento de Plá la profunda idea de que es posible reconstruir aquello que ha sido destruido, y así lo propone en sus mundos ficticios que, a pesar de dialogar con la realidad, funcionan como sistemas emancipados, autorreferenciales, reflexivos y críticos:

Pero si creo en el teatro, si creo en el espejo, es preciso que crea en alguna manera de enmendar la imagen, aunque sea, como antes dije, a costa de hacer en esta historia humana borrón y cuenta nueva (1984: 540).

III.2.2. TEATRO MAYOR

Hay mucha gente. Hay más rostros aún, pues cada uno tiene varios. Hay gentes que llevan un rostro durante años. Gentes sencillas, económicas, ahorrativas. ¿Qué hacen con los rostros? Los guardan. Sus hijos los llevarán.

Roa Bastos, *Yo el Supremo*

Hemos denominado al conjunto de obras que analizaremos en este apartado “teatro mayor” por dos razones. La primera, de carácter formal, responde a la extensión, pues todas se estructuran en dos o más actos, a excepción de la farsa *Historia de un número*. La segunda explica la elección del término “teatro mayor”, tomado de la clasificación que Max Aub propuso para su teatro (teatro mayor, teatro menor y piezas en un acto). Aub entendía por “mayor” el teatro que daba “primacía a lo colectivo”, en contraposición al menor, que presentaba “en primer término problemas individuales” (Aub *apud* Aznar 2006: 19). Su definición de teatro mayor capta la esencia de la propuesta dramática de Plá, no tanto por el hecho de tratar la problemática de un colectivo, sino sobre todo por el valor de su significación universal. Recordemos, como hemos indicado en el epígrafe anterior, que Plá concibe a sus hombres y mujeres como representantes de un destino humano común. Algunas de las piezas que componen el teatro mayor de Plá, además, bien pueden considerarse como “frescos representativos de una época”- expresión aubiana para definir sus obras mayores en 1955- ya que ilustran desde inicios de la década de los años cuarenta las tensiones derivadas de una insularidad opresora, que aun así no se mantenía al margen de los acontecimientos internacionales.

En el teatro mayor de Plá encontramos unas constantes temáticas claras y unas tendencias estéticas significativas que nos invitan a establecer una primera clasificación general, no estrictamente formal. El primer grupo

incluye las obras que sitúan la voz de la mujer en el centro del conflicto dramático: *Aquí no ha pasado nada* (1941), *Pater familias* (1941), *El pretendiente inesperado* (1946) *Fiesta en el río* (1946), *¡Ah, che memby cuéra!* (1948), *Alceste* (1951) y *La cocina de las sombras* (1960). El segundo, aquellas piezas cercanas al teatro expresionista que exploran el lugar del individuo en sociedades abocadas a la deshumanización: *El Edificio* (1946) e *Historia de un número* (1949). La heterogeneidad, una vez más, se erige como rasgo inequívoco de la personalidad creativa de la autora.

III.2.2.1. Silencio y rebeldía de la mujer paraguaya

A) En los límites de la realidad circundante

En la conferencia “La literatura latinoamericana de nuestro tiempo” dada en la universidad de Berkeley en otoño de 1980, Julio Cortázar planteó la necesidad de aproximar las nociones de realidad y de literatura en un contexto en el que el escritor latinoamericano tiene “el deber elemental de hablar de su propia obra y de la de sus contemporáneos sin separarlas del contexto social e histórico que las fundamenta y les da su más íntima razón de ser” (2014: 280). Esta acción se identifica con un sentimiento de participación activa en el mundo circundante, “que algunos llamarán compromiso y otros, ideología, y que yo prefiero llamar responsabilidad frente a nuestros pueblos”, que no se reduce a la creación o interpretación del objeto, sino que habla de “lo que está ocurriendo antes, durante y después de los libros en cualquiera de nuestros países” (2014: 280). Sin embargo, el diálogo entre literatura y realidad en un contexto de fragmentación cultural como es el paraguay se colma de interferencias porque las fuentes creativas están ubicadas en una realidad enferma. Ante esta situación, que acorrala a los escritores paraguayos de ficción de un lado y otro de la frontera de la isla, Roa Bastos (1971) apuntó la necesidad de

hacer una literatura que no quede en literatura, de hablar contra la palabra, de escribir contra la escritura: una literatura que exprese, en suma, en un amplio despliegue de posibilidades y matices, el mundo de la identidad personal de sus autores en consonancia con la identidad del contexto real al que pertenecen (1971: 217).

Para hacer una literatura dialogante con la realidad, sin que se vea sometida a las complacencias de los esquemas realistas ni constreñida por un discurso de protesta, avalado defectuosamente por un compromiso ideológico, Roa Bastos recurre a la transgresión de los parámetros de la realidad para reivindicar el carácter ficcional de sus textos, es decir, emparenta las nociones de literatura y realidad alejándose de la realidad exterior en beneficio de una nueva realidad imaginaria “que fuese tan real como la otra”, pero “real en sí, sin someterse a las complacencias costumbristas y regionalistas de siempre” (1971: 215).

El teatro de Josefina Plá se mueve en esta dirección, pues la autora inscribe su subjetividad individual en el espacio de la intersubjetividad social paraguaya a partir de realidades imaginarias cuya verdad acusa las dolencias de la realidad exterior. Así, el diálogo entre literatura y realidad, que Cortázar veía como una necesidad, nace de esas realidades imaginarias que remiten al contexto social e histórico en que han sido creadas a través de símbolos o elementos identificables en mayor o menor medida con lo que la misma Plá denominó “la realidad circundante”. Las obras que hablan del silencio y la rebeldía de la mujer en la sociedad dialogan, desde diferentes distancias, con la realidad paraguaya.

Aquí no ha pasado nada (1941)

Durante la dictadura del general Morínigo, Josefina Plá y Roque Centurión Miranda solo consiguen estrenar, el 17 de diciembre de 1942, *Un sobre en blanco*, una obra hoy perdida que obtuvo el segundo premio en el I

Concurso de obras teatrales organizado por el Ateneo Paraguayo. Dos de las piezas que componen el teatro mayor de Plá, *Aquí no ha pasado nada* y *Pater familias*, también fueron creadas durante este período de tiempo, pero sin lograr conquistar las tablas. *Aquí no ha pasado nada*, escrita con Centurión Miranda en 1941, obtuvo el primer premio en el I Concurso de obras teatrales organizado por el Ateneo Paraguayo en 1942, fue impresa en 1945, probablemente con una timorata difusión, pues el desafiante argumento no caló en la opinión pública hasta 1956, cuando es estrenada por el elenco de la Escuela Municipal de Arte Escénico.

Aquí no ha pasado nada, comedia en tres actos y veintiuna escenas, cuenta la historia de Muriel, una mujer que, a pesar de estar casada con un hombre estéril, reivindica su deseo a la maternidad y decide tener un hijo con Víctor, un pintor al que admira, pero no ama. El conflicto se plantea y se resuelve al ritmo de las pulsiones que definen los deseos de Muriel, lo que evidencia que la realidad en la que se mueven los personajes es concebida por Plá desde una óptica ineludiblemente feminista. Las coordenadas espacio-temporales son imprecisas, “la acción contemporánea, en una capital sudamericana”, y van en coherencia con el ambiente y los personajes, difícilmente identificables con elementos próximos a la realidad paraguaya. La acción se desarrolla en dos secuencias temporales: una elipsis de cinco años separa lo ocurrido en el primer acto del segundo y el tercero, cuya acción transcurre en una tarde; el espacio no varía y sus elementos remiten a un ambiente burgués, “distinguido”: un amplio salón con gran ventanal, cuadros y grabados “en cuya selección se ha evitado por igual la vulgaridad y el snobismo”, un caballete de pintor, ventilador, teléfono y “flores costosas”. La propuesta escenográfica es tradicional, en consonancia con el lenguaje teatral, todavía realista, pero esta retahíla de elementos escenográficos advierte del estrato social de los protagonistas, y constituyen la primera pista

sobre la concepción liberal que los dueños de la casa, Muriel y su marido Efraín, tienen de la vida.

Abre la obra una irónica conversación entre Muriel y su amiga Lea en torno a los beneficios del matrimonio por conveniencia y el lugar del amor en tal disyuntiva, un pretexto para presentar ya el conflicto principal: al contrario que Lea, que ya tiene tres hijos, Muriel, que lleva casada más tiempo, no es madre. No parece haber un motivo específico que justifique este hecho, al menos Muriel, que se muestra dubitativa, no lo aduce; en la conversación de las mujeres simplemente se revela que su marido Efraín, al que según ha observado Lea sí le gustan los niños, es un bioquímico volcado plenamente en su vida profesional.

Lea, como personaje secundario, cumple la función de sugerir el conflicto y de desvelar algunos rasgos del carácter de la protagonista: Muriel es una mujer segura, independiente y sarcástica. El mismo rol también lo juega otro secundario, el doctor Cárdenas, que idolatra a la protagonista, elevándola así a un nivel superior; esta superioridad la termina por ratificar Víctor, el joven pintor que acude a su casa para terminar un retrato que lleva tiempo realizándole. Víctor, sin embargo, no es un personaje secundario, sino que ocupa uno de los vértices del triángulo amoroso sobre el que se sustenta el conflicto. A pesar de ser el amante de Muriel, esta no abandona con él el tono condescendiente y jactancioso, lo que potencia en él el perfil de artista romántico y, en ella, el de *femme fatale*. Tras una escena en la que Cárdenas sugiere a Víctor que podría ayudarlo a conseguir una beca de estudios en el extranjero, Muriel y Víctor mantienen una conversación donde se explicitan los sentimientos del pintor:

MURIEL. (*Desde dentro*). Diga, Víctor: ¿Por qué no aceptó el ofrecimiento de Cárdenas? Porque eso de la enfermedad de su mamá, yo sé que fue una improvisación de usted.

VÍCTOR. Y usted sabe también por qué. (*Pausa. Deja los pinceles y se mueve irresoluto por escena*). Es usted quien tiene que decidir si debo irme o no. (*Pausa. Acercándose a la cortina. La voz cargada de emoción, pero humilde*). ¡Muriel! ¿Debo irme?

MURIEL. (*Burlona*) Mi estado de salud es excelente.

VÍCTOR. ¡No se burle!

MURIEL. (*Remendándole*) ¡No sea criatura!

VÍCTOR. ¡Criatura! (*Reaccionando*) Criatura, sí. Tiene razón. Solo una criatura hace lo que yo, espera, como yo hago, día tras día, sin esperanza y sin razón.

MURIEL. (*Siempre suave*). Menos mal que lo confiesa usted. Sin esperanza y sin razón.

VÍCTOR. Sí. Lo confieso. No hay falla en su armadura, para mí.

Muriel. Gracias.

VÍCTOR. (*Con despecho*). Pero no se enorgullezca de ello mucho.

MURIEL. ¿No?...

VÍCTOR. No. Porque en una mujer como usted, que no ama a su marido...

MURIEL. ¿Se lo he dicho yo?

VÍCTOR. (*Brutal*). ¡Eso se ve!

MURIEL. (*Suave*). ¿En los ojos?

VÍCTOR. ¡En los ojos, sí! Y en otras cosas. Una mujer joven, hermosa, que no quiere a su marido, y que resiste, sin embargo, al amor apasionado que se le ofrece, una de dos...

MURIEL. (*Más suave*). Siga.

VÍCTOR. ... Una de dos: o tiene ya un amor oculto...

MURIEL. (*Burlona*). Imposible. Se vería en los ojos.

VÍCTOR. O, sencillamente, carece de corazón.

MURIEL. Sin corazón. ¡Qué romántico!

VÍCTOR. Los románticos decían sin corazón. Hoy decimos: sin temperamento.

MURIEL. Sin temperamento. Comprendo. Debe de ser un defecto terrible. (*Saliendo de la piecita con un traje de soirée azul*). Y en ese caso particular más terrible para usted que para mí (Plá 1996: 42).

Sin embargo, el tono de Muriel cambia cuando conversa con su marido, Efraín. Este representa el contrapunto de Víctor, se revela como un hombre serio, cabal, parco en palabras, pero, sobre todo, comprensivo con su mujer, por la que siente un amor sincero e incondicional. En la elipsis que separa el primer acto del segundo sabemos que Víctor, que no soporta el comportamiento incierto de Muriel con respecto a su relación, decide marcharse al extranjero.

El triángulo amoroso, no obstante, vuelve a trazarse cinco años después. En el mismo salón, se desarrolla un animado cóctel; el retrato de Muriel, acabado, ocupa una de las paredes. Esta vez incide en la relación Víctor-Muriel-Efraín un elemento que desvela la verdadera naturaleza del conflicto de la obra: el hijo de Muriel, Lelio. La acción del segundo y del tercer acto se centra en la discusión entre Muriel y Víctor, quien exige que le sea reconocida la paternidad del niño. Muriel se la niega porque, a pesar de ser el padre natural, aun sabiéndolo priorizó su trabajo en el extranjero y no reivindicó su derecho cuando el niño nació. La velocidad dramática aumenta y desemboca en un agitado altercado cuando Víctor saca un revólver y apunta a Muriel. Se trata de un intento de homicidio que había sido anticipado en la escena anterior, cuando el doctor Cárdenas, en medio del cóctel, relata los entresijos del último caso judicial sobre violencia de género que había ganado. El pintor pierde los papeles cuando Muriel le confiesa que en él solo había buscado tener un hijo:

MURIEL. [...] Quise decirte: de que Lelio sea tu hijo, no tienes otra prueba que mi palabra... y con mi palabra, yo no te he dado voto para su porvenir. Te dije que eras su padre, porque este testimonio lo debía a la seguridad del proceso de nuestras relaciones. Nada más.

VÍCTOR. (*Sordamente*). Hay en ese hecho otras cosas.

MURIEL. ¿Cuáles?

VÍCTOR. Nuestro amor. Yo al menos fui tan imbécil que creí un tiempo en tu amor.

MURIEL. Oh, Víctor. Siempre queriendo agotar la letra de las cosas. Querrías que yo te dijese si te he querido, y cuánto y por qué... No comprendes, para empezar, que lo que yo llamaría amor puede ser muy distinto de lo que tú entiendes por tal: como el amor tuyo puede ser para mí moneda inconvertible. Pero, aunque yo te hubiera amado y me hayas amado: ¿qué importaría ya eso?

VÍCTOR. Importaría todo, puesto que fue eso lo que nos unió.

MURIEL. ¿Estás seguro de que fue eso... y solo eso? ¿Y si no te hubiese amado? (*Víctor la mira*). ¿Si yo hubiese buscado en ti otra cosa que el amor?

VÍCTOR. (*Sonriendo inseguro, pero queriendo ser irónico*). No me vas a decir que buscaste en mí la riqueza.

MURIEL. No: pero pude haber buscado un hijo. (*Víctor la mira sorprendido*). El hijo que no tenía.

VÍCTOR. (*Entregado a la nueva sugerencia*). Tu marido no...

MURIEL. (*Desentendiéndose de la pregunta directa*). Buscaba un padre para mi hijo.

VÍCTOR. ¿Solo eso?

MURIEL. Solo eso.

VÍCTOR. Pero ¿por qué a mí? Alguna razón tuviste... (*Muriel se encoge de hombros*). Pero si de veras era así, ¿por qué no te divorciaste?

MURIEL. No quise para mi hijo la pobreza.

VÍCTOR. ... pero ese proceder tuyo es infame...

MURIEL. Desde tu punto de vista masculino, claro. Es mucho menos infame procrear hijos, como tú, para la miseria. (*Pausa*). Además, había otra razón para que yo no me divorciase.

VÍCTOR, ¿Cuál?

MURIEL. Que amaba a mi marido. (*Víctor la mira, luego ríe sin desconcertarse*.) Le amaba y le amo, como no te he amado a ti (Plá, 1996: 58).

Cuando Efraín irrumpe en escena y consigue detener a Víctor, la obra se precipita hacia un final impactante donde Efraín, por fin, toma abiertamente la palabra. El argumento de la obra, conformado de un cúmulo de escenas temporales, cuyo nexo son las entradas o salidas de personajes en el salón, o la intervención de las “mucamas” que sirven té, se ha tejido a partir de los silencios que envuelven a Efraín que, a excepción de una escena que comparte con Muriel, es un personaje referencial del que apenas sabemos qué siente, qué piensa y, sobre todo, qué sabe. Gracias a un potente dominio del diálogo, los autores juegan con el grado de conocimiento del público con respecto al conflicto, logrando que este se identifique plenamente con Muriel y, en menor medida, con Víctor, lo que hace decrecer el rol de Efraín en el desarrollo de la trama. Es, no obstante, en la conversación entre Efraín y Víctor, tras el incidente del revólver, donde aflora la sorpresa y, con ella, la tesis de la obra. Además de la complicidad de Efraín con su mujer, sale a la luz el debate sobre la responsabilidad de la paternidad, un concepto que franquea los lazos biológicos.

VÍCTOR. ... Usted retiene a Muriel porque ella a su lado halla el bienestar... ¿No es esto, en usted, una forma de ejercitar el egoísmo a que se refiere?

EFRAÍN. (*Con íntima sencillez*). No. Porque ese apoyo mío yo no lo condiciono. Ella lo ha elegido. Pero, aunque así fuera: aunque yo retuviese a Muriel valiéndome de ese medio: aún así usted resultaría más egoísta que yo. Porque yo doy, y usted pide.

VÍCTOR. Pero yo soy el padre... Mi paternidad es real... La suya...

EFRAÍN. ... es una ficción... ¿Es eso lo que quiso usted decir? Pues bien: hasta en eso se equivoca usted. En su paternidad, el hijo es un accidente. En la mía, una consecuencia prevista. En su corazón el amor al hijo es un brote circunstancial. En el mío, la razón misma de su existencia [...] Un hijo debe ser algo más que engendrado. Debe ser amado, mucho antes (Plá, 1996: 62-63).

Ramón Bordoli (1984) opina que la obra se amalgama en cuatro puntos interrelacionados sobre el problema de la verdadera paternidad: 1. la superioridad del papel del esposo sobre el del amante; 2. la apología del amor maternal y matrimonial; 3. la censura de la paternidad desnaturalizada, y 4. la consagración de la paternidad en el sentido del ejercicio cabal de la misma (1984: 415-416). Estos se sustentan sobre un tema fundamental en la obra literaria de Plá: la libertad de acción de la mujer condicionada por paradigmas sociales erigidos sobre esquemas patriarcales. En esta obra, sin embargo, la voz de la mujer se sitúa por encima de tales esquemas, y lo hace sin adquirir un tono moralizante porque la reivindicación de libertad se apoya en la fuerza del amor, la igualdad y la comprensión. Aunque Víctor suponga que Muriel sigue con su marido para mantener su estabilidad económica y la de su hijo, la objetivización del hombre no responde al esquema tradicional “mujer bella se casa con hombre rico” sino que, en este caso se alteran los factores: Efraín es cómplice de Muriel y Víctor es un objeto manipulable para obtener un fin único: ser madre.

La explicitación de esta tesis, aunque se encuentra en las últimas escenas de la obra, no resulta brusca porque es concomitante con las opiniones que Muriel ha ido sembrando a lo largo de los tres actos, envueltas en el tono irónico que caracteriza al personaje. Por ejemplo, en la conversación referida anteriormente sobre el juicio ganado por Cárdenas: una mujer es asesinada por su amante porque no deja a su marido. Según el abogado, que defiende al asesino, se trata de un caso que “no tiene asidero en el Código para una defensa de orden puramente jurídico”, de modo que inventa un alegato a favor del amante, débil psicológicamente por los celos, que lo sitúan en un plano inferior al del marido. Todos aplauden su argumentación excepto Muriel, que plantea el punto de vista de la víctima y, por lo tanto, el vacío legal en torno a ella:

MURIEL. Muy interesante, amigo Cárdenas... Pero permítame que le diga que yo no alcanzo a ver, en este caso concreto, el suyo, el progreso legal...

CÁRDENAS. ¿Cómo?

MURIEL. Sí. Hasta ahora el marido tenía en el Código autorización más o menos directa para matar a la mujer. Si ahora esa autorización se va a extender al amante también...

CÁRDENAS. ¡Oh! Le aseguro que no era esa la intención de la defensa.

MURIEL. Pero, indirectamente, lo implica. Confiéselo. ¿No le parece que el deporte ya en sí es lo bastante peligroso? (*Sonriendo*).

CÁRDENAS. (*Sonriendo también*). Oh, eso, a lo más, sería un nuevo incentivo.

MURIEL. ¿Otro?... Son ya demasiados. Y demasiado unilaterales (Plá 1996: 51).

La obra se fundamenta sobre el diálogo, que es el motor real de la acción dramática: sobre él se van planteando los estadios del conflicto, con un intercambio fluido de opiniones que los personajes van refutando o aderezando; a partir de él, y con el apoyo de las acotaciones, que resultan necesarias para suscitar el silencio y la duda, se caracterizan los personajes. El decoro se sostiene por la utilización de un registro formal y la hondura con la que se postula la tesis. Por ello, la obra se inscribe en un teatro de ideas, marcadamente intelectual, cuya dinámica se acerca a la tradicional comedia de salón. Tras su estreno, la obra fue criticada porque planteaba un tema muy alejado de la realidad. Según Aiguadé, “la pareja de dramaturgos tiene el coraje de mostrarnos personajes quizás demasiado maduros para la sociedad de entonces, haciendo cosas demasiado libres” (Plá 1996: 12). Esta idea es compartida por el crítico Bacon Duarte Prado que, en un extenso artículo publicado en la *Revista del Ateneo Paraguayo* en marzo de 1946, aplaude la “fuerte originalidad” del argumento, “de proyecciones avanzadas”, que “quizá postule un nuevo punto de vista y un cambio de criterio en la concepción de la institución matrimonial” (03/1946: 41). En efecto, en el nivel de análisis

referencial encontramos dos ideas que conectan directamente con aspectos fosilizados de la sociedad paraguaya, que Plá seguirá planteando desde otras perspectivas en su teatro, y que precisamente aluden a los puntos 3 y 4 que comentaba Bordoli: la paternidad desnaturalizada, es decir, los hijos fuera del matrimonio de los que el padre no se responsabiliza. Parece que esta crítica se suaviza bajo unos personajes burgueses, liberales, intelectuales, “poco paraguayos”, pero precisamente este recurso es la herramienta de la que se sirven los autores para expresar la denuncia sin tapujos: resulta decoroso que personajes como Muriel o Efraín censuren esta práctica abiertamente:

MURIEL. Vamos, Víctor. ¿Acaso Lelio es tu único hijo? Tú mismo me has confesado que tiene otros. De alguno, ni el paradero sabes. Y por ninguno de ellos, que yo sepa, has mostrado este interés...

VÍCTOR. Como no los he conocido... Lo de Lelio es diferente.

MURIEL. Diferente, ahora. Desde que sentiste que, en este caso, y conmigo, no todo dependía de tu voluntad... porque la madre de este hijo es fuerte; porque no te precisa, y si llega la hora de olvidar, no serías tú el que más pronto olvida, Si así no fuera... si yo hubiese sido menos fuerte y te hubiese necesitado... ¡quién sabe si en este momento estarías aquí!;Estarías lejos, tratando de borrar las huellas! (Plá 1996: 55).

EFRAÍN. ...Lelio es mi hijo para todo el mundo. Y seguirá siéndolo, mientras Muriel lo quiera.

VÍCTOR. No comprendo...

EFRAÍN. Sí. Hay hombres que engendran hijos con absoluta irresponsabilidad, para luego abandonarlos. Quizá usted mismo tenga algún hijo así: continuación biológica suya, ejercicio de su privilegio de inmortalidad, que no merece usted, no ya un sacrificio, sino que, ni un recuerdo. Para esos hombres, para usted, puede resultar incomprensible que otro hombre se prenda, así, contra toda lógica superficial a un hijo que no es suyo... Es natural. [...] Yo quiero a Lelio. Y le quiero más que usted, porque a la ilusión de esta paternidad he sacrificado todo mi

prejuicio masculino No es mi hijo, según la carne, pero lo es por el amor que he puesto en él. No es mi continuación carnal en la tierra, pero es la de la mujer querida (Plá 1996: 61).

La libertad de acción de sus personajes, especialmente Muriel, hace que se trate de una pieza provocadora donde la construcción del lenguaje teatral proporciona un espacio de debate de ideas. Muriel es fiel a sus intereses y a sus deseos y, en la dinámica interna de la obra, los actos que lleva a cabo para alcanzarlos son coherentes y lícitos, pues Efraín conocía y apoyaba su decisión de tener un hijo con el pintor. Dentro del matrimonio el suceso está asumido, por eso, como reza el título, “aquí no ha pasado nada”.

Pater familias (1941)

Pater familias (1941) es una “comedia de ambiente en dos cuadros y en prosa”, la última obra escrita en coautoría con Roque Centurión Miranda. Plá la revisa y corrige años después y, con el título de *¿Adónde irás Ña Romualda?*, gana el V Concurso teatral de Radio Cháritas en 1977. Diez años después, el 15 de enero de 1987, fue estrenada por la Compañía de Comedias Roque Sánchez-Graciela Pastor, en el Jardín Félix de Azhara del Centro Cultural de España Juan de Salazar. La obra, que inauguró el ciclo de Teatro de Verano organizado por dicha institución, estuvo en cartel hasta el 22 de febrero. La prensa paraguaya habló del montaje durante varias semanas. *El diario* de Asunción publicó una carta que Plá dirigió a la dirección del Centro Cultural Juan de Salazar en agradecimiento por haberla programado. En ella, destaca que, a pesar que la pieza ha subido a los escenarios más cuatro décadas después de su creación, el conflicto que plantea la obra, la discriminación de las madres solteras, sigue siendo actual, a pesar de que la legislación al respecto haya mejorado:

No todos los días, ciertamente, ve uno representada una obra inédita de 46 años que, además, fue premiada 26 después de escrita. Todo un

récord. [...] Ojalá que el problema que la presenta no parezca demasiado fuera de época. Yo creo que, aunque fue escrita hace nueve lustros, la obra sigue conservando signos actuales. Ciertamente, en el transcurso de estos años, la situación de la mujer ha experimentado notoria mejoría en la consideración de las leyes; pero, aunque las leyes están hechas para cumplidas, muchas veces no se cumplen, ya porque no se tenga interés en cumplirlas o simplemente porque las mismas mujeres ignoran esas leyes que las protegen. [...] Gracias a todos. A los directores, actores, a todos lo que ayudaron en la puesta en escena, al Centro Cultural Juan de Salazar, que los acoge y da oportunidad, a vosotros que acompañáis esto que no sé si es resurrección o salida de un letargo. A todos, todo mi afecto y gratitud (*El diario*, 33/01/87).

La pieza cuenta la historia de ña¹⁹⁰ Romualda, una anciana que queda desamparada tras la muerte del hombre con el que tuvo varios hijos, pero con el que nunca se casó, para denunciar la marginalidad en la que se hunde una madre soltera, acuciada por los prejuicios sociales y el vacío legal que se cierne sobre los hijos fuera del matrimonio. La didascalia que abre la obra pone el foco sobre el tema del cual aflora el conflicto dramático: “Don Martín y Doña Romualda son un casi matrimonio: es decir, que don Martín pone la casa y los muebles, y doña Romualda pone los hijos” (Plá 1996: 69). Aquí no existe una voz femenina clara y fuerte como la de Muriel que denuncie la situación, en este texto la crítica viene expuesta a través de las distintas situaciones que ha de afrontar ña Romualda: la presión de sus hijos para que se case con don Martín y la situación incierta en la que se ve inmersa tras la muerte de este, cuando no le queda nada.

Plá y Centurión Miranda se sitúan en la realidad circundante: “acción contemporánea, en un lugar cualquiera del país, de preferencia una capital de departamento”. El tiempo diegético es, según Milagros Ezquerro (2010),

¹⁹⁰ Diminutivo de “señora” utilizado en el dialecto paraguayo.

próximo al contexto de creación, pocos años después de la Guerra del Chaco, y se intuye gracias al perfil socioeconómico que se desliga de la situación familiar:

El único aspecto de la situación socioeconómica que aparece en la obra es la dificultad para encontrar trabajo en la capital del departamento donde se desarrolla la acción: así, el segundo hijo, que ha estudiado para ingeniero, se radica en Buenos Aires, y el abogado Ismael también piensa instalarse en Asunción. El hijo mayor, no se sabe de qué vive y su padre declara que vive “a sus costillas con su mujer y su hijo”. El único que gana dinero es don Martín trabajando duro en su obraje: representa una de las actividades económicas tradicionales de Paraguay, mientras que la generación siguiente, está más urbanizada e instruida, pero tiene menos dinero. La misma diferencia, todavía más acusada, existe entre la madre, y la hija y la nuera (Ezquerro 2010: 184-195).

La obra se desarrolla también en un único espacio, el departamento donde viven ña Romualda, don Martín, la Hija, Cachito, el hijo menor, y Leonida, la sirvienta, que es frecuentado por el Hijo mayor, la Nuera, el hijo de estos, Leoncio, e Ismael, pareja de la hija. El primer acto se desarrolla a lo largo de varias escenas temporales que giran en torno a una misma discusión: el planteamiento del conflicto, desatado por una carta de Romualdo, uno de los hermanos que vive en Buenos Aires, y el modo de verbalizarlo. Primero, los hijos se ponen de acuerdo sobre cómo convencer a sus padres para que se casen con el fin de lograr la legitimidad filial que mejorará su posición social y, sobre todo, que les permitirá cobrar la herencia una vez que él muera; don Martín tuvo varios hijos con ña Romualda antes de casarse con otra mujer de la que enviudó, por eso, si accediera a contraer matrimonio con ña Romualda, estos tendrían derecho a heredar sus bienes. A continuación, exponen sus intenciones a la pareja por separado, que se niega rotundamente. Al margen de la discusión queda Cachito, que nació una vez que don Martín se había casado, de modo que es un hijo adulterino que,

según la ley, no tiene derecho a nada. Cuando Ismael, abogado, le sugiere manipular su partida de nacimiento para que goce de los mismos privilegios que sus hermanos, él se niega y, revelando su superioridad moral, se muestra muy crítico con ellos. El personaje de Cachito funciona, por lo tanto, como una voz de la conciencia, que se disipa progresivamente porque sus hermanos lo toman por loco:

CACHITO. [...] No se atornille el mate, doctor. No soy interesado. Hace rato que me di cuenta de cuál era mi lote... Además, daría un disgusto a estos mis queridos hermanos que llevan exactamente mi sangre pero que no son mis hermanos... ¿No ve que están saltando ya de alegría con esta partecita que les cayó del cielo de su problemática, hipotética, presunta e hiperbólica herencia como hijos legitimados? (Plá 1996: 79).

A lo largo del primer acto, el diálogo no solo se superpone a la acción, sino que clasifica a los personajes en dos grupos por lo que dicen y por cómo lo dicen, es decir, por el contenido y la forma de sus intervenciones: el Hijo mayor, la Nuera, la Hija, Ismael y Romualdo, todavía personaje referencial, representan la generación joven, instruida y, sobre todo, materialista, más preocupada por su imagen social que por el afecto familiar; hablan un castellano neutro, tiznado de algún paraguayismo, y sobre todo utilizan un registro estándar, que ornamentan con una retórica ampulosa en las situaciones más graves. En el otro extremo está don Martín, el patriarca rudo y trabajador que ostenta el poder económico, y ña Romualda, “tipo clavado de madre campesina”, generosa, atenta y honrada. La distancia entre los caracteres de ña Romualda y don Martín es mayor que la de este y sus hijos, pues ña Romualda, al igual que la sirvienta Leonida, es analfabeta y solo habla yopará.

Al igual que *Aquí no ha pasado nada*, *Pater familias* presenta un esmerado diálogo gracias al contraste entre la retórica avasalladora e

hipócrita de los hijos, yerno y nuera, y el habla de ña Romualda, plana, directa y coloquial¹⁹¹. A través del lenguaje, pero a través también de las motivaciones que persigue cada uno, se distinguen los dos estratos sociales que circundan los personajes. Los dramaturgos potencian esta diferencia haciendo uso de un tono satírico, que juega en dos direcciones: la condescendencia con la que los hijos tratan o se refieren a su madre, a la que consideran torpe e ignorante, podría hacer de ña Romualda el objeto de burla, sin embargo, la mofa está directamente dirigida hacia ellos que, en el persistente intento por adherirse a un estatus social superior, visibilizan sus miserias materiales y morales y caen, irremediabilmente, en el ridículo. Un ejemplo de ello es cuando Ismael convence a ña Romualda para que acceda al matrimonio con un lenguaje intrincado, como si diera un discurso, que ella no entiende, lo que da pie a situaciones anfibológicas:

ISMAEL. [...] Como le decía: sus hijos le quieren hablar de un asunto muy importante, y honrándome con ello mucho, han pensado que yo podía encargarme de explicarle a usted las cosas. Se trata, señora, de asegurar el porvenir, la felicidad, de este hogar. Sus hijos están preocupados, señora, y, a mi modesto entender, tienen mucha razón. Aunque no se quiera, somos presos de los prejuicios sociales...

MADRE. (*Mirando a unos y a otros*). ¿Pero qué piko lo que pasa? ¿Quién piko etá preso?

HIJA. Pero nadie, mamá.

NUERA. (*Bajito*). Siempre tilinga.

ISMAEL. No se alarme, señora. Voy a explicarle. Don Martín, como todos sabemos, está un poco delicado. No de peligro, felizmente. Pero en ciertas cosas vale más pecar de exceso de precaución, y la salud es una de ellas. Resumo. Don Martín está un poco delicado. Dentro de quince

¹⁹¹ Según Plá (1988a), la adecuación del registro al nivel social de los personajes fue esbozado en la pieza *Episodios chaqueños*, pero no se hizo realmente evidente hasta *Pater familias*. Añade que esta obra, presentada al concurso del Ateneo Paraguayo, fue relegada por el hecho de usar el castellano guaranizado popular: “un prejuicio increíblemente ingenuo daba, como reglamentario, el uso del ‘castellano correcto’”, y las “desviaciones solo eran aceptadas como ‘caricatura’” (1988a: 264).

días vuelve a los obrajes. Una vida de trabajo, de incomodidades, hipoteca la salud. No lo más adecuado para un enfermo del corazón. No es de extrañar que sus hijos hayan pensado que quizá conviniera aprovechar estos días, antes de la partida de don Martín, para una nobilísima empresa: la de llamar su atención previsoramente sobre el porvenir de todos ustedes. En otras palabras, convencerle de que debe regularizar la situación de esta casa.

MADRE. (*Con alarma y entendiendo cada vez menos*). Jesús, ce Dio, don Imael. ¿Mba'é piko la que quiere decir hina? ¿Quién lo que puso hipoteca por esta casa?

HIJA. (*Impaciente*). Quiere decir que hay que hacer que papá se case contigo.

MADRE. E'a. Y para eso piko tanta palabra difícil. Mba éante piko aipóva. Ya soy muy vieja. Demasiado tiempo ya pasó. No tiene ma gracia.

HIJA. Pero no es eso, mamá.

NUERA. Precisamente por eso.

HERMANO MAYOR. No se trata de gracia. Se trata de pensar en la situación en que quedamos si papá se muere un día de estos.

MADRE. Pero en esa cosa, che Dio, no hay que pensar. No hay que matar la gente ni con el pensamiento (Plá 1996: 83).

El lenguaje escénico representa sin duda un recurso que potencia la coherencia del texto. Las didascalias cumplen un papel interesante porque mantienen el tono satírico que envuelve el ambiente. Así, en la descripción de los personajes del inicio sabemos que la hija “se pinta más de lo conveniente”, que Ismael es “cuadrado en todo: hasta en los ojos lo parece”, o que el salón es “en decorado y muebles, de un gusto sin gusto, y de una comodidad completamente convencional”. Las acotaciones, en la misma línea, son también un elemento valioso para la caracterización de los personajes, aunque pierden intensidad a medida que avanza la obra. El primer acto, por ejemplo, comienza con la hija “al piano, toca *El vals de las olas* con tanta

propiedad, que el oírla marea”; su pieza concluye con un “acorde final, formidable en tono de furia mayor”.

En la última escena del primer acto, Ismael desata de nuevo sus dotes retóricas para convencer esta vez a don Martín, en cuyas réplicas expone la visión que tiene acerca del trabajo, la familia o el amor. Este se sitúa en la cúspide, en el lugar privilegiado y dominante que el *pater familias* ocupaba en la estructura familiar tradicional paraguaya. Ostenta no solo el poder económico y social, sino también el sexual, pues se atribuye la paternidad de muchos otros hijos, entre los cuales los de ña Romualda son los más privilegiados porque se ha preocupado siempre de su bienestar. “¿Qué más tienen para pedir esa punta de ingratos? Siempre fueron los preferidos... Tengo por ahí como una docena de hijos que nunca tuvieron zapatos...” (Plá 1996: 91). Sus hijos creen que él está en deuda con ellos porque la suya ha sido su verdadera familia y su madre, la única que ha velado por él cuando lo ha necesitado. Pero el *pater familias* no lo ve así. Por eso, la crítica de esta obra reside en la naturalidad con la que Martín defiende, y se enorgullece, de tener mujeres e hijos fuera del matrimonio, y en las consecuencias sociales de la poligamia velada: la marginación sistemática de mujeres humildes y sus hijos, como ña Romualda y Cachito, a quienes ni la sociedad ni la ley ampara.

Ante la insistencia de Ismael, don Martín se enfurece y se ahoga con el tereré, se lleva la mano en el pecho y cae el telón. El segundo acto se inicia tras una elipsis de tres meses, cuando don Martín ya ha fallecido y los hijos han de desalojar la casa familiar que él les proporcionó, puesto que jamás se les reconoció la legitimidad filial. En el mismo escenario, y a lo largo de varias escenas, los hijos se reparten ruinmente los pocos bienes que había en la vivienda. Romualdo, que se supone que había emprendido una vida próspera en Buenos Aires, vuelve para el reparto y se revela como el más avariento. Así, el clan que habían formado los hermanos y sus parejas en el primer acto se disuelve, sus discrepancias se evidencian aún más cuando han de resolver

con quién se quedará ña Romualda ahora. Solo el hermano mayor accede a quedarse con ella por interés, pues le servirá para cuidar del niño Leoncio. Sin embargo, queda una cuestión más por resolver: pagar las medicinas de Cachito, que se encuentra muy enfermo. El humor, de nuevo, acusa la mezquindad de los hijos, que se muestran ridículos al no encontrar argumentos para explicarle a la madre que nadie quiere hacerse cargo de Cachito. Ella se alza entonces como la única voz sensata entre el coro de excusas:

NUERA. ¡Pero, doña Romualda! Cachito está enfermo. Con esa enfermedad fea. Cómo le vamos a meter en una casa pequeña donde hay una criatura tan tierna, y más ahora, yo que estoy gruesa que necesito cuidarme mucho. Antes, con la casa tan grande, él podía vivir aparte, pero ahora....

MADRE. ¿Qué piko eso?

HERMANO MAYOR. Enfermedad que se pega por vos. Peligroso, mamá.

ISMAEL. Contagioso, señora.

MADRE. Qué don Tagioso ni qué don Tagioso. Mucha vece que usted estuvieron enjerme y nunca vino ese don Tagioso ni nadie y todo sanaron con mi yuyo pojhá que yo preparé. Cuando se atiende enjemo con cariño ninguna enjermedad se pega (1996: 109).

Así, observamos que la debilidad de la madre, una vez desaparecido el *pater familias*, es relativa, pues finalmente ña Romualda no se somete a los deseos de sus hijos, sino que actúa en pro de su dignidad: al igual que no cede cuando le piden que convenza a don Martín para casarse, tampoco lo hace al final de la obra, cuando rehúsa la falsa compasión de sus hijos. Se guía por sus principios y huye al mísero rancho donde agoniza Cachito.

MADRE. Yo, che memby (*al hijo mayor*) me voy a ir con Cachito.

HERMANO MAYOR. ¡Pero mamá! ¡Eso es un disparate!

HIJA. En casa ajena. Qué van a decir de nosotros.

NUERA. En ese rancho miserable.

HIJA. Como perro ajeno.

ROMUALDO. Por favor, mamá: tené un poco de juicio.

ISMAEL. Recapacite, señora. Usted no puede hacer eso: ir a un chanco mísero, con gentes que no conoce. Usted deja en mal lugar a sus hijos.

MADRE. E'a la gente. ¿Y a mí qué me importa la gente? Me importa mi hijo, angá, que necesita cuidado (1996: 108).

La obra se nutre de un abanico de personajes planos que se mueven en un ambiente identificable con la realidad exterior. Alejado del teatro intelectual en que se inscribía *Aquí no ha pasado nada*, las ideas de estos personajes son fijas, predecibles, se manifiestan al unísono y se mueven en una misma dirección, de modo que funcionan como una fuerza colectiva, antagonista de ña Romualda. Las técnicas propias del género teatral, la caricaturización de los personajes a través de un diálogo ligero y dinámico, condensado en único ambiente, resultan idóneas para lograr este objetivo. Además, Ña Romualda, aunque represente un personaje arquetípico paraguayo, estimula la empatía del lector y dota de realismo al conflicto: ella duda, pregunta, se queja, se sorprende; sus actos, impávidamente subversivos a pesar de la resolución melodramática, conducen a la obra hacia temas de carácter universal como son la pérdida de valores en detrimento de un materialismo cínico o la dominación masculina como eje o ideología estructural de una sociedad. Además, el final abierto, característico de la literatura de Plá, pone el foco sobre los rincones más sombríos de la sociedad paraguaya: el de los individuos más marginales, totalmente abandonados a su suerte.

¡Ah, che memby cuéra! (1948)

¡Ah, che memby cuéra! es un drama en cuatro actos escrito por Plá en 1948, ya en solitario. A pesar de las coincidencias temáticas con las obras comentadas, esta pertenece a un ciclo creativo posterior, pues encuentra un

correlato con los textos que integran la antología de cuentos *La mano en la tierra* (1963). En 1977, bajo el nuevo título *Esta es la casa que Juana construyó*, también fue premiada en el V Concurso teatral de Radio Cháritas, en la categoría de obras largas. Señala su autora en 1979, en su correspondencia con Bordoli, que este título le garantizaba el anonimato para poder participar en el concurso, pues críticos como Carlos R. Centurión y Hugo Rodríguez-Alcalá ya la habían citado con el primer título, aunque, según la dramaturga, nadie conocía la pieza: “me es fácil guardar el secreto de las obras, porque nadie se interesa por ellas para llevarlas al escenario” (Bordoli 1984: 474). *Esta es la casa que Juana construyó* alude, según Plá, a una balada inglesa donde la frase tiene un sentido irónico (1984: 475)¹⁹²; aquí, no obstante, el sentido es amargo porque la casa de Juana, que simboliza a su familia, se va derruyendo a medida que sus miembros desaparecen o se va distanciando. De acuerdo con Milagros Ezquerro (2010), consideramos que es una obra mucho más compleja que las anteriores, tanto en contenido como en estructura. El texto, como ya advirtió Plá en la clasificación personal de su teatro, es el único “de ambiente local”: muestra la vida de Juana Sosa y su familia, en Asunción, en un periodo de tiempo que parte de 1941 hasta 1947, iniciada ya la cruenta guerra civil.

La obra se construye a partir de la tensión que enfrenta a Juana Sosa y Saturnino Bastián, padre de sus cinco hijos, a los que no reconoce. En esa oposición, que progresivamente gravita sobre un sentimiento de odio, se insinúan algunos de los problemas que infectan varias dimensiones de la sociedad paraguaya en ese tiempo y en ese espacio concreto: las radicales tensiones políticas que pusieron fin a la dictadura de Higinio Morínigo, pero fueron el preludio del largo régimen de Alfredo Stroessner; la turbia convivencia de las clases sociales, marcada por intereses individuales y

¹⁹² En la misma carta, Bordoli apunta que Plá barajó otro título, *Raquel clamó por sus hijos*, posterior al original en guaraní. Este dato también lo recogen Orlando Rodríguez-Sardiñas y Carlos Miguel Suárez Radillo en las notas sobre la autora de su *Teatro selecto contemporáneo hispanoamericano* (1971: 463-472).

corruptelas políticas y, como en las obras anteriores, las prácticas sociosexuales que corroen los pilares de las estructuras familiares y que hacen de la mujer un objeto sumiso y trivial. La complejidad de la obra permite dar un paso más en las consecuencias de estas prácticas, poniendo el foco en los daños colaterales, que son los hijos ilegítimos, y el profundo rencor que profesan a su progenitor, una lacra emocional que se transferirá generacionalmente. Plá no expone estas prácticas sociosexuales como “consecutivas del desequilibrio demográfico causado por las sucesivas masacres de varones durante las guerras (Triple Alianza 1965-1870 y Chaco 1932-1935)” (Ezquerro 2010: 199), como sustenta el discurso tradicional, sino que de nuevo denuncia la cruel dominación masculina sobre las familias fuera del matrimonio, aquellas con las que los patriarcas no tienen por qué comprometerse, ni afectivamente ni económicamente.

La autora proyecta el conflicto sobre la protagonista, Juana Sosa, mujer de clase acomodada que fue desheredada de todos sus bienes por huir con Saturnino, un hombre mestizo, con el que tuvo cinco hijos sin estar casados. Con los años, este ha medrado socialmente y acaba ostentando un alto cargo en el gobierno, de modo que contrae matrimonio con una mujer de su clase social. Este es el motivo por el que se desentiende de su familia, que difícilmente puede mantenerse sin su mísera ayuda económica. Los hijos, que jamás fueron reconocidos por Saturnino a pesar de las súplicas y esfuerzos de Juana, y que por lo tanto viven en una situación de pobreza que los margina socialmente, deciden rehacer sus vidas tomando diferentes caminos.

Como en las obras anteriores, el espacio escénico es único: el salón de una casa humilde a lo largo del primer acto y el segundo, y el de otra casa, mucho más pobre, durante los actos tercero y cuarto. Las once escenas que componen el primer acto, ambientado en junio de 1941, se suceden cronológicamente a lo largo de una mañana en la que Plá nos presenta a la familia, que simboliza el eje temático: Juana, Saturnino y sus hijos Coco, Nené,

Perla, José Luis y el pequeño Buby. Al contrario que en *Pater familias*, Plá presenta aquí un conjunto de individualidades cuya psicología evolucionará en función de las desavenencias derivadas del abandono del padre. Es el cumpleaños de Saturnino y Juana prepara una comida para celebrarlo en familia; sin embargo, hace tiempo que él no les da dinero de modo que, para poder comprar el pollo, vende sus aros de crisolita, la única joya que tenía. No hay dinero tampoco para los libros del colegio, para la ropa, ni para las medicinas del pequeño Buby, que está enfermo. Por eso, la visita de Saturnino es muy esperada. Juana se muestra excesivamente servicial, pero las continuas evasivas de él hacen que el comportamiento de ella resulte humillante. Al contrario que ña Romualda, Juana comprende la inquietud de sus hijos y hará lo necesario para que no se hundan en la miseria. No es, sin embargo, una madre coraje porque vive demasiado condicionada por la moral tradicional.

Plá logra construir la jerarquía familiar gracias a un diálogo rápido, basado en el interés de Juana por conservar en vano una mínima muestra de afecto entre sus hijos y Saturnino. Se trata de una situación forzada que evidencia la dejadez del padre con su familia y anuncia ya la inevitable decadencia de estos:

SATURNINO. [...] Vine no más a traerte la platita como siempre. (Le da un sobre y Juana lo revisa con parsimonia).

JUANA. ... mil pesos.

SATURNINO. ¿Qué, no está justo? ... Quinientos del alquiler, quinientos para la comida y la luz.

JUANA. Sí, sí. Pero...

SATURNINO. ¿Querrías más, seguro? Siento mucho, pero este mes no puedo. Tengo muchos gastos... El mes que viene...

JUANA. (*Disimula su descontento*). Sabes, los chicos precisan tantas cosas... Y como no se compran a su hora, se van juntando (*Ante el gesto poco propicio de él*). ¿De veras que no quieres un refresco?

SATURNINO. No, me voy enseguida.

JUANA. (*Disimulando su descontento*). Pero la última vez me dijiste que hoy te quedarías a comer.

SATURNINO. Sí, pero surgieron imprevistos, ¿sabes? Antes de mediodía tengo que ver al Ministro. Acaban de darme un puesto muy importante.

JUANA. Sí, ya lo leí en el diario. Eres un personaje... Te felicito. Estoy muy contenta. Por eso mismo. Y hoy es tu cumpleaños... Había preparado un menú especial, platitos de tu agrado... Voy a cocinar un pollo como a ti te gusta siempre, y ensalada de frutas...

SATURNINO. Qué lástima. En fin, otro día será. [...]

JUANA. (*A Perla, al pasar*). Felicita a tu papá. (*A Nené*). Felicítale.

NENÉ. (*Convencional*). Felicidades, papá.

PERLA. Felicidades, papá. (*Le besa en la mejilla. Saturnino se deja besar. Ve los paquetes*). ¿Para nosotros, papá?

JUANA. Calle. (*Desencanto de Perla*). ¿Dónde está Coco?

PERLA. Salió por los fondos. (*Rápida al oído de Juana*). ¿Le pediste para mi tapado?

JUANA. (*En voz baja*). Todavía no. Espera. (*Alto*). Nené, anda, prepárale a tu papá un aperitivo. Perla, llama a Coco. Que venga a saludar a su papá. [...]

NENÉ. (*Entrando con un vasito en un platillo*). Aquí está el aperitivo. (*Se lo ofrece a Saturnino. Este lo prueba apenas, lo deja sobre la mesa. Nené, otra vez, rápido al oído de la madre*). ¿Le pediste ya para mis libros?

JUANA. ¿Por qué no le pides tú misma? Anda, ánimo.

NENÉ. (*Vacila y al fin se resuelve*). Papá... ¿no tendrá por ahí unos pesitos?

Saturnino. ¿Eh? ¿Para qué?

NENÉ. Ya estamos en el segundo trimestre y todavía no tengo ni la mitad de los libros y útiles que necesito...

SATURNINO. (*Frunciendo el ceño como quien hace una importante concesión busca el bolsillo. Saca unos billetes arrugados*.) Tomá a ver si podés arreglarte con esto...

NENÉ. (*Cuenta, con helada desilusión*). Veinte pesos... Papá no alcanza, ni para nada.

SATURNINO. Y qué querés que haga. Ya le dije a tu mamá... tengo muchos gastos este mes... El mes que viene, quizá. Con el sueldo nuevo...

NENÉ. (*Rezonga*). El mes que viene... El mes que viene. A buena hora. (Plá 1984: 71).

El acto acaba con una conversación entre Juana y Saturnino en la que ella le confiesa que está embarazada y él, que se niega a tener otro hijo, la convence de que aborte. Juana, aunque es muy creyente, acepta porque lo que él le ofrece a cambio podría mejorar la vida de sus hijos: Saturnino promete reconocerlos legalmente como padre. El tono de sus intervenciones, demasiado insistente, bruscamente amable según las acotaciones, resulta sospechoso:

SATURNINO. Ni qué hablar, ni qué hablar. ¿De acuerdo, entonces? Yo voy a hablar con esa señora, ña Natí. ¿Sabés ya dónde vive? Espera que voy a anotar acá. (*Anota en una hojita que da a Juana, arrancándole previamente el membrete*). Vos podés ir a verla el martes. Y ese mismo día todo arreglado, esa señora es un as. ¿Está?

JUANA. (*Venciendo su última lucha*.) Está bien, Saturnino. Y que Dios no nos castigue. (*Pausa*.)

SATURNINO. Así que estamos de acuerdo. (*Juana solo responde con su silencio pasivo*.) La semana que viene va a ser una semana de gusto para todos. No te vas a arrepentir... (*Silencio. Toma su sobretodo, se lo pone*.) Decime ¿no tenés aquella fotografía que me hice sacar con vos y con los chicos en Caacupé aquel día de la fiesta hace tres años...?

JUANA. Sí... ¿Por qué me lo preguntás?

SATURNINO. Porque se me ocurrió llevarla para mandar hacer una ampliación. ¿Es la única que tenemos todos, no?

JUANA. (*Reacciona de su dolorosa pasividad ante la presunta insinuación afectuosa*.) Una ampliación... qué linda. Sí, es la única foto que tenemos

juntos en todos estos dieciocho años... En color quedaría muy bonita. Los chicos salieron preciosos. Buby sobre todo (Plá 1984:77).

Durante el segundo acto, que sitúa la acción ocho días después, Juana ha cumplido con su parte, pero Saturnino ya no aparece por la casa. El personaje secundario de Salomé¹⁹³, hermana de Juana, ejerce entonces la función de verbalizar el hecho que desestructura “la casa que Juana construyó”: desvelar que Saturnino se va a casar con otra mujer, y que quería la foto para eliminar cualquier prueba gráfica de la familia. El padre se reivindica, así, como el verdadero antagonista de la obra. Sin embargo, no todos los miembros de la familia manifiestan la misma reacción tras conocer la noticia: mientras los hijos apenas se sorprenden, Juana se siente superada por la situación. Esto acusa la diferente percepción de la vida que tienen los hijos y la madre, de dos generaciones distintas: Juana apenas sale de casa, vive aún encerrada en el pasado porque no desea enfrentarse a la realidad y naturaliza el proceder infame de Saturnino; su enclaustramiento, al que se hace referencia en distintos momentos de la obra, también la exime del rechazo social que, en cambio, sí experimentan sus hijos en la calle y en la escuela. El rencor que sienten ellos hacia su padre ha enterrado hace años el afecto que hayan podido recibir de él alguna vez. “Lo que me extraña es que no lo hizo hace rato. Ahora sí que estamos arreglados”, dice Coco, el hijo mayor, “Qué bien lo traía escondido. Y mamá pensando todo el tiempo en el pollito del domingo” (Plá 1984: 90). A partir del comportamiento ruin del padre, la obra “tensa su arco dramático hasta el máximo grado de resistencia” (Pérez 2003): la vida de Juana y sus hijos se convierte en una constante lucha por sobrevivir.

En esta pieza, la autora abandona los rasgos arquetípicos que aún caracterizaban a algunos de sus personajes anteriores, así como el tono

¹⁹³ Bordoli observa que Juana habla un castellano peninsular, mientras que en el resto de personajes predomina el voseo, propio del castellano paraguayo. Salomé no habla la misma variedad que su hermana, lo que acusa como un “descuido” de la autora.

satírico, para hacerse eco de un presente convulso, inmediato, que corona la tragedia final: Coco, el hijo mayor que participa en el movimiento insurgente que pretendía desestabilizar el sistema gubernamental, representado aquí por Saturnino, muere asesinado al final de la obra. El camino que transita la pieza hasta llegar a ese punto se torna cada vez más sombrío y complejo ya que han transcurrido varios años -cuatro entre el segundo y el tercer acto, y dos más entre el tercero y el cuarto-, los hijos han crecido, la situación familiar ha empeorado y deben buscar soluciones para sobrevivir: Buby no ha superado su enfermedad y ha fallecido; José Luis, con apenas dieciséis años, trabaja para mantener a su madre; Perla rechaza a un pretendiente adinerado porque ve repetirse en ella la historia de su madre, y acaba casándose con un joven humilde, pero honrado; Nené se escapa con el adversario político de su padre, que puede mantenerla económicamente, y Coco, que huye tras una fuerte discusión con su padre cuando aún es estudiante, se involucra en la militancia política a favor de la revolución. Su acción rebelde, por la que es detenido y torturado, puede ser interpretada como una lucha personal contra su padre, miembro del gobierno.

Juana, aunque sigue viviendo relativamente aislada del presente, cada vez más débil y demacrada, siente ya un gran rechazo por Saturnino: ni siquiera le guarda rencor porque “el rencor es aún un grado de estimación” (Plá 1984: 113). Saturnino también evoluciona psicológicamente a lo largo de los dos últimos actos, a pesar de que acaba siendo prácticamente un personaje referencial. El grado de antipatía en torno a este personaje, hipócrita y negligente, aumenta a medida que conocemos su preocupación por las acciones conspiratorias en las que participa Coco, ya que pueden manchar su imagen social y profesional. El antagonista se envilece aún más cuando es humillado por su hijo y decide vengarse manteniéndolo preso una de las veces que es detenido:

PERLA. Coco le despreció.

JUANA. ¿Qué le despreció? ¿Qué cosa le despreció?

PERLA. Todo. Escuchá. Vos sabés que su señora se operó hace tiempo y no puede tener hijos... Entonces el tipo le hizo llamar a Coco a casa de su abogado [...] y le ofreció el oro y el moro para que fuera a vivir a su casa con él... (*le dijo*) que lo reconocería... que le haría seguir la Facultad, que le haría dar becas, qué se yo.

JUANA. Yo no supe nada.

PERLA. Coco nos prohibió que te dijéramos. Coco lo mandó al demonio. Le dijo que se metiera la Facultad y su beca en el trasero... Así le dijo. [...] Por eso ahora se venga. Tiene mala sangre, ese viejo miserable (Plá 1984: 124).

Por ello, cuando al final de la obra Coco aparece “baleado” cerca de su casa, es fácil intuir sobre quién recae la responsabilidad del asesinato. Un indicio claro fue la frase que pronuncia Saturnino en la última discusión que mantiene con Juana, cuando la insta a que se preocupe por Coco, a quien la policía tiene controlado: “Puede que alguna vez me busques... [...] cuando lo maten como a un perro” (Plá 1984: 115).

Juana conoce la noticia de la muerte de su hijo cuando un compañero de este va a buscarla a su casa, que continúa siendo el único espacio escénico. El grado de conocimiento que el lector tiene acerca de Coco, Perla, José Luis y Nené es el mismo que el de Juana. El exterior es un espacio referencial donde se sitúa la acción, donde está la vida, donde corre el tiempo y afloran los problemas, a pesar de representar un universo limitado y hostil; el interior, en cambio, es un espacio de recepción al que llegan las noticias a destiempo, fragmentadas, inconclusas. La semantización del espacio en la obra es un recurso que potencia la marginalidad de Juana, que vive con sordina, y le sirve a la autora para construir la perspectiva afectiva con respecto a la protagonista. El lector siente el sufrimiento y la incertidumbre de Juana porque sabe tan poco como ella sobre las andaduras de sus hijos, que además le cuentan las cosas a medias. Esto no quiere decir, sin embargo, que se

establezca también una identificación con su visión del mundo. La perspectiva ideológica se inclina hacia sus hijos, Coco y Nené, cuya rebeldía está firmemente forjada en años de descontento. Coco antepone sus principios y su dignidad a cualquier cosa, y Nené mantiene una postura más pragmática, coherente con los nuevos tiempos en que la imagen social se supedita al interés individual: decide ser la amante de un político adinerado, enemigo público de su padre, para salir de la miseria. Su huida puede entenderse como una venganza personal hacia Saturnino, y, al contrario que su madre cuando era joven, no viene motivada por razones sentimentales:

JUANA. ¿Piensas que vas a ser feliz?

NENÉ. No sé. Ahora lo soy. Después no sé. Yo no soy ya como en su tiempo. No creo en nada de eso que ustedes creían. Fidelidad, sacrificio. Toto tiene plata. Me ha hecho poner una casa a mi nombre y una cuentita en el banco. Yo no soy como usted, mamá, que lo dio todo y no tuvo nada.

JUANA. Ni el respeto de mis hijos. (*Con amargura.*) Te vendiste.

NENÉ. No, mamá. Me aseguré, que no es lo mismo. No hay hombre que juegue limpio. ¿Por qué no tomar precauciones?

JUANA. Porque un hombre se portó mal conmigo tú has perdido la fe en los demás.

NENÉ. No fue que un hombre la engañó a usted. Fue que nuestro padre nos vendió a todos. Por eso usted puede seguir creyendo en el amor y en los hombres. Nosotros no. [...]

JUANA. El destino nos lo hacemos nosotras, Nené.

NENÉ. No sé, mamá. A mí me parece que nos lo hacen los otros. Aún sin querer. (*Suena la bocina impaciente.*) Déjeme ir, mamá. Todo va a marchar bien (Plá 1984: 121).

Desde el punto de vista estructural, cabe comentar dos aspectos que atañen al cuarto acto. Está dividido en dos cuadros, separados por un íterin de varios meses, una elipsis temporal en que estalló la revolución de 1947. Si

bien a lo largo de la obra la acción viene generalmente supeditada al diálogo, en el último cuadro se abre un nuevo plano de acción, reconocible gracias al lenguaje escénico relativo a los efectos acústicos. Estas referencias, aunque puntuales, sirven de vínculo entre la intrahistoria familiar, y la Historia, volcada en la guerra de 1947:

Juana vuelve a su asiento y se pone de nuevo a coser. Pasan unos instantes. Juana tiende de cuando en cuando el oído. Se escuchan lejos disparos (Pla 1984: 119).

En relación a los sonidos que provienen del exterior, es significativo comentar los gritos de ña Eudosia, vendedora ambulante por la que Juana siente lástima, que se acerca a su casa en varios momentos de la obra. La anciana, desquiciada desde que perdió a sus hijos en el Chaco, vaga por las calles como un personaje fantasmal, y, en ocasiones, sufre una crisis que la empuja a gritar desesperada: “¡Ah che memby cuéra!” (¡Ay, mis hijos!)¹⁹⁴. Se trata del “fantasmal negativo fotográfico” (1984: 62) de Juana que anticipa, desde el comienzo¹⁹⁵, su tragedia familiar. No es casualidad que la obra cierre con su sollozo.

En *¡Ah, che memby cuéra!* el ámbito doméstico sobre el que se narran las trágicas peripecias de esta familia se sobrepone siempre al externo, que remite a aspectos de la realidad paraguaya más inmediata y, en el último cuadro, a aquellos acontecimientos derivados de la guerra de 1947 que afectan a la cotidianeidad de la familia. Bordoli afirma que se trata de una

¹⁹⁴ Personajes como los de Juana y ña Eudosia nutren la narrativa breve de Plá, que continúa retratando mujeres humildes, asfixiadas por una sociedad capitaneada por hombres cuyas vejaciones no están condenadas. Estos textos arrojan luz sobre un ámbito concreto de la sociedad: la vida íntima de la mujer paraguaya. Especialmente cercano a esta obra es el cuento “La niñera mágica”, que hemos comentado en el primer capítulo de este estudio.

¹⁹⁵ Ña Eudosia aparece al principio de la obra, cuando Buby ya está enfermo. También lo hace al comienzo del tercer acto, poco después del fallecimiento del pequeño. Sus gritos entonces se le antojan a Juana insoportables.

obra de testimonio, quizá por eso sea el único ejemplo de la producción dramática de Plá en el que el diálogo entre literatura y realidad se manifieste de manera más mimética. Recordemos que la propia Plá afirmó que “el realismo tiene poca cabida en mi teatro en cuanto impulso orientador; solo aparece en alguna obra como *¡Ah, che memby cuéra!*, que es también una de mis pocas obras de protagonista” (Bordoli 1984: 540). La perspectiva realista tiene el objetivo de mostrar los avatares cotidianos de las mujeres e hijos ilegítimos, que constituían una colectividad significativa de la sociedad paraguaya. Esta obra se vincula al particular “realismo crítico” de sus relatos, que no es, según Miguel Ángel Fernández (1996), de raíz psicológica como la prosa de Gabriel Casaccia, sino de carácter estructural¹⁹⁶: “se origina en la perspectiva, en la distancia que separa a la autora del universo semántico del entorno, del que a pesar de todo forma parte y al cual viene a sumar, a integrar su propio universo a través de su obra” (1996: 9).

La cocina de las sombras (1960)

Ramón Bordoli, en su estudio de 1984 sobre la problemática del tiempo y de la soledad en la obra literaria de Josefina Plá, dedica un análisis a *La cocina de las sombras*, y reproduce el primer acto en los anexos; la obra completa sigue inédita, pero hemos podido consultarla en el archivo personal de la autora. La pieza fue escrita en 1960, pero no se dio a conocer hasta 1976, cuando es premiada en el Concurso teatral de Radio Cháritas. Bordoli señala que, en esta, “con mayor insistencia que en otras obras, la dramaturga circunscribe, acosando la realidad desde diferentes puntos, su visión del mundo de hoy” (1984: 432). Esa visión es tan personal como universal, pues evidencia la concepción que tiene Plá de la realidad sociocultural que le rodea, al tiempo que cuestiona la inserción de la mujer en el seno de la sociedad moderna. El sufrimiento que han padecido todas las protagonistas

¹⁹⁶ Vid. páginas 87-95 del presente trabajo donde se exponen las particularidades de su obra narrativa.

del teatro anterior se condensa aquí en una sola voz, la de la Madre que, habiendo sido relegada al silencio toda su vida, recurre a los recuerdos para buscar explicaciones sobre su desdicha. Al contrario que otras mujeres que invaden el teatro de Plá, esta protagonista, que vuelca su vida al oficio de madre y esposa, no encuentra apoyo en el núcleo familiar, que la relega a la soledad total. Esta Madre recoge el dolor de Ña Romualda o Juana Sosa, pero no hay en su vida un espacio en el que refugiarse, porque no hay lugar para ella en una sociedad bicéfala que evoluciona con rapidez al tiempo que endurece ciertos valores tradicionales que privan a las madres de libertad. Su único acto de rebeldía es intentar comunicarse con los suyos buceando en el recuerdo. El tono fatalista de este texto reside en que la memoria no es un bálsamo, sino un trampolín a la muerte.

Voces Hijo o Hija u otra ad libitum en off:

¿De azul claro, mamá? A tu edad, ¡por favor!

Pero mamá: ¡ese corte de pelo es para gente joven!

¿No te has pintado demasiado, mamá?

Ese perfume es propio de jovencitas, mamá.

VECINA MADURA. Cuando me ven bien vestida y vistosa, se enfurecen como gatas. Como si les robase algo.

MADRE. Mi hijo estuvo dos días con el ceño fruncido porque salí dos noches a dar una vuelta al parque.

VECINA MADURA. Mis hijas me sacan de la mano el vaso, enojadas, cuando la sidra del cumpleaños me hace recuperar los colores juveniles.

MADRE. Mi marido me amortaja y mis hijos me entierran...

VECINA MADURA. Mi marido me sentencia y mis hijos me ajustician.

MADRE y VECINA MADURA. *(Al unísono.)* ¿Qué nos dan a cambio?

VECINA MADURA. Solo el silencio.

(Su rostro se quiebra en una mueca de angustia.)

MADRE. Ese silencio que se levanta como un muro. Que se hace sentir por debajo del ruido de las conversaciones. Que se niega a ablandarse aunque lo golpees con tu corazón desnudo (20)¹⁹⁷.

La cocina de las sombras es “un viaje en el recuerdo, en tres jornadas y varios momentos” que pertenece a un ciclo creativo posterior, el de la década de los años sesenta, inaugurado con esta pieza. En él, aun recurriendo a los recursos escénicos del teatro expresionista que cultivó a finales de la década de los años cuarenta, Plá recoge ahora el espíritu del teatro existencialista europeo contemporáneo. A la misma época pertenecen las piezas de su teatro breve centradas en el individuo y la circunstancia que lo rodea desde la óptica del humor absurdo. Sin embargo, no hay comicidad en *La cocina de las sombras*, la denuncia no se extrae de una deformación grotesca de la realidad pues, al igual que en *¡Ah, che memby cuéera!*, la gravedad impregna todos los niveles dramáticos. Sin embargo, sí hay en ella poesía: esta obra está envuelta en un onirismo poético exigido por el tiempo fluctuante de la memoria, que refuerza el carácter metafísico de algunos diálogos.

Acorde a los postulados del expresionismo teatral, Plá rechaza las coordenadas tradicionales de tiempo y espacio con el fin de crear una atmósfera de introspección capaz de mostrar la angustia de la Madre, ya anciana y sola, al recordar el pasado. La dramaturga lo logra gracias a una estructura temporal caracterizada por una constante ruptura analéptica que traslada la acción a lo vivido, es decir, al “viaje del recuerdo”. La memoria de la Madre marca el ritmo de la acción a través de una serie de idas y venidas del tiempo presente o real al tiempo pasado, que es el del recuerdo. Las evocaciones mantendrán un orden cronológico: desde la alegría y el amor de la juventud en la primera jornada, hasta el cruel distanciamiento de los hijos

¹⁹⁷ Puesto que la obra permanece inédita, solo se indicará en las citas la paginación que aparece en el manuscrito que conserva la Universidad Católica de Asunción. Se actuará de la misma forma en el resto de obras comentadas cuya fuente primaria sea un manuscrito inédito.

adolescentes y del marido infiel, que se va dilatando a lo largo de las jornadas dos y tres, cuando la soledad se manifiesta en estado literal: el Hijo ha muerto en un accidente, la Hija ha abandonado el hogar y el marido, muy enfermo, fallece. La incapacidad de la Madre de obtener respuestas en ese viaje guiará el inexpugnable dolor hacia su propia muerte.

En este marco estructural, observamos dos tipos de personajes, los reales y las sombras. Los reales son la Madre y la Vecina vieja, un personaje que funciona como el *alter ego* de la protagonista, con quien conversa desde la ventana. Su vida ha corrido en paralelo a la de la Madre, por eso en el coloquio que mantienen durante las escenas evocadas, el diálogo adoptará la forma de dos soliloquios paralelos. Plá insiste en mostrar la angustia existencial de la protagonista a través también de su aspecto, convirtiéndola en símbolo de su propia tragedia:

Viste de gris toda ella. Vieja antes de tiempo; demacrada, erguida, no obstante. Es como una bandera destrozada pero enhiesta. Su cara, coronada por el pelo de aluminio es una máscara inmovible de la cual está ausente toda emoción. (Cuando en escena llora o se estremece, está de espaldas.) Sin dureza: simplemente una máscara del despojo. El despojo definitivo -la muerte- no podrá ya llevarse nada (2).

Los principales personajes evocados son el Hijo, la Hija, el Padre, la Abuela, Gerardo, un amor imposible de la protagonista, y la Madre y la Vecina jóvenes. No todos ellos evolucionan, solo aquellos que son fruto del dolor de la Madre, sus hijos y su marido. Todos ellos, producto de la evocación, se moverán por la escena, pero no hablarán, sino que se escucharán sus voces en *off* con el fin de expresar su condición de sombra¹⁹⁸. La Madre real podrá compartir espacio con las sombras, pero jamás dialogarán, ella siempre se

¹⁹⁸ En la didascalia inicial, Plá sugiere que los personajes evocados pueden utilizar máscaras para afianzar el juego temporal. Este recurso lo utilizó acertadamente en *Alcestes* y *El Edificio*, que se comentarán más adelante.

mantendrá de espaldas a ellos, de tal modo que el tiempo real y el onírico conviven, pero no se entrecruzan, porque en el pasado la Madre anciana solo asume el rol de testigo. La Abuela jamás participará en la acción, sino que aparecerá en escena para dar respuestas a las dudas de su hija acogiéndose a su experiencia: la Madre real y la Abuela dialogarán sin mirarse, lo que potencia la simbolización de la Abuela como voz de la conciencia. Cuando la Madre, apoyada por su *alter ego*, se lamenta de su soledad, aparece en escena la Abuela para mostrarle que la soledad es intrínseca al ser humano, de modo que solo tendrá dos opciones, aceptarla o sufrirla (Bordoli 1984: 440):

MADRE. Ver siempre lo mismo dentro de una. Siempre. Y aquí sí que sin esperanza de cambio.

VECINA VIEJA. Sí... dentro de una gira y gira la calesita del recuerdo. Dios mío, si me lo hubiesen dicho hace veinte años... Que había de criar hijos y aguantar marido para quedarme a la postre sola, como el farol de la esquina en un día de lluvia como la luna en la madrugada, como el árbol ese que ya no echará más ni hoja ni flor...

MADRE. (*Absorta.*) ¿Era mucho pedir, Señor? ¿Era mucho pedir no encontrarme sola al final de mis días?...

VECINA VIEJA. ¿No quedarse sola justo cuando todos los caminos se vuelven ásperos y ni la noche queda?...

MADRE y VECINA VIEJA. (*A la par.*) ¿Era mucho pedir?

(*VECINA VIEJA desaparece. Luz gris. Surge por la derecha la ABUELA. Figura toda ella de blanco, ingrávida, con una sonrisa seráfica flotando siempre en su rostro -más bien en los ojos que en la boca-. MADRE y ABUELA no se enfrentan en ningún momento: dialogan sin mirarse.*)

ABUELA. Vivir es estar solo siempre, ¿no lo sabías?

MADRE. ¡Cómo cuesta aprenderlo...!

ABUELA. La soledad comienza en el mismo instante en que se es engendrado. Ser otro es ya estar solo. Nacer es ausentarse. Nuestro vientre es el molde de la soledad. Nadie puede amar por ti, odiar por ti,

llorar por tus lágrimas en vez de ti, desangrarse en tu lugar, morir en vez de ti. ¿Cómo querrías que nadie viviese por ti? (15)

En este ejemplo es perceptible la preponderancia del simbolismo escénico. Destacan los juegos de luces y el uso de la voz en *off*, que marcarán el salto al pasado, el vestuario gris de la protagonista y blanco de la Abuela expresan rasgos de su carácter y ciertos elementos de la escenografía irán sufriendo leves cambios a lo largo de las evocaciones para simbolizar la degradación familiar: el péndulo del reloj se moverá al ritmo de las emociones culminantes, como angustia, alegría y dolor; un calendario de hojas movibles, que irán cayendo a medida que pasa el tiempo; la rama de un árbol que asoma por la ventana, que irá perdiendo vida a lo largo de la obra hasta secarse y desaparecer el día de la muerte de la Madre. La cocina, aunque espacio único, será capaz de multiplicarse en función del momento en que se inscriba el recuerdo evocado, es decir, adquiere una dimensión mítica porque se va transmutando en muchos otros escenarios a medida que se recrean las anécdotas del pasado sin necesidad de que haya cambios escenográficos. En todo caso, la cocina es el espacio marginal al que la Madre es relegada, el lugar de enunciación del recuerdo, y el punto desde el cual se percibe el contraste entre momentos distintos del pasado. Al comienzo de la obra se muestra un desayuno en familia, cuando los niños son aún pequeños, donde se respira un ambiente distendido y feliz; el clima del desayuno de la segunda jornada no será el mismo:

MADRE. ¿No se sientan?

(Nadie contesta. Padre revisa un carnet. Hijo mastica una galleta mientras sigue con el pie el compás de una melodía que oye como en sueños. Hija, impaciente, consulta repetidamente su reloj.)

MADRE. ¿No acabas de tomar tu café?

(Hija no contesta. Padre va hacia la derecha como para salir a la calle.)

MADRE. ¿No llevas tu bufanda? ... El día está húmedo... (*Padre no presta atención.*) Lleva tu chaleco, aún tenés tos.

(*Padre desaparece sin contestar. Hijo va hacia la puerta.*)

MADRE. No tomaste todo tu café. ¿Querés otra cosa?

(*Hijo, sin responder, desaparece en dirección a la calle. Hija saca del bolsillo una boina amarilla. Se la pone. Va también hacia la calle.*)

MADRE. ¿Ya te vas, Lina?

(*Hija no contesta. Desaparece. Madre con aire fatigado toma la bandeja con la vajilla para llevarla a la cocina. Queda a mitad de camino, cara al público. El rostro siempre inmóvil.*) (18)

El motivo de la soledad se sostiene sobre otros temas que le confieren universalidad a la obra: la incomunicación, la muerte, la memoria, el eterno retorno. La Madre fracasa constantemente en su intento por comunicarse con su familia, su casa se convierte en un espacio de silencio que solo se romperá cuando conversa con la Vecina por la ventana, el único lazo que mantiene con el exterior. La memoria es el canal por el cual la anciana Madre quiere superar ese fracaso, enmendarlo. Paul Ricoeur en *La mémoire, l'histoire, l'oubli* citando a Aristóteles, afirma que "la mémoire est du passé" (2000: 21), de modo que el presente es el tiempo de la sensación o la percepción y el futuro, el de la conjetura y la espera. En la revisión de la vida ante la llegada de la muerte, la memoria juega un papel esencial porque, como reza la frase de Aristóteles, la Madre acaba viviendo *de* y *en* su memoria y el tiempo presente pasa a convertirse en un tiempo subjetivo, casi mítico: el tiempo de la espera, pues el futuro no es relevante. Reside aquí también la reflexión unamuniana de que en la vida nada se pierde, pero que la memoria solo archiva lo muerto e inmodificable: la evocación de los recuerdos como camino para lograr la comunicación perdida es inútil porque el tiempo pasado es irrecuperable.

Las sombras que invoca la Madre son personajes inmutables, náufragos de una realidad que no los sacia, de modo que vuelcan sus frustraciones sobre ella. Plá introduce algunas escenas en las que ella dialoga directamente con sus Hijos, no en el marco de una evocación, sino en una suerte de ensoñación. En ella, los Hijos, herederos de un mundo abyecto, vierten sobre su madre su insatisfacción:

HIJA. ¿Y si lo que nos das no nos sirve, mamá?

MADRE. ¿Qué es lo que no sirve?

HIJA. ¡Lo que nos hace vivir!

MADRE. ¿Y qué es lo que os hace vivir?

HIJA. No lo sé... No lo sé... Sería feliz si lo supiera... pero no sois vosotros los que podéis enseñarnoslo... [...] Os creéis árbitros de la existencia, mandatarios del Señor. Y nos regaláis en su nombre un mundo que es un asco. No permitiríais una pulga en nuestro dormitorio, pero nos dais una pocilga para chapotear en él hasta el fin de nuestros días (32-33).

El motor que mueve las evocaciones de la Madre es un sentimiento de culpa imperecedero que su entorno fue labrando sobre su identidad, corroída por la soledad. La obra se puede leer, por tanto, como un gran soliloquio sobre la dificultad de encontrar un sentido a la vida desde el lugar marginal del silencio; el silencio de la madre, vulnerada por la realidad que la aísla de su entorno, pero también el silencio del individuo en general que vive constreñido en una realidad que lo aboca a la incomunicación.

B) Ambiente impreciso, tiempo pretérito

Parte del universo literario de Josefina Plá está construido en base a cuentos y leyendas de la tradición literaria universal. Su gran bagaje cultural le permite recurrir a los mitos grecolatinos o de la literatura popular para construir universos creativos configurados a través de fábulas o de alegorías. Plá se rinde al simbolismo para proponer historias que se desarrollan en

ambientes imprecisos y en tiempos pretéritos, un nuevo camino que le permite ahondar en temas que subyacen en la sociedad paraguaya, como el sometimiento de la mujer y la búsqueda de su libertad individual. En las obras *Fiesta en el río* (1946), *El pretendiente inesperado* (1948) y *Alcestes* (1951), Plá propone una reflexión existencial, enmarcada en ambientes legendarios y en épocas remotas, que gravita en torno a unos personajes y unas situaciones pertenecientes al imaginario universal, que actualiza gracias a la distancia crítica que le permite el uso del humor y la ironía, con el fin de canalizar el argumento hacia los temas que le interesan.

Fiesta en el río (1946)

Fiesta en el río plantea el tema de la subordinación de la mujer en sistemas regidos por leyes patriarcales que cercenan sus libertades individuales y las recluye en torno al matrimonio. Para ello, Plá se aleja de la realidad circundante, tanto en tiempo como en espacio, sustituyendo los mundos ficticios próximos a la realidad paraguaya por otro de naturaleza mítica, situado en una época y un lugar indeterminados: “tanto podría situarse la obra en el 1600 como en el 1700”, en “una comarca cuya atmósfera impregnan aún la leyenda y la superstición, en una zona montañosa y fronteriza” (Plá 1996: 113). Sin embargo, Plá no busca épocas lejanas para recuperar la virtualidad mítica de una época dorada, marcada por el bucolismo de la vida rural, sino todo lo contrario: hace uso del carácter más sombrío del pasado para exponer la violencia física y moral que una sociedad hermética, basada en la superstición, puede ejercer sobre los individuos más vulnerables, que son las mujeres. Su tesis no adquiere un tono moralizante, sino que pone de manifiesto a través de la voz de personajes que conviven en un ambiente marcado por un fuerte medievalismo, una problemática contemporánea, especialmente apreciable en la sociedad paraguaya. La obra, escrita en 1946, sigue vigente en 1976, cuando gana el premio en el IV Concurso teatral de Radio Cháritas.

Los tres actos en que está dividida la pieza se desarrollan principalmente en el interior de una posada, donde vive la protagonista, Cristina, y su familia. El espacio escénico viene descrito con mucho más detalle que en las obras anteriores, puesto que la estructura escenográfica resulta más compleja: se mostrará el interior de la posada, dividido en dos pisos, con el fin de diferenciar el espacio público, el piso de abajo, del privado, escaleras arriba, así como un espacio lateral que se identificará con la entrada y el exterior. Asimismo, aparecen detalles sobre iluminación, la luz de un farol, que favorece el clima nebuloso en que se desarrolla la acción, y algunas referencias al sonido, proveniente siempre del exterior, como los ladridos de los perros y de los tambores, que perturban la calma de la posada. Existe, en este sentido, la diferenciación de dos espacios, cuyo planteamiento difiere de la estructura clásica del drama rural típico. La posada, el espacio escénico, se presenta a priori como un lugar tranquilizador que se opone al espacio referencial, el exterior, del que proviene la amenaza: allí se pone en práctica la ley moral que castiga violentamente a las mujeres que mantienen relaciones sexuales sin estar casadas zambulléndolas en el río hasta que se ponga la luna. Si bien la contraposición interior-exterior se concibe como uno de los ejes estructurales de la obra, la significación de estos varía en función de la acción acontecida en el exterior, que se extrapola al interior a través de los personajes que frecuentan la posada, como el Viajero. *Fiesta en el río* no es, por lo tanto, un drama rural típico pues la presencia en la posada de personajes provenientes del exterior desestabiliza transversalmente la percepción del espacio referencial, el exterior, que se percibe como un anhelo de libertad. Esta fluctuación de significaciones deriva de la perspectiva sobre la que se construye el texto, la de Cristina, la singular joven que decide guiarse por sus propios instintos y convicciones.

Para Cristina, finalizar el bordado de su colcha nupcial significará que habrá de contraer matrimonio tres días después. Su lucha por huir de ello se

manifiesta desde el principio de la obra cuando, como la Penélope de Ulises, distrae su atención de la tarea de bordado conversando con otras mujeres del pueblo, Isabel y Marita, su madre y Brígida, la inquisidora hermana del novio. Esta actitud alimentará el motor dramático de la obra, erigiéndose después en un acto de rebeldía explícito en contra de la moral establecida y las leyes inmovilistas de la aldea. El animado diálogo de las mujeres se interrumpe cuando golpea a la puerta una mujer pidiendo auxilio, que huye de los mozos de la aldea que la buscan para zambullirla en el río en pleno invierno. Las mujeres sienten piedad por la joven y espanto por lo que le ocurrirá, pero asumen que es inútil hacer algo por ella. Su actitud pasiva transmite el sentir popular y cincela el carácter de la protagonista, que se diferencia de ellas porque da un paso más ante la brutal tradición: Cristina se mantiene despierta, con la puerta abierta hasta que se ponga la luna, porque desea oír los gritos de la mujer a la que torturan en el río para compartir su dolor. Hay en ella un sentimiento de solidaridad que rebasa el temor individual, el que siente el cerco femenino por ser víctima del mismo régimen moral, y se traslada a un plano universal en que la mujer es entendida como una colectividad históricamente silenciada.

Ante la ignorancia del Novio y de la Madre, Cristina encuentra la comprensión en un personaje extranjero, el Viajero, que llega esa misma noche a la posada. Ha oído jolgorio y tambores y pregunta en qué consiste la “fiesta en el río”. A la explicación de la muchacha, este relata ejemplos de otras prácticas violentas infligidas a mujeres, con lo que revalida la idea de que el sufrimiento femenino es universal y Cristina encuentra en él un espacio de diálogo. El Viajero, aporta, además, un matiz nuevo a la reflexión: el sometimiento de la mujer a las reglas del sistema es perverso y difícil de destruir, ya que la naturalización de la injusticia y de la violencia son manifestaciones sistemáticas de supervivencia. La actualidad de ciertos detalles de la conversación es incuestionable:

VIAJERO. [...] ¿Y si no hay luna?

CRISTINA. Esperan que aparezca. Y si la luna es llena entonces el tormento dura toda la noche.

VIAJERO. ¿Y el hombre? ... ¿No comparte ese proceso higiénico?

CRISTINA. El hombre también... cuando lo agarran.

VIAJERO. Me imagino que eso no ocurrirá a menudo.

CRISTINA. Oh, no señor. El hombre no corre siempre ligero.

NOVIO. Ella lo puede denunciar. En ese caso, sufre él solo la afrenta.

CRISTINA. Sí; pero nunca la mujer denuncia.

VIAJERO. ¿Y si él se presenta?

CRISTINA. Quedan entrambos libres. Mas nunca sucedió. O sucedió hace tanto rato que nadie se acuerda ya.

VIAJERO. No discuto que la costumbre es muy extraña. En mi país hacen eso con las brujas. Tal vez por aquí entiendan -y no andan muy errados- que la mujer enamorada, ya que no es bruja, anda embrujada. A mi ver, es castigo excesivo. Es bárbaro y cruel. Sin embargo, he recorrido mundo y he visto cosas aún más crueles. Lugares hay donde a la mujer en este caso simplemente la queman. O la arrojan al mar encerrada en un saco.

CRISTINA. ¿Y si está... me entendéis?

VIAJERO. ¿Si está encinta?... Lo mismo. Es tan solo un detalle. La madre va al infierno, y la criatura, al limbo.

CRISTINA. Oh, mi Dios. Oh, mi Dios.

VIAJERO. En otros sitios son más blandos. Sencillamente hacen que la pecadora entre en un convento, en donde medite el resto de su vida en su pecado.

CRISTINA. ¿Y el hijo?... Si lo hay, claro.

VIAJERO. Se le pone un letrero en la frente, y se le echa a vivir.

CRISTINA. ¿No hay piedad para la mujer, nunca?...

VIAJERO. La piedad la acaparan los hombres, pero, querida niña, la administra la mujer.

CRISTINA. No entiendo.

VIAJERO. No hay mujer que en tales casos no sea más cruel con las otras mujeres que lo es el hombre mismo. Las mujeres son como navegantes en perenne peligro de naufragio, y el varón es su balsa... ¿Y quién se quiere ahogar? Es como un perpetuo sálvese quien pudiere. Cuantas menos mujeres a bordo... En fin, no sé si me hago entender (1996: 130).

La acción del segundo acto se desarrolla varios meses después y se condensa en la escena final, cuando el Viajero, que aún estaba alojado en la posada, decide marcharse. Durante esa elipsis de tiempo, Cristina ha asumido con resignación que habrá de casarse, pero el Novio duda de ello porque la nota mucho más distante. En la conversación que mantiene la joven con su madre acerca de la boda, se pone de manifiesto, por primera vez, la reflexión filosófica que acompaña la hondura crítica de la pieza y que gira en torno a la significación del amor, como fuerza centrípeta, capaz de modelar la identidad individual.

Cristina siente ese amor por el Viajero, pero no es correspondida porque él entiende la vida como una migración constante, una errancia en la que no hay cabida para el compromiso ni para el regreso: “Sabes que soy un vagabundo, perseguidor de lejanías que nunca he de alcanzar, porque ellas están dentro de mí” (1996: 143). Se revoca, entonces, la sugerente relación especular que conectaba a los dos personajes y se revela la hipocresía que define al personaje masculino, idealizado por la muchacha. Sin embargo, a pesar de que él le confiesa que no la ama, sino que solo precisa de ella “un momento de su vida”, no “toda su vida”, Cristina, que no espera nada de él y ha entendido que el amor que es capaz de sentir “solo ha de durar un instante”, decide entregarle ese momento de su vida. Esa decisión, fruto de un acto plenamente consciente, supondrá echar por tierra el pasado y el futuro de su vida en la aldea, y puede traer graves consecuencias:

VIAJERO. Hay instantes, Cristina, en que la vida entera se precipita, se condensa, se aprieta en un haz tan pequeño que cabe en nuestro puño y en un solo latido; y es tan nuestra, tan nuestra, que podemos tirarla, como se tira un fruto o como un guijarro en el agua... Son los momentos en que nos es dado decir sí o no para todo el bien y todo el mal; decidir de muchas alegrías y de muchos dolores, del color de los años que luego han de venir, del matiz de los días, del sabor de los sueños... ¿No te has dado cuenta, criatura, de que para ti este momento es uno de esos? (1996: 142).

El amor se erige en la obra como el elemento imprescindible para llevar a cabo el acto de rebeldía, para experimentar la liberación. Se concibe, además, como un sentimiento inefable, lo que empuja a los personajes a explicarlo a partir de distintas imágenes, que delatan la dimensión poética del texto.

MADRE. Por lo contrario, quiero que me lo digas todo. Quiero saber de una vez lo que te reconcome.

CRISTINA. Todo, todo... no sé si os lo podré decir, si hay cosas que una misma no sabe con qué nombre llamar. Pero sí sé que hay varias clases de amor. Vos decís que quisisteis a padre de verdad. ¿Pero cómo lo queráis?... ¿Sentíais ese amor como una fiebre en la raíz de la lengua, o como el viento tibio en la cara al pasar?... ¿Era como un deseo de volar?, ¿o un deseo de echarnos a la sombra de siesta?... ¿Era ese amor la sed que atormenta en verano al segador sobre la mies, o era el vaso de agua que se bebe al dormir?... ¿Alguna vez sentisteis, al recordar sus manos, que vuestra propia ropa se tornaba caricia? (1996: 135).

Aunque desde el punto de vista lingüístico no hay marcas significativas de registro, pues se mantiene el castellano peninsular, que era la variedad neutral para la dramaturga, con el uso del voseo reverencial que ayuda a contextualizar la fábula, señalamos que la función poética predomina en las

conversaciones que giran en torno al tema del amor, pero desaparece completamente en las escenas más domésticas, protagonizadas por mujeres que filtran sus opiniones sobre el matrimonio, desde las cuales Plá inyecta la crítica más directa:

VECINA I. [...] Yo si por algo le perdono al mío [mi marido] es porque siquiera de vez en cuando me conversa. De estar callada siempre también se le seca el alma a una mujer que se pasa los días doblado el lomo sobre la artesa del pan o la colada. (*Pausa*). No la veo a Cristina.

MADRE. Ahí estaba hace un ratito.

VECINA I. No se parece a las otras muchachas, que no se les cuece el pan hasta verse casadas.

MADRE. Lo cual no quita que al ratito muchas no piensen que podían haber esperado más. Mira, comadre, yo, lo que es yo, no lo siento. Al fin y al cabo, si el gusto de muchas madres fuera a hacerse, las hijas bien podrían quedar solteras.

VECINA I. Sí, así decimos muchas, y bien de corazón. Lo que no quita tampoco que aquella cuya hija no se casa se sienta luego bastante fastidiada. ¿Y no se han fijado aún la nueva fecha?...

MADRE. Como tú bien comprendes, depende de Cristina; y si ella no tiene prisa, pues...

VECINA I. Naturalmente, al fin y al cabo, es justo que seamos nosotras las que elijamos el día en que hemos de cargar con la cruz. Qué cruz al fin y al cabo es la del matrimonio. (1996: 148-149).

Las luces y las sombras que envuelven el universo mítico de *Fiesta en el río* se perciben bajo un “espeso clima premonitorio” (Bordoli 1984: 427) que conduce la acción hasta un falso final, en el que la situación inicial de los personajes se ve completamente invertida: Cristina está embarazada del Viajero, anula la boda con el Novio y decide marcharse de la aldea. Plá, que sigue planteando situaciones en que la mujer se rebela ante la violencia verbal y la amenaza de violencia física, propone aquí a una protagonista que

se niega a obedecer las leyes injustas de una manera más palmaria: no lo hace a través de gestos significativos constreñidos por una óptica doméstica, como ña Romualda o Juana Sosa, sino que zanja su silencio con el uso de la palabra que, enmarcada en un espacio y tiempo indefinidos, adquiere una dimensión universal. Cristina, a través de un discurso directo, nutrido de un profundo sentido feminista, que transfiere el sentir colectivo, defiende su derecho a decidir ser madre soltera en contra de las leyes violentas del pueblo.

MADRE. Qué me quieres decir.

CRISTINA. Muchas cosas. Más cosas podríais oír. Solo que no me es fácil encontrar las palabras. Las mujeres llevamos callando ya demasiado tiempo. [...] (*Se retuerce levemente las manos*) ¿Cómo podría haceros comprender que este dolor es mío, mío nada más, y que el rozarlo es como un sacrilegio? ... Que él es mi derecho, y que no puedo consentir que me priven de él... ¿ni siquiera vos, mi madre?

MADRE. ¿A qué llamas derecho, infeliz...?

CRISTINA. Madre, al derecho de sufrir por lo que en mí hay como mujer. ¿No serán solo míos los dolores del parto?... ¿No serán solo míos el insomnio y la sed?... Con mi dolor jamás podría comprar vuestra felicidad. No haréis nunca mi dicha por mucho que sufráis (Plá 1996: 159).

Por el contrario, el Viajero, que consideraba el amor como “la raíz que inmoviliza al árbol”, “la enredadera blanda que nos traba los pies”, “quedarse junto a una casa, un río, crucificar los ojos a un paisaje y atar las plantas a un umbral”, es decir, como un sentir incompatible con su concepción de la vida, regresa inesperadamente junto a Cristina. La acción se detiene entonces a favor de un largo diálogo donde ella, que había reivindicado su derecho a amar libremente, abandona los monosílabos y los titubeos, es capaz de verbalizar sus emociones y sus pensamientos dando muestra del aprendizaje adquirido tras la espera inútil y el poso de dolor que dejó la partida del

Viajero. En su discurso, vemos cómo el amor adquiere una nueva dimensión, más cercana a la lógica de la razón.

CRISTINA. (*Con dolor*). Aún sin conocerte, yo te esperaba como al barco de mis sueños. Pero nos equivocamos. (*A un gesto de él*). Los dos.

VIAJERO. Reconozco que he procedido mal. Que te hice mal. Jamás creí llegar a hacer tal confesión a una mujer. Estuve ciego.

CRISTINA. Pero si yo no te acuso. Me eras preciso. Me era preciso cuanto por ti me vino. Porque tú me traías el dolor a mi medida. El dolor sin el cual no me habría salido de dentro esta Cristina que ahora soy, y que bien lo comprendo necesitaba ser, pedía a gritos ser.

VIAJERO. Pero entonces, Cristina.... ¿Cómo es que me rechazas?

CRISTINA. No has entendido aún. Escucha. ¿No decías: “no se pasa dos veces por el mismo camino?”... Yo no hago sino seguir adelante el que tú me indicaste.

VIAJERO. Pero se vuelve. ¿Acaso no ves que he vuelto yo?

CRISTINA. Tú podrías volver, porque al irte no amabas... Pero yo... yo te amé. Amar es padecer la ilusión de que se puede sufrir juntos... Y si destruyes esa ilusión, el amor se te vuelve un puñado de cenizas en la mano. Tú me enseñaste que amar es sufrir solo (1996: 163).

Todo ello indica que Cristina es un personaje cuya psicología se desarrolla progresivamente hasta que asume su madurez individual y actúa guiada por la verdad, aunque esto implique desafiar a la tradición y ser la nueva víctima de la fiesta en el río. No es baladí indicar, en este sentido que, al contrario que el resto de personajes principales -Viajero, Madre, Novio-, la aldeana tiene nombre propio, signo de su individualidad que le ha permitido romper con los férreos esquemas de comportamiento. El resto, como un recurso lorquiano, atesoran nombres genéricos porque se identifican con modelos de comportamiento universales: la protección del honor de la Madre, el amor honrado del Novio, el puente hacia la libertad, el Viajero. Por eso, cuando los mozos la capturan porque han sido avisados por la hermana

del Novio, prototipo de mujer que salvaguarda las tradiciones atávicas de la aldea, Cristina acepta sin temor su destino. Sin embargo, no cumple su condena porque el Novio, que reconoce el derecho de la protagonista a no casarse si no lo desea, se presenta como el padre de su hijo para salvarla. Aunque él actúe guiado por el amor incondicional que siente hacia ella, y que le ha manifestado a lo largo de la obra, su intervención funciona más bien como un recurso *deus ex maquina* (Bordoli 1984): la lógica interna de la obra hubiera conducido a Cristina hacia el destino trágico. Esta resolución rompe la circularidad de la obra y Cristina, totalmente libre, se marcha de la aldea.

La última escena también puede parecer disonante: el Novio, que resulta ser el único personaje bueno, insta al Viajero a que no deje escapar a la protagonista: “No es hombre aquel que vive solamente para tomar. ¡Es hombre aquel que sabe dar!” (1996: 163). Este cierre contribuye a achicar la gravedad dramática del desenlace y rebaja la importancia que tiene en la historia la decisión final de Cristina, que conquista el espacio exterior en un acto de rebeldía ante un entorno asfixiante, orquestado por los códigos morales y la violencia. Sin embargo, como señala Francesca Di Meglio en *Una muchedumbre o nada: coordinadas temáticas en la obra poética de Josefina Plá* (2018), las palabras del Novio no son gratuitas porque subrayan uno de los temas que subyacen en el discurso crítico de Plá: “la condena de los hombres que consideran a la mujer solamente como un cuerpo a través del cual obtener placer sexual y una mera satisfacción de instintos carnales” (2018: 71). La actitud del Viajero en la obra es, en este sentido, equiparable a la de otros personajes masculinos como Víctor, el pintor, don Martín, el padre de *¿A dónde irás ña Romualda?*, o Saturnino, el padre de Coco y Nené.

El pretendiente inesperado (1948)

El pretendiente inesperado (1948) es un “cuento escénico medieval en cuatro actos” que se inscribe en la misma vertiente creativa que *Fiesta en el*

río (1946), con la que comparte algunas líneas temáticas y formales: Plá se rinde al simbolismo para situar esta fábula en un tiempo y espacio lejanos, marcados por la leyenda y la superstición, “allá, cuando todo era posible”. Se trata de una parábola medieval en la que el Señor, el Comerciante, el Capitán y el Poeta compiten para ganarse la mano de Albada, la joven hija de unos posaderos. Sin embargo, la muchacha elige a un misterioso inquilino por el que se siente irracionalmente atraída: un caballero vestido de negro que no se significa como pretendiente, pero que está dispuesto a llevársela. El caballero, que se identifica con la muerte, consentirá dejar libre a la muchacha si alguien da la vida por ella, y solo el pobre mozo de la posada, enamorado de la joven, acepta hacerlo sin condiciones. El caso inspira al Poeta a componer una balada llamada “El amor verdadero no es de este mundo”, que corresponde al otro título con el que se conoce la pieza, y alude al antiguo tópico que motivará el desarrollo del conflicto dramático. Como muchas otras obras de Plá, este texto se dio a conocer en 1977, cuando obtiene el primer premio del Concurso teatral de Radio Cháritas. Ha despertado el interés de la escena muchos años después de ser publicada (1996), y a día de hoy señalamos dos estrenos en Paraguay: el 18 julio de 2010 en el Auditorio de la Gobernación de Itapúa por el grupo ROCEMI, elenco de la localidad paraguaya de Encarnación, y el 4 de julio de 2018, en el Centro Cultural de España Juan de Salazar de Asunción por los estudiantes del primer año de la Licenciatura en Teatro del Instituto Superior de Bellas Artes de Asunción, bajo la dirección de Juan Méndez.

La didascalia inicial es una declaración de intenciones, pues dota al universo ficcional de un halo mágico al referir que la acción transcurre en una posada “a la orilla de cualquier camino de Dios”, pero preferentemente en Flandes “país donde las brujas y los diablos transitaron mucho más y hasta mucho más tarde que en otros sitios de la vieja Europa” (Plá, 1996: 173). La información sobre la disposición escénica mantiene la precisión visible en

Fiesta en el río, y será perfeccionada en obras posteriores más cercanas al expresionismo. Los elementos simbólicos se reconocen especialmente en el vestuario, asociado al carácter de los personajes principales. Destaca el traje del Mozo, que ha de mostrar unos colores “brillantes, ricos” solo en la escena onírica que comparte con Albada, cuando le confiesa su amor antes de que ella sea desposada. El sueño, dice Plá, “embellece el traje roído del mozo” (1996: 173). También la música ayuda a mantener el ambiente mágico, precisamente en esta misma escena. Brota, “pianissimo”, melodías de acento mágico: *La danza del fuego*, *El flautista de Hamelín*, *El pájaro de fuego*. Es la primera vez que observamos en su teatro datos precisos sobre las composiciones musicales. Por último, los elementos escenográficos que se distribuyen en la “amplia cámara” -mobiliario escaso y “tosco”, paredes de piedra, puerta con “colosal cerrojo”, “enorme farol”- alimentan la estética rústica de la posada.

Como indica M^a Ángeles Pérez (2003), la pieza aborda un tema legendario de largo desarrollo en la historia de la literatura, “el de la joven virgen amada por la muerte a quien solo puede representar un amor absoluto”. El tema de la doncella y la muerte, que invade la literatura y el arte a partir del Renacimiento, tiene su origen en el mito de Hades y Perséfone, que Ovidio narró en su *Metamorfosis*, y se va diluyendo en tópicos en torno a la fragilidad del ser humano, su convivencia con la muerte e incluso en la interdependencia de Eros y Thanatos. Sin embargo, en *El pretendiente inesperado*, la joven Albada se lanza desesperadamente a los brazos del Caballero por elección propia, horrorizada ante los cuatro hombres que la pretenden. No existe aquí el rapto de la doncella, pero sí su rescate por parte del Mozo. Esto nos lleva a considerar que la fuente clásica que predomina en este argumento es el mito de Orfeo y Eurídice, aunque con matices significativos. El simbolismo que invade la obra adereza la dimensión moralizante de la pieza, que habla de la fuerza impertérrita del amor

incondicional sobre la muerte, el tópico *amor post mortem*, que confiere al amor carácter eterno, asociado al sentimiento de fidelidad. Sin embargo, en el acto de salvación no existe esperanza alguna porque el Mozo no se dispone a recorrer con Albada el camino de regreso a la vida para estar juntos, sino que se cambia por ella tras recibir un único beso, que no es otro que el de la muerte¹⁹⁹. Visto así, el tópico citado se entrelaza con el suicidio como convención literaria, motivado por el amor incondicional que solo sentirá él, una vez envuelto en el velo negro del Caballero -el modo en que Plá simboliza el tránsito a la muerte- porque Albada regresa vacía de recuerdos.

CABALLERO. Bien, señores, ya veis que fuera de sus padres, no hay quien esté dispuesto a sacrificarse por ella... Solo sus padres y su sacrificio no vale.

(Silencio en el cual solo se oyen los llantos de los padres y de la nodriza, mozo avanza desde el fondo)

MOZO. Señor Caballero....

CABALLERO. Habla.

MOZO. Para rescatar a Albada ¿no es preciso ser rico, o noble, o poeta, o militar, verdad? ¿Basta con amarla...?

CABALLERO. Así es.

MOZO. Aquí me tenéis entonces. Mi vida por la de Albada.

CABALLERO. ¿Tú la amas...?

MOZO. Con todo mi corazón, señor.

COMERCIANTE, CAPITÁN y POETA. Este caso está lleno de sorpresas.

SEÑOR. *(Avanza)* ¿Cómo te atreviste, villano? *(La mirada del Caballero negro lo congela.)*

CABALLERO. *(Al mozo.)* ¿Dices que la amas...? *(El mozo asiente.)* ¿Y quieres dar tu vida por ella...?

MOZO. Si con ello Albada ha de revivir, sí señor.

¹⁹⁹ El arrojamiento del Mozo a morir por amor remite al mito de Alceste, que reelaborará Plá en su pieza *Alceste* en 1951.

CABALLERO. ¿Aunque al revivir haya de casarse con otro y hallar su dicha sin ti? (*El mozo queda en silencio.*) ¡Contesta!

MOZO. (*Con enorme esfuerzo.*) Aunque haya de casarse con otro y ser feliz con él, señor.

CABALLERO. ¿Y que nunca te recuerde?

MOZO. (*Ahogado como un eco.*) Y que nunca me recuerde (1996: 215-216).

Si bien la fábula se resuelve en un lance patético, porque la muerte impone la distancia irreductible entre los jóvenes amantes, podemos considerar que el final elegido por la autora no es, en términos generales, trágico: los pretendientes renuncian a pedir la mano de Albada y ella queda libre de contraer matrimonio por imposición. Esta resolución se mueve en consonancia con la comicidad que invade el texto, tanto en la caracterización de los personajes principales, a excepción de Albada y el Caballero, como en la concepción de las situaciones que construyen la acción dramática -en este sentido las acotaciones son muy apropiadas-, y el tono satírico de los diálogos. Por ejemplo, el Mozo, aunque es el mártir de la historia, también ostenta el rol de gracioso, ya que a lo largo de la obra se le caen de las manos vasos, platos y jarras en presencia del posadero cada vez que escucha a los pretendientes referirse a Albada.

Los pretendientes son arquetipos que simbolizan vicios como la gula, la lujuria, la soberbia o la pereza (Pérez 2003); estos vicios se visibilizan a partir de la acumulación de elementos desmedidos que hacen de ellos una caricatura. Lo que ofrecen a Albada para cortejarla está concebido para favorecer sus intereses personales, y les servirá también para excusarse cuando el Caballero les pregunta si darían o no su vida por la muchacha. El Señor Barón, severo y creyente, pero asido a una evidente doble moral, que se mueve entre la devoción religiosa y la lujuria, es el pretendiente más oscuro. Aunque es agasajado por el padre de la joven en demasía por su título

nobiliario, no solo solicita que la joven tenga dotes de enfermera para cuidar de su madre, sino que exige que sepa “entretenerse”, pues sus anteriores esposas buscaron entretenimiento fuera del castillo y murieron; en su relato insinúa a los posaderos que fue él quien las mató por desobedientes. Este es un ejemplo en el que Plá tensa lo cómico y lo grave para canalizar, con maestría, la denuncia sobre las estructuras de dominación masculina:

SEÑOR. [...] De ninguna de mis dos esposas, que murieron jóvenes las dos, tuve descendencia. Espero que Dios conceda a esta, si a mano viene, más larga vida. [...] La primera murió al regresar en mi casa, y no sé qué enfermedad la contagió, lo cierto es que solo vivió un día después de mi vuelta. (*Posadero y posadera se miran.*) La otra fue que salió sin mi permiso a pasear, un lunes nada menos. No sé qué fue lo que sucedió fuera de casa. Murió al llegar al castillo, sin tiempo a cambiarse la ropa. [...] Es bueno que tu hija tenga con qué entretenerse, por si acaso; y Dios no dispone llenarle los brazos con un rorro, sepa sustituirlo con una buena brazada de hilado. Todo ello antes que le dé como a mi primera hermosa por los juglares, o como la segunda por los paseos fuera de casa por los lugares mal alumbrados. (*Pausa.*) (1996: 189-190).

El Comerciante es un señor mayor, rudo, simple, que vive con sus hermanas solteras. Ofrece su riqueza a cambio de un ama de casa, que sea joven y bella para que atraiga a los clientes y que, sobre todo, sepa cocinar. Por eso, el presente que pretende ofrecer a Albada es “un hermoso libro de cocina en cuero fino y con cantos dorados, donde están todos los platos que nos agradan, a mí y a mis hermanas” (1996: 193). El Capitán, por otra parte, es un hombre soberbio que ofrece su “gloria”, la satisfacción de ser la esposa del capitán “más valiente que pueda haber en las dos Francias y las tres Alemanias” (1996: 196). Para él, la esposa será un objeto amatorio que vivirá en la posada con los padres, a la cual él asistirá después de cada contienda “para renovar la luna de miel”. Por último, el Poeta es un joven humilde que no exige nada de la muchacha y construye su alegato con un retoricismo cursi

que exhibe al ritmo de su vihuela. Su idealismo romántico es puesto en duda por el resto de personajes, especialmente por el avezado Capitán con el que conforma el tándem de los perdedores, de tal modo que se agudiza su caricatura:

POSADERA. (*Chocada.*) ¿Serías por causalidad un hereje...?

POETA. Soy poeta, buena mujer: tengo licencias. Continuo. Mi esposa estará todo el tiempo conmigo. Por consiguiente, yo estaré todo el tiempo con ella. Nos besaremos cada vez que se mueva una hoja, cada vez que cante un ruiseñor, cada vez que pase una nube. Estaré siempre a su lado.

CAPITÁN. Joven, soy hombre, como vos, y me permitiréis que tenga mis dudas de cuando en cuando. No hay hombre que se quede todo el tiempo junto a su esposa. Solo conocí uno y era porque era paralítico y no podía moverse. Pero allí fue la esposa la que se cansó de tanta asiduidad y desapareció montada en un caballo muy brioso que apareció por allí, llevando a costas un uniforme de no sé qué país.

POSADERA. A mí me parece que, en resumen, lo que tú le ofreces a mi hija es simplemente hambre acompañada.

POETA. Bueno, no tanto. En todo caso, cuando nos vaya mal, demasiado mal, lo cual ocurre apenas un par de veces por mes, yo creo que podremos contar con vuestra hospitalidad.

POSADERO. Sí, claro, claro.

POSADERA. ¡Qué porvenir!

POSADERO. (*Entre dientes.*) En resumen: dos ofrecen casa sin marido y dos, marido sin casa (1996: 196).

Por otra parte, el Caballero es un personaje que se contrapone simbólicamente a Albada: vestido de negro, busca a la joven novia vestida de blanco cuyo nombre se vincula a este color. La personificación de la muerte es un recurso que ha plagado la literatura universal desde antaño. Su presencia en la literatura clásica grecolatina se filtra en la tradición cristiana

y populariza numerosas leyendas de la cultura occidental. Aquí, la autora abandona la imagen tradicional de la parca y viste a la muerte como un galán medieval, en aras de reincidir en la relación especular amor-muerte²⁰⁰. Como indica José Paulino Ayuso con respecto a la Peregrina de Casona, pero sin la hondura psicológica de esta, la muerte aquí se presenta como “una figura eufemizada” (1999: 173) que forma parte del universo humano.

La identidad del personaje permanecerá oculta hasta últimas escenas, una vez que Albada se lanza a sus brazos. La pieza, que se ha sostenido a lo largo de los tres cuadros gracias a la fuerza y el dinamismo de los diálogos -el atractivo de su sintaxis textual, señaló Pérez-Maricevich (1984)-, se desliza por fin hacia la acción, con la revelación del Caballero al resto de personajes: “Si no sabéis reconocerme, es inútil que os diga mi nombre. Cada cual me reconoce una vez por lo menos en su vida. La última” (1996: 213). Se trata de un momento de clímax para el lector porque, a lo largo de la obra, ha recibido varios indicios sobre la verdadera naturaleza del Caballero: no es tan joven como parece, siempre llega a tiempo, predice el futuro y sus intenciones no son hacerle la corte a ninguna mujer, aunque despierta “grandes pasiones”. Además, cada vez que toma protagonismo, se crea un ambiente de temor y ensoñación, abierto a un gran abanico de significaciones.

Albada, al contrario que otras protagonistas de la autora, resulta un personaje plano, más resignado a las férreas imposiciones de la moral dominante. Sin embargo, también manifiesta un gesto significativo de rebeldía que, en su universo doméstico, se concibe como un acto de salvación. Rechaza a los cuatro fanticos que pretenden casarse con ella lanzándose hacia lo desconocido, que es el Caballero. Este acto desata la peripecia que desemboca en un final complaciente para ella. Su juventud y su falta de coraje

²⁰⁰ Albada muere envuelta en la capa negra que el Caballero usa como unas grandes alas, lo que nos recuerda también a la figura de Azrael, Ángel de la Muerte, en la tradición musulmana y judía.

no la llevan a defender la verdad, que es el amor que siente por el Mozo, quien resulta la única víctima real.

La fragilidad de Albada no indica que no exista en la obra un debate acerca del matrimonio como imposición social. Plá, como dice Aiguadé “no pierde la ocasión para hincar algunos tijeretazos sobre la situación de la mujer –sobre todo de la joven ilusionada con el amor- en este negocio poco ventajoso del matrimonio” (Plá 1996: 14). Este debate se filtra a través de dos canales: por una parte, a partir de la voz del servicio, la moza y la nodriza, que son espectadoras de la pantomima y comentan los hechos a modo de coro griego²⁰¹; por otra parte, a través de las discusiones de los padres, artífices del matrimonio de conveniencia, que protagonizan las escenas más extensas. Al conocer a los pretendientes, la posadera muestra su indignación por el trago que ha de pasar su hija para preservar su honra, introduciendo una idea que subyace siempre en las propuestas de Plá: la necesidad de ser feliz. El tono sarcástico no disfraza la crítica, sino que le aporta naturalidad. El uso de anacronismos potencia el humor y representa un elemento de cohesión textual recurrente:

POSADERA. La muchacha necesita ilusión, marido, y esto es también buen sentido. Y además, ¿por qué estás tan seguro de que sea un porvenir uno de estos vejestorios...? Son demasiado roñosos los dos. Llenos de alifafes y de exigencias, y tan alegres como un réquiem.

POSADERO. No se trata de eso solo, mujer. Recuerda lo que podría suceder. Cada día que pasa Albada, señorita ya, en su hogar, es un peligro. Los raptos están a la orden del día. Y no te hablo solo del Señor Barón. Una buena mañana, o una mala tarde, pasan por aquí unos soldados que vuelven de las Cruzadas o cualquier otro rifirrafe... y...

²⁰¹ Como indica Uscatescu citando a Schiller en *Teatro occidental contemporáneo*, el papel decisivo que desempeña el coro en la tragedia moderna es el de dominar las pasiones, crear un ambiente de reflexión y devolver al espectador su libertad (1968: 164) En esencia, esto es lo que logran personajes como la nodriza, que observa y valora desde la lejanía.

Acuérdate de la Nodriza. Cada vez que había una escaramuza en la frontera... un bebé.

POSADERA. Todo eso está muy bien, marido. ¿Pero qué quieres...? No es cuestión de echar la niña al estanque para que no caiga en el pozo. Ninguno de esos cuatro pazguatos me parece con capacidad para quererla y apreciarla lo suficientemente. ¡Pobrecita Albada...! (*Se enjuga una lágrima.*) ¡Nunca sabrá lo que es un beso de amor dado a la luz de la luna...!

POSADERO. (*Con alarma.*) ¡Mujer, no me digas que habéis estado leyendo novelas de Corín Tellado...!

POSADERA. (*Digna.*) En casa nunca han entrado esas novelas. Somos ignorantes, pero sensatas.

POSADERO. Bien. Entonces, si Albada no sabe lo que son besos a la luz de la luna, nunca los hará de menos.

POSADERA. (*Moviendo la cabeza.*) Yo no estaría tan segura de ello, marido. Yo tampoco había leído a Corín Tellado, y sin embargo, cuando me enamoré de ti, de repente la luna adquirió no sé cómo, una importancia increíble. [...]

POSADERO. Bueno: si quiere ilusión, el Capitán y el Poeta le ofrecen bastante, ¿no es así?

POSADERA. Todos los extremos son malos, marido.

POSADERO. Yo insisto en que, entre un hombre como el Señor y el Comerciante, que quizá no sean dos Marlon Brando, pero que la tendrán con todas las comodidades; y este Capitán y este Poeta que son muy buenos mozos, pero no tienen ni un cobre y la pondrán todo el día de fregar... no sé qué resulta peor. En un periquete verás a nuestra Albada vieja y fea...

POSADERA. Ese es solo un aspecto de la cuestión, te repito; y el otro es que uno necesita ser feliz.

POSADERO. Todo el mundo es feliz si no conoce otro género de vida que el que lleva.

POSADERA. Tu teoría me parece demasiado optimista, marido. Esa misma tienen algunos políticos, y mira cómo anda el mundo. Cada día hay más Cruzadas (1996: 201-202).

Al compararla con las obras comentadas, de este cuadro escénico medieval destacamos el tratamiento del humor como elemento estructural que engarza los niveles lingüístico, narrativo, semántico y referencial. Plá presenta el universo de Albada enjuiciándolo desde el principio al resaltar el lado ridículo, pero también cómico, de sus habitantes. Sin embargo, los artífices de la imperfección de este mundo, perceptible en el anquilosamiento de la tradición, pero también en el miedo a salir de ella, son sus propios habitantes. Aunque el humor parece un recurso para rebajar la gravedad de los acontecimientos, Plá trata con mesura el lenguaje, que oscila entre la función poética y la expresiva, logrando así cubrir la fábula de un halo de desencanto, proveniente del inmovilismo y de la probabilidad de que la historia se repita con nuevos pretendientes para la joven.

Alcestes (1951)

Como categoría, el mito literario alberga un carácter polisémico que provee a cada una de sus reescrituras nuevas significaciones, según el imaginario en el que se inserten. Philippe Sellier, en su ensayo “Qu’est-ce qu’un mythe littéraire?” (1984), explica que entre los tipos de mitos literarios están aquellos que surgen de la reelaboración narrativa de relatos de origen mítico constitutivos de la tradición cultural occidental, que se consolidaron a través de la *Ilíada* y la *Odisea* y sus derivaciones latinas. Así,

el [mito] literario pierde las características del anonimato y el carácter “fundamental” y “verídico”, conservando, por otra parte, la “saturación simbólica”, la estructuración rigurosa dada por la presencia de un “escenario” recurrente (un esquema mínimo fijo), “la iluminación metafísica” y la presencia de lo sacro (Sellier *apud* Trocchi 2002: 150).

Como apunta Anna Trocchi en “Temas y mitos literarios”, capítulo del tomo *Introducción a la literatura comparada*, coordinado por Armando Gnisci (2002), un mito literario es tanto aquel que ha sido recuperado por la literatura, un relato oral o un pretexto que se codifica literariamente, como el que ha nacido de la literatura directamente. Este es el caso de *Alcestes* (1951), obra en la que Plá actualiza la tragedia de Eurípides, con el fin de trasladar ciertos elementos universales de la mitología antigua a la época contemporánea. La obra se dio a conocer en 1972, cuando gana el primer premio del Concurso teatral del Colegio Asunción de Escalada, que preparó una edición en 1973²⁰². *Alcestes*, pieza de “cinco episodios sobre la tragedia homónima de Eurípides” es la única pieza de Plá erigida sobre modelos clásicos. En su narrativa sí encontramos algunos ejemplos como el relato filosófico “Prometeo”, publicado en la antología *Sueños para contar. Cuentos para soñar* (2000) donde propone una reflexión en torno a la división inevitable del cuerpo y la mente, así como el largo poema *Rapsodia de Eurídice y Orfeo*, publicado en 1949, pero escrito probablemente una década antes porque fue interpretado en 1940 y se vincula a una estética modernista (Mateo del Pino 2003).

Plá define la pieza como un “refundición atemporalizada de la tragedia de Eurípides, donde se da al mito proyección atemporal y se prolonga la acción para darle un final totalmente distinto” (Bordoli 1984: 537). En efecto, el valor de esta pieza reside en la reelaboración del final, específicamente la acción contenida en los episodios cuarto y quinto, donde se manifiesta la impronta personal de Plá, gracias a la ductilidad que hace de la tragedia de Eurípides un clásico. Si bien Eurípides cerró su obra con un final complaciente para sus personajes, resuelto por un Hércules que hace gala de

²⁰² Ramón Bordoli (1984) apunta que la obra se editó tras el estreno, pero que no llegó a difundirse por haber salido con numerosas erratas.

su heroicismo, Plá somete a revisión los parámetros de la felicidad, específicamente cuando el paso del tiempo ha hecho mella en ellos.

En la tragedia griega, Apolo le confiere a Admeto, rey de Feras en Tesalia, el privilegio de no morir el día designado por las Parcas si logra conseguir a alguien dispuesto a ocupar voluntariamente su lugar. Solo su esposa Alcestis²⁰³ se ofrece como sacrificio para salvarlo. Durante el funeral de esta, Heracles, a quien se le oculta la tragedia, es recibido hospitalariamente por el viudo. Tras el banquete, Heracles se entera del motivo del luto y corresponde a la hospitalidad de Admeto descendiendo al Hades y recuperando a Alcestis. Tras entregársela, oculta tras un velo, Admeto la acepta sin saber que se trata de ella, violando, así, la promesa que le había hecho a su esposa en el lecho de muerte de no admitir a otra mujer en palacio. Sin embargo, después de los tres días de purificación por su permanencia en el Hades, la heroína griega vuelve a la vida y el palacio recobra la normalidad.

Plá opta por dilatar la tragedia: Hércules rescata a Alcestes del Hades, la devuelve a palacio, pero la reina no logra volver a la vida completamente, la muerte le ha calado hondo, hasta el punto de negarle la alegría. El regreso de Alcestes no ha sido, para Plá, absoluto: no consigue conciliar el sueño, ha perdido recuerdos y la capacidad de amar, a pesar de sus esfuerzos. “Alcestes no es la misma”, dirá Admeto a Doris, la mujer que lo seduce en sueños, “es como si otra mujer más pesada, más fría, hubiese crecido dentro de su piel y me mirase sin saberlo ella misma desde dentro de sus ojos azules que yo amaba tanto” (Plá 1996: 253). Tras el retorno de Alcestes, el matrimonio se humaniza y se imbuje en un ambiente de falsa confianza en el que afloran los reproches. Así, el prototipo de mujer ideal que construye Eurípides, la heroína fiel que sacrifica su vida por salvar la de su marido, perceptible en los primeros episodios de la esta pieza, es subvertido tras su retorno del Hades.

²⁰³ Mantenemos la forma “Alcestis” frente a “Alcestes” porque es la que generalmente se vincula al título de la obra de Eurípides.

Plá respeta algunos elementos estructurales de la tragedia clásica, como el Coro, representado por mujeres de la servidumbre de palacio, que se divide en ocasiones en Semicoro I y II, y está encabezado por la Esclava I y la Esclava II. La función del coro es, principalmente, narrativa, pues provee al espectador de la información elidida sobre los hechos que ocurren fuera de escena o preanuncia los derroteros por los que se encamina la acción, y demarcadora, ya que guía la acción dramática indicando las entradas y salidas de los personajes. Desde el punto de vista escenográfico, el rol del coro resulta necesario porque la obra gira en torno a un único espacio escénico: la entrada del palacio, donde se distinguen la fachada y la sala principal, en dos planos.

Alcestes sigue la estela de las obras anteriores, *Fiesta en el río* y *El pretendiente inesperado*, al adentrarse en un universo simbólico autorreferencial y reflexivo, retratado a través de un lenguaje poético que brota del coro y de los principales personajes. Asimismo, se vincula al teatro expresionista de Plá, en lo que respecta al lenguaje escénico. El coro es una parte fundamental de la puesta en escena de una tragedia clásica, el motor mismo del espectáculo teatral, cuyos cantos y danzas conceden la espectacularidad al ser una técnica de distanciamiento que “define la sustancia de la representación misma” (Uscatescu 1968: 164). Plá toma conciencia de la importancia de este elemento para lograr la coherencia estructural de su reescritura y desarrolla los elementos que componen el espacio escénico ciñéndose a una propuesta afín a una estética vanguardista. En primer lugar, observamos que las didascalias son más extensas que en las obras anteriores, pues aportan información más precisa de los elementos escenográficos, considerados canales de expresividad, como el vestuario. Por ejemplo, en el episodio primero, cuando la muerte de Alcestes se cierne sobre palacio y el coro, monótono, canta una melopea “oída en sueños”, encontramos detalles significativos en el vestuario de los protagonistas: Admeto viste “de denso

anaranjado”, ella una “túnica violeta sin adornos”; los colores señalan quién de ellos vivirá y quién está tendido a la muerte; la nodriza, personaje neutral, irá con una túnica y pelo grises, como un relieve tomado de una estela fúnebre. La iluminación también adquiere significación en las escenas que nacen del subconsciente de los personajes, cuando interactúan con otros en sueños:

La luna al fin se ha puesto. Oscuridad progresiva oculta el sitial. Silencio. En la oscuridad, un halo de luz -un reflector- ilumina a izquierda la figura de Doris que entra por platea, siempre con tácito paso, acercándose al sitial. Pronto aparece dentro del mismo círculo de luz la figura de Admeto. El sitial, como se ha dicho, queda en completa oscuridad (1996: 252).

Sin embargo, el elemento más destacable es el que Plá identifica como maquillaje, que se concreta en el uso de máscaras. Probablemente Plá se refiera aquí al llamado maquillaje de máscaras que inmoviliza parcialmente el rostro. La máscara, como indica Kowzan (1997), se vincula al sistema de signos del maquillaje, ya sea como parte de la indumentaria, desde el punto de vista material, como es el caso en *Alcestes*, o como parte de la mímica, desde el punto de vista funcional, como ocurre en *El Edificio*. En esta obra, a cada personaje le atribuye un color, que potencia el simbolismo y persigue el objetivo de representar la esencia del individuo, en consonancia con su posición social. Así, Alcestes, la protagonista, llevará una máscara blanca, el color que todo lo refleja²⁰⁴; Admeto, caracterizado por su egoísmo, una

²⁰⁴ Ángeles Mateo del Pino, en el estudio introductorio a la antología de cuentos *Los animales blancos y otros cuentos* de Josefina Plá explica que los cuentos que responden al epígrafe “Los animales blancos” tienen como pretexto el color blanco, que esconde a los personajes o los metamorfosea para que puedan pasar desapercibidos; existe asimismo una intencionalidad “por querer mostrar lo que es y resulta distinto, por evidenciar la diferencia y la diversidad, ejemplificando todo ello con el color blanco” (2002: 34). Encontramos en esta reflexión conexiones con la identificación de Alcestes con el color blanco, que no solo se diferencia del resto de las mujeres por sus virtudes como madre y esposa, sino que también sufre una metamorfosis tras regresar del Hades que la alejará del modelo ideal que representaba. Resulta significativo, también, la identificación de Albada, la protagonista de *El pretendiente*

amarilla; Hércules, símbolo de energía y vida, la roja; los esclavos, elementos neutrales del ambiente, máscaras verdes; el padre, personaje que recibe el rechazo de Admeto por no dar su vida por la de su hijo, una parda; el mendigo, una máscara de colores negruzcos, y Doris, la amante enigmática de Admeto y *alter ego* de Alcestes, blanca. Esta obra, no obstante, no presenta una propuesta tan impactante como *El Edificio* (1946), que se comenta más adelante, porque nace del lugar creativo híbrido que le exige su condición de reescritura, pero es una evidencia más de la asunción de las tendencias teatrales más contemporáneas por parte de la autora, y de su capacidad de desarrollarlas a la vez que otras de cariz más realista, como *¡Ah, che memby cuéra!* (1948).

Otro de las funciones tradicionales del coro es la de mediador entre la acción que se desarrolla en escena y el público, al que traslada el sentir de la tragedia; sin embargo, Plá integra un componente humorístico que rompe completamente con la gravedad de los hechos anticipando la transgresión del mito que tendrá lugar en los últimos cuadros. El humor se filtra a través de un sistema de elementos tragicómicos que socavan el sentido trágico de los acontecimientos, la muerte de la reina, cumpliendo una doble función: actúa como mecanismo de cohesión y como recurso de actualización de la tragedia de Eurípides. La Esclava II, a modo de gracioso calderoniano, es el personaje políticamente incorrecto que opina sobre los hechos acontecidos utilizando una óptica contemporánea y, sobre todo, de género. El sacrificio de Alcestes por su esposo resulta ridículo, pues la dimensión trágica es derribada por unas notas satíricas, que también destruyen las bases del pacto ficcional:

CORO. ¿Por qué [Alcestes] sacrificó sus jóvenes años?
ESCLAVA I. El amor todopoderoso la empujó. El amor conyugal le hizo preferir la vida del esposo a la propia.

inesperado con el color blanco, que podría asociarse, más allá de su carácter virginal, a su interés por pasar desapercibida y no ser desposada.

SEMICORO I. Que los hombres envidien a Admeto, su esposo.

SEMICORO II. ¡Y que las mujeres tomen su ejemplo!

ESCLAVA II. Más bien deseemos que no tomen su ejemplo. Ya tienen sin eso bastantes ventajas los hombres... Si ahora también van a tener la de que las mujeres les regalen la vida...

ESCLAVA I. Tú siempre has de desentonar.

SEMICORO I. Su cuerpo será entregado a las que fueron sus dichosas compañeras, las doncellas de Feres.

SEMICORO II. Ellas la ungirán para la pira.

ESCLAVA I. Su túnica quedará colgada en el armario.

ESCLAVA II. Sus sandalias, que conservarán por algún tiempo la forma de su pie, serán guardadas en el cajón donde nadie busca ningún adorno (Plá 1996: 227-228).

Una función similar a la de la Esclava II desempeña el Mendigo, un personaje circunstancial que se acerca a palacio tras el funeral de Alcestes. En diálogo con un esclavo, el humor es más agrio alcanza un cinismo que gira en torno a las diferencias de clase y a las incoherencias de la fe religiosa:

MENDIGO. ¿Ha pasado ya el luto? ... ¡Me alegro! Ocho días sin limosna resultaba ya un poco largo.

ESCLAVO. ¿Eso es todo lo que tienes que decir ante la muerte de la Reina que tantas veces te llenó la mano?

MENDIGO. Todos tenemos que morir. Y más vale que haya muerto ella que yo.

ESCLAVO. ¿Crees que son muchos los que piensan así?

MENDIGO. Lo pienso yo, que soy el interesado, y basta.

ESCLAVO. Nada más aborrecible a los Dioses que la lengua del ingrato.

MENDIGO. Los vivos están siempre queriéndose mortificar unos a otros. Y un muerto es una buena maza con la cual golpear la cabeza de la gente. No es a mí a quien los hombres quieren beneficiar. Solo buscan propiciar a los Dioses.

ESCLAVO. Lo dicho. Es inútil querer colmar el bucle del desagradecido.

MENDIGO. El terror a los Dioses domina sus almas y creen rescatarse con unos pocos cobres. Mi mujer murió, murieron mis tres hijos, y yo no tuve sino mi propio y mísero luto que nadie compartió o embelleció. No hubo para mis muertos honras fúnebres ni ofrendas. Solo mis lágrimas, cayendo de noche sobre el polvo del hoyo que era mi cama, a la orilla de un camino cualquiera. Ahora muere Alcestes, ¿y debo vestir luto por ella? (Plá 1996: 231-232).

Ocho días después de la muerte de Alcestes, Admeto recibe la visita de Hércules²⁰⁵. El tratamiento de este personaje participa en la dispersión de los elementos trágicos que giran en torno al conflicto. Si bien Hércules ejerce el mismo rol en la acción dramática que el Heracles de Eurípides, este se muestra como un personaje diferente, se presenta excesivamente humanizado: es bruto, bonachón, quizá un poco simple; en su discurso se produce una disonancia entre el contenido -los obstáculos que encuentra en la realización de sus doce famosos trabajos-, y la forma, usa un tono distendido y un registro informal. Los recursos que potencian el tono humorístico son el uso de anacronismos y el hecho de hablar de los dioses, aquellos a los que el resto de personajes veneran y respetan, de un modo coloquial:

ADMETO. Sigues con la serie de encargos difíciles, por lo visto.

HÉRCULES. Sí y te aseguro que ya empiezo a cansarme. Mi vida es de lo más fastidiosa. No he tenido juventud, Admeto. No sé por qué. Mi padre tiene docenas de hijos fuera del matrimonio, porque el viejo, dicho sea, acá entre nosotros, es de los de tres en uno... Pero ninguno... o casi ninguno le ha inspirado nunca a mi madrastra esta feroz antipatía que la hace estar buscándome dificultades todo el tiempo. Y eso que me dio el pecho un tiempito. Pero luego no ha cesado de perseguirme con esos dichosos trabajos que no se acaban nunca. Dice que son otros los que los

²⁰⁵ Plá utiliza el nombre romano, Hércules.

organizan; pero a otro perro con ese hueso. Es ella quien lo maquina todo.

ADMETO. ¿Por qué no te rebelas?

HÉRCULES. Cómo se ve que tú no conoces a mi madrastra sino de oídas. No lo repitas, pero en el Olimpo es ella quien lleva los pantalones. Y luego, no sé qué me pasa. No puedo dejar de obedecerla. No sé. Debe de ser algo así como una fijación edipiana (1996: 239).

Después de haber disfrutado del banquete que le ofreció Admeto, justo antes de conocer que el luto de palacio se debía a la muerte de Alcestes, Hércules, “que ha bebido algo y está un poco alegrillo”, continúa quejándose. Su verborrea disparatada funciona como elemento de choque con la acción heroica que emprenderá poco después:

HÉRCULES. Sí, esclavo. ¡He tomado un solo trago, pero qué trago! Me vacié casi el ánfora. Quería descansar y en lugar de eso me puse a beber. La culpa la tiene el exquisito vino de tu amo. No me mires con esos ojos toros. No olvides la cortesía debida a los huéspedes y de la cual tu amor da bello ejemplo. Yo también soy cortés, aunque no me dieron mucha ocasión para los estudios. Anda, bebe un poco. ¿Crees que sin un traguito de cuando en cuando aguantaría yo esta vida que llevo?... Todo el tiempo corriendo de una parte a otra, deshaciendo agravios y enderezando entuertos, matando a un dragón semana de por medio y limpiando para variar de cuando en cuando unas cuantas toneladas de bosta. “Servicios sanitarios Hércules”, ja, ja, ja, ja. Anda, esclavo, bebe. (1996: 241).

El humor manifiesto en las intervenciones de la esclava, en el discurso del mendigo y en el carácter de Hércules constituye un elemento medular de esta reescritura de Josefina Plá por dos razones: potencia el carácter cómico que ya se adivina en algunos momentos de la obra de Eurípides, cuyos personajes exentos de heroísmo caminan hacia un final feliz; por otra parte,

las referencias al pensamiento contemporáneo, de índole crítica, anticipan el giro dramático de los cuadros cuarto y quinto. Observamos que Admeto y Alceste se liberan del halo poético y mítico que envolvía su cotidianeidad palaciega, en tanto que reyes de la Grecia clásica, y se tornan más humanos, más cercanos también a los personajes que concibió Eurípides, hombres y mujeres de carne y hueso. Es perceptible, por lo tanto, una evolución en la concepción de los protagonistas, que pasan de ser personajes planos a redondos porque manifiestan una evolución psicológica que determinará su destino, del que ahora son dueños. Se anula el *fatum*, convención dramática de la tragedia griega.

Tras su regreso del Hades, Alceste, “fría y pesada”, se siente extranjera en su propia casa. Comienza entonces a observar los hechos desde el ángulo de su individualidad femenina. Es aquí cuando la obra inclina más nítidamente el foco hacia ella. Esta es una de las diferentes estructurales que oponen el texto de Plá al clásico helénico, en el que “la tragedia lleva el nombre de la heroína, pero Admeto permanece como la figura central: es él quien debe morir, ser salvado, sufrir la ausencia de su esposa y finalmente es consolado por el huésped” (Álvarez 2009: 142). El espectador puede acceder entonces a sus sueños, cuyas palabras contienen una hondura existencial mayor que las que recorren el inconsciente de Admeto, obsesionado con Doris. En una conversación onírica que mantiene con Hércules, Alceste llega a confesar que esperaba que su marido no aceptase tan fácilmente su ofrecimiento de sacrificio. Esto la lleva a cuestionar si la vida de un hombre debe ser más valiosa que la de una mujer, cuando es esta la que engendra vida:

HÉRCULES. (*Muy masculino.*) La vida del varón es valiosa.

ALCESTES. Sí, ya sé. Tú tienes derecho a decirlo, porque eres un héroe único; lo que tú haces nadie lo podría hacer. ¿Pero sigue siendo la vida del hombre más valiosa que la de la mujer, cuando se trata de un

hombre común? Admeto nunca hizo hasta ahora nada que lo distinguiese entre los demás hombres. Salvo aquel altercado con la Muerte. A pesar de ser Rey, no es sino un hombre común. Es verdad que nosotras las mujeres decimos que la vida del hombre vale más; se lo hacemos creer así para tenerlo propicio. Nuestra vida de mujeres es difícil e insegura; hemos de recurrir a veces, como los esclavos, a la mentira. Pero al tiempo de parir, cualquier mujer puede mirar al varón con desprecio, como se mira a un guerrero desjarretado. La sangre de un hombre es vida cercenada; en la mujer, vida que se multiplica. Por eso no tiene el mismo valor para el hombre y para la mujer. Y por eso, desde que el mundo es mundo, el hombre vierte sin cesar sangre, como si buscase en ella igualar con la mujer en el misterio de la vida.

HÉRCULES. (*Gravemente.*) Dura es tu situación, mujer. Es terrible ver crecer esos reproches secretos, como yedras malélicas que invaden el alma y la ahogan con su ramazón oscura (1996: 255).

En cambio, para Admeto, el retorno de Alcestes solo ha servido para destruir el recuerdo de la felicidad pasada, es decir, la imagen de fidelidad marital. El paso del tiempo hizo de Alcestes un recuerdo, “con toda la poesía del recuerdo”, contribuyó a potenciar el ideal de feminidad, que ella representaba. Por esa razón, en consonancia con su personalidad narcisista, Admeto no acepta el cambio de perspectiva de su mujer, no tolera que esta traiga a colación todo lo que tuvo que sufrir por él, “no creo que sea muy diplomático estar recordándolo todo el tiempo”, dice (1996: 257). Mientras Alcestes permanecía en el Hades, Admeto comparte varias escenas con Doris, una amiga de Alcestes por la que el rey se siente atraído. Ella es un personaje onírico, simbólico, que seduce a Admeto en sueños para que rompa la promesa que le hizo a Alcestes antes de morir. La tentación vuelve a aparecer en el cuarto episodio, cuando la línea entre la realidad y el sueño para los protagonistas es cada vez más delgada, esta vez en un sueño de Alcestes, como una prolongación de su propia existencia. Doris, como *alter ego* de Alcestes, evidencia el carácter especular de la situación, dotada de un

patetismo angustioso. En ella, se manifiesta el intercambio de roles, que tiene un efecto catártico en la protagonista: Doris ha desplazado a Alcestes, que pasa a ser la intrusa en su propia casa.

DORIS. Tú me habías dejado a Admeto. Ahora me lo quitas de nuevo. Esta vez desde cerca, desde dentro ya de la piel. Dos días antes de que regresaras, vine a ver a tus hijos. ¿No te lo dijo él? Al despedirme, él me puso la mano sobre el hombro y su aliento rozó mi mejilla. Lloraba, pero ¿quién podría saber en qué medida ese lloro era por ti, y en qué medida solicitaba mi consuelo? (1996: 260).

La obra se resuelve con el regreso de Alcestes al mundo de los muertos, que rompe la dialéctica entre el sueño y la realidad en que estaba sumido el palacio, a favor de esta, de modo que la hazaña del terrenal Hércules se intuye como un recuerdo ilusorio. Su huida tan solo mantiene vivos los recuerdos felices, por eso en palacio olvidan que alguna vez volvió. La muerte se identifica en esta obra con el paso del tiempo y la soledad como fuerzas motrices de un vacío insalvable. Sobre esa lectura, predomina otra que plantea la responsabilidad del individuo de entender las circunstancias que lo rodean para poder ser libre, una reflexión que acerca al texto hacia planteamientos de tintes existencialistas y evidencian, una vez más, su modernidad. Por eso, a pesar de que Alcestes existe en el plano de la irrealidad, como parte de una larga ensoñación, los símbolos que definen la nueva situación de la pareja -el frío, el insomnio, la inquietud, la noche, la espera regida por un tiempo más psíquico que cronológico-, la ayudan a leer la realidad, a entender sus pulsiones íntimas y a descubrir su capacidad de elección, acciones que despiertan su conciencia de libertad. Esa es la razón por la cual Alcestes vuelve a sacrificarse, pero esta vez por voluntad propia. “Aquí los monstruos están dentro de nosotros”, dice.

III.2.2.2. Expresionismo y distopía

Para un público como el paraguayo de la década de los años cincuenta, cuando la escena se afianzaba gracias al auge de la zarzuela, el simbolismo era un lenguaje muy alejado del gusto popular. El fracaso de la adecuación entre el espectador y las propuestas escénicas de vanguardia era un lugar común que Plá, desde el círculo minoritario que fue la Escuela Municipal de Arte Escénico, intentó combatir. Su trabajo vio sus frutos después, con el nacimiento del teatro independiente, que puso en práctica dramaturgias y técnicas escénicas experimentales. La complejidad del contexto sociopolítico derivado de la II Guerra Mundial exigía la revisión, reordenación y comprensión de los parámetros que estructuraban la realidad con el fin de situar, desde un punto de vista ético, al individuo en un mundo que le resultaba inasible. El auge de los totalitarismos y el manejo irracional de la técnica, con fines industriales, pero también bélicos, originan nuevos temas para el debate artístico: la cosificación del hombre, los abusos del poder en pro del progreso, la incomunicación, el sinsentido de una sociedad tecnificada y excesivamente controlada... siembran en los hombres un sentimiento de alienación con el mundo en el que viven.

Para revisar, reordenar y comprender la nueva realidad, la literatura rechaza los postulados realistas, pues encuentra más convenientes otras formas de expresión que traten de trascender su contacto con los límites de la realidad. Se pretende encontrar la forma de cristalizar los acontecimientos históricos más recientes para poder ser contados, diversificados en distintos temas, enriquecidos con mitos, leyendas o ideas-fuerza movilizadoras, que con el tiempo podrán ser fuente del saber histórico ulterior (Aínsa 2003: 44). El relato del totalitarismo paraguayo, como reflejo sincrónico del totalitarismo europeo, se escribió en paralelo desde el exterior, por los exiliados de 1947, y desde el interior de la isla. Este del interior, sin embargo, carece aún de visibilidad, y esa circunstancia es un lastre que supera el medio

siglo; si se inscribe en el lenguaje teatral, el lastre se agrava aún más. El relato del interior contiene una particularidad que evidencia su importancia: en un contexto de sometimiento a regímenes autoritarios, existe una identificación de la angustia del hombre paraguayo con la del hombre en general a pesar del hermetismo en el que estaba sumido la isla, de modo que el grado de la universalidad de sus planteamientos es realmente significativo. La elección estética e ideológica fue sin duda fundamental para lograr dicha universalidad en el relato.

Josefina Plá, en su lucha por acercar el teatro paraguayo a las corrientes contemporáneas desde el interior de la isla, adopta los postulados del expresionismo que le permiten mostrar el sentir de la época. Retomamos nuevamente sus palabras al respecto:

La intención de actualizar el teatro en forma y contenido se pone de relieve con mayor claridad en *El Edificio* (1946) e *Historia de un número* (1949). Ambas piezas (la última es una farsa) caerán dentro del expresionismo poético, de intención social ambas; de haberse estrenado a su hora, habrían dado al Paraguay contemporaneidad en la línea formal y de contenido con otros países del Plata, adelantándose quizá en algunos años en cuanto a la visión de las vertientes formales (1984: 539).

Si bien el simbolismo invade la concepción de piezas como *Fiesta en el río* (1946), *El pretendiente inesperado* (1948), *Alcestes* (1951) y *La cocina de las sombras* (1960) -formalmente mucho más innovadora- para mostrar en primer término la asfixia de la mujer sometida a estructuras sociales perversamente patriarcales, en *El Edificio* y en *Historia de un número* el expresionismo es el canal mediante el cual construir mundos distópicos²⁰⁶,

²⁰⁶ Como se verá a continuación, la propuesta de Plá cumple satisfactoriamente las características que definen hoy una distopía: “un mundo futuro de pesadilla que ha barrido del mapa la privacidad, la libertad y la decencia y en el que la ciencia y la tecnología

que son consecuencias de tendencias totalitarias que bañan todos los poros de la sociedad, y que se muestran a partir de la distorsión, la exageración, la violencia, la creación de ambientes dotados de lirismo donde personajes alegóricos viven en busca de su salvación. En ellos, la norma y la tecnología participan de los procedimientos de vigilancia constantes y del sometimiento total de los individuos a esquemas herméticos de comportamiento. Recurrir al recurso de la creación distópica en 1946, en un contexto creativo como el de la isla paraguaya, es una considerable innovación en sí misma, pues *El Edificio* es contemporánea, incluso anterior, a grandes hitos de la literatura distópica moderna como *Un mundo feliz* (1932), *1984* (1949) o *Fahrenheit 451* (1953).

El Edificio (1946)

La cuarta obra escrita durante la dictadura de Morínigo, *El Edificio* (1946), continúa inédita y jamás ha sido representada. Esta obra marca un punto de inflexión no solo en la producción dramática de Plá, sino probablemente también en la historia del teatro contemporáneo paraguayo porque se aleja radicalmente de las líneas de expresión realistas perceptibles en sus anteriores propuestas, evidenciando, una vez más, la heterogénea personalidad creativa de la autora. *El Edificio* es una profunda alegoría orwelliana que denuncia, con un lenguaje poético cargado de símbolos, la destrucción del individuo por los regímenes totalitarios, y que, teniendo en cuenta el año de su creación, 1946, apunta no solo a la dictadura de Higinio Morínigo, sino también al nazismo. Más cercana a la farsa *Historia de un número* (1949), la pieza más conocida de la autora, que aborda el tema de la negación de la individualidad en una sociedad masificada en la que el hombre es reducido a un número²⁰⁷, y a su teatro breve, *El Edificio* es, probablemente,

desatadas sirven a unas élites todopoderosas para esclavizar a la humanidad" (Arjona 2014: 1).

²⁰⁷ En 1946, Josefina Plá también escribe "El ladrillo", un cuento absolutamente emparentado con *El Edificio*. Aunque fue revisado en 1968, no fue publicado hasta 1989 en la

la obra teatral paraguaya que mejor desvele no solo el clima político y social de la década los cuarenta, sino también, premonitoriamente, la represión, la censura y la manipulación que ejerció, a partir de 1954, el régimen dictatorial de Alfredo Stroessner²⁰⁸.

El Edificio, “pesadilla escénica en tres actos y varios escenarios”, revela una sociedad distópica cuyos ciudadanos viven bajo el yugo de un Constructor tirano, propietario del gran Edificio donde se confinan todos aquellos que se rebelan en contra de sus leyes absolutas. El Edificio, que está en continua construcción, despliega una sombra tan alargada que no es posible ver el cielo; por eso, la tierra ya no es fértil y los ciudadanos apenas tienen vagos recuerdos de los árboles, las flores, las estrellas; para los más jóvenes esos conceptos no son más que un conjunto de fábulas. Además, el Estado policial mantiene un severo control de la sociedad: la censura es el factor clave en el sistema de supresión de las libertades civiles ya que el férreo régimen de vigilancia ejercido por los guardias, a merced del Constructor, impide no solo la evocación de deseos, recuerdos y angustias,

antología de cuentos *La muralla robada*, editada por la Biblioteca de Estudios Paraguayos de la Universidad Católica de Asunción. Como su título indica, el argumento de “El ladrillo” se centra en el proceso de construcción del edificio, es decir, su tiempo diegético es anterior al de la obra teatral. Un narrador en primera persona cuenta la progresión de la pesadilla, desde el ofrecimiento inocente de un ladrillo por parte de todos los vecinos, hasta que, a medida que el Edificio crece bajo un clima de miedo y silencio, son fagocitados por el Edificio. El protagonista, que se niega a obedecer la orden de entrar al Edificio, acaba convirtiéndose en el único “harapo diseminado en la arena” que sobrevive a los pies de este. No obstante, la deshumanización de todos los individuos y el triunfo del totalitarismo es inminente: “yo creí quedar fuera del edificio. Pero no. Porque ya no hay *dentro* y *fuera* del edificio. Todo es edificio” (Plá 1996: 310). En la introducción de *La muralla robada*, Plá explica cuál fue el motivo que le inspiró para escribir el cuento. Por la obvia conexión entre ambos textos, su argumentación también da algunas claves para entender la gestación de *El Edificio*: “‘El Ladrillo’ (...) debió su inspiración a la sacudida brutal de la Segunda Guerra Mundial, coronada por el estruendo apocalíptico de Hiroshima. El convencimiento de que el hombre construye lo que ha de destruirlo; que todos, aún inconscientes, ayudaron a la monstruosa construcción, ha sido en mí obsesivo” (Plá 1989).

²⁰⁸ La obra colectiva *Theatre and Dictatorship in the Luso-Hispanic World* (2018), editada por Diego Santos Sánchez, incluye un capítulo en el que realizamos una primera aproximación a esta pieza: “Paraguay between dictatorships. *El Edificio*, an unknown play by Josefina Plá” (214-230).

sino también la pronunciación de palabras como *amor, libertad, sueños*. Reducidos a números, esclavos en un régimen totalitarista y estrictamente racional, los ciudadanos esperan, amontonados sobre la arena árida, a que sus familiares retornen del Edificio o a que les llegue la orden de entrar, pues lo que ocurre en el interior es un misterio. No obstante, el orden social establecido por el Constructor se trunca, por una parte, cuando su hijo se atreve a enamorarse de una chica, sublevándose, así, en contra de las leyes de su padre, quien pretendía legarle todo su poder, lo que le obliga a encerrarlo en el sótano del Edificio, el rincón en el que se recluye a los traidores al régimen; por otra, después de años de encarcelamiento en el Edificio, reaparece, a modo de mesías, “el Poeta” que, con un mensaje de ilusión y esperanza, consigue levantar un motín y, literalmente, desestabilizar el Edificio que acaba desplomándose y, con él, la dictadura. El poeta, el hijo del constructor y la chica serán los únicos supervivientes, dejarán las ruinas atrás para disponerse a caminar, libres, hacia el horizonte.

El Edificio es una obra expresionista, dotada de un sutil lirismo, que alcanza su dimensión crítica a partir de una compleja conjugación de símbolos que revelan tanto los mecanismos de opresión y anulación del individuo como el discurso de liberación de una sociedad que necesita renovarse ideológicamente. De este modo, la realidad a la que alude la obra, el régimen totalitario paraguayo, y el nazismo en su extensión, es sometida a un profundo análisis a través de personajes tipificados según la función ejercida en sociedad y de unas coordenadas espaciotemporales imprecisas que le otorgan al conflicto una innegable universalidad. La tendencia al monólogo y un despliegue escenográfico minimalista en el que la luz y el color cobran especial protagonismo porque, además de reflejar la dimensión poética del texto, marcan la evolución de la trama y fortalecen la ficción distópica planteada. La obra se presenta, por tanto, como un instrumento mediante el cual el espectador, tomando una distancia crítica, reflexiona y

juzga. *El Edificio* constituye el germen de *Historia de un número* -hasta el momento la obra mejor valorada de Josefina Plá-, escrita tres años después y que comentaremos a continuación; presenta, asimismo, una sensibilidad dramática afín a las corrientes teatrales contemporáneas de posguerra, con planteamientos cercanos al *teatro épico* europeo. La composición es una alegoría de una sociedad totalitaria tejida a partir de una perspicaz heterogeneidad simbólica que hace del texto una obra precursora del género de la ficción distópica si tenemos en cuenta que el principal referente literario en este tema, *1984* de George Orwell, fue publicado en 1949, es decir, tres años después.

Dividida en cuatro actos, la acción dramática se desarrolla en un espacio escénico ambivalente, el exterior y el interior del Edificio, símbolo innegable del totalitarismo, alrededor del cual giran todos los elementos que componen la obra para crear esa “pesadilla escénica en tres actos y varios escenarios”. El Edificio, construido en “cualquier rincón de la tierra” porque “todos son humus propicio a la locura humana”-lo que acusa ya la dimensión universal del texto- es el espacio del temor, el misterio, la opresión y la muerte, una descomunal masa arquitectónica ciega en continuo crecimiento, a modo de castillo kafkiano, que se erige como una extensión misma de su Constructor. El exterior, una tierra baldía cubierta por su ingente sombra, es el lugar de la incertidumbre, la duda y la amargura, pero también el de los recuerdos y la esperanza. Los escenarios más precisos pertenecen al interior del Edificio, como el despacho del Constructor y algunas estancias uniformes, espacios en estructura piramidal de paredes blancas cubiertas por cuadrantes de aluminio, iluminadas con una luz artificial y ataviadas con muebles geométricos de metal; o el sótano, donde los reclusos viven condenados a la oscuridad total. Afuera, en “un vago aspecto de playa”, los individuos, despojados de toda identidad, se acumulan, hastiados, sobre la tierra baldía, como una gran masa inmóvil que vive en estado de vigilia y que solo se alza

para compartir su desdicha ante una única perspectiva, la del Edificio. El cielo, anhelo constante en el imaginario colectivo porque apenas se alcanzan a ver estrechas hendiduras azules debido a la magnitud del Edificio, aparece “abrumador de tan alto y azul” solo en la última escena, una vez destruida, literalmente, la dictadura. Las diferentes variables del espacio escénico, por tanto, se definen a partir de un complejo juego de tensiones causadas por el miedo a entrar o no al Edificio, asociado a la obediencia o transgresión de las leyes absolutas que de él emergen.

La acotación inicial sitúa la acción dramática en la época “actual”, seguida de un comentario irónico, “para mejor conveniencia técnica”. La obra, escrita en 1946, recoge el clima social ejercido por un régimen totalitario pleno de “cualquier rincón de la tierra”, ya sea la erosionada Europa de la II Guerra Mundial, como extrapolación del fascismo, el nazismo o el estalinismo, o Latinoamérica, específicamente Paraguay, cuya dictadura despliega un modelo de gobierno influenciado por el fascismo europeo. Dada la universalidad de la propuesta dramática y de su componente alegórico, no existen comentarios que concreten un lugar y un momento, no obstante, las circunstancias de los personajes, el discurso megalomaniaco del Constructor e incluso la descripción misma del Edificio como metáfora del régimen, revelan que la dictadura no solo fue instaurada muchos años atrás -véase la altura alcanzada por la construcción arquitectónica-, sino que sigue en pleno desarrollo y prepara su perpetuación en el tiempo -la construcción del Edificio jamás se detiene-.

Si bien la progresión narrativa de la obra es lineal y se desarrolla en un presente muy indeterminado, la presencia del pasado, a través del recuerdo de los personajes que forman parte del colectivo deshumanizado que vive tendido sobre los caminos del exterior del Edificio, y del futuro, como parte del discurso expansionista del Constructor, son fundamentales para la preparación del conflicto dramático porque evidencian la gravedad de las

circunstancias. En la escena A del primer acto, por ejemplo, un matrimonio discute acerca de la funcionalidad del Edificio. Ella, “soñadora”, recuerda que, cuando se casó “el Edificio aún no había tapado la colina”, “había árboles... hermosos árboles”, “el cielo era grande, como una inmensa carga azul”, mientras que, ahora, “solo se ven pedacitos de cielo, pequeños como ventanitas”, “además no hay pájaros” y “todos los árboles se han ido”, “cuando nació nuestro primer hijo, ya no quedaba ninguno”. En la escena B, el Viejo 1 y el Viejo 2, la generación que recuerda vagamente cómo era la vida sin el Edificio, hacen suposiciones acerca de cómo será el sótano, el lugar al que “echan a los que no les sirven más” o “a los que no les gustan”. El Viejo 1 habla, además, de los cambios que ha sufrido el Edificio desde su juventud y su narración sugiere la representación metafórica del paso de un gobierno democrático a dictatorial:

VIEJO 1. (*Con un susurro monótono.*) Lo recuerdo cuando era mozo. Era mucho más pequeño. Lo rodeaban jardines. En las salas entraba el sol y había gentes que conversaban en voz alta. Luego, no sé cómo, todo aquello fue cambiando. Las salas fueron haciéndose más imperiosas y otras cada vez más apagadas. Y se comenzó a hablar de que se había construido un enorme sótano profundo, grande y oscuro como la noche (4).

En el segundo acto, el Constructor evalúa los proyectos de los cinco pabellones para el Plan Perpetuo de Pedagogía Colectiva que los Proyectistas 1, 2, 3, 4 y 5 han preparado. Para estos personajes, el presente se entiende en función del futuro, por eso, en la Escena B del mismo acto, el Constructor explica a su hijo, que ha cometido el error de enamorarse de una chica, la importancia de que él acate las normas, pues el Edificio “mañana acaso cubra otros países” y él heredará el mandato:

CONSTRUCTOR. Nadie se debe nada a sí mismo, sino a los que vienen antes; y a nadie debe nada salvo a los que vienen después. El presente no existe. Solo existen pasado y futuro. Este Edificio yo lo he construido para que tú lo heredes. Debes sentirte orgulloso de que alguien se preocupe por ti y te deje algo que continuar (17).

Las evocaciones de los que sufren y los propósitos expansionistas del Constructor se sitúan en un tiempo presente, cuando se experimenta una crisis que desemboca en la sorprendente desestabilización del régimen, gracias a la fuerza proveniente de la base del Edificio: los individuos confinados en el sótano, guiados por el Poeta, toman conciencia de su situación y reivindican su libertad.

De la extensa nómina de personajes, podemos diferenciar entre los que viven y trabajan a favor del régimen, los sublevados y el pueblo deshumanizado. Como rasgo común, propio de la sociedad distópica representada, los personajes no llegan a individualizarse, no tienen un nombre propio, sino que se definen por su función en la sociedad, como el Constructor, los proyectistas, los guardias o el Poeta; también, por el género, la edad o la relación sentimental que los emparenta, como es el caso tanto de la pareja protagonista, el Joven, hijo del constructor, y la Muchacha, o de los integrantes del colectivo oprimido como el Padre, el Niño, el Viejo 1 y 2, el Marido, la Mujer, los Hombres 1, 2, 3, 4, 5, 6 y las Mujeres 1, 2, 3, 4, 5, 6. Como indica Bordoli con respecto a *Historia de un número*, donde Plá utiliza el mismo recurso,

este distanciamiento, este carácter genérico en la nominación de sus criaturas [...] es una búsqueda de la dramaturga por elevar a una categoría simbólica a los personajes en juego, por la que tiende a una universalización del lenguaje (1984: 447).

El carácter simbólico de los personajes viene dado, además, por sus rasgos físicos y su lenguaje gestual. El Constructor, amo del Edificio y padre del régimen totalitario, “es una figura de dimensiones geométricas y colosales”, con una voz “potente, metálica que debe dar una sensación de irrealidad, como si no saliese de él”. Se trata de un personaje deshumanizado, tanto psicológicamente como físicamente, que defiende un proyecto de sociedad carente de emociones, en el que no existen los individuos sino los números, “cimientos de toda matemática, por tanto, de toda construcción racional”. Los ciudadanos jamás han visto al Constructor, se trata de una figura mitificada de la que temen, incluso, pronunciar el nombre, y a la que se refieren como “Él”. La parquedad expresiva y las ideas calculadoras del Constructor contrastan con el discurso del Poeta, el personaje que representa la mayor amenaza para la estabilidad del régimen del Edificio. La poesía hace de los poetas individuos indestructibles y perecederos, con ella se alzan como constructores del espíritu del hombre y del mundo que los rodea, son creadores de conceptos y difusores de ideas, son capaces de cuestionar y de revertir los valores impuestos por el régimen despertando conciencias y amenazando, así, la entereza del Edificio.

La dialéctica entre lo material y lo espiritual, la idea de la poesía como expresión definidora de la belleza del mundo, se explicita en el primer encuentro entre el Constructor y el Poeta, cuando este, a pesar de haber estado encerrado en el Edificio como todos los de su condición, posee una “cualidad filtrante” y consigue burlar la vigilancia y anunciar al Constructor que su imperio se desmorona. Como le explica el Poeta al Constructor, los poetas son seres *partenogenésicos*, capaces de reproducirse con extraordinaria rapidez “sin necesidad de connubios doctrinarios, conspiraciones y golpes de Estado”. La figura del poeta se concibe, pues, como una metáfora misma de la poesía y, para combatirla, no es suficiente

que el Constructor los confine en el sótano, pues sus palabras son capaces de traspasar los muros del Edificio:

POETA. Meter a los Poetas en el Sótano no es aniquilarlos. Ellos pueden quedar allí, pero su canto traspasará los muros, volará por encima de tus torreones.

CONSTRUCTOR. (*Con desprecio*) ¿Con qué alas? Yo las suprimí todas. Sin libros, sin diarios, sin radios...

POETA. Los llevarán las nubes, la lluvia de primavera, un pájaro que pase, una hoja que vuele. La poesía, Constructor, tiene cualidades nucleares.

CONSTRUCTOR. Me das una idea. No los meteré en el Sótano. Los haré matar.

POETA. Será peor. La sangre de los Poetas engendra Poetas con una rapidez aterradora. Nacerán muchos más de lo que tú seas capaz de matar.

CONSTRUCTOR. En suma: que os creéis indestructibles.

POETA. Tan indestructibles o tan perecederos, como el mundo mismo. Todo lo que existe en el mundo nosotros lo hemos creado. El espíritu del hombre nosotros lo hemos construido (21).

La escena que comparten el Constructor y el Poeta expresa muy claramente la esencia de la obra a partir de un reflejo deformado de la realidad, potenciado por la visión idealizada del ser humano, tanto a través del Poeta como del Constructor, personajes tipificados que encarnan la dialéctica ideológica sobre la libertad individual. Según los poetas, el espíritu es el único *territorio* que el Constructor jamás podrá franquear: en él la censura deja de funcionar. El Edificio, símbolo material de la represión, es, a pesar de su grandeza, menos resistente que el espíritu de los poetas que, gracias a la palabra, son capaces de derruirlo y alcanzar la libertad.

CONSTRUCTOR. Los sueños de los poetas son inútiles.

POETA. Los sueños de los Constructores producen monstruos.

CONSTRUCTOR. (*Golpea la mesa: su golpe resuena nuevamente como una campana*) Llegaré también a ese lugar que llamas el espíritu y lo destruiré.

POETA. Te creo capaz de intentarlo. De intentar el crimen sin nombre, aquel delito ante el cual hasta la faz de Dios se cubre.

CONSTRUCTOR. ¿Cuál?

POETA. El asesinato del espíritu.

CONSTRUCTOR. ¿No crees que entonces habré conseguido algo que vosotros no conseguisteis nunca?

POETA. Sí, si pudieras conseguirlo. Pero no lo conseguiréis jamás. Intentar no es conseguir. Y además, entre nuestras obras y las vuestras hay una diferencia.

CONSTRUCTOR. ¿Cuál?

POETA. Al principio te lo dije ya. Las nuestras permanecen.

CONSTRUCTOR. (*Con soberbia*) Mi Edificio está hecho para durar; es piedra y acero.

POETA. Nada perdura si no está construido sobre el Hombre. Y el hombre es Espíritu, o no es nada.

CONSTRUCTOR. ¿Quién vio el espíritu?

POETA: ¿Quién vio la mano que sujeta tu Edificio contra el suelo? (*Pausa*)

CONSTRUCTOR. (*Toca el timbre en el cuadro*) Llamé a los Guardias. Irás al Sótano. Allí sin luz ni aire, tratarás de crear esos mundos que dices.

POETA. Te pasmarías, Constructor, si supieras qué mundos se es capaz de crear en la sombra y en las cadenas. ¿No sabes que en la oscuridad crecen las raíces? (*Entran los GUARDIAS; lo flanquean*) La libertad un día regresará trayendo las manos llenas de sueños. (*Sin ironía*) Hasta pronto, Constructor. (*Sale entre los GUARDIAS.*) (21-22)

El argumento central de la obra se complementa con una historia de amor entre el Joven, hijo del Constructor, y la Muchacha. Estos protagonizan un acto de rebeldía al enamorarse en un contexto en el que amor es un sentimiento prohibido. A pesar de la represión, la Muchacha es feliz, se atreve a confesarle al Joven su indiferencia con respecto al Edificio y le propone huir

hacia algún lugar donde no llegue su sombra. Él, como único heredero del Constructor, rechaza los valores que le han sido infundidos y declara su amor a la Muchacha a través de un acto cuya significación metafórica se acerca al nivel más expresionista de esta propuesta dramática: el Joven abre su camisa y le muestra a la Muchacha su corazón “impreso” en el pecho. El discurso del amor como la fuerza invencible capaz de cambiar a una sociedad en que los hombres son meros instrumentos a la disposición del Constructor acompaña a los personajes a lo largo de la obra. El Joven, enfrentado a su padre, es confinado al sótano, donde había sido encerrada la Muchacha; tras el derrumbamiento del Edificio, además del Poeta, ellos son los únicos que sobreviven. La lectura bíblica del desenlace, en la que el Poeta es el creador del mundo por poseer el don de la palabra, es incontestable:

JOVEN. Nosotros somos necesarios. Somos la pareja eterna.

POETA. Con vosotros se salvó la humanidad. Y conmigo la libertad. Yo soy inmortal. Sin mí las cosas no tendrían nombre (37-38).

Para el Constructor trabajan numerosos guardias responsables del cumplimiento de las normas impuestas. Se trata de personajes casi omnipresentes capaces de escuchar cualquier comentario indeseable sin que el individuo apenas perciba su presencia. Su automatismo y frialdad van en consonancia con la estética industrial del Edificio, por eso, son incapaces de tomar decisiones propias y no podrán frenar la caída del régimen. Cabe destacar, además, la voz que emana de los altavoces que alecciona a la población repitiendo constantemente las consignas del régimen: “Orden y disciplina. Las dos palabras claves del Edificio”, “Cuántos viven a la sombra del Edificio deben considerarse felices y privilegiados”, “Cada ladrillo del Edificio sabe que contribuye a sostenerlo. Cada Número sabe que es un ladrillo del Edificio”, “La prueba de la felicidad de los Números en esta Nueva Era está en la ausencia absoluta de protestas, el silencio y la paz que reinan

en talleres, fábricas y oficinas. Y las alabanzas que continuamente llegan al autor de tanta armonía”, “Loado sea nuestro Constructor”.

Para el régimen también trabajan los cinco proyectistas, ingenieros que preparan la ampliación del Edificio y que presentan al Constructor sus nuevas ideas, siempre supeditadas al pensamiento del mandatario. En esta escena, de un interesante calado simbólico, Plá describe una estructura social en que los individuos deben *ordenarse* en el Edificio en función del tipo de transgresión a la censura que puedan causar. El Proyectista 1 se encarga de idear un pabellón para “los desventurados ciegos” incapaces de ver la magnitud del Edificio. Este pabellón carecerá de ventanas para evitar, según el Constructor, que entren las ideas. El Proyectista 2 presenta el pabellón de los sordos, aquellos que, como “no quieren oír”, suponen la amenaza más peligrosa. El pabellón tendrá campanas que sonarán continuamente para detectar los probables casos de falsa sordera, así, los que no quieran oír, tampoco podrán ser oídos. El pabellón de los mudos, presentado por el Proyectista 3, contará con altavoces que funcionarán continuamente para que puedan escuchar solo lo necesario y no tengan opción de discutir. El cuarto ingeniero diseñará un pabellón para los que no saben dónde tienen la mano derecha, una dolencia cuya propagación se ha de evitar. Este pabellón debe ser un espacio donde “todo funcionará a contramano”, por ejemplo, a los muebles les faltará una pata, lo que “ejercita el sentido de vigilancia y moviliza las potencias de equilibrio” porque “mientras alguien está tratando a toda costa de mantenerse en el asiento, no puede pensar en otra cosa”; asimismo, las ventanas comenzarán en el suelo, el techo será horizontal y tendrá alfombras y en el piso inclinado, con focos, los letreros irán de derecha a izquierda, creando un “funcionamiento indirecto y retardado de todos los procesos mentales”, de modo que los que no sabían al entrar dónde está su mano derecha tampoco sabrán dónde tendrán la izquierda. Finalmente, el pabellón de la gente sin gusto, a cargo del Proyectista 5, debía estar destinado

a adoctrinar a los individuos en el buen gusto, según los valores del Edificio, pero la ambigüedad semántica que sugiere esta expresión hace que el proyectista la entienda literalmente y considere imposible transmitir el buen gusto a individuos que carecen él. En definitiva, ciegos, sordos, mudos, carentes de gusto y amantes de la mano izquierda, comparten “discapacidades” que van en contra de la perfección social que persigue el régimen, y pueden resultar muy peligrosas para la preservación del orden. El valor simbólico de esta escena pone de relieve a los individuos que, si bien no manifiestan explícitamente su oposición al régimen, para miedo a acabar en el Sótano, tampoco exhiben su adhesión porque llevan a cabo una estrategia de insubordinación pasiva o encubierta.

El lenguaje escénico tiene una función dramática muy importante en esta obra pues la riqueza de las acotaciones, el detallismo sobre la indumentaria, la gestualidad, el movimiento escénico, la iluminación y los efectos acústicos contribuyen a realzar el carácter atomizado de las escenas y ayudan a mejorar la intensidad dramática lograda a través del diálogo. Por su cromatismo y plasticidad, la iluminación es, quizá, el elemento más destacable. Si bien en el exterior del Edificio la luz es “difusa y gris” o “tristemente amarilla”, en consonancia con el ambiente de indefensión y derrota, cuando aparecen los enamorados se torna rosada; en el despacho del Constructor, la luz es verde en presencia de los proyectistas, y roja cuando se enfrenta a su hijo; en el tercer acto, cuando todos los ciudadanos son obligados a entrar en las diferentes cámaras del Edificio, se alternan colores primarios en una iluminación penumbrosa u opaca para realzar el ambiente autómatas y flemáticos al que son sometidos; en el sótano, el escenario está totalmente a oscuras y, allí, una batería de voces que manifiestan su dolor son zarandeadas por el discurso esperanzador del Poeta, de manera que la palabra se convierte en el único motor de la acción dramática.

El cromatismo de la indumentaria varía a medida que avanza el conflicto y la represión se intensifica, por eso, el uniforme “de tipo totalitario” del Constructor será gris en el segundo acto y negro al final, y el pantalón y la camisa de los hombres y la falda larga y jersey de cuello alto de las mujeres se mostrarán “amarillentos” en el primer acto, “pardos herrumbre” en el segundo y “negros descoloridos” en el tercero. El Poeta vestirá una camisa estampada de colores vivos acorde con su discurso esperanzador y los guardias, como instrumentos del régimen, sufrirán un proceso de deshumanización: llevarán unas máscaras “más bien lisas, como vacías” en el primer acto, en el segundo “las facciones serán menos aparentes” y en el tercero “carecerán absolutamente de ellas, como un maniquí moderno”. Observamos que el uso de la máscara, propia del teatro expresionista, es un recurso que Plá trasladará a obras posteriores ya comentadas, como *Alcestes* (1951) y *La cocina de las sombras* (1960), pero en ninguna con tanta precisión. La máscara tiene la función de ocultar y, al mismo tiempo, de mostrar la esencia ideológica de los personajes, que se disipa a medida que avanza su transformación en autómatas. No obstante, cuando el Edificio se derrumba, los guardias sufren un proceso inverso ya que aparecen en escena sin las máscaras: “sus rostros vulgares expresan el terror y el desconcierto”. Una situación similar ocurre con el Constructor: el fanatismo con el que gobernó tras su encuentro con el Poeta había hecho desaparecer las facciones de su rostro, sin embargo, cuando se produce la caída del Edificio, queda encerrado en su despacho sin saber cómo actuar, mostrándose vulnerable²⁰⁹. Hasta el momento, el Constructor había permanecido siempre de espaldas al

²⁰⁹ A propósito de esta imagen, Henri Bergson en su ensayo *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico* sostiene que el elemento del disfraz, la máscara en este caso, es un elemento anómalo, deformador, puesto que lo cómico, el objeto real de mofa, permanece en la imagen originaria del que lo lleva: “Nos causa risa un perro a medio esquilado, un parterre de flores coloreadas artificialmente, un bosque cuyos árboles quedan ocultos por carteles electorales, etc. Buscad la razón de ello y veréis que se piensa en un disfraz. Pero lo cómico está demasiado lejos de la fuente. Si queremos verlo reforzado, tendremos que remontarnos a la fuente misma, reduciendo la imagen derivada, la imagen de disfraz, a la imagen primitiva” (1973: 38).

público, pero, tras el desplome, se gira desesperado y mira hacia los espectadores, únicos testigos de su degradación, mientras su imagen se vulgariza hasta el punto de adquirir un aspecto grotesco y ridículo:

Un chasquido bárbaro y musical abre una grieta enorme en la pared izquierda. Entonces del cuerpo poderoso vuelto de espaldas al público surge un hombre pequeño y enteco de ropas vulgares y oscuras, de facciones ratoniles que mira en torno desalentado, sin saber qué hacer. El estuche hueco del cuerpo se bambolea y cae, largo es, en el escenario, de espaldas siempre. El hombrecillo quiere escapar por el escotillón: este se cierra con seco golpe. Corre entonces hacia la escalerilla: con sordo estrépito un montón de cascotes vienen a obstruirla. El hombrecillo vuelve al centro de la escena: va de un lado para otro, empavorecido, se asoma al borde del proscenio; la vista del público lo aterrera (36).

La gestualidad y el movimiento escénico son, asimismo, elementos clave para entender la evolución psicológica y física de los personajes de la obra. Las acotaciones en ese sentido brillan por su precisión y coherencia. Como se ha comentado anteriormente, el del Edificio es un régimen totalitario muy estable, por lo que los oprimidos se encuentran en un avanzado estado de decadencia. Los que se encuentran en el exterior aparecen “tirados por el suelo, siempre [...] evidenciando el paso temporal en sus actitudes de aumentado desánimo y prescindencia de los circundante”, conformando una masa estática que solo es perturbada por algún leve movimiento que indica que están vivos, “una mano que se levanta apenas, un pie que insinúa un desperezo”. Dentro de las cámaras del Edificio, los hombres y las mujeres, distribuidos de forma simétrica, simulan que trabajan en un taller “automatizado hasta el límite”. La ausencia de elementos escenográficos en esta secuencia de escenas se compensa con un movimiento escénico grupal de carácter mecánico: “sentadas en el suelo con las piernas cruzadas, las mujeres hacen movimientos con los brazos como manejando

monótonamente sendas máquinas”, y los hombres, sentados en taburetes o pequeños pedestales cúbicos “mueven las piernas como accionando pedales”. A lo largo de esa escena, los personajes se van despojando de cualquier atisbo de conciencia crítica o de recuerdos, es decir, se crea una identificación del individuo con la máquina hasta el punto de adoptar plenamente su rol de *número*. Los más reticentes intentan abandonar *su* máquina sacudiéndose en el suelo como si estuvieran atados a un poste o a un cepo, pero el yugo del Edificio es implacable. Este ambiente industrial, frío, mecánico viene determinado también por efectos acústicos que refuerzan el clima de agonía, desconfianza e incertidumbre: ruido de poleas, motores, sirenas, chicharras metálicas, el susurro de voces que emanan de distintos planos de la escena combinados con los silencios absolutos. En *El Edificio* los elementos que componen el lenguaje escénico traducen simbólicamente el estado de ánimo de los personajes que depende directamente de las exigencias del régimen y varía en función de su estabilidad.

La dialéctica entre el amor y la impasibilidad, entre la utopía de los poetas y la distopía del Edificio, la manipulación de una colectividad a través de una férrea censura y los mecanismos de resistencia para desestructurar las bases de un régimen autoritario son los temas que sostienen el conflicto dramático y que lo conducen hacia un final tan apocalíptico como genésico. La censura, insertada en la dimensión simbólica de la obra, no solo acalla la ideas - “no hables”, “no pienses”- sino que anula las emociones - “no sueñes”-, despojando a los ciudadanos de todo ápice de humanidad. No es baladí, en este sentido, que las palabras prohibidas más peligrosas para el régimen sean *amor, ilusión, sueño, arte abstracto, psicoanálisis, inquietud, justicia, libertad pensamiento y corazón*. Por eso, el desenlace de la obra, propiciado por el zarandeo constante del Poeta a la *masa* de autómatas en que había sido transformada la sociedad, viene determinado por una disolución de la censura a partir de la insurrección de los sentimientos, es decir, a partir de un

golpe de Estado infundado por recuerdos, anhelos, dolor y, principalmente, amor, fuerza totalizadora e imbatible que, sumado a la reapropiación de la conciencia crítica y la esperanza de liberación, facilitan la *rehumanización* de los números y, por tanto, la caída del Edificio. En definitiva, se revierte la situación inicial: la sociedad distópica da paso a una utopía representada por el horizonte.

POETA. Con vosotros se salvó la humanidad. Y conmigo la libertad. Yo soy inmortal. Sin mí, las cosas no tendrían nombre.

JOVEN. ¿Qué hacemos ahora?

POETA. ¿Y lo preguntáis? Todo está por hacer. ¿Veis aquello allá lejos?

JOVEN. ¿Qué cosa?

POETA. El horizonte.

MUCHACHA. Ah, ¿eso era?

JOVEN. (*Un tanto desilusionado*) No es gran cosa, ¿verdad? Una línea que tiembla...

POETA. Ah, pero detrás está todo. Todo lo que hace la dicha, la esperanza, la razón de vivir.

JOVEN. ¿Vamos a buscarlo?

MUCHACHA. Vamos.

(*Echan a andar, abrazados y felices. El Poeta les sigue tomando notas en un cuadernillo.*) (38)

Con esta última imagen del poeta *creando* una nueva sociedad, finaliza *El Edificio*. Esta alegoría mordaz, aguda y lírica del totalitarismo, que reflexiona acerca del hermetismo y la opacidad estructural del sistema dictatorial como factores propicios para la construcción de una resistencia pasiva, pudo resultar siempre muy incómoda y no vio la luz porque, a pesar de que el presidente Higinio Morínigo había roto las relaciones con el Eje a causa de la presión norteamericana, que amenazaba al país con tomar graves represalias económicas, el aparato nazi-fascista siguió vigente. Los intereses alemanes en Paraguay fueron asumidos por la Legación de España en Asunción, pero el

régimen de Morínigo jugó a dos bandas: en paralelo a la consolidación de las relaciones paraguayo-norteamericanas, la colonia nazi del sur de Paraguay siguió creciendo en el transcurso de la II Guerra Mundial y el antisemitismo no involucionó porque “su filosofía alimentaba el esqueleto ideológico de los sectores más apegados a la doctrina nacionalsocialista” (Seiferheld 2012: 554). Tras el conflicto civil de 1947, el espíritu totalitarista ítalo-germano en Paraguay sobrevive en un sector del Ejército, en su Constitución y en sus leyes, “la débil caja de resonancia que el país representó en aquel período, reprodujo y registró sonidos de guerra y de odio que ya no dejarían de escucharse después” (Seiferheld 2012: 599). *El Edificio* de Josefina Plá, por tanto, nace en un contexto político que rechazaba el nazismo o el estalinismo en la teoría, paulatinamente también en la práctica, pero no en esencia, pues esta dimensión ideológica impregnaba la sociedad. La universalidad de esta obra sugiere una identificación del Constructor con Hitler, Stalin o Franco, indistintamente, pero también con el propio Higinio Morínigo y con el mismo Alfredo Stroessner después, motivando, también una lectura crítica de orden nacional. El devenir político del país propició que probablemente uno de los mejores textos de la literatura dramática paraguaya permaneciera inédito. Asimismo, la condena al destiempo le ha despojado de un merecido espacio en la historia del teatro hispanoamericano y español del siglo XX.

La publicación o representación de *El Edificio* podría haber abocado a la autora a un segundo exilio. El castigo desligado de la censura en un régimen totalitario como el de Morínigo o Stroessner, cuyo aparato represivo era un modelo de dominación que alcanzaba todos los ámbitos sociales impidiendo la libre circulación de ideas, favoreció la autocensura: Plá la lleva a cabo al decidir mantenerla inédita. Sin embargo, *El Edificio*, en el marco de su producción dramática, se erige, no solo como posiblemente su mejor obra, sino también como la más incisiva. Si bien la dramaturga despliega una crítica social a través de su teatro más realista o creando mundos ficticios anclados

en tiempos fabulosos y pretéritos para dar voz a la mujer, y específicamente, a la mujer paraguaya, su teatro expresionista es capaz de contener, a través del simbolismo lírico, el clima social de una época que no necesariamente alude al espacio paraguayo. La modernidad de *El Edificio* reside en su capacidad de encarnar el discurso de la desobediencia, aquel en el que no se olvida que, bajo una política intervencionista y desarrollista, y bajo la insistente divulgación de un falso modelo democrático, respira un régimen tiránico. O lo que es lo mismo: bajo el despacho donde el Constructor y los proyectistas fraguan la maravilla del Edificio, bajo los talleres donde los números trabajan coreando automáticamente las premisas del régimen, “orden”, “disciplina”, se encuentra el sótano, el lugar donde viven confinados los poetas, aquel en el que Plá ocultó *El Edificio*. El espacio del que aflora la subversión.

Historia de un número (1949)

Historia de un número es la pieza más afortunada de la producción teatral del Plá, ya que ha sido incluida en diversas antologías de teatro hispanoamericano²¹⁰ y ha sido representada internacionalmente en varias ocasiones: la primera vez en México (1968), seleccionada por Carlos Solórzano como una de las 122 piezas presentadas en el Festival Internacional de las Artes, que incluía el I Festival de Teatro Nuevo de Latinoamérica, celebrado en el marco de las XIX Olimpiadas²¹¹; según Edda de los Ríos (1994), también estrenada en Argentina y Uruguay y, según Ramón Bordoli (1984), fue transmitida en Radio Nacional de Buenos Aires (1975), Radio Nacional de Madrid (1970) y presentada “en varias universidades españolas” (1984: 507); recientemente, la obra ha sido

²¹⁰ Vid. Anexo 2 de este estudio.

²¹¹ El discurso de apertura del Festival de Teatro Nuevo que pronunció Carlos Solórzano fue publicado en la sección cultural de la revista paraguaya *Comunidad* en agosto de 1969 (nº 605), donde Plá colaboraba como redactora.

estrenada en junio de 2011 en Colombia por el grupo universitario El Portón de la Universidad Francisco de Paula Santander, bajo la dirección de Carlos Carvajal, y, en diciembre de 2016 en Venezuela, por el Grupo de Teatro Estable del Ateneo del Táchira²¹². En Paraguay, como indica Jorge Aiguadé (1996), fue estrenada en el Festival estudiantil de Teatro, celebrado en Asunción en 1971, y luego repuesta por diversos elencos amateurs.

Se trata de una pieza en un acto, una “farsa trivial en XI tiempos”²¹³ que, si bien manifiesta una estética muy alejada del resto de su producción dramática mayor, a excepción de *El Edificio*, mantiene una atmósfera desasosegante que la acerca a su teatro breve, mayoritariamente inédito, cercano a la corriente del absurdo. Desde un punto de vista estructural, resulta una propuesta más experimental que *El Edificio* debido al proceso de simbolización del teatro que define el género al que está adscrita: la farsa. Plá busca enfrentar al espectador con la realidad en sí misma, cruda y directa, a partir de una forma dramática que presenta dos elementos estructurales, el carácter de los personajes y la anécdota, sujetos a la tiranía de la palabra, en su expresión metafórica. Varios críticos han coincidido en clasificarla como obra expresionista, cuya difusión, al menos fuera de la isla en primer término, representó un punto de conexión entre la cultura paraguaya y el exterior. En este sentido, Teresa Méndez-Faith (2013) considera que esta obra evidencia la insistente lucha de Plá por insertar el teatro paraguayo en las corrientes escénicas de vanguardia de la primera mitad del siglo XX, cuyo debate giraba en torno al problema de la deshumanización de la sociedad. Antonio Pecci, que la incluyó en su antología de *Teatro breve paraguayo* (1981), señaló que esta farsa expresionista forma parte del núcleo del teatro paraguayo

²¹² Señala Ramón Bordoli (1984) que, en Venezuela, la obra fue incorporada en los programas oficiales de teatro, escénico y radiofónico después de que se diera a conocer en México.

²¹³ En la edición *Teatro breve de Josefina Plá y Ramiro Domínguez* (1969) el subtítulo reza “farsa trillada y sentimental en XI escenas”.

contemporáneo que daba testimonio del hombre y de su sociedad; Rosalina Perales, en *Teatro hispanoamericano contemporáneo (1967-1987)* (1989), observó su vínculo con el teatro del absurdo, proveniente de la atmósfera distorsionada en la que se mueve el personaje principal, y Orlando Rodríguez-Sardiñas y Carlos Suárez Radillo, que también la reproducen en *Teatro selecto contemporáneo hispanoamericano* (1971), destacaron que “mezclando la poesía, la ternura y el realismo expresionista, Josefina Plá ha conseguido dotar a su pieza de indudable universalidad, así como de infinitas posibilidades escénicas (1971: 469).

El simbolismo expuesto en piezas como *El pretendiente inesperado* o *Alceste*, ambientadas en tiempos pretéritos, se desnuda de onirismo y construye, aquí, una realidad distópica cuyo valor metafórico traslada el conflicto a un plano universal: Él le suplica a Ella que no tenga el hijo que está esperando, pues un hijo fuera del matrimonio está condenado a sufrir; Ella se niega y Él la abandona. Cuando el niño nace, a Ella le informan de que su hijo no tiene número, lo que es equivalente a no tener identidad. Cuando este se hace Hombre, emplea obstinadamente su tiempo en conseguir un número, pues sin él no puede trabajar, comprar ropa o zapatos, ni siquiera tener amigos o pareja: a ojos de la sociedad es como si no hubiera nacido. Finalmente, ni su participación en la guerra, donde es bien recibido porque a los sin número nadie los llora, ni el amor sincero de la Muchacha Sencilla, que lo rechaza porque no podrá darles un número a sus hijos, consiguen que pueda integrarse en la sociedad, así que se alía con dos delincuentes que le hacen ver que el dinero es su única solución. Solo una vez que es detenido y juzgado tras una batida, el Tribunal le decreta un número, el 131313, con el que deberá cumplir prisión perpetua.

La farsa está estructurada en once “tiempos”, escenas atomizadas que siguen un orden lineal y presentan momentos simbólicos de la vida del protagonista, el Hombre. Si bien la progresión dramática es perceptible y se

dirige hacia un punto culminante en la escena IX, que determina el desenlace y ratifica una lógica argumental circular, las escenas pueden leerse como bloques semánticos independientes. No existe un relato vital del personaje en ellas, no existen datos de su devenir, tan solo un diálogo mínimo, conciso, que retiene los elementos más significativos de ese “tiempo” cotidiano de vida, y construyen el carácter del personaje, sus condenas y su frustración. Por eso, lo que haya acontecido durante las elipsis que separan un tiempo de otro no es relevante, lo esencial es que las distintas situaciones a las que se enfrenta el Hombre contienen una significación común, un valor connotativo que ayuda a interpretar el discurso global de la farsa. El diálogo, construido generalmente a partir de frases escuetas, inacabadas, y silencios, está magistralmente reforzado por las acotaciones, que no solo sirven para situar las escenas en un marco espaciotemporal específico, sino que ayudan a cerrar las conversaciones aportando la significación necesaria a la escena, pero dejando siempre un espacio a la sugestión. En este sentido, los recursos escénicos -gestos, mímica, el uso expresivo de la luz, el nivel de abstracción del decorado, que en alguna escena es nulo- son imprescindibles para comprender la obra y adquirirán protagonismo progresivamente a medida que la desazón del protagonista por la acumulación de negativas aumenta.

Ramón Bordoli (1984) divide los tiempos en dos partes: “el proemio”, que incluye las escenas I, II, III y IV, y “la problemática de la soledad del hijo natural”, que abarca hasta el final de la pieza. El proemio, en efecto, se desarrolla en un tiempo previo al nacimiento del Hombre. Los protagonistas son Él y Ella, cuya relación se articula asimismo en tres momentos clave. El primero muestra el amor entre los jóvenes, que se manifiesta a partir de una escena en la que coquetean mientras observan un paisaje de primavera, en un espacio abierto, que recuerda al motivo cortés de declaración de amor a través del espejo:

ELLA. Bien... pues... ¿Cuál es el motivo? (*Gazmoña.*)

ÉL. (*Con pasión.*) El motivo es... una hermosa mujer.

ELLA. ¿Ah, sí?...

ÉL. (*Arrebatado.*) Una bellísima mujer. Una mujer adorable.

ELLA. ¿Una mujer hermosa?... (*Más gazmoña.*) ¿Está por acá cerca?...

ÉL. Muy cerca.

ELLA. Yo no la veo.

ÉL. Si me permite mostrársela...

ELLA. (*Coqueta.*) Por darle el gusto...

ÉL. Entonces... (*Se vuelven uno hacia otro, se miran.*) ¿La ve? (*Ella se hace la que no entiende.*) Mire en este espejo... (*Se corre un poco más en el asiento hacia Ella. Tocándose el ojo.*) Acá dentro está... ¿La ve? (Méndez-Faith 2013: 864).

En el segundo, se expresa la espera que han tenido que sufrir los amantes hasta volver a verse, tres días que se les antoja una “eternidad”. En el mismo espacio abierto, su felicidad se muestra no a través del diálogo, sino por medio de la mímica:

Se levantan, esta vez las manos unidas; dan algunos pasos paralelos al proscenio. Se detienen primer término izquierda. Pausa. Se sientan en el suelo el uno al lado del otro. Pausa. Se levantan. Dan unos pasos, tomados de las manos. Se arrodillan uno frente al otro; sus rodillas y sus frentes se tocan. Pausa. Se levantan; dan unos pasos. Simultáneamente, se tienden en el ribazo, cara al cielo, levemente separados. Pausa. Se vuelven uno hacia otro, quedando frente a frente, siempre acostado. (*Oscuración*) (2013: 865).

El tercer momento de su relación se desarrolla durante los tiempos III y IV, pasan a una habitación cerrada, de modo que el banco del paisaje abierto se convierte en una cama. Están en una habitación mirando hacia una puerta. Observamos que en la escena III existe cierto temor de lo que pueda entrar por la puerta, pero, a medida que avanza el diálogo, la percepción sobre ello

no es la misma para ambos: al contrario que ella, Él advierte que en “cualquier descuido puede entrar”, que “hay que evitarlo a todo trance” y sospecha que Ella lo llama en sueños a escondidas. Tras una breve pausa, Ella, con angustia, le avisa de que va a entrar, pero cuando él sugiere hacerlo desaparecer, porque así se hizo muchas veces y “si nadie lo sabe, es como si no sucediera”, ella se reivindica salvarlo porque “está mezclado a mi sangre”, “crece de mi hambre y de mi sed”. El procedimiento catafórico, marcado generalmente por el pronombre neutro *lo*, conduce al espectador a rechazar la denotación del signo puerta y ver en ella el nacimiento de un hijo. El temor proviene de las consecuencias que la sociedad carga sobre un hijo fuera del matrimonio: Él quiere actuar conforme a la ley y, por ello, su lógica es racional; a ella, sin embargo, le mueve el sentimiento de afecto. Las dos maneras de ver el mundo serán irreconciliables y Él desaparecerá. El abandono de la madre y del hijo se sugiere sutilmente en el diálogo, que anticipa la marginación a la que estará condenado el Hombre, pero se reafirma gracias al lenguaje escénico referido a la expresión corporal. El nacimiento del hijo secunda la metáfora de la puerta materializada en un paso de la oscuridad a la luz y el sonido de un portazo, tras un grito.

ÉL. Si me amas, no lo dejarás entrar.

ELLA. ¿Él es pues tu enemigo?

ÉL. Mi enemigo es el rostro del futuro que me está negado.

ELLA. ¿Tenemos los pobres otro futuro que este?

La luz se apaga. Se oye un ruido como de desgarramiento: un grito. La puerta se cierra enseguida. La luz se prende y se muestra en el suelo una figura desnuda (malla rosa con un leve calzón como pañal). Ella va hacia la figura en el suelo. Él la sigue. Ella arrodillada en el suelo, Él de pie a los lados de la figura infantil miman un nacimiento patéticamente desventurado. Solo un momento; Él se aleja sin volver la espalda: desaparece en la sombra del fondo. Ella levanta la criatura y avanza con ella en brazos como una Dolorosa hacia el proscenio. (Oscuración.) (2013: 869).

La última parte de este tercer momento se identifica con la escena IV. El banco, que había sido una cama, es ahora una cuna. Ella discute con el Celador, representante institucional, porque desea pedir una ayuda social, pero su hijo no está “anotado”. El Celador le recrimina “haberlo dejado entrar”, pues el haber nacido fuera del matrimonio está penado en el “Código”, de modo que el niño “ha venido al mundo sin número”, es decir, no hay lugar para él en la sociedad. Plá retoma aquí temas vertebrales de su obra dramática anterior: la marginalidad de los hijos ilegítimos y el desamparo de las madres solteras. El planteamiento de este texto abstrae este problema para plantear que “la vida humana, la identidad, incluso la existencia misma, depende del estado (legítimo o ilegítimo) del nacimiento del individuo” (Valenzuela 1975: 46), es decir, que la ley es capaz de deshumanizar a los individuos, y las circunstancias del nacimiento pueden determinar su marginación en las estructuras sociales. En el tiempo IV, Ella, guiada por el amor y no por la norma, reprende al Celador, que le ha confirmado que, sin número, su hijo será “un no en todas partes”:

ELLA. Para una madre el hijo propio tiene siempre un número. La madre es la única que sabe que el hijo no puede dejar de haber nacido.

ÉL. Pero no todo el mundo es madre, señora. Lo malo es eso. Su hijo tiene madre, sí, por supuesto. Pero eso no basta. Su hijo figura entre el millón y medio nacido de más este año, y para los cuales el mundo no tiene previsto un lugar en la mesa. Su hijo, señora, no tiene número. No hay casillero para él. [...]

ELLA. Mi hijo está aquí. Aquí están su carne y su sangre. Es un latido pequeño como una mosca y sin embargo para mí llena el mundo. ¿Qué quiera que haga yo?

CELADOR. Oh, nada, por supuesto. No le estoy diciendo que lo haga rodajas y lo deje ir por el tubo de desagüe, no señora. Esto todavía está penado en el Código. Pero eso no quita que haya hecho usted una gran macana. Sí, señora. Vivir para ver. Por de pronto, para algo vine... ¿Usted

pidió ayuda a la organización social, no? ... Bueno. Su hijo no está allí anotado. No tiene número... (2013: 870).

El tiempo V inaugura la segunda parte de la farsa, centrada en la vida del Hombre, que lleva “un brazal de luto” y se aproxima a “una de las ventanillas”. No hay más información ni sobre su vida ni sobre el espacio en el que se encuentra, pero todo conduce a pensar que su madre ha fallecido y él, un sin número, queda desamparado. El breve diálogo es una consecución caótica de negativas en boca de 8 ventanilleros. La disposición de las negativas es una “traducción de la ansiedad - ¿desesperación- del Hombre, que no quiere atenerse al orden riguroso [...], y busca confusamente en las restantes, apresurándose, atropellándose, frustrándose una y otra vez” (Bordoli 1984: 459).

VENTANILLERO 1. No hay carta para usted.

VENTANILLERO 5. No hay puesto para usted.

VENTANILLERO 2. No hay reuniones para usted.

VENTANILLERO 6. No hay telegramas para usted.

VENTANILLERO 3. No hay amigos para usted.

VENTANILLERO 7. No hay viajes para usted.

VENTANILLERO 4. No hay deseos cumplidos para usted.

VENTANILLERO 8. No hay diversiones para usted (2013: 871).

Los ventanilleros, trabajadores del sistema, le niegan al Hombre cualquier manifestación de sociabilidad, lo que lo aboca a un estado extremo de incomunicación y soledad. La aparición del Vendedor de sueños, con globos y luces de vivos colores, parece *a priori* elemento esperanzador. Los sueños son un producto que se comercializa, “cosas de poco peso, que uno baraja con los ojos cerrados y las manos sobre el ombligo”, apto “para los ratos libres”, que se pueden llevar a cualquier sitio, y no ocupan lugar, pero que no sirven para cubrir las necesidades básicas del Hombre, por eso los rechaza. Se plantea que, en situaciones de extrema necesidad, no hay lugar

para el idealismo, la realidad lo invalida. La marginación del Hombre lleva intrínseca su incapacidad para soñar. Para él, como para Segismundo, solo existe una concepción de la vida posible, aquella en la que están encerrados: si bien para el protagonista calderoniano esta era el mundo ficticio de la torre, para el Hombre es la realidad misma, cuyas normas acepta irremediabilmente, por eso el “producto” del Vendedor le parece una tontería. El Vendedor es portador de aquello que simboliza el acceso a la individualidad, pues los sueños son categorías únicas e intransferibles. El Vendedor es un personaje que, por lo tanto, revela en el Hombre su adhesión inevitable a los márgenes de la realidad, por eso, cualquier intento de evasión es anulado por él mismo. Se erige, en este sentido, como un personaje contrario al Poeta de *El Edificio*, para el que la poesía y los ideales alimentaban las raíces de la identidad personal y colectiva.

La frustración del Hombre aumenta en el tiempo VI cuando en la zapatería ya no hay número de su talla, en la sastrería tampoco hay ropa a su medida, en la estación de tren no hay billetes para él y el lotero no puede venderle un boleto porque no tiene con qué pagarlo. Una vez más, los sueños, interpretados aquí como la suerte, le son prohibidos. A través de tres conversaciones con un diálogo rápido y conciso, delimitadas por las entradas y salidas de los interlocutores, observamos que Plá imbrica el nivel lingüístico y el semántico para hablar sobre el no-lugar del hijo ilegítimo, que vivirá con el peso, no solo de las prohibiciones del sistema jurídico, sino también de los prejuicios sociales en los contextos más cotidianos. Construye esta escena a partir de una dilogía que redundante en el carácter marginal del Hombre: el número, como símbolo de identidad en la obra, se asocia con otras acepciones de la palabra, la expresión de una cantidad con relación a su unidad y el billete de lotería.

EMPLEADO. No hay número para usted, señor.

HOMBRE. Pero yo hasta ahora me he calzado. Debía haber números a mi medida.

EMPLEADO. Habrá sido por chiripa, señor. Mientras era chico, o jovencito. Ahora ya lo ve. Ni un número. *(Recoge las cajas y sale. Sobre la cabeza del Hombre aparece el letrero Ropería. Sale un sastre llevando un montón de ropas al brazo. Prueba al Hombre saco²¹⁴ tras saco, solo para comprobar que no le va bien ninguno.)*

SASTRE. *(Desalentado.)* No hay saco a su medida, señor. No hay número.

HOMBRE. Pero no es posible que yo vaya sin saco.

SASTRE. Si es por eso, le pasmaría usted de ver la gente que va sin saco. Además, uno se acostumbra.

HOMBRE. Pero si yo siempre llevé saco.

SASTRE. Habrá sido el saco de otro. Hay muchos así también. Saco de otro. Pantalón de otro. Zapato de otro. Pruebe. Quizá tenga suerte (2013: 872).

Un dato significativo de estas conversaciones es que hay muchos otros casos de personas sin número, lo que revela una sociedad enferma, no solo por la rigidez del sistema que conduce a la cosificación del ser humano, que antepone la ley a la humanidad o la norma a la empatía, sino también porque hay implantada una doble moral cuyo resultado es el abandono de las madres y de los hijos ilegítimos, sin números, para no verse envueltos en una acción desestabilizadora de los esquemas jurídicos.

El único momento en que el Hombre se siente integrado es en el tiempo VII, cuando unos soldados lo invitan a participar en la guerra. Él acepta porque le prometen lo único que anhela: un número. A ellos no les preocupa su condición, al contrario, la prefieren porque los sin número son menos exigentes, nadie los reclama, no reciben telegramas ni cartas. En esta breve conversación no solo se denuncia la instrumentalización de la clase más humilde para fines bélicos, “defender la patria”, un concepto que los soldados

²¹⁴ Camisa holgada, de tejido áspero.

piensan que el Hombre no conoce porque los que son como él “carecen de sentido cívico”, sino sobre todo el olvido al que son sometidos después. Indica Bordoli (1984) que esta escena ejemplifica cómo corren paralelos en la obra los planos social y simbólico:

La guerra compromete a todos y no es posible escapar a sus imposiciones. El Hombre, al ser anónimo y sin número, al que se le ha ido pautando su existencia- y aún antes de ella- con la postergación, adquiere estatura humana al comenzar en peligro una serie de valores quedando relegado inclusive del fenómeno bélico, es abruptamente empujado a participar en él, cuando “casi todos están ya donde tienen que estar” (1984: 465).

El número que obtuvo en la guerra solo es válido en ese contexto. Por eso, en el tiempo VIII ninguna de las muchachas con las que habla desea estar con él. El paso del tiempo se marca con varias entradas y salidas a escena del Hombre, guiado por una sola luz y una marcha militar que se va escuchando cada vez más lejana. La clave está en el vestuario: en la primera entrada viste el traje de soldado; en la segunda, solo lleva pantalón militar; en la tercera, viste de civil, con “ropas ajadas y pobres”. Con ese aspecto se ve inmerso en una fiesta, donde muchachos y muchachas bailan alegres entre bastidores. Lo único que preguntará el hombre a las muchachas que representan arquetipos vinculados a distintos estratos sociales es “¿Me quieres?”. Lejana de esquemas de comunicación realistas, esta pregunta, directa y sencilla, simboliza el lugar ínfimo que ocupa el amor en esta sociedad distópica. La Muchacha de Trenzadas dirá que sí, pero que su mamá dice que un sin número no le conviene; la Muchacha Moderna también afirma, pero no lo hará porque “la vida está muy cara”; la Muchacha Snob, solo lo quiere para un rato, pues “un sin número no es compañía decorativa”; a la Muchacha Venal le es indiferente uno que otro, solo se interesa por el dinero; y, finalmente, la

respuesta de la Muchacha Sencilla es una visión correctiva del conflicto inicial de la farsa:

MUCHACHA SENCILLA. Yo sí te quiero. No me importa que no tengas número. Pero... ¿y nuestros hijos? ¿Pensaste en nuestros hijos? (*Hombre baja la cabeza abatido. Mismo juego anterior.*)

HOMBRE. (*Desesperado.*) ¿El amor entonces no importa nada?

MUCHACHA SENCILLA. Sin número es una locura.

El Hombre se desespera porque ha heredado de su madre una concepción de la vida distinta, aquella basada en el afecto. Esta herencia, no obstante, ha condicionado su fracaso y su progresiva degeneración hasta el punto de convertirse en un paria. El tiempo IX lo sitúa en medio de la escena, en soledad, junto a un árbol seco, símbolo de su degradación. Entonces, “se entrega a una pantomima sugestiva de desesperación”: se le acercan individuos que le susurran, cada vez más aceleradas, frases como: “Con dinero hay siempre número”, “Con número hay siempre dinero”. En esa situación de extrema locura, convertido en un mero títere, uno de ellos le pasa un revólver y él se deja conducir por ellos. La sociedad le ha hecho perder la capacidad de decisión, la voluntad, la ética. Durante la escena X, unos detectives lo perseguirán por todo el escenario: suben y bajan, entran y salen, van con linternas que se encienden y se apagan, pero en silencio. El sonido ambiente de los pasos caóticos por el escenario es un recurso que acerca la acción dramática hacia el desenlace: al encenderse la luz, el Juez, el Fiscal y el Defensor miran al Hombre, que está cubierto con un velo negro, de espaldas al público. Ante el cúmulo de ataques incongruentes del Fiscal, el Defensor solo puede argüir que el Hombre es un sin número. En este rápido intercambio lingüístico, se insinúa que el Hombre, que ha sido sometido a vivir al margen de la ley toda su vida, podrá quedar libre de cargos. Por eso, el dictamen del Juez es representativo de un sistema que aplicará la ley siempre, pero que lo hará en función de su conveniencia.

JUEZ. (*Martillazo.*) Este tribunal da por suficientes las pruebas presentadas y pasa a sentencia. (*Carraspea.*) Considerando que todos los males que a este individuo han [afectado son consecuencia de la] circunstancia de haber nacido y crecido sin número, este Tribunal se cree en el caso de proveer, judicial, jurídica, justiciera y juiciosamente a esa deficiencia. Y le decreta un número a su medida, solo para él y para siempre amén. (*Solemne.*) ¡Reo, póngase de pie...! (2013: 877)

Una vez más, la acotación consuma la significación de la escena, y también de la obra: cuando el Hombre se levanta, ya sin el manto negro, viste el uniforme de preso y sobre el pecho el número 131313. Plá denuncia el margen de maniobra que, paradójicamente, tiene un sistema cerrado, principalmente cuando ha de tomar medidas sobre el futuro de los ciudadanos y antepone sus intereses a los de ellos. En este caso, el Juez, en contraposición al cúmulo de negativas que el Hombre recibió a lo largo de su vida, le asigna el número cuya significación define su personalidad y su pasado, la mala suerte, así como su futuro, que transcurrirá entre rejas. El uso de un tono humorístico, principalmente en el juego de palabras que comienzan por *ju-*, pero que resultan paradójicas en el contexto distópico desde la perspectiva del Hombre -judicial/justiciera, jurídica/juiciosamente- para exponer una decisión dramática, acercan la propuesta hacia la categoría de lo grotesco. En la misma línea, la elección del 131313, después de la insistente búsqueda de El Hombre a lo largo de su vida, provoca una interesante tensión irónica que edulcora el fatalismo del desenlace, pero fortalece la intención crítica.

La potencia expresiva de *Historia de un número* bucea en las consecuencias que arrastran la total deshumanización del hombre, aquella que determina una sociedad impersonal, automatizada, materialista y cínica, donde el amor es un valor inferior y disfuncional. Sus miembros, esculpidos a imagen y semejanza del sistema, como autómatas tan racionales que rozan la

irracionalidad, jamás asaltarán el plano personal de la experiencia porque este se aleja del sistematismo orgánico al que está abocada la realidad. El Hombre, en constante proceso de cosificación, no se rebela, tampoco reflexiona, la lógica del sistema es tan perversa que también engulle a aquellos que quedan fuera de él. El único signo de protesta es su insistencia, que finalmente lo llevará a ser como el resto, una cifra que, no obstante, continúa acusando el delito de ser hijo de una madre soltera.

III.2.3. TEATRO BREVE

Y todo eso se me volvió a la memoria cuando el tío Cabrilla se me cruzó por la misma vereda, sin reparar en mi presencia. En la mía o en la de cualquier otra persona. Iba con la mirada opaca perdida en algún lugar vacío del espacio o del limbo.

Rubén Bareiro Saguier, "Licantropía"

El término teatro menor, utilizado tradicionalmente en contraposición al de teatro mayor, no solo define a un conjunto de obras de distintos géneros o subgéneros de menor extensión que las tragedias o las comedias, sino que contiene una carga peyorativa que implica una calidad inferior, ya sea por la insuficiente transcendencia de los temas o la pobreza psicológica de los personajes, la reducción de las coordenadas espaciotemporales, la pobreza escenográfica o el carácter humorístico. Se trata de una asociación equívoca que relaciona cantidad con calidad (García Lorenzo 1983); por eso, nos inclinamos por el término "teatro breve", que se aleja de tales prejuicios conceptuales y es más adecuado para describir el corpus de Plá, piezas breves en extensión y no necesariamente menores en calidad. Aquí nos distanciamos también del término utilizado por Max Aub para clasificar su teatro menor, que contrapone al mayor porque "presenta en primer término problemas individuales" (Aub *apud* Aznar: 2006: 19), pues la propuesta de

Plá va en dirección contraria, probablemente más afín a lo que él entendía como “piezas en un acto”.

En cuanto a la extensión, el teatro breve de Plá se caracteriza por sostenerse en un acto, dividido generalmente en varias escenas. A propósito de la compleja caracterización del género, Jerónimo López Mozo (2011) propone dos variantes generales: el teatro breve *largo*, las obras fronterizas con los géneros mayores, y el teatro breve *corto*, cuyo extremo sería unas palabras, lo que podría reconocerse como microteatro. El teatro breve de Plá estaría, en términos generales, más cercano a la primera categoría. En la estructura discursiva de sus textos, por otra parte, son identificables elementos definitorios de las poéticas de la brevedad: personajes tipificados, economía de situaciones y tiempos -también de espacios, pero ese es un rasgo común con el teatro mayor-, novedad anecdótica, ritmo, protagonismo del lenguaje con el objetivo de potenciar lo ingenioso y lo elíptico para que siembre la duda en el lector, mantenga la tensión y abra el abanico interpretativo. La realidad cotidiana se refleja de manera deformada, a partir de una yuxtaposición de elementos grotescos y la incorporación de otros oníricos y simbólicos.

El teatro breve de Plá no conforma un corpus homogéneo, pero hemos conseguido clasificarlo en dos grupos: piezas en un acto y adaptaciones. Todos los textos, a excepción de *Qué gran cosa es el teléfono*, que se incluye en el *Teatro escogido* de Jorge Aiguadé, permanecen inéditos y han sido hallados en el marco de esta investigación en el Fondo Josefina Plá de la Universidad Católica de Asunción. Pertenecen a las piezas en un acto varias piezas grotescas, *El profesor*, *Caído del catre*, *El empleo*, *Ad augusta per angusta*, *Esperar sentado*, *Qué gran cosa es el teléfono*, *El gato alcalde*, y una farsa, *Las ocho sobre el mar*. Las adaptaciones son *Don Quijote en la venta*, *Principio medio y fin del gobierno de Don Quijote*, *En el palacio de los Duques*, *La tercera huella dactilar* y *Los primeros hombres en la luna*.

La composición de estas obras es apenas unos años posterior a la de su teatro mayor y comprende los años 1950 y 1971. El contexto de creación ofrece las claves para entender por qué Plá cultivó este género: las piezas fueron compuestas durante sus años más activos en la Escuela Municipal de Arte Escénico, fundada en 1948. Plá reavivó su labor como dramaturga componiendo textos breves que pudieran servir como ejercicios prácticos en el aula. Por eso, es probable que muchas de las piezas en un acto rescatadas se integren en esta coyuntura; además, durante la década de los años cuarenta y cincuenta, colaboró muy activamente en programas radiofónicos para los que compuso o adaptó obras teatrales, entre las que se encuentran algunas de las que hemos hallado. Excepcionalmente, sabemos que hay piezas que se destinaron a ambos fines.

Sin embargo, una razón pragmática como la que acabamos de exponer no es suficiente para explicar la inclinación de Plá por este género. Intervienen dos factores más asociados al bagaje literario de la autora, es decir, a sus lecturas. Por una parte, como comentamos en el primer capítulo, es reseñable la influencia que los autores de la generación del 27, especialmente García Lorca (Tovar 2001), ejercieron en su concepción de la literatura en general, y de la poesía en particular. No olvidemos, en este sentido, el papel de Lorca en la actualización del género breve, en la confluencia de la tradición y la vanguardia, a través de entremeses, títeres, farsas, etc. Junto a Valle-Inclán, se le reconoce el mérito de “abrir una senda de aprecio hacia los géneros menores que tiene en los años treinta una actividad realmente extraordinaria” (Huerta Calvo 2000), que se vio materializada no solo en la prolífica producción del género por parte de escritores de la generación del 27 -Alberti, Salinas, Aub, Bergamín, Dieste, Altolaguirre, Arconada, León Felipe-, sino también en la escena, gracias a la ferviente actividad de las compañías de teatro popular durante la República, como las Misiones Pedagógicas, La Barraca o el Búho.

A este factor habría que añadir que la autora mantuvo el contacto con el teatro español de vanguardia a partir de los ecos, sutiles pero significativos, que se filtraron en Paraguay después de que se arraigara definitivamente en 1938. La temporada teatral que ofreció en Asunción la Compañía de Margarita Xirgu en agosto de 1944 adquiere, en este sentido, un gran valor. Por otra parte, señalamos el constante interés de Plá por actualizarse, por mantenerse al día de las nuevas corrientes estéticas que se desarrollaban en el plano internacional, por tener entre sus autores de cabecera los clásicos contemporáneos, por combatir, en definitiva, los efectos más perjudiciales de la insularidad paraguaya. Así, no solo observamos que en la Escuela Municipal de Arte Escénico proponía y dirigía obras de la literatura contemporánea universal, sino que esta motivación se traslada a su teatro breve: viven en sus piezas en un acto, no solo el espíritu de lo grotesco de Pirandello y Chejov, sino también la angustia existencialista de Camus²¹⁵, que conduce sus formulaciones hacia el absurdo, pero sobre todo ponen de manifiesto cómo el desencanto brutal de los tiempos de posguerra, a uno y otro lado del océano, había calado en su literatura.

III.2.3.1. Piezas en un acto

Jorge Aiguadé señala en *Teatro escogido* (1996) que Plá escribió *Media docena de grotescos brevísimos* (1951), una supuesta antología de piezas breves cuyos títulos no especificó. Nuestro hallazgo en el archivo de la autora nos ayuda a identificar varias. Aunque en los manuscritos no aparece ninguna referencia al nombre de la antología, que nunca se editó, el título de algunas de estas obras viene acompañado por su definición genérica, “grotesco”. Independientemente de este dato, lo grotesco como categoría estética es un

²¹⁵ Recordemos que entre las obras que Plá dirige para el elenco de estudiantes de la Escuela Municipal de Arte Escénico se encuentran *Pedido de mano* de Chejov, *La patente* y *La señora Morli, dos en una* de Pirandello y *Los justos* de Albert Camus.

rasgo que define el teatro breve de Plá, pero en ocasiones en diálogo con el absurdo, de modo que se pueden reconocer en él algunos conceptos de la teoría que el crítico alemán Wolfgang Kayser formuló sobre el tema en su obra *The Grottesque in Art and Literature* (1933). Para él, lo grotesco no está asociado a lo popular y carnavalesco donde se ensalza lo soez y lo obscuro como sostenía Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (1968), sino que, en la observación de la realidad, se capta lo hostil. Sin embargo, el humor y la ironía son elementos constituyentes del teatro breve de Plá, de modo que lo grotesco en su caso debe leerse priorizando el efecto distanciador de la risa²¹⁶. Así, es posible percibir la intención de la autora por ridiculizar a sus personajes, un recurso que le permite reflexionar sobre algún aspecto preciso de la realidad, que puede resultar apática, dispersa, nómada, incomprensible o simplemente ridícula, a partir de una mezcla de elementos realistas, que en ocasiones se entremezclan con otros no realistas. Meyerhold, quien, según Pavis (1998), consideraba el teatro como la forma de expresión por excelencia de lo grotesco, habla de lo tragicómico como efecto de la deformación grotesca:

El ritmo siempre más rápido de nuestra vida exige la brevedad, la precisión, la velocidad. No es cierto que no sabemos reír. Pero nuestra risa, breve y afilada es la del hombre cultivado que aprendió a ver el fondo de las cosas considerándolas desde lo alto. ¡Profundidad y quintaesencia, brevedad y contrastes! El pálido Pierrot de largas piernas se desliza a través de la escena sugiriendo por sus gestos la eterna tragedia de la humanidad y, en seguida, le sucede en el ritmo endiablado la vivaz arlequinada, lo cómico sigue a lo trágico y la canción sentimental hace sitio a la brutal sátira (Meyerhold 1971: 59).

²¹⁶ Lo grotesco es un modo de expresión dúctil, pues, como indica David Roas, se ha ido “modulando y transformando a medida que se producían cambios estéticos y filosóficos esenciales en la cultura occidental” (2011: 70), pero que contiene particularidades fijas como el efecto distanciador de la risa.

El efecto grotesco combina risa y desencanto, por su acercamiento al absurdo, de modo que el distanciamiento de la risa suele desvanecerse cuando, al final de la pieza, el lector es capaz de ver reflejado en él algún rasgo de los personajes:

Una marioneta de Hoffmann se lamenta por tener en lugar de corazón, un mecanismo de relojería. En lo grotesco, como en Hoffmann, vuelve a tener un papel importante el *motivo de sustitución*. Lo mismo ocurre en Jacques Callot. Hoffmann escribió a propósito de este dibujante extraordinario: “Incluso cuando toma sus temas de la realidad (cortejos, guerras), sus dibujos tienen una fisonomía aparte, muy viva, que confiere a sus figuras y a sus grupos, algo a la vez extraño y familiar. “Oculto bajo lo grotesco, el observador penetrante descubre en el ridículo Callot unas misteriosas alusiones” (Meyerhold 1971: 64).

En la yuxtaposición de las categorías grotesco y absurdo, esta última se manifiesta cuando la risa es paradójica y “surge de una mirada lúcida frente a la condición misma de la existencia” (Gidi 2012: 91), es decir: emana del desencanto mencionado anteriormente y de la percepción de que el mundo, en su manifestación más cotidiana y banal, no puede tomarse en serio. El humor, en este sentido, se percibe como un recurso liberador, que puede llegar a movilizar la conciencia e invita a la reflexión. Aunque en sus piezas no hay una transgresión significativa de los códigos miméticos, la convención teatral a la que recurre Plá en algunos de sus grotescos se acerca también al teatro del absurdo por el abandono del razonamiento lógico y racional, que le sirve como canal para abordar temas de índole existencialista como la incomunicación, la soledad o la deshumanización del individuo.

Además, si miramos más allá de la frontera de la isla, observamos que el teatro breve de Plá, que fluctúa entre estas dos categorías estéticas, encuentra concomitancias con las líneas que se exploraban en Latinoamérica. Claudia Gidi (2012), que estudia la presencia del teatro del absurdo en la

literatura latinoamericana, señala que esta compartió rasgos caracterizadores del teatro del absurdo europeo, pero que “juega con elementos de lo grotesco y pone en escena las preocupaciones no solo filosóficas propias de su época, sino también que ocupa problemas específicos de nuestras realidades sociales” (2012: 85). En el análisis de las piezas en un acto intentaremos destacar estos aspectos: lo grotesco y lo absurdo como canales de expresión de temas universales y su diálogo con motivos específicos de la realidad paraguaya.

El profesor (1950)

De los seis grotescos que podrían componer la obra *Media docena de grotescos brevísimos*, este es el único del que conocemos la fecha de creación. Jorge Aiguadé indica el año 1950, aunque en el manuscrito que hemos consultado no aparece ningún dato al respecto. *El profesor* es un “grotesco en varios momentos” cuyo planteamiento dramático puede recordar a *La lección* (1950) de Ionesco, pero se aleja de esta en el humor delirante y la deformación grotesca de las lecciones que un profesor imparte a sus alumnos sobre diversas disciplinas, Aritmética, Semántica, Gramática, Literatura, Psicología, Historia y Geografía.

La unidad de acción se erige sobre el personaje principal, el Profesor, y se desarrolla a lo largo de un largo monólogo dividido en “varios momentos”, un discurso atropellado, incoherente e inconexo, que refleja su avanzado estado de cansancio y su progresiva desintegración psicológica y física. El Profesor imparte lecciones a varios grupos de alumnos, aunque en realidad se trata de un mismo “coro” formado por seis actores. Estos son receptores de la disparatada lección del Profesor y testigos de su muerte por agotamiento. Una vez este cae desplomado al suelo, entran en escena tres doctores que certifican las causas del fallecimiento, lo que da paso al último momento, que representa a los alumnos rezando por él.

La aceleración de los mecanismos del lenguaje, basados en los dobles sentidos y en la concatenación ilógica de ideas a partir de una palabra común, reforzado por el vigor del lenguaje escénico, permiten al lector organizar todo el conjunto de estímulos que recibe del texto para delimitar la tesis que propone la autora. El humor impregna completamente la pieza, el protagonista sufre un proceso progresivo de caricaturización, marcado por la mecanización de su discurso, que culmina en su desvanecimiento: la verborrea lo conduce a la muerte. Después de que certifican su fallecimiento, uno de los doctores dirá: “Ahora ya pueden hablar bien de él”. La loa que le dedican sus alumnos, basada en una visión ideal del docente desde una perspectiva irónica, afianza su caricaturización:

MEDIO CORO I: ¡El Profesor no puede morir!

MEDIO CORO II: ¡El Profesor es indestructible!

MEDIO CORO I: El Profesor es infungible.

MEDIO CORO II: El Profesor es incombustible.

CORO: ¡El Profesor es inmortal!

MEDIO CORO I: Nosotros lo amamos.

MEDIO CORO II: Nosotros lo respetamos.

MEDIO CORO I: Nosotros lo veneramos.

MEDIO CORO II: Nosotros lo adoramos.

MEDIO CORO I: Nosotros le prestamos nuestra atención.

MEDIO CORO II: Nuestro afecto.

MEDIO CORO I: Nuestra asistencia.

MEDIO CORO II: Se lo prestamos todo.

CORO: Por eso nunca tuvo nada suyo.

(El coro adopta actitudes solemnes de tragedia griega.)

MEDIO CORO I: Sin embargo...

MEDIO CORO II: ¡Hay que rendirse a la evidencia!...

MEDIO CORO I: El Profesor está muerto (6).

Observamos que los juegos de palabras también invaden las acotaciones, pues el coro de alumnos adopta, frente al triste desenlace, una actitud solemne, característica del coro de la tragedia griega. Se trata de una parodia de las convenciones teatrales, un recurso frecuente en el teatro del absurdo. En esta misma escena, el rezo de los alumnos no está exento de comentarios críticos acerca de la precariedad de la enseñanza, que culmina en una letanía final, plagada de referencias disparatadas:

MEDIO CORO I: El Profesor está muerto.

MEDIO CORO II: Muerto en línea, superficie y volumen.

ALUMNO I: No tiene pulso.

CORO: Muerto para el diseño.

ALUMNO II: No tiene color.

CORO: Muerto para la pintura.

ALUMNO III: No tiene vista.

CORO: Muerto para el pizarrón.

MEDIO CORO I: Muerto con los bolsillos vacíos.

CORO: Muerto con hambre de jubilación.

MEDIO CORO I: Muerto con el sueldo atrasado.

MEDIO CORO II: Muerto con vacaciones sin paga.

MEDIO CORO I: Muerto conjugando el verbo deber.

CORO: Amén.

(Todos sacan a una los pañuelos y se enjugan sendas lágrimas.)

ALUMNO IV: Muerto por la gramática.

CORO: Ruega por nos.

ALUMNO V: Muerto por la literatura de gabinete.

CORO: Ruega por nos.

ALUMNO VI: Muerto por las Ciencias Exactas.

CORO: Ruega por nos.

ALUMNO I: Padre del ablativo absoluto.

CORO: Ruega por nos.

ALUMNO II: Padre de los logaritmos y de los polígonos.

CORO: Ruega por nos.

ALUMNO III: Padre de los senos, cosenos, eocenos, miocenos y pliocenos.

CORO: Ruega por nos.

ALUMNO IV: A la hora de la caopiatina [*sic.*]

CORO: Ten piedad de nosotros.

ALUMNO V: A la hora del examen trimestral.

CORO: Ten piedad de nosotros.

ALUMNO VI: A la hora del examen final.

CORO: Defiéndonos de los interventores, y líbranos de mal.

CORO: Amén.

El discurso del Profesor se concibe como una lucha por justificar por qué las materias que han de aprender los alumnos son útiles; para ello, se sirve inconscientemente de una lógica argumentativa basada en ideas aparentemente incongruentes. Construye sus lecciones a partir de una verborrea plagada de asociaciones irracionales que se plasman en una acumulación de estructuras sintácticas subordinadas y un uso mínimo de la puntuación, con marcas de oralidad. Este maremagno de ideas se crea en base a juicios críticos surrealistas que, no obstante, contienen un poderoso componente crítico. En el nexo entre el componente absurdo del discurso y su función como movilizador de conciencia, como una suerte de catarsis, encontramos el valor de la pieza. En la lección de Aritmética, por ejemplo, se empeña en valorar qué operación matemática es más importante:

La aritmética tiene un defecto y es que enseña a sumar y multiplicar, pero enseña también a restar y a dividir y esto crea conflictos. (*Se escucha un trote de mulas, un chasquido de látigo y un ¡Arre, mula!*) Sería bueno suprimir la resta y la división y dejar solamente la suma y la multiplicación a pesar de que es sabido que la prueba de la resta está en la suma como lo comprobamos todos los días (2).

Para explicar en qué consiste la Semántica, una disciplina “moderna” que aprecian “los modernos”, encadena frases hechas, solo sugeridas, destacando

su sentido literal, alterando su orden y poniendo en entredicho su valor figurativo con una intención crítica:

Ella nos enseña por qué se llama vacío al que está lleno de aire y pesado al que no tiene nada dentro; dónde está el pelo del huevo, el pie que le falta al gato y el zapato donde caben tres; cuánto son nada menos y nada más, cuántos metros tiene un sinfín y cuántas varas el acabose; si la lata que le dan a uno, se la dan llena o vacía (*golpe sordo contra la puerta*) por qué ser cortesano es vestir mucho y ser cortesana desvestirse: por qué la pollera no la llevan los pollos, y por qué el centeno y la centena no hacen buena pareja; por qué el cura viene a verlo al enfermo cuando la cura no sirve; por qué el camafeo no se llama camafea y los huesos de la ballena están en el corsé; por qué el pollo de doble pechuga no se llama repollo, ni el patio donde se juntan muchos chicos se llama chiquero (2)

La Gramática, dirá el Profesor, se centra en el estudio de las lenguas, que diferencia entre vivas y muertas: “una lengua viva tiene gramática porque está viva y una lengua muerta tiene gramática para no morir del todo”. Salta a hablar de ortografía porque “las lenguas no pueden funcionar sin letras”, y expondrá las normas ortográficas a partir de explicaciones extratextuales:

De las manos a la boca se desaparece la sopa y de la pluma al papel se evaporan las h y las s. (*Se oye, en off, una voz que regaña: ¡Éa, mi hijo cuidá pues un poco más por tu lenguaje!*) Burro se escribe con b larga porque los burros tienen las orejas largas y vaca y oveja con v corta porque las dos tienen las orejas cortas. Los perros tienen las orejas de los más distintos tamaños por eso perro no se escribe con b larga ni con v corta para no crear problemas (3).

En la lección de Literatura, Plá denuncia dos aspectos que atañen a la precariedad de la educación. En primer lugar, la comercialización de la

cultura al señalar que los libros están muy caros y que, por lo tanto, es menester que uno sea millonario para conocer lo que se escribe, aunque refuta esta idea porque “si uno es millonario ya ha demostrado que es inteligente y entonces ya no necesita comprar libros”. También, a partir de un texto escrito por un alumno, acusa la mediocridad del alumnado, un reflejo de la apatía que el coro muestra en escena:

Este premio novel es un chico de catorce años que está escribiendo desde hace trece y tres meses, los otros nueve meses los desperdió lamentablemente en la oscuridad. Esas páginas son un trabajo de mérito porque es el mejor trabajo (*vuelve a silbar la locomotora*) de los 333 malísimos que se han presentado al concurso y dado lo malos que eran todos era difícil superarlos. Este joven lo ha logrado. Dos profesores que formaron conmigo el jurado están en estos momentos en un sanatorio (*ruido como de tambores echados al suelo.*) Yo estoy aquí todavía y me quedan los ánimos suficientes para leerlo (*aplausos. Introducir aquí un poema o prosa de concurso. Aplausos*).

La Psicología la presenta como la disciplina que estudia la conducta ajena, una ciencia que no es exacta porque si no cada uno sabría siempre cómo iba a actuar el prójimo y eso “sería sumamente laxante para todos, pero también eliminaría todos los incidentes y entonces los diarios morirían todos y se acabarían los programas radiales” (4). En la explicación de Historia, Plá somete a juicio el revisionismo histórico, un procedimiento que, como vimos en el primer capítulo, empleó la historiografía paraguaya para justificar el retraso económico, social y cultural del país. La Historia, dirá el profesor, la hacen los historiadores, aquellos que inventan historias verdaderas a la medida de los pueblos, por eso la Historia es “una orden, digo un orden y un método y todos debemos obedecer esa orden, digo ese orden porque nosotros también seremos mañana historia” (5). Finalmente, cuando llega a la lección de Geografía, está al borde del colapso y recurre de nuevo a

defender la disciplina frente a otras que empiezan por geo, en las que se cuelean palabras comunes: “La geografía es mejor que la geología, que la geometría, que la geodesia, que la geoplasia, que la gelatina, que la gerónima (*bocinazo*) que la gelinita (*bocinazo*)” (5).

Los recursos escénicos, iluminación y sonido, acompañan el discurso del Profesor hasta el final y retratan la personalidad del coro, que se reafirma en sus intervenciones tras la muerte del Profesor. Los distintos cambios de luz sirven para ubicar a los alumnos en el escenario y sugieren la diversidad de espacio y tiempo. El espacio escénico, que emula un aula, carecerá de elementos escenográficos, ya que, como indica Plá, la pizarra y los pupitres pueden ser invisibles. El minimalismo ayuda a que la acción dramática se centre fundamentalmente en la palabra. Por otro lado, el sonido atesora un peso muy significativo en la pieza, pues simboliza la apatía y el desinterés del interlocutor, que ha de identificarse tanto en los alumnos como en la sociedad en general. Ladridos, rebuznos, algarabía de gentes, bocinas, silbido de locomotoras, estrépito de grúas, sirenas, campanilla de tranvía, etc. interrumpen continuamente su discurso y propician que este pierda el hilo y genere argumentos cada vez más desmembrados.

En esta pieza, la tragedia del Profesor enfrenta al individuo directamente con el sistema, que lo obliga a saber de todo y a trabajar ininterrumpidamente a cambio de un sueldo mínimo y en unas condiciones deplorables. Las constantes incoherencias que constituyen sus lecciones describen la educación como un valor degradado, secundario para la sociedad; el conocimiento, en su más amplia significación, también. El Profesor, que muere por la incomunicación a la que lo someten sus receptores, así lo demuestra. El final de la pieza, no carente de patetismo, hace que el lector no pueda reírse impunemente, sobre todo porque los alumnos, testigos de la tragedia no hacen nada para evitarla: su pasividad más bien participa de ella.

El gato alcalde. Fantasía humorística (1950)

En la definición del concepto de “grotesco” que recoge Pavis en su Diccionario del teatro, se explica que esta categoría solo reproduce el caos de la sociedad a través de una imagen reelaborada que responde a un perpetuo movimiento de inversión entre el objeto realmente percibido y el imaginado. Así, el efecto grotesco puede emanar de una transformación del hombre en animal: “la bestialidad de la naturaleza humana y la humanidad de los animales provocan una mirada crítica sobre los ideales tradicionales del hombre” (1998: 228). En *El gato alcalde*, Plá dota de carácter humano a un gato que, tras aprender a hablar y a leer, urde un plan para ser el alcalde de una ciudad gobernada por políticos corruptos que se comportan como animales. Se trata de una pieza muy singular en su producción dramática porque el elemento fantástico, identificado en el gato que habla, no funciona como rasgo definitorio del género al que se adhiere la obra, como ocurre en el teatro infantil. Puesto que esta obra no está concebida para niños, no nos movemos en el plano de lo maravilloso, en términos de Todorov (1970), donde el elemento extraordinario está naturalizado dentro de la trama, sino en un plano híbrido donde la capacidad de habla del felino será el desencadenante del extrañamiento, la discordia y la tensión dramática. Plá la tilda muy acertadamente de “fantasía humorística”, pues lo fantástico, como elemento medular del efecto grotesco, construye una de las miradas críticas más originales de su teatro.

En el manuscrito hallado no hay datos acerca de su fecha de creación. Las claves para datarla las hemos encontrado en una carta que Aníbal Fadlala, director del Patronato de Leprosos de Asunción, dirigió a Josefina Plá en 1950, y que publicó en su libro de memorias *Crónicas de un hombre inquieto* (2011). En dicha carta, Fadlala da las gracias por haberle ofrecido “el libreto radio-teatral” *El gato alcalde* para celebrar el primer aniversario del espacio radiofónico que dirigía:

Sra. Josefina Plá,

Respetable Señora:

En nombre de la Entidad Patronato de Leprosos del Paraguay, me es grato dirigirle la presente, con el fin de allegarle nuestro sincero agradecimiento. Nos referimos al libreto radio-teatral que Ud. escribiera en ocasión de cumplir nuestros programas radiales un año de vida el sábado 12 de febrero del corriente año.

"El gato alcalde" ha gustado mucho por su sátira y su comicidad. Quiere decir entonces, que con su valioso concurso estamos adquiriendo fama de presentar programas de calidad. Esto influye directamente sobre nuestro objetivo principal: el socorro a los hermanos de la Colonia "Santa Isabel" de Sapucay. Abrigamos la esperanza de que Ud. siga siendo para nosotros un verdadero pilar en la lucha constante contra esta milenaria enfermedad.

Nos place saludarle con nuestra consideración y estima.

Aníbal Fadlala, Secretario de Prensa

Asunción, 21 de marzo de 1950 (Fadlala 2011).

Tiene sentido que la obra fuese escrita en 1950 porque coincide con el momento en que Plá colabora activamente en la radio. A partir de los materiales recuperados para el presente estudio, podemos afirmar que escribió radioteatro para el programa que dirigía Fadlala en dos ocasiones: en 1950, el libreto de *El gato alcalde* y, probablemente por las mismas fechas, una adaptación de *Los primeros hombres en la luna* de Wells, que comentaremos después. El original de *El gato alcalde* al que hemos tenido acceso, aunque no se identifica explícitamente como pieza para radioteatro, como sí ocurre en los manuscritos de *Los primeros hombres en la luna* o en las piezas por encargo como *Independencia o muerte*, presenta evidencias de haber sido concebida para la representación radiofónica, no para la escena. En primer lugar, no existen indicaciones relativas al espacio escénico, escenografía, iluminación o movimiento de los actores, cuando es una obra que se desarrolla en varios lugares distintos; no obstante, está nutrida de

indicaciones sobre el sonido y la modulación de la voz de los personajes que sirven para crear los distintos ambientes en los que se mueve el gato, marcados por transiciones musicales.

Cuando se disponen a dormir, Juan y Elisa escuchan una voz que no saben identificar. Se trata de su gato que, sentado a los pies de la cama, se les presenta como Mr. Gatínez. El matrimonio no da crédito a la escena hasta que el gato, que en la dramaturgia se identifica no azarosamente como “voz”, comienza a desplegar sus dotes retóricas para explicarles que, al darse cuenta de que entendía el lenguaje humano, aprendió a hablar y a leer; después, para poner en práctica su capacidad inaudita, decidió que se haría alcalde, pero necesitaba que Juan le ayudase a escribir porque él, por su condición de gato, no podía manejar una pluma. Ante la evasiva del hombre, el gato revela el carácter tiránico que determinará sus actos a lo largo de la obra. Para ejecutar su plan, el felino recurrirá a una coartada que obligará a los hombres a obedecer sus órdenes: sacar a relucir los trapos sucios de todo el pueblo, datos que ha podido obtener gracias a los informes que elaboraban diariamente otros gatos a los que él mismo enseñó la lengua. Esta estrategia que Juan tilda de chantaje, para él, simplemente, es hacer política:

VOZ: Lo que Vds. opinen me importa un rábano. Vd. hará lo que yo diga.

JUAN: Si se cree que yo recibiré órdenes de un gato...

VOZ: Señora doña Elisa: ¿le interesaría a Vd. saber lo que se hacía en esta casa mientras Vd. estaba de vacaciones en Chicago?

JUAN: ¡Mr. Gatínez! ¡Vd. no tiene derecho!...

ELISA: ¿Cómo? ¿Qué dice?

JUAN: Por favor, cálese. Por favor.

VOZ: Ya está más puesto en razón. Bien. Escuche. Prácticamente, todas las buenas familias de la ciudad tienen un gato. Yo he enseñado a estos gatos a leer y comprender el inglés. Hablar no; soy el único que puede hacerlo. Ahora bien; desde hace cinco meses, esos gatos me pasan diariamente informes de lo que pasa en sus respectivos domicilios. Y

con lo que sé a la fecha, tengo bastante para conseguir que todos los ciudadanos de la población me obedezcan como corderos.

JUAN: ¡Pero esto es chantaje!

VOZ: No, amigo don Juan. Es política. Así pues, lo que Vd. tiene que hacer es comprar un registro bien grande y anotar en él los nombres y domicilios que yo le dé, con su respectivo escándalo en la casilla correspondiente.

JUAN: ¿Y si a alguien no le importa?

VOZ: Le saco a relucir los trapos sucios en los diarios.

JUAN: ¡Ningún director de diario se prestará a eso!

VOZ: ¿Que no? Comencemos por el director de “La Gaceta”. Tiene dos mujeres...

ELISA: ¿Será posible?

VOZ: Y hará lo que a mí me plazca.

JUAN: ¡Dios mío!

VOZ: No interrumpa. Dentro de dos semanas se realizará la elección de alcalde. Y el alcalde seré yo (2).

La ambición de Mr. Gatínez lo lleva a chantajear al actual alcalde, que “ha evadido los impuestos, recibido comidas, traficado con licores [...] lo bastante para enviarlo a la cárcel por seiscientos años”, de modo que no tiene más remedio que ayudarlo para alcanzar su objetivo. El gato, cuya única preocupación es mantener en secreto su identidad, consigue los votos de la ciudadanía con una campaña política carente de imágenes, que juega con el poder de la sugestión: para el pueblo, acostumbrado a los escándalos de la clase política, un candidato desconocido es prueba de que es un hombre honrado; y si no muestra su fotografía es por modestia. Así lo expresa el futuro alcalde: “El peor enemigo de un candidato es su figura política”. Una vez en el ayuntamiento, el felino no aplaca su ansia de poder, así que, entrando en el juego sucio de la política, soborna y chantajea a quien cree conveniente para lanzar su candidatura a gobernador. No obstante, su propósito se trunca cuando se cruza en su camino Sam, un albañil que

descubre por accidente su verdadera identidad felina. Su ética lo empuja a no aceptar las ingentes cantidades de dinero con las que el alcalde quiere comprar su silencio y a informar al pueblo del engaño. Mr. Gatínez, vencido ante la indignación del pueblo, vuelve a casa de Juan y Elisa para sentirse a salvo. En la reflexión final del protagonista, se condensa la moraleja de esta “fantasía humorística”, que devuelve al gato a su lugar y diluye, gracias al personaje de Sam, la imagen grotesca que se había dado del hombre a lo largo de la trama:

VOZ: ¿Sabes, Juan? He descubierto la diferencia entre un hombre y un gato. ¿Sabes en qué consiste? Consiste en que el gato siempre estará dispuesto a hacer cualquier cosa por tal de llenarse el estómago: mientras que siempre se encontrará un hombre decidido a permanecer pobre a causa de un ideal. Por eso nunca podré llegar a ser presidente: porque hay hombres que no son como los gatos. Porque siempre habrá por ahí un ciudadano tan convencido de su propio valer, que la opinión de los demás no le importe (10).

El recurso prosopopéyico variará de significación a lo largo de la obra, a medida que el gato vaya conquistando el espacio de poder. Si bien al principio ya hay indicios de su megalomanía, él mismo se escuda en su inteligencia superior, lo que abre un espacio al lector para que piense que él podrá gobernar sin caer en el vicio del poder. Sin embargo, esta posibilidad se disipa cuando el felino expresa su deseo de ser gobernador. La personificación del felino ya no funcionará entonces como contrapunto de la clase política y de los ciudadanos, que demuestran que la sinvergonzonería es un rasgo intrínseco del tejido social, pues se mueven guiados por sus intereses como los animales por sus instintos; funcionará como reflejo mismo de la raza humana: el gato alcalde acepta las reglas perversas del juego político y se muestra tan ruin como sus predecesores.

En esta sátira de tintes orwellianos, Plá retrata sin restricciones las taras de una sociedad en la que se subliman los intereses individuales y se defiende a ultranza la imagen, con el fin de tapar lo que esconde el original: “la cosa que el hombre teme más, después de la muerte, es la pérdida de la reputación. El hombre sabe que vale muy poco, poquísimo; y el único modo que tiene de consolarse es hacer que los otros hombres digan que vale algo”, dirá el gato. La nota de humor viene dada en la personalidad del gato que, a pesar de ser un tirano, se sigue comportando como un gato que bebe leche en vez de whisky, se mueve por los tejados para llegar antes a los lugares, que no puede escribir con pluma, que se ha de lamer si lo despeinan y que no encontrará mejor abrigo que su casa. Al final de la obra, el gato pide a Juan que le dé algo para leer acorde con su deplorable estado de ánimo, *El paraíso perdido* o *Decadencia y caída el Imperio romano*. Juan, que lo ve tan hundido, le propone volver a su estado felino natural. Para ello, solo habrá de olvidar el poder de la palabra:

JUAN: Minino, lo mejor será que vuelvas a ser gato de veras. Si insistes en seguir hablando, te acortará la vida.

VOZ: ¿Qué quieres que haga? ¡No es fácil dejar de hablar, una vez que se empezó!

JUAN: Prueba, sin embargo... Di “miau”.

VOZ: *(Sin interés alguno)* Miau...

JUAN: ¡Vaya un modo! Yo lo hago mejor. Prueba otra vez.

VOZ: *(Un poco más de calor)* ¡Miau!

JUAN: Eso está mejor. ¡Otra vez!

VOZ: *(Natural)* ¡Miau! (10)

Ad augusta per angusta (s.f.)

Ad augusta per angusta es un “grotesco en un cuadro” del que no conocemos la fecha de creación. No obstante, la breve información que la autora aporta sobre las coordenadas temporales puede darnos alguna pista al

respecto: “Época: la atómica”. Si bien es una información que anuncia metafóricamente el clima en que se desenvuelve la historia, la actitud colérica de un pintor al que le es imposible trabajar por las constantes interrupciones de un entorno que apenas valora su arte, es muy probable que la obra fuera escrita después de 1945 y que pertenezca a la *Media docena de grotescos brevísimos* que Aiguadé fechó en 1950.

De los grotescos recuperados se trata, quizá, de la obra más llana, pues el elemento deformador de la realidad se logra a través de tensiones que confluyen en la mirada de un solo personaje, lo que produce que el lector no participe de la situación cómica, como es propio de lo grotesco (Pavis 1998), sino que se ría de ella. Se trata de una propuesta, de corte realista, tanto la dramaturgia como la escena, que se acerca a subgéneros del teatro breve de carácter jocoso como el entremés, por la débil acción dramática, la creación de un ambiente, que toma parte en el juego teatral, la perspectiva en la que se presentan los personajes, que propicia la risa y, en consecuencia, un efecto de distanciamiento que impide la identificación con ellos, a pesar de las referencias de tinte local. En esta obra, se satirizan principalmente los tipos humanos que se mueven en una sociedad que oscila entre la tradición y la modernidad. El Pintor, artista incomprendido, se enfrenta a lo largo de las catorce escenas que componen la obra a tres tipos de personajes que le impiden trabajar en sus cuadros. El primero, compuesto por su Mujer y su Suegra, le restan importancia al trabajo artístico porque tienen una mentalidad materialista. Su función, a través del reproche, es dar a conocer que el Pintor apenas gana para mantener a la familia:

SUEGRA: (*Aparece derecha*) ¿Qué voces son esas?...

MUJER: Este hombre de Dios, que todo le molesta y le interrumpe. Como si las criaturas no fuesen criaturas...

SUEGRA: ¡Y que lo digáis!... Ahora mismo he tenido yo que interrumpir mi conversación con Doña Flaminia, que me estaba contando todito el caso

de la familia de Arruañez, de cómo se les ha descompuesto el matrimonio de la mujer. *(Al Pintor)* Hay que tener más paciencia, señor. O ganar un poco más, de manera que los chicos puedan entrar de pensionistas en un colegio, ¡y así no molestarán más!...

MUJER: Eso digo yo.

SUEGRA: La semana pasada misma, bien pudo decir que sí, cuando le ofrecieron ese puesto para masajista del Club Los Tigres de Chacarita... Pero no, el señor quiere hacer su gusto... y los demás, que nos fastidie (3).

A ellas se les une además un amigo del Pintor que viene a pedirle dinero, y, ante la negativa de este porque no vende ni un cuadro, lo acusa de tacaño. Por otra parte, encontramos a la sirvienta, representante del estrato social más bajo, una mujer analfabeta, de origen indígena, a la que el Pintor trata irrespetuosamente, que podría ostentar el rol de bobo o gracioso. Puesto que no entiende bien a qué se dedica el Pintor, limpiando le ha tirado los pinceles. Los equívocos sustentan el diálogo y las acotaciones participan de la degradación del personaje, es decir, están expresadas desde el punto de vista del protagonista, por eso la sirvienta es “la clásica fregona guaraníca” que va descalza:

SIRVIENTA: *(Dentro)* ¡Señor!...

PINTOR: Venga un momento.

SIRVIENTA: (Un momento largo, y aparece izquierda. La clásica fregona guaraníca tipo que tiende a hacerse raro, casi fósil: descalza).

PINTOR: Mis pinceles. Vos arreglaste el taller esta mañana. ¿Dónde pusiste mis pinceles?

SIRVIENTA: ¿Qué cosa picó el pincel?...

PINTOR: Pinceles son pinceles, bestia de vajilla. ¡Esto!... (En un arranque pedagógico, saca de una pincelera un manojo de pinceles y se los planta en los cornetes de la fámula lambareña) ¡Esto! ...

SIRVIENTA: (*Paradisíaca*) ¿Esto, picó?... Había mucho si que en el suelo esta mañanita cuando barrí.

PINTOR: ¿Y?...

SIRVIENTA: Yo nicó pensé que ya no servía más, y tomé para encender el fuego.

PINTOR: (Se lleva las manos a la cabeza en un gesto multiseccionalmente elocuente) ¡Bestia!... ¿Eso hiciste?

SIRVIENTA: ¿Y yo cómo voy saber?... Si deja todo por el suelo, ¿quién va pensar que esa “astrillita” sirve para nada?...

PINTOR: Vete pronto, vete de mi presencia, o sino... (Agarra una silla. La SIRVIENTA sale con la relativa rapidez característica). (1-2)

Por último, los Clientes 1 y 2 representan la generación de nuevos ricos: desean comprar un cuadro porque eso va acorde con su posición socioeconómica, pero no entienden de arte. Su elección no dependerá, por lo tanto, de criterios estéticos, sino morales o simplemente aleatorios. El cuadro habrá de mostrar lo que ellos se esfuerzan por aparentar. Su ignorancia es lo único que sale a la luz:

PINTOR: ¿Qué les parece este paisaje del Parque Caballero?...

CLIENTE 1º: ¿Con ese rancho medio caído?... ¡Qué horror!... Nuestro living es elegantísimo, señor mío. Necesitamos un cuadro lujoso.

PINTOR: ¿Lujoso? Entonces tendrá que ser figura.

MARIDO: Pensándolo bien, lo mismo da.

PINTOR: Entonces, quizás les agrada esta Salomé.

(Los tres CLIENTES se muestran interesados)

CLIENTE1º: A mí no me desagrada del todo. Pero tendría que subirle el escote. Va muy desnuda.

CLIENTE2º: Y ponerle unas alhajas más.

MARIDO: Y calzarla. Descalza, no hace juego con el living.

PINTOR: Pero con tanto arreglo, ni se conocerá más que es Salomé.

MARIDO: Eso no importa. Puede ponerle un letrerito ahí abajo, que lo diga.

CLIENTE1º: *(Al oído de CLIENTE 2º)* Ese nombre de Salomé me suena.
CLIENTE2º: A mí también.
CLIENTE1º: *(Bajo)* Oye, Torcuato: ¿quién era Salomé?
MARIDO: *(Idem)* La mujer de Salomón.
CLIENTE1º: Ah. Era casada, ¿no?...
CLIENTE2º: Creo que sí.
CLIENTE1º: Pregúntaselo. Porque vos ya sabés, con la moral yo no transijo.
CLIENTE2º: Ejem... Diga, señor. ¿Esta Salomé es de confianza?
PINTOR: ¿Qué quiere decir?
MARIDO: Si es una señora... ya usted me entiende... Que puede estar colgada de una pared sin dar qué pensar...
PINTOR: Señor, eso depende de quién la mire.
CLIENTE1º: ¿Cuánto pide por este cuadro?
PINTOR: Quinientos guaraníes.
MARIDO: Por el otro pedía 400.
PINTOR: Pero éste es figura.
CLIENTE1º: ¿Qué diferencia hay?...
MARIDO: ¿No tiene los dos el mismo tamaño?...
PINTOR: Pero, señor...
CLIENTE2º: Pinceláñez cobra, en efecto 500 guaraníes por un retrato, pero moderno, no de una señora antigua.
PINTOR: Pero, señora...
MARIDO: Nada: no hacemos negocio. Vámonos a otra parte. Buenos días
(Salen los tres)
PINTOR: *(Furioso, tira al suelo el cuadro)* ¡Vayan con todos los demonios!... ¡¡¡Analfabetos de nacimiento!!!... (7-8)

Esta galería de personajes construye el carácter del Pintor, un personaje también arquetipo que no escapa de ser una caricatura del artista narcisista que sobrevalora su trabajo en un contexto en que se imponen las necesidades materiales. Su visión de la vida desde un plano superior entra, por lo tanto, en conflicto con la cotidianeidad: atender a sus hijos y ganar un sueldo. Plá no

sugiere que el Pintor sea un artista mediocre, sino que su entorno es incapaz de valorar su trabajo, pues el arte es visto más bien como un entretenimiento banal, hasta el punto de que una de sus obras aparece pintarrajeada y nadie asume la responsabilidad de la gamberrada. Esta pieza, que emparenta con el espíritu del entremés porque la burla gira en torno a todos los personajes como protesta contra cualquier convencionalismo, cimienta una crítica que va hacia dos direcciones: la desacralización del arte a través de la infravaloración del artista y el ego desmedido del artista. Finalmente, el Pintor, derrotado por el cúmulo de interrupciones y reproches que ha recibido, decide morir. Ante la negativa de la Suegra de matarlo por el coste que supone pagar a la funeraria, decide suicidarse: será el cuadro el que simbólicamente caiga como una cuchilla sobre su cuello para que pueda morir, al menos, como un héroe. Se cumple, irónicamente, el mensaje que evoca el título: *ad augusta per angusta*, es decir, a la grandeza desde el sufrimiento.

Qué gran cosa es el teléfono (s.f.)

Jorge Aiguadé incluyó *Qué gran cosa es el teléfono* en su edición *Teatro escogido* (1996) porque su intención era ofrecer una muestra representativa de la amplia capacidad creativa de la dramaturga. Esta obra breve, rescatada del archivo personal de Antonio Pecci, se define como una “broma escénica en un cuadro”. Aiguadé opina que, “a juzgar por las referencias”, pudo haber sido escrita a inicios de los años 60. La obra está situada en “una ciudad tropical, alegre y confiada”, que podría identificarse con Asunción, pues Plá, en su “Interpretación de la obra teatral”, subraya que esta y *Una novia para Josévaí* son las únicas piezas cómicas de su producción de ambiente local; asimismo transcurre en una época “actual, aunque no lo parezca”. En este último comentario encontramos una de las claves significativas de la propuesta: el teléfono, instrumento para comunicarse a distancia, entorpece

la comunicación entre los personajes hasta el punto de que ninguno puede cumplir sus propósitos, es decir, viven peor que si no tuvieran teléfono.

Se trata de una pieza de humor, con elementos grotescos, centrada en un enredo que se va agravando cada vez que suena el teléfono; la deformación de la realidad se amplifica a medida que progresa el enredo. Lo mismo ocurre con la protagonista, Mary, que sufre un proceso de caricaturización a lo largo de la pieza cada vez que se va enfrentando a las llamadas entrecortadas, entrecruzadas, a la línea ocupada, a los insultos de interlocutores desconocidos, a los equívocos constantes, a la desaparición inexplicable de la línea, etc. Cuando los nervios de Mary están a flor de piel aparecen en escena personajes arquetípicos, un joven repartidor inexpresivo y una amiga insufrible, que desafían su paciencia reforzando, aún más, el carácter cómico del enredo. Su marido, Antonio, un adulador que se expresa en una jerga aparentemente moderna, le ha encontrado, por buen precio, lo que Mary más ansiaba desde que se casaron: un abrigo de piel. Ella solo tendrá que confirmarle a la dueña que lo quiere para que se lo reserve cuando sea oportuno, pero los sucesivos problemas que tiene con el teléfono le impiden comunicarse con ella y, cuando lo consigue, ya se lo ha llevado otra persona.

El primer elemento cómico lo encontramos en el deseo de Mary, que es objetivamente, una paradoja: en una ciudad tropical, un abrigo de piel de nutria puede resultar inútil. Después, la pieza se centra en las distintas acciones que deterioran su felicidad: recibe la llamada de una mujer preguntando cariñosamente por su marido, hace un pedido a domicilio de varios alimentos y, puesto que no toman nota correctamente, lo único que le llega a casa es un rollo de fiambre; intenta ensayar en voz alta un poema de Rubén Darío que ha de recitar en público en un evento social y le es imposible porque el teléfono no para de sonar. En el contraste de acciones se halla el efecto cómico: mientras se pone los rulos en el pelo, recita los versos

modernistas, cuyo sentido intenta comprender buscando referencias en experiencias prosaicas:

Recuerdas que querías ser una Margarita.
¿Gautier?... Fijo en mi mente tu extraño rostro está...
Esto tiene que ser más evocativo, más soñador...
Cuando cenamos juntos, en la primera cita,
En una noche alegre que nunca volverá...
Esto, también, más nostálgico... algo así como si recordase cuando
compré aquel corte maravilloso vestido para el baile del Centenario que
me arruinó aquella inútil modista...
... en una noche alegre que nunca volverá...
Mucha atención. Son dos ideas contradictorias. “Alegre” y “que nunca
volverá” ... Dos sugerencias distintas: alegría y tristeza (*Repite, poniendo
cara jubilosa al decir “alegre” y cara de circunstancia de pronto al llegar
al “y nunca volverá”. El contraste debe resultar cómico. Suena el teléfono.*)
¡Hola...! ¡Hola...! Falsa llamada, parece. Bueno. (*Cuelga.*)
Recuerdas que querías ser una Margarita.
(*Suena de nuevo el teléfono interrumpiéndola.*) (1996: 278).

La pieza gana en comicidad por la omisión del receptor, pues es el personaje de Mary de quien depende el progreso de la acción, una sucesión de monólogos encadenados que se sostienen gracias a la precisión de las acotaciones. Por eso, el texto se fundamenta en la continua ruptura de la función fática del lenguaje. En un momento de hastío, Mary desconecta el teléfono, pero apenas se da cuenta, de modo que a partir de este momento deberá enfrentarse a las consecuencias de estar “desconectada”: no se entera del favor inesperado que le ha pedido su marido -preparar comida porque traerá unos invitados del trabajo-, y recibe la visita de su amiga Susana, que acude a molestarla porque le era imposible contactar con ella. Estos contratiempos le impiden que pueda reservar a tiempo su abrigo. En su

conversación con la dueña de la prenda, es apreciable el camino sinuoso que ha de recorrer hasta alcanzar el objetivo de su llamada:

MARY. (*Le arranca literalmente el tubo de las manos. Disca nerviosísima mientras Susana, con aire ofendido, toma su bolso y se va cerrando la puerta con fuerte golpe.*) ¿Hola?... ¿Hola?... ¿Con la casa de doña Elena...?, ¿hablo con ella? ¡Qué suerte, doña Elena!... Me dijo mi marido que... ¿mi mamá?... Sí, está bien: se fue a la estancia. Doña Elena, yo... ¿mi hermana?... Siempre bien, mañana se examina... Doña Elena... ¿mi tía? Sí, bien gracias, doña Elena.... Mi marido me dijo que... sí, claro, lo del tapado... ¿Que hace tres minutos exactamente que se lo llevaron...? Sí, claro, tan barato... ¿Que esperó mucho? Sí, pero yo no dispuse del teléfono hasta este momento mismo. (*Disimula el llanto.*) Sí, una oportunidad así... ¿Lo compró la de Alarcón? ... En fin, no estaba de Dios.... De todos modos, gracias, doña Elena. (*Cuelga, desolada. Se enjuga una lágrima.*) (1996: 283).

El desenlace resulta tan cómico como patético: no pueden llevar a sus invitados a un restaurante ni pedir comida a domicilio porque llueve a cántaros, y eso, en un país tropical, supone que el teléfono queda inutilizado. El giro final solo se resuelve con uno de los equívocos que ha sufrido la protagonista: el fiambre podrá servir de aperitivo hasta que amaine la tormenta. Aiguadé destaca de la obra la soltura en la construcción de los personajes, la “chispa” notable de algunas situaciones, que exigen intérpretes que “sean capaces de ir más allá de la simple reconstrucción realista” para construir a sus personajes satíricos, ya que el lenguaje de la obra trasciende el localismo costumbrista, “es mucho más simple que un sketch” (1996: 14). En efecto, en el histerismo de la protagonista ante el enredo del teléfono, Plá cuestiona la eficacia de la tecnología cuando se hace un uso inadecuado de ella, y cómo este uso puede condicionar la cotidianeidad, en todas sus aristas.

El empleo (1971)

Según el manuscrito hallado, *El empleo* es una pieza breve creada en 1971. Se trata, probablemente, de la última de las obras que componen su teatro breve. Esta propuesta dramática dialoga con *El profesor*, aunque es una obra más sencilla estructuralmente, más cercana a *Esperar sentado* y *Caído del catre*. De estas últimas, se desconoce la fecha de creación, sin embargo, intuimos que son anteriores a *El empleo* ya que, si bien comparten características formales, el tema sobre el que gira esta propone una crítica más atrevida y actual.

La pieza se sitúa en una “oficina moderna, aerodinámica, inclusive atómica”. La descripción ya implica una distancia satírica que se mantendrá a lo largo del texto. Se trata de “una de esas oficinas” que sugieren “la superfluidad del empleado”, donde apenas hay “alguna maquinita supersimple”, donde se percibe “mucho lustre y cromo”. En esa oficina que rebosa modernidad, al menos en apariencia, trabaja B, que aparece en escena limpiándose las uñas. La época en la que se desarrolla la trama se sustrae del retrato del espacio, una actualidad inminente. No existe más información sobre las coordenadas espaciotemporales en la obra, tampoco sobre la disposición del espacio escénico, pues Plá juega con la hipérbole que ha creado con los adjetivos “aerodinámica” y “atómica”. Apenas hay acotaciones, solo las necesarias, referidas al movimiento escénico de los actores. El texto, por tanto, se apoya exclusivamente en el diálogo de los personajes A, B y el Jefe. La dinámica dialéctica que emprende A con B y el jefe, a los que acaba de conocer, determina el cauce que tomará la acción, que se define casi arbitrariamente gracias a los juegos del lenguaje, rendidos al humor que aflora de la variabilidad léxico semántica.

Los personajes se identifican como A y B: no tienen una identidad definida, son tan anónimos como universales. Son víctimas de un sistema,

representado por el Jefe -cuyas acciones son extensibles a cualquier jefe-, definido por una enferma modernidad que tiende a modelar a los trabajadores según sus intereses. A busca empleo en la oficina donde trabaja B, quien le dice que en el aviso del diario se especificaba que lo que buscan es una “señorita de 18 a 22 años”. A, que necesita trabajar por todos los medios, le dice que si le dan el empleo se hará una operación para ser esa señorita. Ante la sorpresa de B, A le contesta muy resuelto: “¿Cómo se hacen esas cosas? ¿No lee usted el diario? Una operación hombre. Me la hago enseguida.” B, entonces, le pone condiciones porque “el jefe opina que la cara tiene su importancia”. El diálogo entra en un bucle en el que las ideas se van sucediendo a partir de juegos en el plano léxico-semántico:

B: Bueno... el jefe opina que la cara tiene su importancia.

A: Hasta cierto punto.

B: ¿Cómo hasta cierto punto?

A: A la hora de comer, es más importante el plato que la cara del cocinero.

B: Pero acá en la oficina no se come.

A: ¿Tan pequeño es el sueldo?...

B: Bueno, casi... pero lo que quise decir es que en la oficina no se viene a comer, sino a trabajar.

A: Claro. Y por cierto que aún no sé qué clase de trabajo.

B: Se escribe a máquina, se copian fichas, se copian cifras, se... se... se...

A: Para nada de eso se necesita la cara.

B: Pero para mirar al jefe sí.

A: ¿Qué tiene eso que ver?...

B: Una cara fea puede asustar, y el susto trae consecuencias. Conocí a un niño que se murió del susto al ver la cara de la nodriza.

A: Pero el señor jefe no es un niño.

B: No, al contrario. Entre nosotros, es ya bastante viejito. Pero los viejos tienen el corazón débil. No puede dárseles sustos. En todo caso estimulantes, agradables (2-3).

A expensas del humor, la tesis de la obra va cobrando forma, pero no será hasta la aparición del Jefe cuando tome una clara significación, pues hasta el final no se desvelará realmente en qué consiste el empleo ofertado. A partir de una mezcla de elementos realistas entreverados con otros no realistas, A consigue el empleo, pues ante las exigencias del Jefe, se transforma en mujer. La palabra se hace acción y la operación se lleva a cabo cambiándose de ropa, ante la mirada atenta de B y el Jefe. Pero su sacrificio por conseguir el trabajo no acaba hasta que no se opera también la nariz, que, según el jefe, ha quedado masculina:

A: Si me dan el empleo, me hago operar. Me hago mujer.

JEFE: Me parece laudable, pero exagerado. ¿Tanta hambre tiene?

A: Tanta, señor; y un poco más.

JEFE: ¿Pero va a esperar hasta que le operen para comer?

A: Los operados guardan dieta.

JEFE: Dieta no es no comer, sino comer solamente ciertas cosas. Yo guardo dieta. Sólo como pavo, caviar y champaña.

A: ¿No tendrán ustedes por ahí algún empleo para varón?

JEFE: En la sección transportes falta un mulo. Pero...

A: No importa, no importa. Yo me cambio también en mulo si es necesario.

JEFE: Dudo que hiciese usted un buen mulo.

A: Subestima usted mis méritos, señor.

JEFE: ¿Cuántos años tiene usted?

A: Dieciocho, señor.

JEFE: Para mulo es muy viejo. No nos conviene.

A: ¿Y para mujer?

JEFE: Para mujer, está usted en la onda. Pero no es mujer.

A: Me lo está repitiendo tanto que ya me ofende. Le repito que si me dan el empleo me vuelvo mujer.

B: Yo lo pensaría un poco antes. Piense en las ventajas que pierde al hacerse mujer.

A: Bueno, hoy día no son tantas las que se pierde. Casi ninguna. Me hago mujer, estoy resuelto.

JEFE: Un poco difícil me parece.

A: ¿Lo cree usted? (*Se vuelve de espaldas al público, se quita el saco y el pantalón. Queda en blusita y minifalda*). ¿Ha visto?

JEFE: Es sorprendente. Qué metamorfosis más dietética (*Da vueltas en torno a A*). Una operación perfecta. No le sobra nada.

B: Es maravilloso.

A: ¿Me da el empleo?

JEFE: Si no tuviera esa nariz...

A: Por eso que no quede. Me opero también la nariz (*Se vuelve, se saca la nariz postiza. Queda bastante pasable*). ¿Y ahora?

JEFE: (*Brillándole los ojos*) Me parece que sí. Cuestión de conciencia, ¿no? Sería cruel, después de tanto sacrificio...

Una vez que A es la señorita que buscaban para el empleo, el componente cómico de la obra se ensombrece. Los recursos cercanos al teatro del absurdo, el abandono del razonamiento lógico y racional, que definían el diálogo disparatado entre A y B con el fin de ridiculizar la supuesta modernidad “aerodinámica” y “atómica” de la oficina, cuyo criterio para contratar a sus empleados es ser mujer y saber “copiar números”, funcionan en la segunda parte de la pieza como canal para ahondar en el tema de la cosificación del individuo, pero desde una perspectiva de género. El trabajo de A será, primero, quitarle una pequeña astilla del ojo al Jefe, y después, “curarle” con besos un quiste detrás de la oreja. A accede sin protestar porque ha naturalizado que las exigencias del Jefe son gajes del oficio, independientemente de su condición; además, la necesidad de trabajar y el sacrificio que le ha supuesto hacen que actúe con naturalidad:

A: ¿Qué debo hacer?

JEFE: Es simple. Un sencillo contacto de epidermis. La angelical epidermis labial suya debe ponerse en contacto con la demoníaca

epidermis del lobanillo. El mal espíritu del lobanillo no podrá resistir, y desaparecerá.

A: ¿Y si el lobanillo no reacciona al tratamiento demasiado pronto?

JEFE: No importa: se puede repetir el tratamiento cada día cuantos días sea menester.

A: Muy bien... ¿Empiezo?

JEFE: Empecemos. Pero permítame que me coloque de manera que le facilite el trabajo. (*La hace sentar sobre sus rodillas.*) Así podrá usted operar sin dificultades.

A: Oh, sí señor. Pero no quisiera por nada del mundo serle pesada.

JEFE: De ningún modo. Es usted una pluma. Y yo me sacrifico con gusto. Es mi deber. Empiece. (*A se besa la yema del dedo índice y la pone sobre el lobanillo. Repite este proceso varias veces. El Jefe, cerrados los ojos, pone la cara más beatífica posible.*) Pero noto que usted está aplicando el tratamiento... ¿Cómo diría yo?... Algo así como por correspondencia.

A: Se lo aplico así, señor Jefe como medida de precaución... El lobanillo no me conoce todavía... no quisiera que se asustase y desapareciese enseguida. Esas desapariciones súbitas son peligrosas para la salud. Reaparece en los sitios menos esperados.

JEFE: Ah, muy bien, muy bien. Veo que es usted una excelente médica.

A: ¿Le parece que por hoy bastante?

JEFE: Yo continuaría el tratamiento un poco más... pero imagino que usted querrá comer...

A: Sí, señor. Después de este ejercicio me siento aún con más gana. No hay como este trabajo para el apetito.

JEFE: Muy bien. Muy bien. Tome. (*Le da dinero.*) Mañana sigue el tratamiento, digo, el trabajo.

A: Sí, señor. ¿A qué hora?

JEFE: A las seis.

A: ¿Tan temprano?

JEFE: De la tarde.

A: ¿Tan tarde?

JEFE: Sí; pero no se preocupe: no es trabajo cansado. Ya ve que puede usted realizarlo sentada. Y hasta acostada, si lo prefiere. Yo estoy a su disposición.

A: Siendo así, señor Jefe... hasta mañana.

JEFE: Hasta mañana, querido médico, digo mi encantadora empleada, digo, señorita dactilógrafa (7).

La repugnante escena revela finalmente en qué consistía el empleo ofertado, por eso observamos que el humor sobre el que se apoya la pieza, a medida que avanza la acción, se va significando como humor negro. El teatro mayor de Plá, caracterizado por denunciar el sometimiento de la mujer a las exigencias de la moral patriarcal, toma en esta pieza breve un viraje nuevo en que la estética del absurdo provee el humor negro y, con él, una mirada extraordinariamente actual de la realidad en torno a la sistematización de esquemas de comportamiento misóginos.

Esperar sentado (s.f.)

Desde el punto de vista dramático, *Esperar sentado* es una propuesta más radical que *Caído del catre* y *El empleo* porque presenta varios rasgos que la acercan más claramente a la lógica dramática del teatro del absurdo: la eliminación total del argumento, la ausencia de la acción, la espera de alguien que no llega y que, en este caso, es imposible que llegue, el abandono de la lógica y la desarticulación del lenguaje, el uso del humor a través de sinsentidos, los juegos de palabras, las repeticiones, las ideas descontextualizadas, etc., con el fin de proyectar un mundo donde la comunicación es una necesidad difícil de satisfacer. Esta obra, subtitulada como “despropósito escénico en un solo escenario y una sola escena”, es un largo y accidentado diálogo entre B y A. A se sienta en un portal cerrado, al lado de B, al que no conoce. Si bien la conversación comienza con un A extrañado hasta rozar la ira por las cavilaciones ilógicas de B, para el que la lógica de las ideas y de las acciones reside en su sentido literal,

progresivamente juntos van encontrando un espacio de comprensión que les permitirá mantener una conversación cómoda hasta el final. Es en ese momento en el que el lector se percató de que A tiene la misma necesidad que B de ser escuchado, comprendido, acompañado.

B confiesa a A que está ahí sentado porque está esperando ver pasar el cadáver de su enemigo. La justificación resulta absurda porque B cree que su enemigo sabe lo que él piensa, lo que hace de su espera una acción inútil. En su justificación entra en un bucle de presuposiciones sin salida que arrastran a su interlocutor. Así, en el maremagno de reflexiones absurdas, imbricadas por juegos de palabras y una sintaxis dual, que combina subordinación y frases breves, con ritmo galopante en ciertos momentos, A y B van revelando sus frustraciones, su ingenuidad y la relación especular que han entablado:

A: Claro, claro. ¿Y cómo sabe usted que es su enemigo?...

B: No sé, ni me importa. Es él quien lo sabe. Es su obligación. Yo me entero luego, cuando el hecho está consumado.

A: ¿Hace mucho tiempo que espera?...

B: Mucho tiempo, mucho. Prácticamente toda mi vida. Ya usted sabe. Si quiere que una persona viva hágasela de enemiga.

A: Sí. Los enemigos tardan mucho en morir.

B: Son prácticamente inmortales.

A: Indestructibles.

B: Infungibles.

A: Inoxidables.

B: A prueba de bomba.

A: De excelente calidad. Se devuelve la cuota de entrada.

B: Se sortean dos pasajes entre los suscriptores.

A: A Miami.

B: A San Francisco.

A: A las Pirámides.

B: Créditos a sola firma.

A: Sin fiador.

B: Se le entrega el género inmediato.

A: Y se le obsequia un regalo, a elegir.

B: Qué maravilloso.

A: Estupendo.

B: Genial.

A: Inimitable. (*Pausa*) Se me ocurre una cosa.

B: Diga.

A: Si él es enemigo suyo, usted es enemigo de él.

B: Caramba, tiene razón. No lo había pensado.

A: Y a lo mejor él está también a la puerta de una casa esperando que pase el entierro de usted.

B: Tampoco lo había pensado.

A: ¿No sería cosa de avisarle cortésmente y decirle que pase él primero?

El enemigo es la razón de la existencia de B, “si uno va a pensar en el cadáver de su enemigo, eso prueba que uno está vivo”, al contrario que los amigos, a los que considera un peligro porque interfieren en su día a día mandando tarjetas, pidiendo dinero, visitando a deshora, autoinvitándose a los cumpleaños, etc. La figura del enemigo, asociada aquí a la felicidad, simboliza al otro, al interlocutor que propicia la comunicación; el amigo, por el contrario, se entiende como una metáfora de la sociedad cuyos mecanismos para comunicarse son, precisamente, los que impiden la comunicación. La sugestión de que A es el enemigo esperado de B impregna la obra, aunque la comicidad reside en que ellos lo ignoran o, simplemente, lo eluden. Hay un momento, al final de una cadena de suposiciones sobre qué habría pasado si B convidara a A a un cigarrillo, en que A insinúa que podría ser su enemigo, algo que a B le parece terrible porque la charla que mantienen no hubiera sido posible:

B: Si tuviera un cigarrillo, le convidaría.

A: Y yo lo aceptaría con gusto.

B: Y hasta le habría dado un fósforo. Total, quien da lo más, da lo menos.

A: Y yo se lo habría agradecido mucho.

B: Y yo le habría invitado a usted a mi casa.

A: Y yo habría aceptado.

B: Y habríamos tomado una taza de café.

A: Y yo habría aceptado.

B: Y yo le habría presentado a mi esposa que es muy bella. Es decir, era muy bella.

A: ¿Por qué dice que era bella? ¿No lo sigue siendo?

B: Ahora no sé si lo es, llevo mucho tiempo aquí esperando. Ella le habría tratado muy bien, como cumple a una dueña de casa.

A: Y yo me habría enamorado de ella.

B: Y yo le hubiera pegado cuatro tiros a usted.

A: Y usted habría ido a la cárcel.

B: No, porque un casado tiene derecho a pegar cuatro tiros a alguien de cuando en cuando si una bella esposa está de por medio.

A: Tiene razón. Y mi entierro habría pasado por delante de esta puerta y usted habría podido dormir por fin, y no estaría ahora hablando conmigo.

B: Lo cual sería terrible, porque no estaríamos ahora divirtiéndonos tan gratamente (5-6).

La conversación para estos personajes anónimos, rebosantes de universalidad, es un hecho excepcional y, por lo tanto, un bálsamo. Por eso, está repleta de observaciones sobre cómo se va desarrollando su charla, normalmente para valorar positivamente comentarios ilógicos o banales:

A: ¡Qué dolor, éste de saber que no podré enamorarme de su esposa!

B: ¡Qué placer pensar que no tendré que pegarle cuatro tiros!

A: Sin embargo...

B: Sin embargo...

A: No dejan de ser unas cuantas magníficas ocasiones desperdiciadas.

B: No me había dado cuenta nunca de cuántas cosas dejamos de hacer al día.

A: Qué magnífico descubrimiento (6).

B: Recuerde que no sólo experiencias gustosas deben esperarse en la vida.

A: También los disgustos son una buena experiencia.

B: Y no tener disgustos ni gustos es una rara experiencia que daría gusto tenerla.

A: Qué filósofo maravilloso es usted. Quisiera escuchar algo más (6)

B: Veamos. Hay días buenos y días malos. Y los días buenos no son siempre los días de sol.

A: De ningún modo. Yo he tenido días de lluvia magníficos.

B: ¿Es usted fabricante de impermeables?

A: No, soy lechero.

B: Qué ocasión magnífica la de ordeñar al prójimo.

A: ¿Mi prójimo?

B: Las vacas. No se ofende usted, ¿verdad?

A: De ningún modo. Nadie es más prójimo que quien me ayuda a vivir.

B: ¡Cuánta razón tiene usted! ¿Seguimos? Me estoy divirtiendo mucho. Y sin pagar nada. (7)

A lo largo de la conversación se manifiesta la voluntad de filosofar juntos, lo que se percibe como una excusa para que el diálogo no se agote, de la que subyace la necesidad de comprender el mundo en el que viven que se les antoja inteligible. Para hacerlo, sacan a colación cuestiones mundanas u obviedades, enunciadas a modo de máximas filosóficas, que desarrollan con explicaciones incoherentes o descontextualizadas, con refranes o frases hechas: “Hay días buenos y días malos. Y los días buenos no son siempre los días de sol”; “Hay negocios ruinosos y negocios provechosos”; “Hay gatos blancos y gatos negros. De noche todos se vuelven pardos”; “Hay mujeres feas

y mujeres bellas. Hay mujeres bellas que parecen feas y feas que parecen bellas”, “Más vale gotera en casa del vecino que canilla en casa propia”, etc. Nos detenemos en una de ellas, cuyas referencias nos permitirán situar la fecha de escritura de este texto:

A: ¿Dónde estábamos? ¡Ah! La mujer es algo digno de comentarse.

B: Ciertamente. ¡La mujer es tan distinta del hombre!

A: Si no fuera tan distinta, sería lo más parecido que hay al hombre.

B: Vertiginosamente distinta.

A: Maravillosamente asimétrica.

B: Asimétricamente insustituible.

A: ¡Viva la gelinita!

B: ¡Viva la atómica!

A: ¡Vivan Romeo y Julieta!

B: ¡Abelardo y Eloísa!

A: ¡Marco Antonio y Cleopatra!

B: ¡Tarzán y su Tarzana!

A: ¡Jacquelina y Onassis!

B: ¡Trifón y Sisebuta!... (*Han llegado al colmo del entusiasmo. Se detiene de golpe. Vuelven al tono reservado.*) (7)

La sucesión disparatada de valoraciones, que se encadenan a partir de contradicciones y de procedimientos de derivación léxica, confluye en una exaltación de parejas célebres, entre las que se cuela alguna invención, como Tarzán y su Tarzana, o la pareja que protagonizó la famosa tira cómica *Bringing up father*, Trifón y Sisebuta. Antes de ellos, A exalta a Jacqueline Kennedy y Aristóteles Onassis, una referencia que nos permite saber que la pieza fue concebida, al menos, a partir de 1968, cuando fue noticia el noviazgo y la boda entre la ex primera dama de EEUU y el magnate griego. El dato va acorde con las similitudes estilísticas de esta obra con *El empleo*, pieza de 1971, así como el desarrollo del teatro del absurdo en Hispanoamérica. Además, en esta pieza encontramos ecos del teatro del

absurdo más canónico, cuyas obras se estrenaron a mediados de los años cincuenta: por ejemplo, el planteamiento argumental de la obra, la espera que no llega, recuerda a Beckett, mientras que la sobreabundancia del lenguaje estereotipado es un procedimiento lingüístico muy visible en Ionesco.

Cuando la conversación entre A y B va llegando a su fin, B le pregunta a A qué podrá hacer para ser un enemigo como corresponde; ahora es A quien le responde con la misma argumentación que B le dio al conocerse: “Irse a su casa y morirse, y pasar por delante de mi casa para que yo me entere.” B le promete que lo hará, pero que deberá esperar bastante tiempo. El intercambio de roles anula completamente los caracteres de los personajes, los convierte en ideas que se yuxtaponen y se complementan. A pesar de la circularidad del texto, al final se formula una idea nueva, que nutre la lectura interpretativa: A, que confiesa que no cree en nada, opina que “la gente cree muchas cosas”, a lo que B le responde: “está tan llena de cosas, que está enteramente vacía”, porque “está llena de cosas vacías”. Así, a lo largo de su azaroso encuentro, A y B proyectan un mundo donde la falta de valores y la superficialidad entorpecen la comunicación y las relaciones interpersonales. La manera en que se expresan los personajes le sirve a Plá para criticar el uso indiscriminado de ideas estereotipadas, transmitidas a través de un lenguaje estereotipado, que supone un obstáculo para aprehender la realidad en toda su complejidad.

Caído del catre (s.f.)

Aunque no conocemos la fecha de creación de esta obra, porque en el manuscrito no aparece ningún dato al respecto, el texto contiene algunas referencias históricas que nos permiten hacer una aproximación: la guerra de Vietnam y la llegada del hombre a la Luna. Por ello, podemos deducir que la obra pertenece al mismo ciclo creativo que *El empleo* y *El profesor*, con las

que comparte afinidades estilísticas, y que fue escrita a partir de 1969²¹⁷. Se trata de una pieza en un acto, dividida en siete “momentos”, que cuenta las diversas investigaciones que profesionales de todo rango hacen para determinar la identidad de A, que ha aparecido en la casa de B de repente y es incapaz de recordar nada. Una vez más, los protagonistas no son individuos concretos, sino que representan al hombre corriente sometido a las normas de la burocracia.

La obra se desarrolla en un solo espacio, la habitación de B. Las directrices sobre el espacio escénico son precisas porque se asocia al motivo dramático principal: “Escena vacía. Cuatro puertas, dos a derecha, dos a izquierda, cerradas. Las puertas serán blancas contra muros oscuros o cámara negra. Plafón igualmente negro”. Plá especifica que la obra comienza con la caída de A por el techo rompiendo el plafón; después, la luz se aviva y entra B por la puerta derecha, la única que está sin cerrojo. No existen indicaciones sobre el tiempo en que se desarrolla la trama, pero es posible percibir su contemporaneidad gracias a referencias como las que hemos citado anteriormente; tampoco del lugar, que solo perderá universalidad cuando se alude a algunos detalles muy nimios, como el léxico asociado a la comida o a la ropa -durazno, media, etc.-. La habitación de B se convertirá en un escaparate de tipos sociales cuya eficiencia es satirizada por la dramaturga porque, a pesar de que se obcecaban en construir un discurso aparentemente profesional, son incapaces de dar con una solución al problema de A.

Los primeros que acuden a ayudar a B son los componentes de un “coro”, que se dividirá en varios sectores, y “se despliegan rítmicamente” por el escenario. B les expone la situación y los interpela para que comprueben que

²¹⁷ Se podría intuir que *Caído del catre* es una obra posterior a *Esperar sentado* porque en esta última la expresión “caído del catre” aparece en boca de uno de los personajes, y esto podría interpretarse como un guiño intertextual.

no haya ninguna otra entrada posible en la habitación; desesperado, rompe la cuarta pared y también se dirige al público, algo inusual en el teatro de Plá, no sin hacer un breve comentario sobre ello:

B. Este hombre ha aparecido en esta casa sin entrar por ninguna parte. (*Rumor grave.*) No ha entrado por el fondo, porque no hay puerta. (*Los dos coros comprueban que no lo hay.*) No ha entrado por la derecha. (*Mismo juego.*) No ha entrado por la izquierda. (*Mismo juego. A los espectadores.*) ¿Alguien lo vio subir a la habitación? ¡Ay! Perdonen me olvidé que aquí debe haber una pared que se suprime en su obsequio, teóricamente. ¿Por dónde ha podido entrar? Adivínenlo ustedes. (*Todos ponen cara de idiota.*) ¡Por ahí! (*Señala al techo.*) (2)

Los componentes del coro inician una investigación recurriendo a los medios de comunicación, porque dan por hecho que se habrá publicado una noticia sobre la desaparición de A. La idea del diario como fuente absoluta de saber o como medio capaz de hacer una representación objetiva de la realidad se derruye cuando uno de ellos plantea la posibilidad de que A forme parte de aquellas informaciones que no cubre la prensa:

SECTOR C: Y esto mirando sólo el diario de hoy. Imaginémonos las oportunidades que se abren si miramos los diarios de ayer, anteayer y trasanteayer.

SECTOR D: Y si miramos los del mes completo.

SECTOR C: Y si miramos los del año entero.

SECTOR D: Y los diarios extranjeros.

SECTOR C: ¡Y eso que sólo hemos prestado atención a lo que se anuncia en los diarios!

SECTOR D: En efecto. ¡Imagínense lo que sería si nos fijásemos en lo que los diarios no dicen!

SECTOR C: Puede ser un estafador internacional.

SECTOR D: Un ladrón aristocrático.

SECTOR C: Un criminal de guerra.

SECTOR D: Un marciano.

SECTOR C: Un evasor (3-4).

En esta sutil intervención, Plá alude a la perversa relación entre comunicación y poder: cuando lo noticioso es una construcción condicionada por los intereses del poder, consumida sin cuestionamientos por la opinión pública²¹⁸. La pirámide de la investigación que se llevará a cabo después por diversos personajes se erige sobre algunas de las noticias banales que ha encontrado el coro, es decir, sobre unas bases defectuosas y parciales. La acción dramática nace, entonces, del absurdo. El detective recogerá estas noticias para crear un interrogatorio, un método que, orgulloso, tilda de científico: “No sabemos nada de usted. Es el mejor principio que podemos pedir. Es un llamado a la ciencia. Si lo supiéramos todo de usted, no precisaría investigar”. Entran entonces a la habitación los sujetos que en el diario anunciaban que habían extraviado algo: una novia que buscaba a su novio, que la dejó plantada en el altar; un médico que iba tras un demente que se evadió del hospital; una esposa que se preguntaba dónde estaba su marido, que la abandonó a ella y a sus cinco hijos, y una suegra, la madre de la esposa, que quiere hacer justicia por su hija, pero acaba haciéndolo en nombre de todas las mujeres con un alegato provocador:

ESPOSA: (*Voz afectada.*) ¿Es este el infame furtivo de su hogar?...

DETECTIVE: Es usted quien tiene que decirlo, señora.

ESPOSA: (*Se planta delante de A; lo examina.*) Es difícil asegurarlo, bajo esta capa de mugre.

DETECTIVE: Ponga usted a contribución su amor, señora. El amor es clarividente.

ESPOSA: A mí no me lo parece. ¿Qué decís vos, mamá?...

²¹⁸ En esta observación están latentes algunos de los diagnósticos que Herbert Marcuse postuló en *El hombre unidimensional* (1964), un avance sobre las reflexiones de la *Dialéctica de la Ilustración* (1944) de Horkheimer y Adorno acerca de la relación entre comunicación y poder en torno al desarrollo de la llamada cultura de masas.

SUEGRA: No es, mi hija, no es; pero debería serlo. Miserable, gusano vil, deteriorado elemento social...

DETECTIVE: Comprendo su indignación, señora; pero si no es el yerno fugitivo...

SUEGRA: No importa; si no es él mi yerno fugitivo, será el yerno fugitivo de otro hogar. Deberían fusilarlo como medida preventiva. (*Sale seguida de ESPOSA, derecha, muy tiesas las dos.*) (5).

A es incapaz de contestarles porque sigue sin recordar nada. Ante el fracaso del “método científico”, el Detective II hace gala de su profesionalidad aplicando un razonamiento pueril que él considera un eficaz método deductivo que le conducirá a formular teorías sobre su identidad: tras observar detenidamente sus manos, finas y sin rasguños, van citando las profesiones que no podrá ejercer -albañil, zapatero, electricista, fontanero, cazador, sastre, etc.-, una larga lista tan caótica como la de trabajos que sí podría ejercer -peluquero, periodista, actor, profesor, etc.-. Detiene su enumeración y confirma, convencido, que la resolución de su teoría puede durar varios años, pero “podemos estar seguros de que se hará clara algún día”. A vuelve a ser víctima de una investigación abierta, que lo deja en un estado de incertidumbre indefinido.

Por fin, cuando A y B se quedan solos, Plá desliza la perspectiva hacia A, que hasta el momento solo había actuado como el objeto de la investigación. B le ofrece una manzana y un trozo de pan, porque está hambriento, y este le pregunta cómo se llaman esos alimentos, y por qué no se pueden intercambiar los nombres o si no podrían llamarse de otro modo. A y B se enzarzan, entonces, en una conversación hilarante donde A cuestiona indirectamente los conceptos sausserianos de arbitrariedad y mutabilidad del signo lingüístico acudiendo a ideas disparatadas que acaban siendo juegos de palabras. La relación convencional entre el significante y el significado como resultado de un acuerdo entre los hablantes de una misma

lengua, así como la aceptación de que el signo es estático porque viene dado en una forma ya establecida, son condiciones que A, que no recuerda quién es y, por tanto, queda fuera del orden social, se resiste a aceptar.

A: En vez de caballo, uña; en vez de boca, torta; en vez de gusano, pandorga... Y digo me pinto la torta, y sáquele las pandorgas al zapato... Qué hermoso... la vida tiene otro sabor.

B: Me parece que me va a doler la cabeza.

A: (*Más rápido.*) En vez de decir *geniol* digo ventanilla, en vez de caramelo, media de nylon. Y así digo: tómese una ventanilla, y chupe una media.

B: Parece que con el frío acierta en algo. (*Le sigue y corea.*)

A: En vez de durazno bozal, y en vez de cama cuerno, y en vez de plato cola... Yo digo: ponme un bozal en la cola, y me voy al cuerno... (9).

El psiquiatra, que decide indagar en su subconsciente pidiéndole que pronuncie lo primero que le venga a la mente al escuchar palabras de un listado aleatorio, también fracasará porque las asociaciones que A establece acaban marcando un camino circular. No es casualidad que la palabra con la que comenzó el ejercicio y a la que vuelve A sea *gato*, utilizada por Saussure para explicar en su *Curso de lingüística general* la diferencia entre significante y significado: “Ya decía yo”, dirá el psiquiatra, “hay gato encerrado. Hay un cortocircuito en alguna parte de la usina. (*Señalando la frente de A. Apagón.*)”. Finalmente, acude el periodista. Han pasado dos meses desde la visita del psiquiatra y, durante ese periodo de tiempo, A, que para la sociedad no es un individuo sino un objeto de investigación, sigue en la habitación de B, tal y como apareció el primer día: no le han dado ropa adecuada y se alimenta gracias a la caridad de la gente.

PERIODISTA: [...]Pero noto que va muy ligero de ropa.

B: Así se personó en el ambiente.

PERIODISTA: ¿No podrían abrigarle un poco?

B: Ya hemos pedido ropas. Hemos llenado las solicitudes correspondientes.

PERIODISTA: ¿Cuánto tiempo hace?

B: Más o menos dos meses. Cada día de la semana vamos puntualmente a saber el resultado.

PERIODISTA: Pero este hombre tendrá frío.

B: Sí señor, pero es preciso seguir los trámites.

PERIODISTA: Y para comer, ¿también han extendido las oportunas solicitudes?

B: ¡Claro! Y esto lleva visos de resolverse más pronto. Quizás mañana o pasado.

PERIODISTA: ¿Y entretanto está sin comer?

B: ¡Oh, no, señor! ¿Para qué está la caridad? Todo el mundo se turna para que tenga por lo menos una comida al día. Comida no le falta.

PERIODISTA: Pero un ser humano, aunque no sepa quién es, necesita algo más que comida... (11-12)

El tema esencial sobre el que gira la obra es la cosificación del individuo cuya identidad no se ajusta a las estructuras sociales, por eso, aunque esta se apoya en el humor, fundamentalmente en el plano lingüístico, dialoga con *Historia de un número*. Sin embargo, al contrario que la farsa de 1949, en *Caído del catre*, el protagonista no es un “sin número” por nacimiento, sino que lo es momentáneamente porque ha perdido la memoria, por eso, la sociedad vuelca en él su preocupación y el sistema envía a sus profesionales para que diluciden el caso. Específicamente en la batería de preguntas que le hace B nada más descubrirlo, se evidencian cuáles son los ítems que participan en la construcción social del individuo, y en qué orden se manifiestan: edad, nacionalidad, partido político, equipo de fútbol, estado civil. Puesto que A no recuerda nada, a ojos de la sociedad deja de estar integrado en una comunidad determinada, no tiene interiorizados los modos de pensar y de actuar afines a las normas del grupo, de modo que queda al margen. “Hay que ser algo, en la vida. Usted tiene que ser alguien. A nadie se

le permite ser nadie”, dirá el detective, a lo que A replica: “Yo no he dicho que no soy nadie. He dicho que no sé quién soy.”

En el marco de las investigaciones, cabe la posibilidad, además, de que la identidad de A pueda ser poliédrica, debido a “la multiplicidad del hombre moderno”, de modo que la investigación se complica y el individuo deja de resultar tan interesante. Comenzará a ser percibido como “nadie” y quedará relegado al rol de trámite administrativo: cosificado por el sistema, las necesidades básicas solo se le proveerán si se solicitan formalmente. Así, observamos que Plá dirige su denuncia hacia el monstruo kafkiano de la burocracia, que aliena al individuo porque su lógica entra en conflicto con ciertos valores humanos. A, sin embargo, tiene suerte: desde un agujero del techo que nadie había visto, lo reclama su esposa porque simplemente parece ser que “se había caído del catre”. La sátira se reafirma al ver que la respuesta a las diversas investigaciones estaba ante sus narices: el farragoso protocolo burocrático al que tuvieron que ceñirse los profesionales había impedido que dieran con ella.

Las ocho sobre el mar (1968)

Del teatro breve de Plá, *Las ocho sobre el mar* es la pieza más extensa: la autora se refiere a ella como “farsa semántica-policia en un acto largo”. El género, la farsa, solo lo había cultivado con anterioridad en la célebre *Historia de un número*. No obstante, el discurso fársico de esta obra, como veremos, está exento de la gravedad que envuelve a la de 1949 y tampoco se inscribe en la estética expresionista. Compararlas nos sirve para detectar que, a lo largo de los veinte años que las separan, Plá, en consonancia con las nuevas corrientes artísticas y filosóficas, abandona las convenciones teatrales del expresionismo y busca otras formas de expresión que muestren los sinsentidos de la condición humana a través de una distorsión de la realidad vinculada al humor, sin recurrir necesariamente a argumentaciones o

reflexiones sobre los temas que giran en torno a tales sinsentidos. *Las ocho sobre el mar* mantiene la coherencia creativa que une a *Caído de un catre*, *El empleo* y *Esperar sentado*, aunque su configuración dramática es más densa. La obra, que sigue inédita²¹⁹ y no se ha estrenado aún, recibió el tercer premio del IV Concurso Radio Cháritas en 1976.

Las ocho sobre el mar es una pieza coral estructurada sobre una concatenación de escenas que se desarrollan en la cubierta de un buque a vapor a mediados del siglo XIX²²⁰. Por ese espacio transita una amplia galería de personajes movidos por una misma obsesión: ¿qué ocurrirá “a las ocho sobre el mar”? Esta es una expresión que ha invadido el buque en forma de melodía lejana, como una ensoñación. Nadie sabe de dónde provienen estas palabras, que van sugiriendo distintas emociones e ideas a cada pasajero, según sus circunstancias. La búsqueda de un sentido para esta frase es el motivo sobre el que se construye la acción dramática, en la que prevalece el diálogo. La reflexión en torno a las limitaciones del lenguaje, como medio para aprehender la realidad o como herramienta para deformarla o para reinterpretarla, vuelve a ser aquí recurrente, específicamente, al bucear en los mecanismos lingüísticos que definen la semántica: el modo en que los significados se atribuyen a las palabras. En esta farsa semántica, los veinticinco personajes son intérpretes que buscan, por todos los medios, que “las ocho sobre el mar” adquiera un sentido. Conocen el significado de los signos que constituyen el sintagma, pero no el contexto exacto del que deriva -todos lo han oído, como un rumor-, de modo que el sentido que le dan a la expresión estará condicionado por el contexto personal en que la incluyen.

²¹⁹ En el manuscrito de la pieza, Plá, a fecha de 10 de mayo de 1980, añade una nota a mano en la que autorizaba una edición mimeografiada de doscientos ejemplares. No hemos encontrado evidencias de que ese proyecto se haya llevado a cabo.

²²⁰ Con respecto a la época, Plá juega con otra posibilidad: “quizá resultase adecuada la *belle époque*: su antiguo viste mucho”.

En este ejercicio de malabares, conoceremos los deseos y las frustraciones de los personajes que representan distintos tipos sociales.

El Pasajero Soñador ve en las palabras una consigna inspiradora que lo insta a soñar; el Pasajero Rubio, un poeta insufrible, siente en ella el amor, al tiempo que conoce a la Pasajera Irresistible, de la que se declara enamorado; la Pasajera Gorda cree que marca la hora en que le robarán las múltiples alhajas que ha traído al viaje, de modo que siente la necesidad imperiosa de ponerlas a buen recaudo; el Pasajero Enfermo ve la hora de su muerte; el Pasajero Moreno, el comienzo de una huelga de trabajadores; la Pasajera Morena, corroída por los celos, ve en ellas una cita de su novio, el Pasajero Enamorado, con otra mujer, y el Capitán, que siente en ellas “palpitar un tic tac ominoso”, contrata al Detective para que abra una investigación imposible, porque está sustentada en una sugestión. Al primero que interroga es al Oficial, que mantuvo una conversación con el Pasajero Soñador, el primer sospechoso. Las preguntas que formula el Detective contienen también una carga subjetiva acorde con lo que él piensa que esas palabras pueden significar:

DETECTIVE: Al pronunciar esas palabras, ¿aquel pasajero se mostraba agitado?...

OFICIAL: Yo no diría tanto.

DETECTIVE: ¿Pero sí un poco inquieto?

OFICIAL: No sé si sería ese el matiz.

DETECTIVE: ¿Exageraríamos al decir “obsesionado”?...

OFICIAL: Más bien en esta línea...

DETECTIVE: ¿Deseando sugerir?...

OFICIAL: Así me pareció.

DETECTIVE: ¿Queriendo insinuar?

OFICIAL: Digamos que sí.

DETECTIVE: ¿Creyó usted percibir en algún momento que temía decir demasiado?...

OFICIAL: Tal vez.

DETECTIVE: Humm... ¿Podría usted describirme a ese pasajero?

OFICIAL: (*Con esfuerzo, hace memoria.*) Joven... estatura mediana... pelo trigueño...

DETECTIVE: ¿Vestía?...

OFICIAL: Pantalón gris... camisa blanca... saco ligero gris...

DETECTIVE: Con estas mismas señas hay en este momento a bordo ciento cuarenta y tres pasajeros (10).

El Mozo 1 y el Mozo 2 se alteran al escuchar “las ocho sobre el mar” porque tienen la misión de dejar un paquete en un camarote y no saben si esa puede ser una nueva consigna del “jefe”, al que no han visto nunca y que resulta ser la Pasajera Irresistible. A partir de la aparición de estos personajes, Plá integra a “la semántica”, otra línea argumentativa: “la policial”, tal como reza el subtítulo de la farsa. Esta trama se resuelve a través de una serie de peripecias vertiginosas, a las ocho, con el asesinato del Pasajero Rubio, que descubre por accidente el plan de los Mozos, y el suicidio del Pasajero Enamorado, al que finalmente ha abandonado su novia. Las víctimas, que no tienen nada que ver en la trama policial, darán, por fin, un sentido inequívoco a la expresión: a las ocho, sobre el mar, uno se significará como el asesino suicida y el otro como su víctima. La dimensión “semántica” se impone a la “policial” porque, al final, nadie sabe lo que contenía el paquete, tampoco el público. El interrogante en torno a su contenido dará pie, entonces, a un nuevo bucle de sugerencias. En esta farsa en que no solo los pasajeros están caricaturizados, sino sobre todo el Detective, Plá se pregunta hasta dónde puede influir el poder connotativo del lenguaje sobre las acciones de los individuos. Las acciones de las dos víctimas estuvieron guiadas por significaciones personales que, o ellos o su entorno, habían dado a la enigmática expresión, lo que hace de su muerte un hecho absurdo.

En la propuesta de Plá reside, además, un juego de perspectiva cognitiva interesante: hasta el momento previo al desenlace, se mantiene una identificación del saber del público con el de los personajes, lo que empuja al espectador a generar también significaciones en torno a la expresión, que ha escuchado en boca de los personajes, como les ha pasado a los pasajeros mismos. Para que esto funcione, es importante generar una ambientación adecuada. Por ello, la autora detalla la disposición de los elementos escenográficos, donde se ha de diferenciar el mar, el cielo y la cubierta, la iluminación ambarina del atardecer, y, sobre todo, en el sonido: rumor de oleaje y toques de sirena, presentes a lo largo de la pieza, en sordina, y la melodía de la que proviene la expresión clave debe ser “en tono menor, de acento, en lo posible, hipnotizante, mágico”. El trabajo de codificación-decodificación al que se someten los pasajeros es paralelo al que ha de hacer el espectador. Este está frente a una farsa, de modo que ha de llevar a cabo, además, un ejercicio de reinterpretación de la realidad, que ha quedado desnuda gracias al humor. Solo el Oficial, que argumenta con lucidez al inicio de la obra, quedará libre de ser objeto de burla:

PAS. SOÑ: ¿Esas palabras podrían por ejemplo ser un aviso de algo que se espera?... ¿De algo que está por suceder?...

OFICIAL: (*Cada vez más intrigado.*) Desde luego. ¿Por qué no?

PAS. SOÑ: ¿Usted cree entonces que a las ocho sobre el mar puede suceder algo?

OFICIAL: ¿Por qué no?... A las ocho sobre el mar, como a otra hora cualquiera, en cualquier lugar.

PAS. SOÑ: (*Impaciente.*) Pero yo necesito tener la seguridad...

OFICIAL: ¿Sí?...

PAS. SOÑ: Sí... Usted es hombre de mar, oficial. Usted debe saberlo seguro.

OFICIAL: Sobre el mar ocurren a cada instante cosas... tantas cosas como sobre la tierra. Más: porque el Mar es el Señor, el Dominador, el dueño de tres cuartas partes del planeta. En el mar, a cada segundo se libran

batallas por el poder, luchas por el amor, guerras de insospechada magnitud por la supervivencia. Como en tierra. Y cataclismos. Se rellenan simas, se levantan volcanes: luchan el agua y el fuego. Y para concluir, el hombre lo busca para ventilar sobre él sus problemas. Sobre el mar ocurren a cada instante tragedias innumerables. El mar es millonario en idilios y en odios. (*Pasajero soñador escucha extático.*) Por eso creo que, si imaginamos que algo puede suceder sobre el mar, eso ocurrirá tarde o temprano.

PAS. SOÑ: ¿A las ocho sobre el mar?...

OFICIAL: A las ocho sobre el mar, como a otra hora cualquiera (2).

III.2.3.2. Adaptaciones

Como comentamos en la semblanza dedicada a la autora en el primer capítulo, la actividad cultural de Plá desde su llegada a Paraguay estuvo muy ligada al periodismo, escrito y radiofónico. Tras su definitivo arraigo en el país en 1938, participó en varios programas radiofónicos de manera usual. En relación con su labor teatral, además de la creación del diario *Proal*, donde impulsó una relevante campaña a favor de la institucionalización del teatro, colaboró a partir de 1941 en el programa “La Voz Cultural de la Nación”, para el que probablemente escribió dos de los textos que hemos hallado en nuestra investigación, aquellos creados “por encargo”: *Independencia o muerte* y *Brochazo. Día en el Camino*, audiciones de una hora a cargo del elenco formado por Roque Centurión Miranda y Dorita Gómez Bueno.

Desde ese momento, Plá trabaja ininterrumpidamente en varios programas culturales, entre los que destaca “Cuentos de ayer y de hoy” (1943-1950), para el que preparó una programación en la que recreaba cuentos de diversa procedencia, y “El abuelito” (1949-1951), una serie radiofónica basada en el personaje de un abuelo que dialogaba con su nieto explicándole lo que acontece en el mundo (Bordoli 1984: 34). En ese contexto

de creación, colaboró en otros espacios radiofónicos con notas sobre arte y literatura y libretos. Para el programa que dependía del Patronato de Leprosos de Asunción, además de *El gato alcalde*, adaptó *Los primeros hombres en la luna* de H.G. Wells. Durante esos años (1950-1955) adaptó cuatro obras más, concebidas como material de interpretación para los alumnos de la Escuela de Arte Escénico. A continuación, haremos un breve comentario de cada una de ellas con el fin de destacar algunos elementos clave en la trasposición de la narración al lenguaje teatral.

En el archivo de la autora, también hallamos el manuscrito de *La garra del mono -La pata de mono-*, que no es una adaptación del famoso cuento de W.W. Jacobs, sino una traducción de Plá de la obra en un acto que el dramaturgo inglés Louis N. Parker hizo de la narración a principios del siglo XX, de modo que se excluirá del siguiente análisis. La obra fue representada por un elenco de la Escuela Municipal de Arte Escénico en 1955, en el marco del Festival de Teatro Europeo que organizó la Escuela. Fue repuesta en 1964.

Don Quijote en la venta; Principio, medio y fin del gobierno de Sancho Panza y En el palacio de los Duques (aprox. 1951)

Las adaptaciones de varios capítulos de *El Quijote*, concebidas como proyecto académico en el marco docente de la Escuela Municipal de Arte Escénico, son una muestra más del interés por promover un teatro “de valores artísticos y significado humano”, (Plá 1994: 105), que combinara obras clásicas y contemporáneas, al estilo de la tradición de la escena española republicana. Para el debut de la primera promoción de alumnos de la Escuela, Plá decidió insuflar vida a los personajes más conocidos de la literatura universal. Así, el 24 de enero de 1951, el elenco novel estrenó *Don Quijote y los galeotes*, adaptación del capítulo XXII de la primera parte de *El Quijote*. Precisamente, este es el único texto que no se halla en el archivo de la

autora. Sí encontramos otras adaptaciones de la novela cervantina que, si bien probablemente sí se utilizaron como material de ensayo, no hay noticia de que se estrenaran públicamente: *Don Quijote en la venta*, adaptación de los capítulos XVI y XVII de la I parte; *En el palacio de los Duques*, adaptación de los capítulos XLII y XLIII de la II parte, y *Principio, medio y fin del gobierno de Sancho Panza*, adaptación del capítulo XLV de la segunda parte. Podemos suponer que fueron escritas poco después que *Don Quijote y los galeotes* ya que, en el primer número de la revista de la Escuela, *Proscenio*, publicada en 1951, Plá facilita una lista de las “obras en estudio” que incluyen *Don Quijote en la venta* y *Principio, medio y fin del gobierno de Sancho Panza*. Comentaremos, a continuación, algunas características de *Don Quijote en la venta* que ejemplifican el trabajo de adaptación que desempeñó la dramaturga en este proyecto.

En primer lugar, observamos que Plá respeta la línea argumentativa de la narración y que se muestra fiel a los diálogos de la novela. Sin embargo, estos no son suficientes para sostener la cohesión de una pieza dramática, por muy breve que sea. Así que, para generar la acción dramática, recurre a dos procedimientos: 1. amplía los diálogos incluyendo información expresada por el narrador y 2. aprovecha detalles que Cervantes no desarrolla, pero que pueden ser importantes para la acción posterior, para inventar escenas que tengan la función de facilitar la comprensión global del texto, como pieza autónoma. Plá abre su adaptación con una conversación inexistente en la novela entre Maritornes y el arriero con el fin de aportar dos informaciones: la llegada de la singular pareja a la venta y la promesa de la joven de ir a visitar al arriero por la noche, en secreto. En el capítulo XVI, “De lo que le sucedió al ingenioso hidalgo en la venta que él imaginaba ser castillo”, Cervantes solo dirá al respecto: “Había el arriero concertado con ella que aquella noche se refocilarían juntos, y ella le había dado su palabra de que, en estando sosegados los amos y los huéspedes y durmiendo sus amos, le iría a

buscar y satisfacerle el gusto en cuanto le mandase”. Plá concede voz a Maritornes, que confesará el rechazo que le provoca Don Quijote con el fin de que la escena que comparten después a oscuras, aquella en la que él la toma de las manos para decirle que no puede serle infiel a Dulcinea, resulte aún más grotesca:

MARITORNES. No por cierto, si no la más extraña gente que en mi vida he visto; y por cierto que no siempre anduve sirviendo en ventas.

ARRIERO 1º. Pues, ¿cómo así?

MARITORNES. Son un hidalgo y su criado; vino el señor desmayado o lo parecía, sobre el lomo de un asnico rucio; seguía de resta un rocín tan flaco y despelechado como el amo, que no le pudo más encarecer; pues en verdad es tan rara y flaca la catadura del tal hidalgo, que no pienso mirarle si puedo, porque tengo por seguro que me ha de venir esta noche la pesadilla.

ARRIERO 1º. ¿Y el criado, es del mismo jaez?

MARITORNES. El criado es, o yo me equivoco, un honrado labrador de no muy lejos; y viene tan molido y acardenalado como su amo, sino que jamás las llagas del pobre dolieron como las del señor.

ARRIERO 1º. ¿Pícaste de la lengua, Maritornaza?

MARITORNES. Así parece. Y voime, que aún no dije lo peor, y es que mi amo piensa aderezar lecho a esos huéspedes en esta misma cámara.

ARRIERO 1º. ¿Aquí...? (*Se manosea la barba, sugestivo*).

MARITORNES. Sí. Bien sabéis que no hay más lugar en la venta. (*Sonríe*.) Pero no os preocupéis por eso. Harto es el cansancio que traen para que despiertos queden mucho rato.

ARRIERO 1º. Mira y no se te olvide lo prometido.

MARITORNES. Descuidad, señor, que en cuanto mis amos se recojan y maten la luz, vendré como pudiere a servirlos en cuanto quisiéreis mandarme.

VENTERO. (*Dentro*.) ¡Maritornes!

MARITORNES. ¿Oís? Ya me llaman. Hasta luego. (*Arriero 1º la despide con un azotazo en las nalgas, y otra caricia acomodada a la suavidad y*

sutileza amorosa de un arriero y, además, manchego. Al salir Maritornes, el arriero 1º, ya solo, alza la jarra, se sienta sobre la banqueta y se dispone a saborear el vino, mientras espera los acontecimientos que no tardan en sobrevenir.) (1-2)

Encontramos el mismo recurso en la escena cuarta de la adaptación, en la que Sancho habla con Maritornes mientras esta cura sus heridas. Su correspondencia en la narración es: “la asturiana Maritornes curó a Sancho que no menos lo había menester que su amo”. Sin embargo, Plá no inventa esta situación aleatoriamente, sino que persigue dos objetivos: que Maritornes entrecruce una mirada con el arriero, recordando, así, su cita; y, sobre todo, busca centrar la atención en la cama de Sancho, donde caerá Maritornes durante su visita nocturna y será agredida por el escudero en sueños. El contraste entre las dos escenas desarrolladas en un mismo espacio, la cama de Sancho, sirve para potenciar, asimismo, la comicidad:

MARITORNES. Tendré pues, vuestra cama. *(Tiende, en efecto, la estera primer término derecha, y deposita sobre ella la manta.)* Ahora, si sois servido de acostaros, os bizmaré.

SANCHO. Más pronto lo dijerais. *(Se quita el sayo, y se tiende de espaldas sobre la estera. Maritornes, alzándole la camisa por detrás, procede a bizmarle las abolladuras dorsolumbares.)* Más despacio... Ay..., ay... que tenéis la mano dura, hermana.

MARITORNES. ¿No será por ventura que vos tenéis las carnes blandas? Pues en Dios y en mi ánimo que procuro hacerlo lo más delicadamente que puedo.

SANCHO. Bien pudiera ser las dos cosas. *(Entretanto, ha entrado arriero 2º, quien se dirige sosegado a su lecho, y acostándose sin gran prisa, pónese a observar la escena hasta el final. Maritornes sigue su labor.)* ¿Ya terminaste de bizmarme?

MARITORNES. En un punto termino bizmadura y estopa.... Con esto os dejo, hermano. *(Vase llevando el candil y no sin dirigir una mirada rápida*

al arriero 1º; Sancho, que por milésima vez se palpa los lomos, se endereza en su cama.)

SANCHO. ¿Necesitáis algo más, señor?

DON QUIJOTE. Espero que no, Sancho; y sí solamente descansar, que el dolor de mis huesos me deja poca esperanza. (*Sancho se tiende en la estera. Arriero 1º se levanta y yendo hacia el candil pendiente de la pared, junto a la puerta, lo apaga. Otra pausa larga.*)

En segundo lugar, destacamos dos elementos definitorios de la narrativa cervantina que Plá es capaz de conservar en su adaptación, lo que evidencia su versatilidad creativa y su capacidad interpretativa. Por una parte, se esfuerza con éxito por mantener el lenguaje quijotesco, no solo en lo que se refiere al nivel léxico o sintáctico, sino también en el tono paródico de la obra, en los diálogos y en las acotaciones. Por otra parte, al representar la escena central del capítulo, la múltiple pelea a oscuras, Plá es capaz de aprovechar la habilidad narrativa de Cervantes para mover un grupo de personajes al unísono.

La tercera huella dactilar (1952)

En 1952 Plá adaptó el cuento norteamericano *La tercera huella dactilar* de Mortimer Levitan²²¹. El original *The Third Thumb-Print* fue publicado en junio de 1925, en la revista *Weird Tales* y, poco después, en la antología de cuentos de terror *Not at Night*. Es probable que Josefina accediera a la traducción a través de la antología *Narraciones Terroríficas* (1939), publicada por la editorial El Molino de Barcelona. Según Aiguadé, la obra fue representada primero en versión radiofónica y, después, por elencos locales en varias ocasiones. Plá (1994), sin embargo, solo da noticia del montaje que

²²¹ En el manuscrito Plá señala que la pieza está inspirada en el cuento de “Z. L. Counselman”. Intuimos que existe un error en la atribución de la autoría, posiblemente porque en la antología a la que pertenece el cuento, hay un texto, *La isla maldita*, de una autora llamada Mary Elizabeth Counselman. Se desconoce si el error ya aparecía en dicha edición o fue una confusión de la dramaturga.

llevaron a cabo los alumnos de la Escuela Municipal de Arte Escénico en 1952.

En *La tercera huella dactilar* el excéntrico profesor Sanders ha inventado un medio para determinar, a partir de huellas dactilares, el potencial de una persona para ser un asesino. Asegura que es un método infalible. El joven reportero Guy Steel, Guido en la versión de Plá, persuade al profesor para probar su invento y, en secreto, incluye una de las huellas del profesor entre las muestras. Sin saber nada, el profesor declara que su propia huella dactilar es la de un asesino. Cuando Guido destapa el engaño ante el profesor, Sanders demuestra de forma definitiva que el método es infalible y mata al reportero. El punto clave de esta ficción psicológica se encuentra en la condensación verbal, en el espacio cedido a la sugestión, por eso, el trabajo de adaptación de este cuento no es tan significativo como los capítulos de Cervantes ni la novela de Wells ya que la autora se ciñe bastante al texto original. No obstante, la disposición de los diálogos, pero fundamentalmente la precisión de las acotaciones²²², le permite a Plá mantener el progresivo clima de tensión que invade la historia hasta el final. En el desenlace, el asesinato de Guido no está explícito, sino que se intuye tras el fundido en negro al caer el telón y el murmullo de unas voces, a lo lejos: “¡El Profesor Sanders mata a un periodista! ¡Su sistema plenamente confirmado: un sabio a la silla eléctrica! (19).

Los primeros hombres en la luna (s.f.)

El manuscrito del libreto radiofónico de *Los primeros hombres en la luna* comienza con una breve intervención del presentador que nos permite saber que se interpretó en el espacio radiofónico que regía el Patronato de Leprosos, “una media hora de entretenimiento ameno y útil” de la

²²² Los detalles de las acotaciones que marcan las entradas y salidas de escena son exhaustivos, evidencia de que la obra estaba preparada para un elenco de estudiantes.

“adaptación libre” de la novela de H. G. Wells a cargo de Josefina Plá. Aunque no aparece la fecha de la emisión, podemos intuir que gira en torno a 1950, año en que Plá cedió al Patronato el original de *El gato alcalde*.

Plá ofrece un comienzo *in media res*, pues sitúa a los protagonistas, Bedford y Cavor en la luna, poco tiempo después del aterrizaje. Omite, por lo tanto, todo el argumento previo, cómo se conocieron, cómo encuentran la *cavorita*, la sustancia que permite anular los efectos de la fuerza de la gravedad, y cómo emprenden su viaje en la esfera que han construido hacia la luna. Nada de eso resulta interesante para la dramaturga, que se traslada a los momentos de la narración donde realmente comienza la acción: el descubrimiento de los selenitas. Plá cierra su texto antes de que se produzca cualquier comunicación con ellos, porque potencia la fuerza del diálogo entre dos personajes asombrados, temerosos e inseguros ante lo desconocido.

La novela de Wells se erige sobre la voz narrativa del protagonista, Bedford; desde su mirada despliega largas descripciones sobre los paisajes y los seres de la luna y logra recrear un ambiente nebuloso, de incertidumbre y fascinación. Plá respeta la primera persona, que distingue como narrador, pero la relega a un plano secundario, pues centra la acción dramática en el diálogo de los personajes. En el intercambio de ideas, dudas y temores, es posible percibir que los personajes presentan personalidades opuestas, un elemento sobre el que fundamenta la narración. Las diferentes escenas se van sucediendo gracias a la voz narrativa en primera persona, que funciona como recurso de transición, y a puntuales efectos de sonido. La dramaturga inventa, además, algunas escenas que ayudan al lector a saber a qué han ido los personajes a la luna, y funcionan como elemento de sugestión para el oyente, que no llegará al desenlace de la historia:

BEDFORD: Pero, ¿y ese ruido incesante? ¿Ese estruendo? Parece estrépito de maquinarias.

CAVOR: Y eso debe ser: estrépito de maquinarias.

BEDFORD: Pero entonces... los hombres de la Luna deben ser inteligentes.

CAVOR: No veo ninguna razón para que no lo sean.

BEDFORD: Deben ser también peligrosos...

CAVOR: Lo desconocido siempre es peligroso, Bedford. No sabe uno cómo manejarlo. Y sin embargo, pueden ser tan buenos e inofensivos como nosotros.

BEDFORD: *(Ríe)*

CAVOR: ¿De qué se ríe Vd.?

BEDFORD: De lo que Vd. dice, que somos inofensivos y buenos... Oiga, Cavor; ¿es que hemos venido a la Luna para hacerles un favor a los lunáticos?

CAVOR: Hombre; no diría yo tanto; pero...

BEDFORD: Hemos venido a sacarles su oro y su plata, si lo tienen. Para nuestro provecho, y no para el de ellos... Y si encontrásemos oro y plata y no nos lo quisieran dar, procuraríamos sacárselos de cualquier modo...

CAVOR: Hombre, hasta cierto punto...

BEDFORD: Déjese de pavadas, Cavor. Si los hombres de la Luna son tan buenos e inofensivos como nosotros mismos, debemos buscar la esfera lo antes posible. Ese es mi parecer (4-5).

Generalmente, las intervenciones son ligeras, mantienen el ritmo acelerado de la acción, el continuo descubrimiento de elementos extraordinarios del paisaje lunar, y están no exentas de humor. Plá recurre a referencias de la realidad paraguaya y a algunos anacronismos -menciona las ilustraciones de Walt Disney en varias ocasiones- que acercan el texto al oyente. Es especialmente destacable el final de la adaptación, que coincide con el momento de la novela en que los protagonistas, sedientos y hambrientos, deciden ingerir unas plantas lunares. Si bien les resultan deliciosas al principio, acaban sufriendo alucinaciones. La sutil comicidad de la novela, percibida por la vergüenza que sienten los personajes ante su involuntario estado de embriaguez, se transforma en un diálogo hilarante en

el que Plá juega con el lenguaje para dejar un final abierto que puede remitir al descubrimiento de América:

NARR: Mis oyentes se habrán dado ya perfecta cuenta de que el alimento tan vorazmente ingerido había tenido un efecto quizás en exceso estimulante sobre los centros del optimismo. En otras palabras, nos sentíamos como borrachos, y mirábamos cuanto nos rodeaba con la misma bonhomía, indiferencia y falta de aprensión que si hubiésemos vaciado un par de botellas de champaña por cabeza... Nuestro optimismo crecía a la par que la digestión seguía su curso.

BEDFORD: ¡Creo que este descubrimiento es lo más estupendo que en nuestra vida hayamos hecho! O que se pueda hacer en muchos siglos... Yo le encuentro un acentuado gusto a puré de papas.

CAVOR: ¿Cómo? ¿Qué quiere.... Vd... decir? ¿Que el descubrimiento.... de la luna.... se parece.... al puré de papas?

BEDFORD: No quise decir eso... Más bien... quise decir lo contrario... Es decir... tampoco lo contrario... ¿Qué le parece... si partimos por en medio?

CAVOR: Conforme. La parte... iluminada para mí... la oscura... para Vd.

BEDFORD: ¿Vd. quiere... pelar estos vegetales? Así, sin pelar... son bastante ricos.

CAVOR: No... yo no quiero... pelar la luna. Pero yo.... tengo sobre ello.... derechos... especiales. Después de todo... yo la he descubierto.

BEDFORD: Me parece... que Vd. se equivoca... Cavor.... Vd., no ha descubierto... la Luna.

CAVOR: ¿Que yo... no he descubierto... la Luna?

BEDFORD: No señor.... Vd. ha llegado... a ella.

CAVOR: ¿Y... no es... lo mismo?

BEDFORD: ¡No señor!... ¡Qué va.... a ser... lo mismo! (9)

III.2.4. TEATRO INFANTIL, RELIGIOSO Y POPULAR

No es tan sencillo orientarse en el monte sin sudar frío. ¿Por dónde me meto? ¿Por aquí, por allá? Hay tantos vericuetos. No sé si escuché algo o me habla la imaginación.

Renée Ferrer, *El misterio de la mariposa azul*

III.2.4.1. Teatro de grandes para chicos

En el completo estudio que abre *Historia y antología del teatro para la infancia en el Paraguay* (2007), Víctor Bogado cita a Josefina Plá como la precursora del teatro infantil nacional. Sin embargo, sus textos son hasta hoy muy desconocidos, ya que la mayoría de ellos aún continúan inéditos, lo que ha impedido su representación. Hasta el momento se han documentado *El hombre de oro*, *El pan del avaro*, *Azud*, *Kazud* y *Mazud* y *El rey que rabió*, la única publicada, que conforman una serie inédita titulada *Tonterías de grandes para chicos*²²³ (1950). En general, sus historias beben de la literatura popular o de los clásicos universales, y mantienen una estructura tradicional de presentación, nudo y desenlace; transcurren en lugares lejanos donde la magia o las situaciones disparatadas están aceptadas y están protagonizadas por un abanico de personajes que, si bien responden a estereotipos, siempre contará con un héroe sensible que, con el don de la palabra, favorecerá giros sorprendentes en el argumento.

El universo literario de Plá se proyecta también en su narrativa y teatro infantiles. En el prólogo a la antología de cuentos *Animales blancos y otros*

²²³ En *Teatro selecto contemporáneo hispanoamericano*, Orlando Rodríguez-Sardiñas y Carlos Miguel Suárez Radillo citan una obra más, que no hemos podido localizar: *Las tres preguntas* (1971: 467).

cuentos (2002)²²⁴, Ángeles Mateo del Pino afirma que la producción infantil de Plá parte en los años cuarenta, cuando dirigió la serie radiofónica “Cuentos de ayer y de hoy”, recreando cuentos ya existentes, pero sobre todo a partir del programa “El abuelito”, citado en el epígrafe anterior. Esta es la época en que se sitúan también sus piezas de teatro infantil; los cuentos, sin embargo, no los retomará hasta mediados de la década de los setenta. En cualquier caso, sus textos para niños no pretenden ser didácticos o moralizantes, sino que persiguen causar “cosquillas en el alma” (Plá *apud* Mateo del Pino 2002: 17), pues se ven sustentados por el uso del humor, punzante a veces, que se erige en este género como un elemento vertebral en la construcción de los argumentos maravillosos. En “Interpretación de la obra teatral”, Plá agrupó estas obras bajo la etiqueta de “grandes para chicos” porque, como ella mismo apuntó, “si bien en todas existe un trasfondo fantástico y aunque persiguen aparentemente el entretenimiento, hay en ellas siempre un mensaje ético” (Bordoli 1984: 539). En “El teatro infantil”, un artículo publicado en el diario *La Tribuna* en 1952, Plá sostiene que el teatro ha de ser una herramienta escolar, pues se significa como un canal óptimo para crear en el niño el gusto por el arte y la avidez por aprender, para convivir armoniosamente con sus semejantes y pensar sobre el mundo en el que vive:

Adquiere preciosas nociones éticas, se contagia modales y formas de vida; pule su lenguaje y su conducta social, ensancha, en fin, su múltiple mundo interior [...] El teatro infantil es una escuela dentro de la escuela. Es la vida representada al niño con un contenido sano, útil, constructivo, bajo una forma bella. El teatro infantil, además, en este nivel en que constituye una forma literaria con valores estéticos propios y no solo un rutinario molde pedagógico (*La Tribuna*, 25/11/1952).

²²⁴ Esta antología corrió mejor suerte escénica que los textos dramáticos, ya que durante el año 2013 la compañía francesa de teatro L’Embardée llevó a las tablas asuncenas unas “declinaciones” teatrales alrededor de estos cuentos de Plá.

El rey que rabió (1950)

La acción de *El rey que rabió* transcurre en la corte del rey Caralimpio XLVI, el autoritario y caprichoso soberano de Tontinia. Obsesionado con la comida, desquicia al cocinero a diario demandándole platos imposibles: duraznos en pleno mes de diciembre, guisado de tracodonte, un animal extinguido de veinticinco metros de largo, y un plato de soyosopí, un “manjar” que el rey conoció a través de una novela y que nadie sabe preparar. Un joven paje de la corte consigue solucionar los entuertos a espaldas del rey, aunque el último reto, la receta del soyosopí, le resulta verdaderamente difícil. Ante la negativa de numerosos cocineros que pasan por la corte, Caralimpio enferma de rabia al no probar el plato que desea fervientemente y comienza a perder peso, -un hecho agravante, ya que anula la tradición de pesarse en público y de recibir los aplausos de la corte ante su habitual aumento de peso-; esta situación lo lleva a dictar su propia sentencia de muerte. Al final, el joven paje devuelve la normalidad al reino haciéndose pasar por cocinero, ya que es el único que, ante la ignorancia caprichosa del rey, se atreve a inventar la receta. El rey acepta el engaño porque, como ocurre en el cuento de Hans Christian Andersen *El traje nuevo del emperador*, la corte se lo hace creer.

En esta obra, las hipérboles, los anacronismos y el detallismo de las acotaciones alimentan la parodia cuyo planteamiento contiene claras referencias quijotescas: la rabia de Caralimpio es desatada por la ficción novelística, de modo que la dualidad entre ficción y realidad en la que se sumerge profundamente el monarca le hace creer que la pobre sopa de ajos que prepara el joven paje es, en efecto, el soyosopí anhelado:

REINA. (*Llora.*) Nefasta y maldita novela en que topasteis con el soyosopí.

PRINCESA. ¿Cómo fue dar con él, padre? ¿Cómo sucedió?

REY. ¿Cómo? Como suceden todas las cosas tremendas y decisivas en la vida. Cuando menos se lo espera uno. Topé con soyosopí leyendo una novela de Salgari.

REINA. ¿Dónde estaba?

REY. ¿Y dónde había de estar? En la novela, mujer. Pero era tan apetitoso, humeaba tan bien ahí. (*La reminiscencia provoca una crisis.*)

PRÍNCIPE RUPERTO. Siempre sostuve que la lectura de novelas es perjudicial.

REY. ¡Ah, soyo suculento! ¡Quién te probará! (*En un paroxismo.*) ¡Mi reino por un plato de soyo! (2007: 91)

Azud, Mazud y Kazud (aprox. 1950)

Azud, Mazud y Kazud es la obra más larga de toda la producción dramática de Plá. Apareció en el listado de “obras en estudio” de la Escuela Municipal de Arte Escénico, publicado en el número 1 de la revista *Proscenio* (1951), pero no tenemos evidencias de que llegara a estrenarse públicamente. Esta obra revela algunos de los lugares comunes que caracteriza la literatura infantil de la autora: la ambientación oriental cercana a las *Mil y una noches*; los protagonistas son miembros de la realeza que han demostrado su valía para reinar; se establece un código de valores que ensalza la bondad, la generosidad, la empatía en contraposición a la fuerza o la ambición; el personaje protagonista suele ir acompañado de un amigo fiel, que simboliza la sabiduría y funciona como la voz de su conciencia; el amor se entiende como una fuerza motriz que condiciona los actos de los personajes, y la magia, corporeizada en seres maravillosos, determina su destino. Desde el punto de vista teatral, las acotaciones son exhaustivas, pues aportan numerosos detalles que facilitan la contextualización de la trama; las intervenciones son extensas y los personajes son numerosos, de modo que el conflicto resulta, en ocasiones, enrevesado, por eso, hay una tendencia a clarificar las distintas líneas argumentales.

Trazaremos los puntos esenciales de la trama: el sultán Selim Selam ha de decidir a quién de sus trillizos, Azud, Kazud y Mazud, legará su reino. Tras consultarlo con sus consejeros, decide poner a prueba a sus hijos de tal manera que afloren sus rasgos más característicos. En la primera prueba, el sultán les pide que le traigan la jarra más bella que encuentren; sus hijos tendrán un año para hacerlo y no importan los medios que empleen para ello. Mazud la consigue haciendo uso de la fuerza, Kazud, con astucia, y Azud, que se niega a coger la jarra más bella por no hacer daño a su dueño, solo presenta una jarra humilde que le regaló una anciana pobre. Esta prueba no es suficiente para dirimir a quién legar el reino, de modo que el sultán propone otra prueba más: encontrar el tapiz más bonito. Mazud lo logra venciendo en una batalla; Kazud, con engaños y, finalmente, Azud, aun encontrándolo, se niega a presentarlo porque pertenecía a la dote de una princesa con la que tendría que desposarse y él no la amaba. De nuevo, la anciana se cruza en su camino y le regala un tapiz deshilachado. Finalmente, es necesaria una tercera prueba: desposarse con la mujer más bella. Azud lleva a la corte a la hija de la anciana, que, a ojos de todos resulta muy poco agraciada. El sultán, creyendo que su hijo preferido se ha estado burlando de él porque no ha respetado las directrices de las pruebas, lo condena a muerte. Solo cuando la hija de la anciana desvela su verdadero origen, una bella princesa, al tiempo que la jarra y el tapiz se han transformado en espléndidos objetos, el sultán determina que Azud es el vencedor. Sin embargo, él prefiere dedicarse a escribir un libro de poemas. Como hizo a través del personaje del Poeta de *El Edificio*, Plá expresa a través de Azud su visión de la poesía (1966)²²⁵, entendida como una resurrección que lleva implícita una victoria. La moraleja de la obra no solo se acerca al dicho de que las apariencias engañan, sino que ensalza los valores de bondad y respeto, como expresa Lorna, la supuesta hija de la anciana, tras desenmascarar su identidad:

²²⁵ El texto "Visión de la poesía" fue publicado en su poemario *Cambiar sueños por sombras* (1984).

LORNA. (*Alzándose de nuevo.*) Poderoso Selim, Sultana, Príncipes de la sangre, Ministros del Califato; no hay tal fraude. Oídme: esa jarra y ese mantel, como yo, se mostraron primero a vuestros ojos bajo fea apariencia: la misma que alcanzasteis a ver en los actos del Príncipe Azud. No comprendisteis su intención, y no podíais valorar sus logros. Es la tercera y última de sus acciones generosas, tomándome por esposa a pesar de mi fealdad, la que ha valorado a su vez estas cosas haciéndolas preciosas a vuestros ojos. Si Azud no hubiese mantenido su actitud, si hubiera flaqueado al final, esas prendas hubieran permanecido para siempre bajo su apariencia miserable. Pero el Príncipe Azud permaneció constante, servidor hasta la muerte de su ideal de bondad y de respeto a los sentimientos ajenos, y a la luz de su sacrificio, todos sus actos anteriores resplandecen. (*Un silencio.*) (81).

El príncipe de oro (aprox. 1950)

De la serie inédita *Tonterías de grandes para chicos*, *Azud*, *Kazud* y *Mazud* y *El príncipe de oro* son las propuestas teatrales más afines. En esta última, por lo tanto, encontramos muchas de las características generales citadas anteriormente. Ambientada en un palacio real de Bagdad, “un reino indeterminado” que podría ser la “Persia de los Califas”, durante la “época de las *Mil y una noches*”, *El príncipe de oro* parte de una situación similar a la del clásico *La bella durmiente*: en el nacimiento de Harum, el primogénito del Califa, cuatro hadas le otorgan al bebé como presente varias virtudes: el don de amar las cosas bellas, la inteligencia, la valentía y el talento. Sin embargo, la quinta, el hada negra, lo priva de la prudencia. La magia, por lo tanto, determinará el destino del príncipe. Cuando crece, resulta ser un joven poco apto para reinar: en su visión personal del mundo, se revela como un soñador, sensible, generoso, cualidades poco prácticas para un futuro califa. Es sometido puntualmente a exámenes y nunca contesta con rigurosidad, se muestra como un humanista soñador, al contrario que sus hermanos. Su padre, decepcionado, lo destierra durante tres años:

CALIFA: (*Impaciente*) Me parece que no lo entiendes, hijo mío. Tendrás que estudiar un poco más. Este punto es muy importante. Ahora, otra pregunta. ¿Qué haríais si en vuestro reino se llegasen a multiplicar los pobres? (*Se dirige a cada uno con un gesto.*)

SELIM: Les prohibiría, bajo severas penas, poner el pie en las ciudades.

AHMAD: Yo ahorraría, a ellos penas, y a mí quebrantos de cabeza, matándolos a todos.

CALIFA: (*A Harum, que no contesta pronto*) ¿Qué dices?

HARUM: (*Tímido*) Yo les repartiría el tesoro real. (*Por la cámara pasa una brisa fría, los Cortesanos se miran disimuladamente unos a otros, inquietos. El Preceptor, los ojos cerrados, espera de un momento a otro el rayo que lo aniquile.*)

CALIFA: (*Que ha esbozado un gesto de ira, después una leve sonrisa, se reprime*) Me decepcionas, Harum. Demuestras desconocer en absoluto lo que constituye la dignidad y grandeza de un soberano.

PRECEPTOR: (*No resiste más y se arroja a los pies del Califa. Entre sollozos*) Brazo de Mahoma... ¡piedad!...

CALIFA: (*Con imperio*) Calla. Apártate. (*El Preceptor se aparta, del diván, pero queda postrado a poca distancia.*) (*A Harum*) Demuestras el poco discernimiento y el escaso aprecio de las cosas buenas de la vida que caracterizan al poeta. Sólo te falta escribir versos.

HARUM: (*Con timidez encantadora*) Señor... los escribo.

CALIFA: (*Abrumado*) ¡También eso!...

PRECEPTOR: (*En el suelo, sollozando*) Se los confisqué, se los confisqué siempre. ¡Estrella del Islam! Pero cada día escribía algunos nuevos... ¡Siempre tenía algunos escondidos! (7)

Harum es tan generoso que, durante su destierro, complace a todas las personas necesitadas que se cruzan por su camino. Un día, en un enfrentamiento con unos bandoleros, salva a un alquimista y a su hija Nura. En muestra de su gratitud, cuando el alquimista fallece, la hija le regala el último elixir que inventó su padre. Lo que no sabe Harum es que, cuando lo tome, cualquier parte de su cuerpo que se desprenda de él, se convertirá en

oro. Debido a su excesiva generosidad, Harum empobrece y ha de empeñar su cuerpo a unos prestamistas. Sin embargo, su suerte cambiará cuando, tras varias batallas en el reino, Harum asume su responsabilidad como verdadero heredero. Con las riquezas que ahora tiene como nuevo califa, salda su deuda con los prestamistas y se toma un antídoto que le provee Nura, que lo devolverá a su condición natural. Al contrario que el mito del rey Midas, que es condenado a que todo cuanto toque se convierta en oro por su avaricia, Harum, en contra de su naturaleza generosa, se convierte en el objeto codiciado. No obstante, el mensaje de la obra es una clara advertencia hacia aquellos imprudentes que hacen caso omiso de los problemas de la vida real amparándose en su idealismo²²⁶:

HADA NEGRA: *(Inclinada sobre la cuna)* Vamos a ver. Te han dado la belleza y el don de amar las cosas bellas, el talento, el valor, una larga vida... Yo no puedo anular estos dones. No puedo arrancar ni una hoja de tu corona. Pero puedo soltar una avispa entre las flores, dejar caer una gota de hiel en tu copa, poner una nube en tu radioso mediodía. Estas niñas románticas olvidaron que sin la prudencia de nada sirve el valor, y que sin el sentido práctico la inteligencia se torna peso muerto para la felicidad... ¡Y éste será mi don, Harum! Carecerás de la prudencia que encauza las acciones en prosperidad; tu talento no te servirá sino para las cosas bellas y superfluas; para apreciar la blancura de un lirio, el brillo de una estrella, la curva de un capullo. Y aunque trono y fortuna te pertenecen desde tu nacimiento, no sabrás conservarlos. ¡He dicho! *(Se endereza; retrocede cara a la sala, dirigiendo sucesivamente sus miradas a cada una de las 4 hadas, que siguen con el rostro oculto entre las manos, sollozando blandamente. antes de que llegue a foro, el telón baja.)*

²²⁶ Harum representa el papel de poeta soñador, sin embargo, al contrario que Azud, la poesía en él es un elemento excesivo que lo aleja de la realidad y le produce problemas. Recuerda, por lo tanto, al personaje del Poeta de *El pretendiente inesperado*.

El pan del avaro (1952)

El pan del avaro, “moraleja de grandes para chicos en un acto”, fue estrenada por un elenco de la Escuela Municipal de Arte Escénico en el Teatro Municipal de Asunción, en el marco inaugural del festival de Teatro Infantil en 1952 (Aiguadé 1996: 27). Al contrario que las anteriores, esta obra no se desarrolla en un ambiente palaciego, su protagonista es un hombre corriente que, además, no representa un modelo de conducta. La trama es mucho más sencilla, acorde a los diálogos, de ritmo dinámico. Situada en el siglo XVIII, “en el reino indeterminado de las leyendas y sucesos”, la acción se desarrolla en la modesta casa de Lucas, un huraño mercante para el que trabajan un pobre jornalero y una sirvienta, Casimira.

El jornalero, que le ha servido diligentemente durante quince años, falta un día al trabajo por las fuertes lluvias y Lucas se niega a pagarle, aun sabiendo que ha de mantener a toda su familia. Esta escena servirá de precedente a lo largo de la obra, demostrar la avaricia de Lucas, que le niega su ayuda al más necesitado, cuando es el hombre más pudiente de la zona. Su carácter se revela especialmente en las escenas que comparte con la sirvienta: se muestra reticente a darle dinero para la compra de productos básicos, le reprocha que cocina demasiadas lentejas, se quedan a oscuras porque no consintió en comprar velas, etc. Tal es su tacañería que siempre come pan duro. El mismo día que despidió al jornalero, todo pan que probaba durante la comida le resultaba amargo, tanto si había sido amasado esa misma mañana o varios días atrás. A Casimira, en cambio, le resulta bueno. La explicación a esta situación se aprecia en la escena final, que da título a la pieza: el castigo que se le ha infligido por su avaricia es que el pan siempre le sabrá amargo.

El elemento mágico no viene representado por un ser maravilloso, como un hada o una hechicera, sino que adquiere una dimensión abstracta, que Plá

proyecta a través de tres voces. Estas cumplirán la función de expresar la moraleja que se desprende de su comportamiento irrespetuoso con respecto a la gente que lo rodea y, en especial, hacia los más humildes:

LUCAS: Comeré pan solo. (*Come, desesperado.*) ¡Qué horrible amargor!
(Tira el pan sobre la mesa, oculta el rostro en las manos y llora. Casimira lo contempla un momento con una mirada de desdén y lástima; después toma el pan y comiéndolo con delectación, desaparece en la cocina, llevándose la luz... Se oyen en la oscuridad los sollozos de Don Lucas.)

1ª VOZ: (*Sibilante, augural, del fondo de la escena.*) ¡Llora, Lucas!

2ª VOZ: (*Derecha.*) Tú que negaste un pedazo de pan al hambriento, ¡llora!

3ª VOZ(*Izquierda.*) Ahí tienes tu castigo.

2ª VOZ: El pan que comas será siempre amargo.

1ª VOZ: Porque negaste una limosna al prójimo...

LAS TRES VOCES: (*Perdiéndose.*) Tu pan será amargo...

1ª VOZ: Amargo...

LAS TRES VOCES: Llora, Lucas, llora... (8)

III.2.4.2. Teatro religioso y popular

Las obras de teatro inscritas en las modalidades de teatro religioso y popular son muy minoritarias en la producción de la autora. Las dos piezas de temática religiosa representan propuestas muy distintas y fueron escritas con una década de diferencia: *Hermano Francisco* (1974), que se comentará brevemente en este epígrafe, se constituye sobre una serie de secuencias sobre la vida de Francisco de Asís, mientras que *El hombre en la cruz* (1966) es, según Plá, “una pieza breve de ambiente local”, cercana al drama histórico. Sabemos que esta obra fue estrenada en el atrio de la Catedral de Asunción el 2 de abril de 1966 por el Elenco Estable del Teatro Municipal de Asunción, pero desafortunadamente hoy el texto está perdido. Rescatamos aquí la

breve nota que Rodríguez-Sardiñas y Suárez Radillo incluyeron en su *Teatro selecto contemporáneo hispanoamericano*, la única que se ha podido rastrear al respecto:

A finales del siglo XVIII sitúa Josefina Plá la acción de su drama *El hombre de la cruz*, auto trágico que se desarrolla en un poblado remoto de la campaña paraguaya. El eje del tema lo constituye la superstición de los campesinos, que, incapaces de razonar ante un hecho de sangre del que es víctima una niña a la que se atribuyen poderes sobrenaturales, matan a un inocente, desatando una sucesión de tragedias que se repetirán a lo largo de los años. La pieza posee universalidad y los tipos humanos alcanzan por momentos indiscutible grandeza (1971: 468)

En cuanto al teatro popular, Plá escribe *Una novia para Josévaí* (1966), una comedia donde la irrisión grotesca, al contrario que ocurre en *Ad augusta per angusta*, proviene de la inclusión del lector en el motivo de burla; así, la risa es más primitiva e inocente porque viene provocada por la comicidad de las costumbres, como señalaba Baudelaire (1855). Plá lo ha logrado porque ha recurrido a las técnicas del teatro popular al mostrar distintos matices de la idiosincrasia paraguaya a partir de conductas muy estereotipadas y personajes arquetípicos. No sin perder el ingenio, la autora prima el entretenimiento, alejándose así del teatro popular de Julio Correa, cuya motivación era plantear los problemas más inmediatos del pueblo paraguayo.

Hermano Francisco (1974)

Hermano Francisco: el revolucionario del amor (1974) fue estrenada el 6 de noviembre de 1976 en el recinto de la Iglesia de San Roque de Asunción por el Teatro de Estudio Libre (TEL), dirigido por Rudi Torga. Este dato es una evidencia más de los lazos de unión entre el teatro independiente paraguayo y figuras como la de Josefina Plá, cuya labor en la escena paraguaya favoreció la constitución de estos nuevos elencos. Previamente a

su estreno, durante el mismo año, se distribuyó en edición mimeografiada por el Banco de Obra de la Muestra Paraguaya. La pieza, construida en una serie de “secuencias hagiográficas en cuatro etapas”, se centra en la vida del santo, que es narrada por dos relatores, hombre y mujer, a modo de voz omnisciente. Esta se alterna con los diálogos propios de la acción dramática para mostrar la evolución y los hitos biográficos del fundador de la orden franciscana. Su estructura, como indica Méndez-Faith (2013), imita la de los misterios religiosos medievales, en su mayoría centrados en las vidas de los santos.

Plá es muy cuidadosa a la hora de describir los recursos escénicos porque es patente la intención de potenciar la espectacularidad del montaje. Destacan los detalles sobre los continuos juegos de luces, sumamente necesarios para marcar los numerosos cambios de tiempo y espacio. Por ejemplo, durante la intervención de los relatores, el escenario se mantiene a oscuras, solo ellos han de ser iluminados por reflectores durante su lectura; en otras escenas, la luz adquirirá un determinado tono, azul, amarillo, verde o gris, según la intensidad o la gravedad de la acción. Plá también sugiere que se puede recurrir a grabaciones cuando se escuchen los rumores del pueblo, voces colectivas que provienen de fuera del espacio escénico, o cuando se reciten fragmentos de cánticos. Para entender el objetivo esencial de la obra, es fundamental la grabación que abre la pieza: una suerte de demiurgo explica al espectador que la obra trasciende el mensaje de moralidad cristiana hacia una dimensión más universal:

VOZ. Lo que a continuación se oirá y verá no es una obra construida y elaborada sobre la vida del Serafín de Asís buscando en ella sentidos, mensajes o tesis propios de una pieza de ideas. Es simplemente algo construido con la vida del Santo y mínimo Franciscano; una evocación de los episodios principales de su existencia en la tierra; una serie de secuencias sobre su nacimiento, vida y muerte, tal como los recuerdan la

biografía y la leyenda dorada. A vosotros toca, viendo ese nacer, vivir y morir, sacar la consecuencia. Ojalá esta sea aquella que en su vida expresó sin cesar el Santo: el Hombre ha venido a este mundo para aprender a amar (2013: 879).

Se trata de una obra lineal, estructuralmente convencional, cohesionada por las referencias evangélicas. Sin bien esta reescritura del mito de Asís se aleja del resto de la producción dramática de la autora -probablemente por haber sido escrita bajo las exigencias de un contexto de producción específico-, Plá es fiel a sus ideas artísticas: construye personajes y situaciones de tesis universal para tratar el tema del amor como motor de la vida.

Una novia para Josévaí (1950)

La temporada teatral de 2009 de la Compañía teatral paraguaya Roque-Graciela Pastor abrió con el estreno, en el Teatro Latino de Asunción, de *Una novia para Josévaí*, un texto de Plá, inédito hasta ese momento. Según las noticias de la época (*Última hora*, 27/04/09), el montaje fue bien recibido por el público, pues se caracterizó por un despliegue de luces y sonido que favorecieron la ambientación popular. La dramaturgia, perdida hacía cincuenta años, fue recuperada por el profesor paraguayo Francisco Día. En efecto, en el archivo de la Universidad Católica de Asunción solo se encuentra el manuscrito del primer acto, que es el que hemos podido consultar. Este viene firmado por un pseudónimo, Adrián Aranda. La autora utilizó varios pseudónimos a lo largo de su vida. El más importante fue Abel de la Cruz, con el que firmó algunas de sus cerámicas y numerosas colaboraciones en prensa²²⁷.

²²⁷Algunas de las críticas teatrales firmadas por Plá que hemos recuperado de la prensa de distintos periodos de su trayectoria profesional vienen firmadas por Abel de la Cruz.

Una novia para Josévaí, “disparate campesino en cinco cuadros”, es una pieza que, si bien puede emparentarse con *Ad augusta per angusta* por el tipo de comicidad planteada, se inserta de lleno en la categoría de teatro popular, probablemente la única de la producción plasiana. Plá, en el texto “Interpretación de la obra teatral” la ha tildado como una comedia grotesca, la única pieza larga de ambiente local (Bordoli 1984: 539). El conflicto, que gira en torno a la falsedad de las relaciones humanas, es sencillo: la vida de Josévaí, un campesino poco agraciado, cambia tras heredar la fortuna de su padrino con la condición de que contraiga matrimonio; de ser ninguneado por las mujeres, ahora vive atormentado por ellas, que se mueven por interés y harán lo posible por que él las acepte. En el primer acto, el acompañante de una de ellas, Nicolás, se disfraza del fantasma de su padrino para convencerle de que ha de casarse con su compañera. En su conversación, Josévaí le pregunta sobre cómo es el más allá. La disparatada historia que inventa Nicolás alude al tópico *omnia mors aequat*, la muerte lo iguala todo:

JOSÉVAÍ. ¿No hay revoluciones?

NICOLÁS. Qué esperanza. Yo llevo aquí ya cosa de un mes y no ha pasado nada.

JOSÉVAÍ. Pero entonces la gente se ha de aburrir mucho.

NICOLÁS. No creas. Nos divertimos horrores.

JOSÉVAÍ. ¿Cómo?

NICOLÁS. Cuando llega la gente de aquí abajo. Da gusto ver cómo llegan igual de desnudos los que sudaban en la chacra y los que tenían heladera y aerodinámico... Y, luego, los que somos buenos, se nos deja volver a la tierra de vez en cuando... Ahora no tanto, sin embargo, porque las sábanas están caras... Cásate con Gumbersinda, Josévaí... (19).

Destacamos aquí textos de suplemento cultural del diario *Abc color* que publicó a partir de 1982.

Observamos el sello del estilo de Plá en el dinamismo de los diálogos, en el hecho de aprovechar las situaciones más cómicas para filtrar la crítica social y en el uso de la variedad del español neutro, a la que añade estratégicamente expresiones en yopará, técnica utilizada tanto en sus cuentos como en algunas de sus obras *-Pater familias-* que le servía para captar la esencia popular.

IV. JOSEFINA PLÁ, ESCRITORA EN LA FRONTERA

IV.1. EL TEATRO, IMPULSO DEL ESPÍRITU COMÚN

La revista *Alcor*, dirigida por el poeta Rubén Bareiro, propuso, en septiembre de 1961 (nº14), una sección basada en encuestas a diferentes intelectuales paraguayos sobre temas de interés cultural. La serie se inauguró con la cuestión “¿Qué pasa con nuestro teatro?” y la primera encuestada fue Josefina Plá. A la pregunta “¿Existen tradición, cultura teatral y crítica teatrales en el Paraguay?”, la autora se mostró tan realista como contundente:

¿Una tradición teatral? Si existiera, sería en el plano religioso, con el teatro misionero. [...] En los demás planos, la tradición no existe (queda aparte el teatro en guaraní de Correa). Aunque existan obras. No es la misma cosa. [...] ¿Un cultural teatral? No se pudo formar por cierto antes de 1950, aunque Dios sabe que mucho se peleó por ello. [...] ¿Una crítica teatral? Críticos sí, los ha habido, de vez en cuando. Hubo un Víctor Morínigo en 1927 y un Roa Bastos en 1943-1945. ¿Pero crítica? Solo en el deporte la hay y, por cierto, que ojalá que en el arte y las letras alcanzara la crítica el nivel de libertad, conciencia y mesura que en las cuestiones deportivas (*Alcor*, 14: 2a).

Sobre los dos primeros asuntos, Plá habló en múltiples ocasiones, pues consideraba que era necesario comprender el contexto teatral del país para levantar proyectos como el de la Escuela Municipal de Arte Escénico que favorecieran el progreso del teatro en la isla. Si bien planteó el problema de la ausencia de una cultura teatral paraguaya en algunos de sus trabajos académicos (1962, 1965, 1972, 1988, 1994)²²⁸, sus reflexiones más incisivas

²²⁸ La labor académica de Plá sobre la investigación del teatro paraguayo ha sido comentada en el capítulo II.

las formuló tanto en colaboraciones en prensa²²⁹, como a través de conferencias organizadas en el marco de la Escuela. Recuperamos, aquí, “Los autores nacionales”, un artículo reivindicativo, publicado en la columna “De esto y aquello” de la revista asuncena *Comunidad* (nº 582 y 583), en cuya “Página Cultural” trabajó como redactora de 1966 a 1969²³⁰. En él, Plá expone que la campaña oficial a favor de la dignificación del teatro, basada en la distribución del usufructo del escenario del Teatro Municipal, solo beneficiaba al tándem actor-escenario, permitiendo que las compañías solucionaran su histórico problema económico. Algunas de las doce compañías que figuraban en la lista de usufructuarios de 1969 – el TPV y conjuntos brotados del flanco de la Escuela Municipal de Arte Escénico-podían garantizar un repertorio de calidad. No obstante, sostiene que el rótulo “Teatro nacional” se ha de definir básicamente en función de los autores, porque son las obras las que establecen “lo nacional” de un teatro. Critica, por lo tanto, que la medida oficial no haya considerado la situación de los autores: “no son autores lo que falta, sino formular las condiciones en que esos autores se puedan considerar lo bastante animados para exhibirse como tales.” El problema reside en que es el autor el que debe marcar el criterio de la compañía y no al revés, porque si no se corre el riesgo de que predomine el signo comercial por encima de lo que Plá llamaba “teatro serio o de valores”:

¿Cómo extrañar, repetimos, que en tales condiciones un autor serio se inhiba? No puede pedirse a los autores que sirvan los intereses del actor. Creemos que es justamente todo lo contrario: las compañías que reciben

²²⁹ El Anexo 3 de este estudio recoge un listado de los artículos y críticas teatrales firmados por Josefina Plá y citados en este epígrafe.

²³⁰ La sección cultural de *Comunidad* estaba a cargo de Francisco Pérez-Maricevich; el equipo de redacción, todos miembros de la Unión Paraguaya de Escritores, estaba formado por Josefina Plá, Miguel Ángel Fernández y Juan Andrés Cardozo; entre los colaboradores figuraban Augusto Roa Bastos, Gabriel Casaccia, Hugo Rodríguez-Alcalá y Raúl Amaral. Además de artículos de diversa índole, Plá publicó en esa sección algunos fragmentos de trabajos de investigación como *El grabado en el Paraguay* (1962), *El barroco hispano-guaraní* (1964), *Cuatro siglos de teatro en el Paraguay* (1966), *Apuntes para una historia de la cultura paraguaya* (1967) o *Las artesanías en el Paraguay* (1969).

beneficios y franquicias en nombre de la cultura, automáticamente contraen el deber moral de servir los intereses de los autores en cuanto las obras de estos representen el interés de un teatro nacional. [...] No se niega al actor el derecho de elegir su repertorio nacional, en el cual al teatro de valores se le brinde la debida apertura y las posibilidades indispensables de contacto con el público. En otras palabras: si las compañías son favorecidas con exenciones y franquicias lo son porque se las considera factores de cultura. Y la cultura teatral propia cuya integración no se concibe sin la incorporación de la obra nacional, supone automáticamente la existencia y realización de un repertorio nacional de valores. Resumiendo en una pregunta: la hora de las compañías ha llegado, ¿cuándo llegará la de los autores? (*Comunidad*, 583: 11).

Para Plá, lo nacional no es solo un motivo, y lo local solo será nacional si es proyectado a dimensiones universales. Por eso, define “lo nacional” como el acento humano diferencial, el matiz sensible o imaginativo que una literatura aporta a un problema conocido. Pero este, antes que nacional, debe ser humano: “si no es humano no es tampoco nacional”. Volviendo a la encuesta de *Alcor*, a la pregunta de cuál es el lenguaje más indicado de expresión teatral en una obra paraguaya, Plá retoma esta reflexión. En ella, es posible apreciar su concepción del teatro en términos generales, que se corresponde, como hemos visto en el análisis de su obra, a la concepción misma de su literatura dramática:

Una obra vernácula con su escenario y sus problemas forzosamente interrelacionados y circunscriptos no cubre las mismas coordenadas espirituales y estéticas que una obra de ideas o de ideales universales. [...] Una obra paraguaya puede y debe elegir su lenguaje libremente según el motivo, el ambiente y según el vuelo humano o artístico a que aspire. Todos los ángulos de aproximación al escenario -vernáculo, popular, culto- son viables y razonables. Todos ellos pueden configurar

teatro nacional en la exclusiva medida en que sepan incorporar esos valores artísticos y humanos propios de cada nivel (*Alcor*, 14: 2a).

Como apuntamos al comienzo del capítulo anterior, a lo largo de los años cincuenta y sesenta -la época en que la producción teatral de Plá es más prolífica- nace en Paraguay un teatro universal, capaz de encarar los problemas nacionales profundos, que no tuvo la ocasión de manifestarse abiertamente en la escena porque, en contraposición al teatro comercial triunfante, cumplía una función social crítica, difícilmente admitida por el contexto sociocultural del país: público y censura. En efecto, no había llegado la hora para los autores, de modo que algunos, como Plá, tuvieron que encontrar el modo de visibilizar en el país la necesidad de implementar un teatro “de valores”, como expresión humana y vehículo de la cultura. Plá no solo canalizó su lucha a través de la Escuela Municipal de Arte Escénico, como docente, directora teatral, traductora, etc., sino también a través de la divulgación y la crítica.

Comenzó a dar conferencias sobre teatro en 1950, dirigidas no solo a los alumnos de la Escuela Municipal de Arte Escénico, sino también al público asunceno en general. Gracias a las notas que publicó la prensa al respecto, principalmente *El País* y *La Tribuna*, hemos podido ampliar algunos datos del listado que ofrece Ramón Bordoli en su estudio sobre Plá (1984)²³¹. A partir de los textos que hemos podido consultar, ya sea porque las conferencias fueron publicadas en prensa o porque los diarios dedicaron una nota informando sobre actividad, observamos que, en aquellas de temática más

²³¹ Por otra parte, como indicamos en el primer capítulo de este estudio, Plá, además de su labor docente en la Universidad Católica Nuestra Señora de Asunción, impartió algunos cursos sobre teatro paraguayo en algunas instituciones culturales de la capital paraguaya: cursos de teatro en el Centro Paraguayo-Americano de Cooperación Cultural (1974), Centro Paraguayo Argentino de Cooperación Cultural (1975) y un curso sobre teoría y estructura teatral en el Centro Juan de Salazar (1977).

global, la autora se preocupó de aludir a las tendencias teatrales más contemporáneas. La nómina de conferencias es la siguiente:

- “Grandezas y limitaciones de la vocación actoral”, conferencia dada en la Escuela Municipal de Arte Escénico en 1950 y publicada en el número 1 de la revista *Proscenio* (1951)²³².
- “Importancia y significado del teatro”, Escuela Municipal de Arte Escénico, 1952.
- “Orígenes, evolución y contenido psicoplástico de la máscara escénica”, Escuela Municipal de Arte Escénico, 7 de julio de 1952²³³.
- “Contenido humano y social del teatro a través del tiempo”: Escuela Municipal de Arte Escénico, 17 de septiembre de 1952²³⁴.
- “Contenido y expresión del personaje teatral contemporáneo”, Escuela Municipal de Arte Escénico, 1952.
- “Introducción al teatro de Priestley”, Escuela Municipal de Arte Escénico, 1953.
- “Sobre teatro paraguayo”, Escuela Municipal de Arte Escénico, 1955; Centro regional de Educación Saturio Ríos, San Lorenzo, 1966.

²³² En esta conferencia, Plá dedicó su atención a las características, privilegios y limitaciones que definen el arte del actor, en comparación con otros artistas. El teatro, que ofrece la presencia física, con voz y movimiento, se acerca a la vida misma, circunscrita convencionalmente en tiempo y espacio. El actor, según Plá, es el más complejo de los artistas porque está condicionado por la espontaneidad. “Dije que el actor era la máscara y la máscara es el teatro. Cuando decimos ‘teatro’ tendemos a confundir en una sola palabra y en un solo concepto, por tanto, la obra y el intérprete. Y es que sin actor no hay escena, en la misma medida que no la hay sin actor ni espectador. El actor es un lado en el triángulo que integran espectador y autor” (*Proscenio*, 1951: 14-16). Sobre la misión del actor en el ejercicio teatral, intérprete “del texto-misterio”, “mediador entre obra y humanidad”, Plá dedica uno de los discursos de inauguración del grupo Arlequín Teatro (1982). El texto está recogido en *Arlequín Teatro. Primera parte de una historia* (1998), compilación de su director, José Luis Ardissonne.

²³³ Como ha definido en múltiples ocasiones, para Josefina el actor es la máscara, una personalidad sustituta o superpuesta. En la conferencia, Plá explicó que para que el actor adopte la forma de otro individuo, el carácter del personaje al que interpreta ha de mostrar una serie de rasgos que constituyan su “cédula de identidad”, y han de estar determinados por un pasado individual y un futuro único e intransferible a través de sus vivencias, sus cualidades morales y su estado físico (*La Tribuna*, 10/07/52).

²³⁴ Según *La Tribuna* (26/10/52), que dio noticia de las conferencias un mes después, Plá dedicó gran parte de su intervención a hablar de la vigencia de *La Celestina*.

- “Presencia de Ibsen en el teatro contemporáneo”, Escuela Municipal de Arte Escénico, 1957.
- “Sobre el teatro paraguayo jesuítico”, Colegio Dante Alighieri, 1965.
- “Sobre teatro precolombino”, Instituto Latinoamericano de Relaciones Internacionales (ILARI), 1967.
- “Sobre teatro colonial”, Instituto Latinoamericano de Relaciones Internacionales (ILARI), 1967.
- “Dos preceptos sobre teatro paraguayo”, Escuela Municipal de Arte Escénico, 1969.

Además de los numerosos estudios sobre historia del teatro paraguayo, hoy día trabajos de referencia, Plá, en la línea de las conferencias, también publicó dos libros de crítica literaria: *Algunas reflexiones sobre la obra de los autores españoles (dramáticos) del Siglo de Oro* (1983), editado por Estudios paraguayos, la colección adscrita a la Biblioteca de Estudios paraguayos de la Facultad de Filosofía y Ciencias Humanas de la Universidad Católica de Asunción, y *Una vez más, en busca de William Shakespeare. (Reflexiones mínimas)* (1985), publicado en la Serie Ensayos 3, de la editorial paraguaya Arte Nuevo. Probablemente concebido en el marco de su labor docente en el Departamento de Teatro de la Universidad Católica, el primero es una compilación de cinco ensayos independientes, fundamentados en temas canónicos, donde destaca el análisis exhaustivo que hace la autora de la configuración de los personajes principales y el tratamiento de su carácter universal: “Algunos puntos críticos en la obra de Fernando de Rojas. *La Celestina*, un gran teatro trágico español frustrado”, “Lope de Rueda: un teatro popular español”, “Acotaciones al teatro de Cervantes”, “Ruiz de Alarcón: algunas reflexiones sobre su obra” y “Calderón y el teatro del honor”. El otro libro atesora, según indica la escritora en el prólogo, un propósito fundamentalmente didáctico pues “creo que es lo primero que se escribe localmente con intención algo más que ‘de pasada’ sobre esta gloria inglesa” (1985: 9). En efecto, Plá traba un ensayo en torno a “tres facetas

shakespearianas” -su mundo, su obra y Hamlet, el personaje inagotable-, en el que se aleja del tono académico, sin desdeñar la rigurosidad argumentativa, el raudal de ejemplos de diversa índole, no solo extraídos de la obra de Shakespeare sino también de sus influencias literarias -Plá no olvida a Fernando de Rojas, Lope o Cervantes-, ni la originalidad de las reflexiones orientadas a sugerir la inagotable fuente de sentimientos e ideas que emanan de los personajes trágicos shakespearianos²³⁵.

Aunque no elaboró ningún estudio teatral de carácter propiamente teórico, gracias a su desempeño como crítica teatral es posible percibir la manera en la que entendía el teatro. En una extensa entrevista que concedió a Marilyn Godoy a inicios de la década de 1990, publicada en 1999, Plá niega haber sido la impulsora de la crítica teatral en el país, aunque sí reconoce haberlo sido de la crítica de arte; es optimista, no obstante, con respecto al cultivo del género, pues cree que la situación ha mejorado notablemente con respecto al pasado. En la década de 1960, su opinión es muy diferente. Como expresó en la encuesta de *Alcor*, la autora no cree que exista la crítica teatral en el contexto cultural paraguayo, sus palabras recuerdan a la reflexión crítica de Roa Bastos en el artículo “El problema de la crítica en nuestro medio”, formulada veinte años antes. Si bien es cierto que no existió en el país una estructura sólida al respecto, que no supo desarrollarse en paralelo a la activación de la escena por parte de la Compañía del Ateneo, sí existieron acciones aisladas de intelectuales como Plá que, prácticamente desde su labor en *Proal*, no dejó de escribir sobre teatro en los medios. A partir de los años sesenta, pero fundamentalmente en la década de los ochenta, como

²³⁵ Es destacable la comparación que propone la autora entre Edipo y los héroes de Shakespeare, una idea que nació del aula: “Otro de los innumerables estudiosos de Shakespeare ha escrito un ensayo intitolado Hamlet y Edipo. Sin haberlo leído, hablé hace años en mis clases a mis alumnos de la Escuela Municipal de Arte Escénico de ‘complejo edipiano de Hamlet’. Pero las analogías o sugerencias van más allá. La ‘ceguera’ que acompaña la trayectoria psicológica de Otelo o la de Macbeth. [...] Esa ceguera que viene de la propia profundidad oscura de lo humano, asume el papel de ‘fatum’, la voluntad ciega de ‘perdición’ que el hombre arrastra consigo. Estos personajes *no pueden ver, no quieren ver, no ven* sino aquello que comanda íntimamente la fuerza arrolladora de una pasión” (1985: 59).

redactora del suplemento cultural del diario *Abc color* y como colaboradora en los diarios *Última Hora*, *Diario noticias*, *Hoy* hasta 1989, firmó críticas teatrales. Es muy significativa la selección de espectáculos que Plá comentaba en prensa.

Por ejemplo, a lo largo de 1966, publica varias críticas en el semanario *Comunidad* sobre montajes de grupos jóvenes, promotores del teatro experimental paraguayo. En abril de 1966 (nº 437), dedica unas líneas al estreno de una de las obras nacionales que ella misma integró en el “teatro serio o de valores”: *Procesados del 70* de Alcibíades González Delvalle, llevado a las tablas por el novel grupo teatral Talía, dirigido por Mario Prono. Plá vincula la idea sobre la que se construye la obra, una situación de confinamiento que constriñe a los personajes, cuyo estatismo se rinde a las tensiones de la subjetividad que les permite hallarse a sí mismos, con el teatro de Vildrac, Priestley, Verneuil, Betti, Claudel e incluso Sartre. Destaca de ella su actualidad, la capacidad de superar el realismo literal y el espíritu panegírico de un hecho histórico, la primacía de la sustancia humana sobre la circunstancia histórica: “El señor Delvalle ha ligado esta situación de orden abstractamente universal a una circunstancia propia, y este hecho sugiere las posibilidades dimensionales de un pensamiento teatral muy digno de interés”. En el siguiente número, Plá continúa con el análisis, esta vez para comentar el montaje, del que destaca la efectividad del decorado y la iluminación, acorde a la atmósfera de sugestión. En el mismo artículo, reivindica también el estreno de *La pasión de Magdalena Servín* de Halley Mora, de mano de la compañía Báez-Reisófer-Gómez, para criticar la indiferencia del público ante “estos hechos que marcan el ascenso lento, pero seguro, de nuestro teatro hacia niveles de cotejo internacional” (nº 438).

En octubre de 1966 escribe sobre el festival que el TPV dedicó a García Lorca, bajo la dirección de Óscar Wespel, la primera vez que un elenco paraguayo llevó a escena a Lorca. Sin embargo, recuerda Plá que este no fue

el primer homenaje que se dedica al poeta en el país, pues los miembros de la generación de los cuarenta, entre los que se incluye, organizaron el primero, en agosto de 1944, a propósito de la temporada de Margarita Xirgu en Asunción. Plá aplaude el esfuerzo del elenco porque el montaje de las farsas lorquianas²³⁶ le dio la oportunidad de demostrar la autenticidad de su eslogan: “un teatro distinto”. Se lamenta, sin embargo, de que, si bien los elementos para una superación de las formas teatrales tradicionales ya estaban en marcha, la precariedad condicionaba los montajes, que difícilmente quedaban a la altura de los que podían ofrecer ambientes teatrales de larga tradición: “deberíamos haber comenzado hace cincuenta años”.

Las farsas de Lorca son sutil y delicada materia escénica. En ellas, el diálogo, como en sus poesías breves, elípticas, abrevia etapas lógicas y contenidos concentrándolos vertiginosa y engañosamente bajo las formas más simples del lenguaje, condensándolos en el átomo irisado de una pausa, convirtiendo en islas expresivas las frases y hasta las palabras. Es difícil dar plenitud poético-plástica a este diálogo a la vez leve y denso [...] En cuanto a los cortes en el fantasismo-simbolismo del aparato escénico, sabemos las dificultades con las cuales tropieza toda empresa de esta clase, condicionada, ay... por infinitos factores de orden crematístico (*Comunidad* n° 461).

Pese a que no basta un escenario para que los espectáculos alcancen su madurez escénica, sin un proceso intercurrente, Plá observa en propuestas teatrales como la del TPV augurios optimistas para la escena paraguaya. Así lo sigue sosteniendo en otras críticas posteriores de montajes del TPV. Le interesa *Ligados* de O’Neill, estrenada en diciembre de 1966, porque los actores supieron asumir la compleja psicología de los personajes, víctimas de

²³⁶ Plá en su artículo no lo menciona, pero pudimos determinar a partir de otras notas publicadas en el semanario que dos de las farsas que montó el TPV fueron *Amor de don Perlimplín* y *Belisa en su jardín* y *Retablillo de don Cristóbal*.

la alienación total en el amor: “una interpretación que deber ser aplaudida como índice de una intención reflexiva y definida de llevar adelante un teatro de valores: lo que nos hace falta” (*Comunidad* n° 470).

En la década de los ochenta, no es casualidad que Plá eligiera los montajes del grupo Arlequín Teatro para cristalizar sus opiniones sobre el progreso de la escena paraguaya. Entre sus críticas, encontramos comentarios sobre los estrenos de *La casa de Bernarda Alba* (1983) y *Las troyanas* (1983), que considera hitos de la crónica teatral paraguaya (*Abc color*, 15/05/1983); *La muerte de un viajante* (1984), donde considera que el público demostró haber alcanzado esa mayoría de edad en la sensibilidad al ‘situarse’ automáticamente frente a una obra distinta a las tragedias precedentes (*Diario noticias*, 25/08/1984), o *Hamlet* (1985), estreno del que destaca dos características: una dirección “lúcida, sostenida y entusiasta”, y la actuación de José Luis Ardissonne, “que demostró su capacidad de aliento, su sensibilidad y su intuición” al interpretar a un personaje universal, de una personalidad tan única como múltiple (*Hoy*, 1/04/1985).

Plá entiende el arte como una lucha que el creador libra desde “la más ardua trinchera: la interior” (*Proscenio*, 1951: 18). Desde esa trinchera, ha de ser capaz de marcar el rumbo de un teatro de índole universal, que suscite la identificación de inquietudes y conflictos humanos, sin verse condicionado por limitaciones de ningún tipo; para ella, el teatro ha de ser capaz de dar cabida a los problemas auténticos, al tiempo que cumple con exigencias de orden estético. En las conversaciones que mantuvo con el periodista Armando Almada Roche, recogidas en el libro *Josefina Plá, una voz singular* (2011), la dramaturga sostiene que la importancia del teatro radica en su función más profunda: ser “la palabra fundadora del hombre”, es decir, “la forma que adopta para expresarse y comunicarse la conciencia que un pueblo tiene de sí mismo como ente histórico y social y portador de valores humanos” (2011: 183). Para lograrlo, los problemas que ha de plantear el

teatro no solo han de responder a los del pueblo en concreto, sino que han de ser extensibles al mundo:

El teatro es el resultado de una necesidad espiritual universal que responde a un impulso del espíritu común de todos los hombres. Claro que el teatro tiene como la poesía o la narrativa sus niveles diferentes para cada pueblo: los mismos niveles que tienen respectivas culturas. Debemos tener presente que la cultura no es simplemente logro; si lo es, es porque antes ha sido problema: la vida es sucesión de problemas y la cultura sucesión de estados (2011: 183).

El teatro proyecta en el hombre sus propios problemas individuales o colectivos y le sugiere caminos para solucionarlos. A propósito concretamente de la literatura dramática, afirmaba Plá en 1954 que esta representa el “índice” de la conciencia colectiva, de su sentido civil e institucional y de la medida en que se aprecian los eternos valores humanos. Por eso, la ausencia de una literatura teatral “es penosa cifra de la ausencia de esa nombrada conciencia colectiva, histórica o social” (Plá *apud* Bogado 2007: 8). Como dramaturga, Plá buscó la coherencia con estas ideas creando a sus personajes “desde el ángulo del símbolo”, como confesó en “Interpretación de la obra teatral” (Bordoli 1984: 538). Sobre ello, habló también en artículos en prensa. En un texto publicado en 1969 en el semanario *Comunidad*, la autora afirma que, en una obra, lo importante no radica en los hechos ni los seres que en ella habitan, sino en el sentido que el autor les infunde, es decir: “el lugar que les asigna en el rompecabezas del mundo circundante”. Según la autora, el símbolo, al contrario que la imitación de la realidad, cuyos esquemas pueden resultar estériles, tiene la virtud de permanecer porque prende en “los niveles más hondos del misterio humano”:

El autor ha sabido profundizar en los estratos del ser, ha lanzado su sedal a las profundidades para extraer una respuesta que resista más que las cotidianas a la corrosión de nuestra ansiedad; un símbolo que corteje más próximo al misterio. Esos símbolos por paradoja no son nunca los más complicados o intelectuales: son los más sencillo o intuitivos. Los héroes de Homero duran más que los de las novelas bizantinas; los de Cervantes más que los románticos. No queramos saber si los de hoy durarán mucho: pero los necesitamos siempre a nuestra medida (*Comunidad* nº 579: 11).

El teatro de Plá alcanza una dimensión universal porque, sustentándose en el símbolo, convertido en el puente que el arte figurativo tiende desde la estética realista hacia propuestas de vanguardia -que rozan en su última etapa los límites de la abstracción-, se manifiesta como hecho estético afín a las corrientes teatrales contemporáneas. Los distintos ciclos creativos que caracterizan su producción dramática evidencian su interés por vivir en la contemporaneidad, sobrepasando los límites de la insularidad desde la que escribía. Ese interés viene, asimismo, reforzado por el bagaje que la acompañó antes de llegar a Paraguay y que influyó notablemente en el modo en que concibe la literatura y, específicamente, el teatro. En “Autosemblanza escrita a pedido de un periodista extranjero”, texto inédito reproducido en la tesis de Bordoli, Plá habla de las lecturas que marcaron su mundo literario:

Vibro con lo auténticamente nuevo, lo que nos revela más profundamente cada día. Y hay en teatro tres autores -Sófocles, Ibsen, Pirandello- y en novela tres -Kafka, Huxley, Faulkner- que leídos en la infancia o en la primera juventud son algo mío (Bordoli 1984: 518).

En efecto, hay ecos del teatro de ideas de Ibsen en su teatro mayor, de Pirandello en el tratamiento del tema de la incomunicación, de Kafka en su teatro expresionista y también de Huxley en la configuración de sus mundos distópicos. En agosto de 1952, en vísperas del Festival Internacional de

Teatro, Plá publica una plana en el diario *La Tribuna*, que titula “El teatro eterno”, compuesta por varios artículos que persiguen informar sobre el panorama teatral internacional. Este ejemplo evidencia la capacidad extraordinaria de la autora de mantenerse al corriente de las nuevas tendencias estéticas; de concebir, en definitiva, el arte como un diálogo universal, que se mantiene en constante actualización gracias a las sinergias producidas por los cambios a los que la realidad somete al individuo. En relación al “Teatro español en el mundo”, Plá no menciona el teatro hecho en España, sino que destaca los estrenos internacionales -Alemania, Brasil, EEUU- de Casona y especialmente de Lorca, “cuyo teatro de pasiones eternas, sin domesticar posee el secreto de la fibra humana en todas las latitudes”; en cuanto al teatro latinoamericano, celebra el éxito de la gira de Margarita Xirgu en Perú, entre 1945 y 1946, así como la influencia en la escena chilena de los montajes del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, de entre los que nombra la adaptación de *La Celestina* que realizó José Ricardo Morales; por otra parte, respecto al teatro europeo, Plá no se limita a nombrar grandes figuras como Camus o Sartre, sino que habla de la presencia de nuevos dramaturgos noruegos, daneses, turcos, belgas, griegos, fineses, etc., y de aquellos que configuran el canon escénico, que oscila entre Shakespeare y los norteamericanos Miller o Tennessee Williams. Presenta la “resurrección” escénica como un fenómeno global e intercomunicado: “La aparición de figuras nuevas en el plano literario teatral no es fenómeno privilegio [*sic.*] de país alguno: se produce en Italia, como en Suecia, en Perú y Turquía, en Irlanda como en Francia, en Norteamérica como en Finlandia” (*La Tribuna*, 31/08/1952).

La incorporación de los valores universales en una obra de teatro asevera su adhesión a eso que Plá llamó en el artículo “el teatro eterno”, signo de su supervivencia. Sin embargo, el contexto de guerra y de posguerra en que se busca afanosamente una nueva ubicación para el individuo favorece la

diversidad, una multiplicidad de perspectivas para expresar “el esencial sentido de la angustia humana”. Teniendo presente la diversificación de fórmulas teatrales en juego, Plá decide hacer un teatro en el que el individuo no sea portador de un destino particular, sino “representante de un destino humano común, de un dolor solidario y de una esperanza compartida” (1984: 539). Como indica Ángeles Mateo del Pino, Plá se define como una “autora de carácter ‘cíclico’, que la lleva a elegir en cada época el género propicio para comunicar sus vivencias, sueños y sus interrogantes” (1994: 281-282). Para observar cómo traspone su idea de teatro en la concepción de sus piezas dramáticas, extraeremos, a continuación, algunos de los rasgos esenciales de su obra basándonos en los análisis elaborados en el capítulo anterior.

IV.2. HACIA UNA POÉTICA TEATRAL

La clasificación planteada en el capítulo III responde a un esquema necesario para poder ejecutar un análisis claro y ordenado. Si bien nos ha servido para “catalogar” las obras, no recoge explícitamente los vínculos que existen entre ellas. Con el fin de demostrar que la idea del teatro de Plá era absolutamente coherente con su obra creativa, hemos enunciado a lo largo de este epígrafe unas constantes en su teatro articuladas como una suerte de poética teatral.

IV.2.1. CICLOS CREATIVOS

La apreciación de tres ciclos creativos en su producción dramática evidencia la asunción de nuevas propuestas teatrales contemporáneas, resultado de un firme deseo de actualización, pero fundamentalmente, a pesar de la diversidad, la coherencia de su discurso intelectual.

a) Ciclo de la Guerra del Chaco (1932-1938)

Plá escribe teatro desde su primera estancia en Paraguay. *Víctima propiciatoria*, su primera obra, “pieza lacrimógena felizmente perdida”, que fue escrita y estrenada en Asunción en 1927, queda al margen de nuestra clasificación. Este primer ciclo creativo, que desarrolla en coautoría con Centurión Miranda, está marcado por el denominado “teatro de guerra”, que afloró en Paraguay durante el conflicto con Bolivia (1932-1935), gracias al impulso de Julio Correa. Enraizado en la estética del realismo teatral, trasladó los sucesos de la trinchera a la escena representando imaginarios sociales comunes con el fin de enarbolar el sentimiento patriótico. A *Episodios chaqueños* (1932), marcada por unos principios de inteligibilidad de la

realidad basados en la cobertura mediática del conflicto²³⁷, le siguen *Desheredado* (1934), y su secuela *La hora de Caín* (1938), piezas en las que los autores relegan el sentimiento patriótico a un segundo plano en aras de proyectar las miserias de la guerra y la inmediata posguerra en la vida de dos hermanos, cuyos caminos acaban enfrentados. La guerra deja de ser un hecho concreto para ser presentada en su dimensión universal, como fuente de ruptura, alienación y muerte.

b) Teatro de ideas (1941-1948)

Este ciclo comprende las últimas creaciones con Centurión Miranda y el comienzo de un teatro en solitario que conserva la valentía de *Aquí no ha pasado nada* (1941), la obra inaugural. A partir de un lenguaje teatral todavía realista, este periodo supone un salto cualitativo en el desarrollo del teatro paraguayo, que se incluye en el proceso de renovación artística impulsado por la generación del 40. Sobre la concepción del teatro como un espacio de debate de ideas, Plá parte de un teatro marcadamente intelectual, *Aquí no ha pasado nada*, que imita el espíritu de renovación ibseniana centrando el conflicto en un dilema tan atemporal como actual: la libertad del individuo proyectada en la libertad de la mujer para tomar decisiones sobre su vida. En torno a este dilema, incurre después, con *Pater familias* (1941), en el realismo crítico para pintar un retrato ácido de la sociedad paraguaya, sin caer en el costumbrismo, a través de personajes arquetípicos que ligan dialécticamente el texto a la realidad.

Poco después, ya en solitario, Plá define su discurso teatral poniendo en práctica dos recursos definitorios de su mundo literario: tinta el lenguaje realista de una dimensión poética que la llevará a trasladar a sus personajes a

²³⁷ Recordemos que en 1932 Plá es nombrada jefa de redacción del periódico asunceno *El Liberal*, donde se encarga de cubrir diariamente los hechos acontecidos en la Guerra del Chaco.

espacios y tiempos ajenos a la realidad circundante. La distancia con respecto a esta viene sostenida por el valor simbólico de los personajes, de las situaciones, de los espacios, del lenguaje, que se edifican en torno al mismo debate de ideas iniciado en las piezas anteriores, pero esta vez anunciado como una reflexión filosófica, en el caso de *Fiesta en el río* (1946), o como una alegoría medieval, en el de *El pretendiente inesperado* (1948). Los mundos de ficción sobre los que se erigen estas obras insinúan la inclinación hacia el expresionismo, que cultivó paralelamente.

c) Apropiación de la estética expresionista (1946-1951)

En las décadas de 1920 y 1930, en los centros neurálgicos de la actualidad teatral latinoamericana -Argentina, México, Chile, Uruguay-, se implementaron nuevas fórmulas para superar el realismo decimonónico, que dieron lugar a otro concepto de la realidad teatral, basada en lo anticonvencional o lo irreal. Una de ellas fue la renovación de temas históricos, mitológicos o legendarios (Gálvez 1988), con el fin de cristalizar una problemática de orden existencial, como la búsqueda de la identidad individual. Plá, que había comenzado a implementar estas fórmulas en su ciclo creativo anterior, se apropia finalmente de ellas en piezas como *Alcestes* (1951), donde transgrede la versión clásica a través del efecto distanciador del humor, sostenido por el lirismo que baña la obra. La identificación de los recursos escénicos como canales de expresividad dramática -iluminación, sonido, vestuario-, así como la simbiosis de los planos de realidad e irrealidad y la visión subjetiva del ser humano y de su entorno son rasgos heredados de la apropiación de las tendencias teatrales expresionistas que asumió en obras escritas poco antes: *El Edificio* (1946) e *Historia de un número* (1949). La autora, que conocía bien la obra de Strindberg y de O'Neill, y que estaba al corriente del desarrollo de las vanguardias teatrales rioplatenses, hace uso de las técnicas expresionistas para construir mundos distópicos donde los individuos, apenas esbozos irrealistas, sometidos a la lógica de los

totalitarismos, viven en busca de su salvación. La ferviente actualidad de estas piezas y el uso del expresionismo teatral para construir las bases de lo distópico definen el componente innovador de su propuesta y el salto diferencial que la autora da con respecto al teatro paraguayo contemporáneo, adhiriéndose a las tendencias del teatro de posguerra. En el caso de *Historia de un número*, hay que sumarle el uso de la farsa, que se generalizó para superar los esquemas del realismo en Latinoamérica a partir de 1930, pero que Plá dota de modernidad al formularla desde el expresionismo.

Tras *El Edificio*, la autora incurre sorprendentemente en el realismo crítico con *¡Ah che memby cuéra!* (1948); no obstante, tanto la estructura de la obra como el lenguaje escénico son más complejos que *Pater familias* y sostiene una línea temática que se vincula con los temas de denuncia sobre aspectos de la realidad vigente insertos en las corrientes teatrales de la segunda posguerra.

d) La percepción grotesca de la realidad (1950-1960)

A lo largo de la década de los cincuenta, Plá se dedica a escribir piezas en un acto. En algunas de ellas, desde una estética realista, focaliza su atención en la manifestación más cotidiana y banal del mundo con el fin de movilizar la conciencia colectiva hacia inquietudes de índole universal: las corruptelas políticas, en el caso de *El gato alcalde*, la preeminencia de las apariencias, perceptible en *Ad augusta per angusta* (s.f.), el uso irracional de la tecnología en *Qué gran cosa es el teléfono* (1960), incluso el hermetismo de las costumbres atajado desde la comedia popular *Una novia para Josévaí* (1950). El humor y la ironía son las herramientas que toma Plá para deformar esa realidad cotidiana, que tiende a la caricaturización de sus personajes y de las situaciones que protagonizan con el objetivo de mostrar su verdadera naturaleza. Como vimos, el efecto grotesco combina risa y desencanto, de modo que el efecto distanciador de la risa se atenúa cuando el lector es capaz

de verse reflejado en algún ángulo de esta realidad deforme. Si bien estas piezas comparten el halo tragicómico o incluso patético que caracteriza el subgénero del “grotesco criollo”, cultivado fundamentalmente en Argentina desde 1930 como respuesta al clima de desarraigo que protagoniza la inmigración italiana en el país, y considerado, por lo tanto, como una forma propia de la cultura nacional, Plá hunde su propuesta en una lectura pirandelliana más universal. Por eso, los temas sobre los que arroja luz están presentes en la realidad paraguaya, pero no son exclusivos de ella.

Es coherente que pertenezcan a este ciclo las adaptaciones de *El Quijote* y, en general, su teatro infantil, pues el tratamiento del humor tiene una finalidad crítica entreverada en el mensaje ético. En las piezas breves de este periodo, Plá resta importancia a los recursos escénicos y centra su atención no solo en el contenido, sino también en el tratamiento del lenguaje que, como puente entre las categorías de lo grotesco y lo absurdo, cobrará protagonismo en la siguiente etapa.

e) Asedios al teatro del absurdo (1960-1971)

Señala Marina Gálvez (1988) que, a lo largo de la tercera etapa de desarrollo del teatro hispanoamericano, a partir de mediados de la década de los cincuenta, se diversifican las múltiples fórmulas teatrales que se fueron desarrollando en el continente desde los años treinta (teatro épico, expresionista, neorrealista, de la crueldad, etc.), de tal modo que las propuestas realistas e irrealistas se funden y dan lugar a nuevas posibilidades teatrales. Todas ellas se mueven, sin embargo, al ritmo de las pulsiones de una misma realidad, tejida de perplejidades y desencuentros:

La auténtica realidad del hombre hispanoamericano de hoy, quien, por sentirse incorporado definitivamente al mundo occidental, acusa semejantes preocupaciones a las habitualmente presentes en esta época

en todo el Occidente: las derivadas fundamentalmente de los problemas económico-sociales surgidos de la civilización capitalista, y de los filosófico-morales manifiestos tras la segunda posguerra (1988: 119).

A lo largo de la década de los años sesenta y comienzos de los setenta, Plá ahondará en las líneas temáticas tratadas en ciclos creativos anteriores, pero inclinándose por fórmulas teatrales que le permitan plantear más adecuadamente estos temas. Transgrediendo significativamente los códigos miméticos, aprovecha el impulso de lo grotesco para adentrarse en la categoría de lo absurdo con piezas en las que abandona el razonamiento lógico con el fin de mostrar la ineficacia del lenguaje como herramienta de comunicación por medio de la sobreabundancia de mecanismos lingüísticos - juegos de palabras, dobles sentidos, concatenación ilógica de ideas, etc.- que orquestan la acción dramática. *Caído del catre*, *El empleo* y *Esperar sentado* -la pieza que mayor grado de abstracción plantea- responden a esta nueva tendencia, pero también *El profesor*, obra con un discurso más elaborado que las anteriores y con un despliegue escénico muy afín a la estética del absurdo²³⁸. Plá recurre a los elementos propios del absurdo porque, como indicaba Claudia Gidi en su estudio sobre el teatro del absurdo latinoamericano, “la incomunicabilidad que se ofrece a nuestra imaginación - afirma Serreau a propósito de la obra de Beckett-, se convierte en comunicación jubilosa” (2012: 70). Aunque es cierto que en *Las ocho sobre el mar* (1968) la trama recobra peso dramático, este es tan solo una excusa para reflexionar sobre las limitaciones del lenguaje en una realidad que, filtrada a través de la óptica de la farsa, se muestra distorsionada y no exenta de situaciones absurdas.

²³⁸ Dudamos de que la fecha de creación de esta obra sea 1950, como indica Jorge Aiguadé (1996). Además de que en el manuscrito original no aparece ningún dato al respecto, encontramos muchas similitudes con las tres piezas escritas entre finales de los sesenta e inicios de los setenta y una clara influencia del teatro de Ionesco.

Por otro lado, la reflexión filosófica que amparaba el discurso de obras como *Fiesta en el río* o *Alcestes*, vuelve a estar presente en esta última etapa en *La cocina de las sombras* (1960), pero desde una perspectiva holística, capaz de revelar la angustia de la protagonista, acosada por un mundo que la constriñe. Aun recurriendo a los recursos escénicos del teatro expresionista, Plá recoge ahora el espíritu del teatro existencialista europeo contemporáneo. Palpitan en esta obra los planteamientos de Camus sobre la oposición entre el anhelo de entendimiento y la irracionalidad del mundo, intervenido por el paso ineludible del tiempo, que destierra las ilusiones y conduce hacia la muerte, ratificando así, el silencio como respuesta. La atmósfera de introspección que invade la obra, además, le exige recurrir de nuevo al lirismo, en detrimento del humor.

IV.2.2. ASPECTOS FORMALES

Dada la versatilidad creativa de Plá como dramaturga, perceptible en la identificación de varias estéticas teatrales a lo largo de su trayectoria, el planteamiento de temas constantes, que se manifiestan a través de diversas variaciones, y el cultivo de distintos géneros, destacaremos aquí los aspectos formales de su teatro más significativos:

a) Espíritu tragicómico

Con excepción de *Fiesta en el río*, *¡Ah, che memby cuéra!* y *La cocina de las sombras*, obras en las que no hay atisbos de comicidad -porque la acción se focaliza de manera más precisa en el personaje protagonista y ese recurso potencia la gravedad de su tragedia-, el teatro de Plá ostenta un espíritu tragicómico. Lo cómico, construido a partir de la caricaturización de algunos personajes concretos, como es el caso de *Pater familias* o *El pretendiente inesperado*, o de la deformación grotesca de la realidad, como ocurre en las

piezas de sus últimos ciclos creativos, se combina con lo trágico porque, en sus mundos de ficción, los personajes están asediados por una realidad que les impide actuar libremente. La dimensión trágica se dilata en la medida en que el lector, dada la problemática universal que plantea la autora, logra verse reflejado en ellos.

b) El diálogo como eje central

El diálogo adquiere un rol primordial en la obra teatral de Plá: generalmente sostiene y conduce la acción dramática, tanto en las piezas del teatro mayor como en las de un acto o el teatro infantil. La acción dramática se anuncia por medio de la palabra, de lo dicho, no a través de actos desarrollados en escena. Las ideas se filtran en los discursos de los personajes a partir de estructuras argumentativas sólidas que, en su teatro mayor, articulan la tesis de la obra. Algunos personajes se valen del lirismo para expresar sus frustraciones y confesar sus anhelos de libertad. La caracterización de estos se construye asimismo a partir de los diálogos: no solo mediante la propia intervención del personaje, sino también a partir de lo que dice de él el resto, es decir, cómo se proyecta en su entorno. En las obras más experimentales, las piezas en un acto de finales de los sesenta, la acción queda prácticamente anulada para dar completa prioridad al diálogo, cuya expresividad queda sometida a los constantes juegos del lenguaje, que intenta ser desarticulado. La palabra, en cualquiera de sus dimensiones, es, en definitiva, un elemento esencial en la construcción dramática: puede revelar los actos de rebeldía o el dolor íntimo traducido, finalmente, en silencio.

c) El peso del lenguaje escénico

A lo largo de la trayectoria de la dramaturga, observamos un progresivo interés por potenciar el lenguaje escénico. Cuando, a partir de *Fiesta en el río*,

Plá se inclina definitivamente por dotar de valor simbólico a sus textos, con el fin de reforzar la dimensión universal del conflicto dramático, la iluminación, los efectos acústicos y el vestuario adquieren una ineludible función dramática, de modo que logran participar de la red de significaciones que favorecen la interpretación de la obra. De entre los recursos escénicos de *Historia de un número*, *El profesor*, *Alceste* y *La cocina de las sombras*, las piezas de su producción -y del teatro paraguayo en general- donde mejor se aprecia la renovación del lenguaje escénico, destacamos, por una parte, el cromatismo, tanto en la indumentaria, para recalcar rasgos de la personalidad de un personaje, como en los juegos de luces, que pueden marcar cambios en las coordenadas espaciotemporales; por otra, el uso de la máscara, que despoja a los personajes de una identidad concreta, trasladándolos a una dimensión universal, como ocurre en *Alceste*, o a un plano irreal y onírico, como en *La cocina de las sombras*.

Una de las razones por las que *El Edificio* es quizá la obra más extraordinaria de la producción dramática de la autora es su despliegue escénico, marcado por los diferentes espacios, los distintos grupos de personajes y una acción dramática intensa, que favoreció la implementación de las técnicas expresionistas de un modo más arriesgado: además del cromatismo y el uso de la máscara, la gestualidad y el movimiento escénico contribuyen a optimizar la intensidad dramática y la espectacularidad. Además, Plá es rigurosa en las acotaciones, que no solo ofrecen información o completan silencios, como ocurre en *Historia de un número*, sino que suelen contener una función expresiva que anuncia la perspectiva cómica o irónica que asume la obra. Aunque las piezas fueran concebidas para ser representadas, la rigurosidad del texto dramático, en tanto que objeto literario, es el elemento configurador primario de su teatro.

d) El sujeto colectivo

Plá señaló que no buscaba hacer teatro de protagonista. *¡Ah che memby cuéra!* y *La cocina de las sombras* son sus excepciones, pero ni siquiera en ellas muestra un interés por profundizar en la psicología de Juana Sosa o de la Madre. En su afán por mostrar al hombre como portador de un destino común, Plá dota a sus protagonistas de un dolor, una desazón, una esperanza o un deseo que no es exclusivo de ellos, sino que es extensible a aquellos que los rodean. El peso de la moral que dictan las costumbres, del poder ejercido por un régimen tiránico o de la deshumanización de una civilización exenta de valores recae sobre todos los personajes de una obra, incluso sobre aquellos que pueden identificarse como antagonistas. Los héroes y heroínas del teatro plasiano son aquellos que, mediante la palabra, y movidos por principios humanos básicos como la justicia, la solidaridad y la libertad, exponen sus ideas y se liberan de ese peso. Su liberación es entendida, entonces, como una victoria colectiva, como la esperanza de que existen salidas, a pesar del miedo. También, son héroes y heroínas, sin embargo, aquellos que, incapaces de actuar, hacen el esfuerzo de encontrar una vía de comunicación.

e) Estructura: oscuridad y regeneración

La estructura teatral, independientemente de la extensión, el género o la tendencia estética a la que se vincule la obra, presenta una particularidad común a la mayoría de las piezas que componen la literatura dramática de Plá: el desenlace. *A priori*, podría parecer que sus textos responden a una estructura circular, que sitúa a los personajes, vistos siempre desde su intimidad, en el punto en el que comenzaron. Esta circunstancia puede asociarse al hecho de que en el teatro plasiano no existan los finales felices -a excepción del teatro infantil. Además, en sus mundos de ficción, que dialogan con la realidad, pero son autoreflexivos, la problemática a la que se enfrentan

los protagonistas está sujeta a unos cimientos muy sólidos -las normas de la tradición, las dinámicas de la modernidad-, que muy difícilmente podrán derribarse. No obstante, sí hay en ellos lugar para la esperanza. Recurrimos, a propósito de esta idea, a una cita de la autora que expusimos en el capítulo anterior:

Pero si creo en el teatro, si creo en el espejo, es preciso que crea en alguna manera de enmendar la imagen, aunque sea, como antes dije, a costa de hacer en esta historia humana borrón y cuenta nueva (1984: 540).

El reflejo que propone Plá en sus mundos de ficción muestra unos personajes que pagan por su libertad un precio muy alto: la marginación, la huida, el destierro, la soledad, la prisión, la destrucción e incluso la muerte; muchos de ellos no tendrán más remedio que avanzar partiendo desde cero, sin el yugo que los inmovilizaba en su vida anterior: haciendo “borrón y cuenta nueva”, como señaló Plá sin ánimo de dar lecciones morales. Su pasado, sin embargo, influirá en su entorno, todavía vulnerable, pues dejan tras ellos la estela del cambio, en la que probablemente subyace el efecto catártico. Lorraine Roses en “La expresión dramática de la inconformidad social en cuatro dramaturgas hispanoamericanas” señala que en el teatro de Plá “no se sugiere solución alguna, el espectador la tiene que buscar en su propia consciencia. Para Plá, el teatro tiene la misión de lanzar imágenes mudas sobre la pantalla del espectador” (Roses *apud* Mateo 1993: 109).

IV.2.3. BLOQUES TEMÁTICOS

Los ciclos creativos descritos anteriormente dialogan entre sí gracias a las constantes temáticas que entroncan el teatro plasiense. Resulta paradigmático señalar que, si bien Plá fue barajando diferentes formas de expresión teatral a lo largo de su trayectoria, como evidencia de su lucha

continuada por la renovación teatral incluso en el plano de la creación, su universo teatral, complejo y ecléctico puede agruparse en tres bloques temáticos. Este hecho define la coherencia de su discurso intelectual, que le ha permitido llevar a la práctica su idea del teatro como reflejo de un espíritu común que proyecta en el hombre sus problemas individuales y colectivos.

a) La subordinación de la mujer

La perspectiva creativa de Plá difiere de la de cualquier escritor de su entorno porque nace de una “situación de encrucijada” (Fernández 1996:9) donde dialogan los universos de uno y otro lado del océano: el de su arraigo originario y el del entorno del que forma parte. La distancia a través de la cual observa el mundo que la rodea le permite plantear problemas que, como extranjera, es incapaz de naturalizar, así como trasponer su visión de la realidad paraguaya hacia una dimensión más universal. Señalaba Plá en *Obra y aporte femeninos en la literatura nacional* (1976) que en la cultura paraguaya los valores femeninos se han manifestado en función exclusiva del concepto que tiene el hombre acerca de ellos. Por esta razón, la literatura paraguaya, incluso la escrita por mujeres, “piensa, enjuicia, sentencia, obra, de acuerdo a los parámetros o patrones de una moral social, de unos usos y costumbres, formas de pensamiento *tradicionales*, de bases y rasgos *patriarcales*” (1976: 27). La singularidad literaria de Plá en el contexto cultural paraguayo viene condicionada por la distancia creativa que le confiere vivir en el diálogo entre dos mundos, lo que supone que no escribe bajo las “*tablas de la ley masculinas*”.

La subordinación de la mujer en sistemas regidos por leyes patriarcales, respaldadas por el peso de la moralidad, es el tema sobre el que se erige la mayor parte de su teatro mayor e invade también algunas tramas de sus piezas en un acto. Específicamente, el tema gira en torno dos motivos: el vacío legal que se cierne sobre las madres solteras y los hijos ilegítimos y el

matrimonio por imposición social. Ambas circunstancias se ven acuciadas por la hondura de los prejuicios sociales, que condena a las mujeres a una situación de marginalidad total. En el primer caso, la apología del amor maternal se identifica con un destino fatal para la mujer, pues se presenta en oposición a la paternidad desnaturalizada, que es duramente censurada por la autora; en el segundo, el amor es entendido como símbolo de libertad -una libertad no regida ya por el hombre.

En la búsqueda de la ética individual y colectiva, sostenida por la justicia y la igualdad de la mujer, encontramos cuatro posturas al respecto: 1. el triunfo de Muriel -*Aquí no ha pasado nada*- que sorteja los esquemas patriarcales y el vacío del código civil porque está respaldada por su marido; 2. al contrario que las mujeres que pueblan sus textos narrativos, sujetas a un principio de inmovilidad (Minardi 1998: 165), las protagonistas teatrales asumen la capacidad comunicativa que les concede la autora para rechazar la sumisión como medio de supervivencia: Cristina, Albada, Juana, Alcestes y Ella -la madre de El Hombre en *Historia de un número*- se rebelan contra la sociedad que las oprime a partir de significativos actos de rebeldía; 3. el silencio agónico de la Madre de *La cocina de las sombras*, víctima de una dominación brutal, no puede alcanzar la libertad porque está condicionada por el tiempo, que es irrecuperable; 4. la naturalización de la subordinación femenina por parte de mujeres que obran de acuerdo a patrones de una moral patriarcal, como ña Romualda y A, el personaje protagonista de la pieza breve *El empleo*. Todas estas mujeres, como se ha dicho anteriormente, pagan un precio muy alto al alzar la voz o tomar decisiones sobre su vida, pues quedan aisladas de la estructura social. La dramaturga plantea que este paso es primordial, pero no suficiente:

Si la mujer no avanza más eficazmente en su camino es porque esta es una evolución desde el fondo, y no una revolución en la superficie de los hechos. Y porque la transformación de la mujer requiere -grave

condición- la transformación simultánea y paralela del hombre en aspectos múltiples (1987: 17).

Explica también que la mujer paraguaya ha conservado los esquemas mentales y las pautas de una relación de hiperdependencia espiritual - psíquica y moral- con respecto al hombre, que está condicionada por la dependencia económica (1976: 27). Todas las protagonistas de Plá viven en una situación de subordinación con respecto a los personajes masculinos porque ellos representan el único camino para sobrevivir. Si no siguen este camino, se les inflige un castigo del que difícilmente podrán sobreponerse. Este tema se interrelaciona con otros, formulados en los textos a partir de reflexiones de índole filosófica. Por ejemplo, se someten a revisión los parámetros de la felicidad, que deja de asociarse con el sacrificio de la mujer por el hombre del que *depende*; asimismo, se plantea que adquieran la responsabilidad de comprender la realidad que las rodea, así como escuchar sus pulsiones íntimas, en aras de encontrar rasgos de su identidad individual y de despertar su conciencia de libertad. Estos temas determinan la condición universal de los sujetos, las mujeres, que presentan unos conflictos y unas experiencias que traspasan la frontera paraguaya²³⁹. Por ello, al tiempo que Plá denuncia la situación de sometimiento que padece la mujer paraguaya, sostiene un discurso feminista de carácter global que atesora una vigencia sorprendente.

b) La frivolidad del mundo moderno

La necesidad de revisar y reordenar los parámetros que estructuraban la realidad después de la II Guerra Mundial responde a la dificultad del individuo de dialogar con un entorno abyecto que lo cosifica: una sociedad

²³⁹ Es realmente la prosa, como indica Ángeles Mateo del Pino, el medio que Plá elige para “indagar en la historia paraguaya, explorar el alma y el pensamiento del pueblo, captando los ambientes locales y los modelos de conducta que se encuentran insertos en esta sociedad” (2001: 67).

que tiende cada vez más hacia la deshumanización por la injerencia excesiva del poder y de la tecnología en los modos de vida del ser humano. Este nuevo horizonte, presentado bajo la etiqueta de “modernidad”, choca en muchos sentidos con el pasado y crea una serie de desavenencias entre tradición y modernidad que el individuo ha de superar. Plá critica en su teatro la apropiación de lo moderno en su significación más superficial: la imagen, la apariencia; asimismo, la comprensión de la modernidad a partir únicamente de una perspectiva materialista de la vida favorece la sublimación de los intereses individuales²⁴⁰. Denuncia, por lo tanto, la ausencia de una correlación cabal entre el ritmo de la sociedad moderna y el del ciudadano común. Por eso, por un lado, muestra la lucha imposible que libran aquellos más vulnerables en su intento por encontrar un lugar en una realidad que, *a priori*, los rechaza; por otro, ridiculiza a aquellos que, por todos los medios, desean sumarse a las dinámicas de la modernidad y construyen una visión superficial y frívola de ella: participan de los excesos de poder, hacen un uso inadecuado de la tecnología y se desviven por llevar un ritmo de vida *adecuado* al presente, aunque en el intento experimenten una pérdida de valores éticos.

Por una parte, Plá trata este tema enfrentando en sus obras a personajes de generaciones distintas: los mayores, como ña Romualda, Juana Sosa y la Madre de *La cocina de las sombras*, individuos totalmente imperceptibles para la sociedad moderna, y la generación de sus hijos: los de ña Romualda, obcecados en adherirse a un estatus social superior, visibilizan sus miserias materiales y morales al relegar el afecto familiar a un segundo plano; Nené, la hija de Juana Sosa, heredera de la desafección de un padre irresponsable, encuentra el modo de medrar velando por su interés individual; los Hijos de *La cocina de las sombras* viven marcados por la insatisfacción porque son

²⁴⁰ Este tema resultaba de gran actualidad en Paraguay, donde los valores materialistas estaban muy instaurados en la sociedad del stronismo.

incapaces de ser felices en una realidad cuyos parámetros les resultan incomprensibles.

Otro de los planteamientos acordes a este bloque es extender una diversidad de temas que evidencien la frivolidad de la modernidad desde la perspectiva de aquellos que no establecen una mirada crítica con el mundo que los rodea. Así, el exceso de poder corrompe al gato alcalde y a Saturnino; el poder económico es capaz de determinar el gusto estético y es símbolo de notoriedad, como ocurre en *Ad augusta per angusta* y *Qué gran cosa es el teléfono*; la infravaloración de la cultura y de la educación aboca a la muerte del docente en *El profesor*; la supremacía de la imagen sobre el contenido hace que, detrás de una oficina equipada a la última moda, tan solo haya una empresa fantasma, como en *El empleo*. Todos los personajes que participan en este juego de luces y sombras, en el que cada vez son menos libres y más uniformes, demuestran que, en lugar de intentar comprender el mundo en el que viven, poliédrico y desigual, contribuyen a agilizar el proceso de deshumanización del que ellos mismos son víctimas. Un caso extremo vinculado a este bloque es el régimen tiránico que representa el Edificio, donde el control y la censura despojan a los individuos de todo ápice de humanidad.

c) La incomunicación

Los personajes de Plá son testimonio del presente convulso que siembra en los individuos un sentimiento de alienación con el mundo en el que viven. La incomunicación es el tema medular del teatro plasiano, pues define la naturaleza de cualquiera de los conflictos a los que se enfrentan sus personajes. En el plano más inmediato, es un reflejo de la realidad paraguaya, condicionada no solo por los motivos históricos de su aislamiento, sino sobre todo por la represión de los sucesivos regímenes dictatoriales. Someterlos al silencio paraliza cualquier manifestación de desobediencia. Por ello, en su

intento constante por comunicarse, los protagonistas de Plá asumen un rol subversivo, independientemente de que finalmente lo logren o no. Plá les da esta oportunidad porque, una vez toman la palabra, tienen la posibilidad de verbalizar sus frustraciones, sus sueños, su dolor o su duda, buscando un espacio de comprensión para anular su soledad. Su literatura adopta un valor oracular: “¿Acaso el hondón humano, turbado y removido como nunca, no ofrece hoy una de las más terribles crisis que la humanidad pueda recordar?” (Plá *apud* Rodríguez-Alcalá 1968: 84).

Muriel, mujer segura e independiente, alcanza su objetivo de ser madre una vez que logra comunicarse con su marido; el tabú en torno al tema, determinado por el peso de los prejuicios sociales, condicionaba su silencio. Al contrario que ella, Ña Romualda es un personaje humilde que vive aislado del presente y de sus hijos, de los que la separa también una barrera lingüística; para ella, la comunicación es imposible, lo que intensifica su aislamiento. Parecido es el caso de Juana, cuya supervivencia depende de la ayuda económica del padre de sus hijos; una vez que este se distancia de la familia, la comunicación de Juana con su entorno se reducirá hasta el punto de que desconoce el paradero de dos de sus hijos, con los que el diálogo es imposible. Cristina, en cambio, sí aplacará el sufrimiento que le provoca el silencio que ha de mantener con respecto a las atroces leyes de su aldea y en relación con su matrimonio concertado cuando encuentra un espacio de comunicación en el que verter sus convicciones. Por el contrario, el amor entre Albada y el Mozo acaba en tragedia porque viven en un entorno que les impide expresar sus sentimientos libremente. Asimismo, el silencio que se interpone entre Alcestes y Admeto solo logra romperse en un plano onírico, y ni tan siquiera ahí toma forma de diálogo compartido, de modo que el retorno de ella al Hades es inevitable. Por último, las sombras que evoca la Madre en la cocina son la prueba de que la incomunicación ha sido un estado

inherente a su condición de madre, engañada e ignorada en el seno de una familia destruida, que ni los recuerdos pueden revocar.

La dificultad de comunicación está relacionada con la identidad del individuo. Los seres que habitan el Edificio, por su condición de números, no tienen derecho a expresar ideas propias. En una situación más desoladora se encuentra el Hombre de *Historia de un número* a quien, por su condición de sin número, se le niega cualquier espacio de sociabilidad y, por lo tanto, cualquier oportunidad de ser escuchado. El hombre caído del catre, incapaz de recordar su identidad, acaba cosificado por un sistema que lo considera un trámite administrativo, de modo que solo podrá comunicarse por medio de procedimientos burocráticos. En *El empleo*, la única solución que encontró A para poder conseguir el puesto de trabajo era cambiar radicalmente de identidad, pues con ello se cercioraba de que su comunicación con el Jefe podía progresar. Incluso en el teatro infantil, la identidad particular de los protagonistas que no se ajustan a las exigencias de su entorno será un obstáculo para que puedan ser comprendidos.

En otros casos, los personajes no logran comunicarse porque el canal de comunicación está defectuoso o el código es inapropiado. En *Qué gran cosa es el teléfono*, el propósito de Mary se frustra porque el teléfono no funciona correctamente; sin embargo, no se trata de un problema técnico, sino ocasionado por la incompetencia de los usuarios. Por otro lado, el Profesor es incapaz de impartir su lección porque el hastío de sus receptores provoca la distorsión disparatada del código comunicativo. Lo mismo ocurre con el pintor de *Ad augusta per angusta*, que no alcanza el éxito porque su entorno no comprende su arte. Además, las limitaciones del lenguaje como medio para aprehender la realidad apuntan el estado de incomunicación al que están sometidos los personajes. En *Las ocho sobre el mar* el sujeto colectivo se hunde en la variabilidad semántica de tal modo que la retroalimentación propia del acto comunicativo nunca llega. Finalmente, puede ocurrir que los

individuos, anclados en un mundo deshumanizado y trivial, busquen entablar una conversación, a pesar de no compartir el mismo código, como acto desesperado para salir de su aislamiento mientras esperan sentados.

A lo largo del capítulo hemos probado que la desconfiguración insular ejercida por Plá en el ámbito teatral no se reduce a su labor al frente de la Escuela Municipal de Arte Escénico y a la creación de literatura dramática -y su exigua recepción-; hemos de sumarle su amplia tarea como divulgadora de artículos sobre teatro y críticas en distintos medios paraguayos a lo largo de toda su trayectoria. El teatro es en ella una constante, una lucha, una satisfacción. Aunque la compleja coyuntura sociocultural paraguaya -con el autoritarismo como telón de fondo- impidió que su tarea de desconfiguración no se produjera con la intensidad con la que fue concebida, aun con más de la mitad de sus piezas inéditas, la cátedra de Plá impactó sobre las nuevas generaciones que hicieron de sus aprendizajes un nuevo teatro independiente. La universalidad de los conflictos que plantea en sus obras le permitió tomar como lugar de creación la frontera de la isla, pues el margen que confiere la distancia y la libertad creativa es idóneo para proyectar sus ideas hacia el exterior y hacia el interior simultáneamente. Como decíamos en el primer capítulo, su teatro representa un vínculo liberador entre la isla y exterior. Dada la lectura interpretativa de su obra que hemos construido a lo largo de este trabajo, podemos aseverar que la literatura dramática de Josefina Plá sitúa a Paraguay a la altura del teatro rioplatense, que mantenía un diálogo fluido con el teatro internacional. Los escasos estrenos y la parva recepción, escénica y literaria, que se concentra geográficamente en la isla, sin embargo, la hacen retroceder.

Si tuviéramos, en definitiva, que destacar un rasgo del teatro de Plá es su extraordinaria vigencia. Definió Eugenio Trías en su ensayo *Drama e*

identidad el drama como “un viaje que conduce al individuo a través de extravíos o vagabundeos al hogar, que le concede nombre e identidad”, “una exposición *diacrónica* de la estructura que ensambla el individuo con su stirpe y su blasón” o “un proceso que lleva al individuo hasta lo universal” (1974: 146). La familia, la nación, la ciudad, la clase social, etc. pueden ser algunos de entre esos universales tradicionales. No obstante, indica Trías, el mundo contemporáneo está asistiendo al cuestionamiento de esos universales, de modo que el viaje, que es el drama, no se consuma, sino que queda atorado en el vagabundeo o el espacio laberíntico del extravío. El teatro de Plá, nutrido de contemporaneidad, está colmado de seres que, en su intento por regenerarse, viven en tales espacios de tránsito, son seres “sin stirpe ni parentela” e incluso sin nombre, en algunos casos. A, B, el Poeta, Juana, Alcestes o la Madre se mueven perpetuamente en busca de la palabra, de la posibilidad de comunicación, se guían por la duda constante, mientras permanecen en un estado de universal incertidumbre:

El personaje que se nos dibuja es en sus carnes Paradoja: sabe sin saber, no sabe sabiendo acaso, sabe sin querer, quiere sin saber qué, sabe que quiere sin saber qué es lo que quiere y a veces duda también de que quiera o de que sepa lo que quiera, vive sin vivir y finalmente muere sin morir. Ese personaje no es, por fortuna o infortunio, literario. Es cualquier yo, cualquier tú, cualquier nosotros o vosotros. (1974: 147-148).

IV.3. JOSEFINA PLÁ, ESCRITORA EN LA FRONTERA

Daba la impresión de no tener conciencia muy clara de dónde se encontraba. Se repetía siempre como un autómatas, sin pensar: “Los exiliados siempre están por volver, pero nunca vuelven.” Y recordó a Belí derrumbado a la siesta en una silla, soñoliento bajo el ventilador de su bar desde hacía cuarenta años; al doctor Gamarra escuchando enfurecido todas las mañanas, desde hacía veinte años, la radio que transmitía noticias políticas de Asunción; al manco Giménez tomando tereré, desde hacía veinticinco años, en el zaguán del Nanawa Hotel; y se vio a sí mismo, semiechado en un banco de la Plaza 9 de Julio desde hacía una eternidad.

Gabriel Casaccia, *Los exiliados*

Ricardo Doménech en *El teatro del exilio* (2013) dedica un capítulo a describir la literatura dramática del exilio a partir de una síntesis temática y estilística, que desglosa en cinco apartados: 1. “Testimonio del presente histórico” engloba las obras sobre la Guerra Civil, la represión franquista, el Holocausto, la Segunda Guerra Mundial, la Guerra Fría, etc., es decir, aquellas que proyectan las causas y consecuencias de la hecatombe desencadenada en Europa; 2. “En busca de la España perdida”, donde figuran las obras que articulan desde el exilio la mirada de una España mítica y poética, contrapuesta al oscurantismo de la España de Franco; 3. “Teatro mítico”, que recoge las piezas simbolistas que recrean los mitos hispánicos y grecolatinos con el fin de reflexionar en torno a la recuperación de la identidad, así como plantear una universalización de la experiencia del exilio²⁴¹; “El descubrimiento de Latinoamérica”, un tema que nace como consecuencia del exilio y comprende aquellas obras que se interesan por distintos aspectos de los países de acogida, y 5. Otros, donde Doménech incluye, tanto un teatro

²⁴¹ Teresa Santa María y Verónica Azcue llevan a cabo un estudio exhaustivo sobre este tema en *Mito y tradición en el teatro del exilio republicano de 1939* (2016).

más comercial, como las reescrituras de textos clásicos, un ejercicio de actualización escénica (2013: 61-67).

A priori, la literatura dramática de Josefina Plá podría incluirse en “El descubrimiento de Latinoamérica”, pero eso significaría dar por sentados ciertos aspectos problemáticos asociados al perfil de nuestra escritora. Doménech divide este bloque temático asimismo en tres modalidades: obras que tratan la mitología prehispánica, como *El regreso de Quetzalcóatl* de Álvaro Custodio, aquellas que recuperan temas históricos, como *Cipango Bolívar* de José Antonio Rial, o las que se centran en temas actuales del país de acogida, como *Los años de prueba* de María Luisa Algarra. Este último representa una evidencia plausible del compromiso de los exiliados con su entorno, fruto de la integración y contribución al país de acogida que, como decía José Ricardo Morales, les “permitió vivir”. Tomando como referencia este nivel de precisión, se podría deducir que ciertas obras de Plá, aquellas que hablan de la “realidad circundante” y que tratan aspectos representativos de la sociedad paraguaya, como la sistemática subordinación de la mujer, podrían leerse bajo el cuño “descubrimiento de Latinoamérica”, en su modalidad “temas actuales”. Sin embargo, si tomamos como referencia su obra literaria global observamos que difícilmente responde al término “descubrimiento” por dos razones: el teatro, la narrativa y la crítica de Plá alcanzan su significación esencial en relación a su contexto creativo, pues nace y se desarrolla muy tempranamente en Paraguay, de modo que la representación de su país de adopción en su obra no es una consecuencia directa del exilio; en todo caso, podría tratarse de un continuo “redescubrimiento”, dada su heterogeneidad creativa, o de un “descubrimiento inagotable”, pues la compleja circunstancia paraguaya - sociopolítica y cultural- orquesta toda su producción intelectual, ya como un reflejo nítido de la realidad, ya como una proyección simbólica que potencia

la dimensión universal del conflicto, que podía reflejar aspectos de la situación histórica y política del mundo.

La difícil adecuación del teatro de Plá a la propuesta teórica de Doménech nos exige abrir nuestro campo de análisis. La pregunta que conviene formular ahora es: ¿es posible incluir la producción literaria de Plá en el corpus literario del exilio? Para poder responder, acudimos a una clarificación terminológica, basada en un “problema de preposiciones”, explicado por Manuel Aznar Soler (2002, 2017), quien recurre a las reflexiones de Rafael Conte (1970) y Francisco Ayala (1983): literatura *en* el exilio y literatura *del* exilio.

Llamamos literatura *en* el exilio a todas las obras de creación de crítica escritas y publicadas por autores que en 1939 tuvieron que abandonar España como vencidos republicanos tras la Guerra Civil. Y llamamos literatura *del* exilio a aquellas obras de creación escritas por autores *en* el exilio, cada cual, con su propio estilo, en las que el propio exilio constituye su tema principal (2017: 144).

Plá no cultiva la literatura autobiográfica, solo pertenece a la categoría de escrituras del yo *El espíritu del fuego*, la biografía de su marido, Julián de la Herrería, en la que es perceptible su intención de mantener una focalización narrativa externa. En sus artículos de prensa, proyecta su visión personal del mundo, pero pocas veces recurre a vivencias personales. Sus sentimientos más íntimos los canaliza a través de la poesía, invocando a su yo del pasado, al que le es imposible encontrarse con el del presente; no obstante, el motivo de su nostalgia no es la patria perdida, sino el amante desaparecido. Es difícil, en definitiva, detectar en su obra tópicos específicos de la literatura del exilio, como “la nostalgia por la tierra perdida”, “la tragedia del desarraigo”, “la obsesión de retorno” (2017: 144). Determinar, entonces, que la suya pertenece al corpus de la literatura *en* el exilio, nos lleva a formular una

tercera pregunta: ¿fue su arraigo en Paraguay desde 1938 una experiencia de exilio? O, más bien: ¿se identifica Plá con la condición de exiliada?

Tras la categorización temática de la literatura del exilio, Ricardo Doménech ofrece una clasificación generacional de los dramaturgos exiliados, “sin que con ello estemos propugnando - ¡a estas alturas! - la metodología de Petersen” (2013: 67). A pesar de la ambigüedad que hasta el momento existe en torno a Plá, nos será útil su propuesta para establecer un punto de partida en el intento por situarla. Doménech perfila cuatro grupos generacionales: los escritores nacidos en torno a la década de 1880, que ya habían hecho teatro cuando estalla la Guerra Civil; aquellos nacidos hacia 1900, la Generación de la República, que han escrito teatro antes de la guerra, pero sus obras más valiosas son aquellas concebidas en el exilio; los escritores nacidos hacia 1915, que son abocados al exilio siendo muy jóvenes, por lo que su contribución teatral pertenece prácticamente al exilio y dialoga de distintos modos con el teatro del país de acogida; y los dramaturgos de la segunda generación, que llegaron al país de acogida siendo muy niños o nacieron allí. Plá, nacida en 1903, pertenecería a la Generación de la República. En efecto, su perfil encaja con el grupo de “mujeres modernas”, promotoras de la conquista de la mujer de la Esfera pública, aquellas que, como han señalado Francisca Vilches-de Frutos y Pilar Nieva-de la Paz, después de haber abierto camino durante los años 20 y 30

murieron durante la Guerra, fueron encarceladas y reprimidas en la posguerra o tuvieron que partir hacia el exilio, con lo que el modelo de la modernidad femenina desaparece del horizonte español durante varias décadas. [...] De hecho, la victoria franquista trajo consigo cambios legales fundamentales que supusieron un fuerte retroceso en los derechos de las españolas. Todos estos cambios sociales tuvieron una repercusión directa en la creación cultural en general (2012: 10).

Aunque es cierto que Plá vive en Paraguay desde 1932 hasta 1934, el advenimiento de la República coincidió con sus viajes de Valencia a Madrid mientras preparaba, junto a su marido, la exposición “Plá de la Herrería” en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, de modo que es testigo directo del cambio político y social español. Además, en sus primeras colaboraciones en prensa, durante su primera estancia en Paraguay en 1927, demuestra ya una rica formación literaria y un concepto claro acerca de su identidad femenina individual, que constituirá un faro en su producción literaria. Plá es una de esas “mujeres modernas” que poseían una profunda conciencia acerca de lo que la llegada de la República representaba para los derechos de la mujer española. Entre los textos que compila Ubaldo Centurión Morínigo en *Josefina Plá y el periodismo paraguayo* (1996), encontramos una *rara avis*, un artículo que el editor olvida datar, pero que, por su contenido, es fácil situar en la producción periodística de la autora: “La mujer española en la República” (1996: 91-93). El artículo se divide en tres epígrafes: el pasado, el presente y el porvenir, pues está dirigido a lectores paraguayos que, probablemente, desconocían el tema. En el referente al pasado, Plá describe el camino que recorrió el republicanismo para lograr la conquista política de la mujer, jurídicamente, la “eterna menor de edad”, hasta la llegada de la República; reconoce entonces el papel de Victoria Kent y de Clara Campoamor -también comenta sus desavenencias en la lucha por lograr la paridad política- y declara:

Dueña de su felicidad con el divorcio -reglamentado con un criterio ecuánime y generoso- par, políticamente, del hombre por el voto; electora y elegible, libre de elegir carreras y empleos públicos, la mujer republicana es por hoy la obra más hermosa de la República española. La Cámara -nobleza obliga, no ha sido tacaña con la mujer. Su situación legal es una de las más amplias (Plá *apud* Centurión 1996: 92).

Hemos indicado que, desafortunadamente, el editor de esta compilación de artículos no incluye la fecha ni el medio en que fue escrito. Sin embargo, podemos intuir que fue publicado en el diario asunceno *El Liberal*, entre 1932 y 1934, cuando Plá trabajó como redactora jefa. En el epígrafe referido al “presente”, aviva el debate sobre la necesidad urgente de mejorar la educación política para que las mujeres tomen conciencia del poder dignificador que les provee el voto para las “futuras Cortes”. Probablemente Plá se refiera a las del 19 de noviembre de 1933, en las que las mujeres ejercieron su derecho a voto por primera vez:

Si es verdad que el hecho histórico republicano ha engendrado en la masa popular la suspensión inteligente que inicia nuevos derroteros reflexivos en el sector femenino, políticamente terreno virgen, la impresión fecunda ha sido mayor. La mujer española ha dado un gran paso en el camino de su emancipación de conciencia. Se atreve a pensar por su cuenta y a decirlo. Su intelectualidad no siente ya la timidez de la revelación -timidez de prejuicios-. Desea francamente ser dueña de su destino. Ahora bien: su educación política es nula aún, de aquí el peligro que anunció Clara Campoamor y que no deja de tener sus fundamentos. Hoy por hoy, no siente la mujer española gran interés por el voto como arma dignificadora de su individualidad [...] Urge, pues, en el breve plazo que dejan las futuras Cortes, la educación de esa masa de electoras hoy tímidas, escépticas o indiferentes (1996: 92).

Por último, Plá sostiene que “el porvenir” de la República se ha de basar en el progreso de la mujer: educándola, pero también logrando un gobierno sólido, paliando la crisis económica y creando puestos de trabajo. “Si el régimen republicano le asegura el pan de los suyos, será ella [la mujer], cuerpo y alma de la República” (1996: 93). La autora afirma que, después de apostar por “la dignificación de la mujer como mitad del individuo humano”, para la República retroceder es imposible. Opina que ese avance solo es posible en el marco de un gobierno democrático como el republicano. Por

eso, con la ilusión de una joven que ve la visibilidad pública de las mujeres como una victoria con trazas de futuro, añade: “Ahora bien, no diríamos lo mismo de un gobierno reaccionario si -lo que no es probable- llegase a ser dueño del país” (1996: 93).

Se trata de un texto excepcional por dos razones: primero, porque pocas veces Plá habla literalmente de cuestiones políticas, ya que su ideología de cariz progresista se filtra, fundamentalmente, a partir de su discurso feminista, que se articula como pieza clave para la transformación estructural de una sociedad, o bien se visibiliza en su lucha constante por la actualización cultural del país desde todas sus aristas; segundo, porque Plá solo alude a España cuando abarca temas relacionados con la cultura, la literatura o el pasado histórico paraguayo, pero evita cualquier comentario sobre la actualidad sociopolítica del país. Como apuntamos en el primer capítulo, existen razones de peso para explicar por qué no escribió abiertamente sobre su posición ideológica en relación al régimen de Franco: ser crítica con el caudillo desde Paraguay, un país sometido a regímenes fascistas, podría haberle supuesto una expulsión inmediata, como ocurrió con otros intelectuales; además, no es una banalidad pensar que una postura explícitamente antifranquista podría truncar una de las razones por las que debía mantenerse unida a España, algo para ella muy prioritario: poder volver a España para recuperar las cerámicas de Julián de la Herrería, que dejó a recaudo del Museo de Bellas Artes de Valencia antes de marcharse al exilio.

El discurso progresista, profundamente feminista, impulsor de los valores democráticos de igualdad, justicia y solidaridad, intransigente con cualquier tipo de dominación social y de sistema de gobierno totalitario -*El Edificio* es la muestra más lúcida y evidente de ello- que impregna la producción intelectual de Plá es razón suficiente para ratificar su identificación con la cultura republicana; no obstante, hemos observado

algunos gestos significativos a lo largo de su trayectoria que cabe mencionar aquí. Desde la isla paraguaya, su acceso a las redes culturales del exilio es muy difícil, de modo que su contacto con el exilio se reduce al grupo minoritario de intelectuales republicanos que se instalaron en Paraguay tras la guerra civil, cuyas trayectorias recoge Plá en su ensayo *Los españoles en el Paraguay* (1994) y hemos comentado en el epígrafe II.2.2 de este trabajo. Su contacto con la literatura en el exilio es reducida, pero no por ello, dada la parva circulación de libros en el país, significativa: Plá confiesa, como también expusimos en el segundo capítulo, que conoce la poesía de Aleixandre, Hernández, Lorca, Alberti, Cernuda, León Felipe y la narrativa de Sender; en diversos artículos en prensa, algunos citados a lo largo de este trabajo, manifiesta su predilección por la poesía lorquiana; conoce el teatro de Casona e incluso dirige algún montaje de este dramaturgo para el elenco de la Escuela Municipal de Arte Escénico; además, si analizamos sus colaboraciones en prensa con lupa, encontramos algún texto interesante, por ejemplo, una breve reseña en la revista cultural paraguaya *Signos* (nº5 1974) de la obra *Exiles and Citizens. Spanish Republicans in Mexico* (1973) de Patricia W. Fagen; también, en el suplemento cultural de *Abc color* (16/01/1983), un extenso artículo, “Conversaciones con Ramón J. Sender”, publicado a propósito del primer aniversario de su fallecimiento, en el que realiza una lectura muy atenta de su narrativa.

Sin embargo, volviendo a la idea anterior, la autora, ante ciertas circunstancias más combativas, opta por el silencio. Un ejemplo es la “Declaración sobre García Lorca”, una carta publicada en enero de 1967 en la página cultural de *Comunidad*, firmada por varios intelectuales paraguayos, entre los que se encuentran jóvenes intelectuales como Antonio Pecci, Víctor Jacinto Flecha, René Dávalos, Rudi Torga, etc. El texto arremete contra el embajador de España en Paraguay, Ernesto Giménez Caballero, quien publicó un artículo en el diario asunceno *La Tribuna*, titulado “Conmemoración de

García Lorca en el Paraguay”, en el que afirmó que “a Federico lo mató el desorden de los primeros momentos...” y que eso “constituyó un crimen pueblerino, casi personal”. En la carta, para evidenciar la ruín apropiación que el falangista hace de la figura de Lorca a propósito de los homenajes que se estaban organizando en Asunción, los intelectuales paraguayos recogen fragmentos de artículos publicados por Giménez Caballero en 1937, en *Arriba España y Semana*, donde vilipendia al poeta y a otros artistas republicanos: “No hace falta más para poner en evidencia la impúdica duplicidad y la falacia esencial de Giménez Caballero, que ayer llamaba a García Lorca ‘rojo’ y ‘Lorquita’, despectivamente, y hoy dice de él que hubiera sido ‘el lírico’ del movimiento falangista...” (nº 475). Plá participa con colaboraciones en prensa en el homenaje al poeta, pero no firma la carta, aunque es cierto que los firmantes eran intelectuales jóvenes, activistas, todos ellos pertenecientes a una generación posterior. No obstante, en las entrevistas que realizamos en Asunción a personas cercanas a la autora a propósito de este tema (2014 y 2016), afloró una idea significativa: la consciente distancia que Plá marcó con respecto a la embajada de Giménez Caballero no era un gesto de neutralidad, sino de rechazo. Si a ello se suma el clima represivo del país, cuya ambigüedad censora dejaba en el intelectual la permanente duda diaria de “estar haciendo uso de la escala de valores adecuada”, se puede comprender la “mesura” con la que tenían que desenvolverse. Esta coyuntura pone en alza “el esfuerzo ciclópeo desarrollado por Josefina Plá en las diversas áreas del arte” (Bordoli 1984: 129). Pero no olvidemos tampoco que Plá perdió su puesto en la Universidad Católica por su adhesión a la carta solidaria en apoyo al escritor Rubén Bareiro en 1973, encarcelado por el stronismo, que lo acusó de comunista por recibir el premio literario de Casa de las Américas de La Habana.

En textos excepcionales como el de las mujeres de la República vamos encontrando algunas claves para intentar hallar respuestas a las preguntas

planteadas. “Interpretación de mi cuentística” (1984) es otro escrito peculiar. En él, Plá clasifica sus cuentos en tres vertientes. Nos interesa, aquí, la primera de ellas: la vertiente del desarraigo. El argumento que utiliza Plá para justificar esta agrupación de cuentos representa, probablemente, el único momento en el que la autora habla, desde un plano personal, del sentimiento de desarraigo:

La primera es la del desarraigo. No es muy numerosa: apenas cuenta con tres relatos; pero tiene presencia obsesiva, por temporadas, en mi espíritu. En ella trato de proyectar los momentos iniciales de la colonia: el hombre -o la mujer- españoles, desarraigados de su mundo y entregados al azar de un ámbito en el cual solo con la exasperación de todas sus potencias, con angustia y con ansia prenderán de nuevo -si es que prenden- sus raíces. [...] En estos cuentos hay una cierta sublimación autobiográfica –por lo menos así me lo han insinuado y yo no repugno por cierto la interpretación- son un cauce de la angustia lejana de la muchachita desarraigada que fui en un ambiente y un hogar tradicionales, y que trató desesperadamente de ahincar raíces por medio del amor en un medio totalmente nuevo y en muchos sentidos hostil, o por lo menos antagónico (Bordoli 1984: 537).

En su intento de “ahincar raíces” en un medio nuevo encontramos su respuesta al sentimiento de desarraigo, que combate con su constante esfuerzo de integración al país de acogida, desarrollado, como hemos visto a lo largo de este trabajo, desde múltiples frentes: “Tratar de comprender lo que nos rodea, amándolo: eso es integrarse”, dirá (1984: 537). La identidad de Plá, en tanto que extranjera, mujer e intelectual asume, dado el alto grado de integración en el país de adopción, una categoría quizá más cercana al neologismo acuñado por José Gaos, “transterrado”, que al de exiliado. Sin embargo, no creemos que en la identidad creativa de Plá exista una sustitución de la españolidad por la paraguayidad, tomando la terminología de Abellán al referirse al concepto de Gaos; tampoco, un mestizaje entre dos

tierras, entendiendo el término como una mezcla de culturas distintas que da origen a una nueva, sino más bien es perceptible el juego entre el “ser” y el “estar” que planteó José Ricardo Morales en su ensayo *El saber del regreso*, mencionado ya en el segundo capítulo de este trabajo:

Pese al carácter fundador que adquiere la obra del desterrado, la incorporación de este al país que le recibe difícilmente será definitiva. Pues si realmente cuanto hacemos nos hace -hago zapatos y me hago zapatero-, el haber hecho nuestras obras en Chile o en México tampoco terminó haciéndonos chilenos o mexicanos. Tanto es así que Mauricio Amster me decía con frecuencia e ironía: “Estamos chilenos...”. Y era cierto en la medida en que las diferencias de origen, de usos y convenciones, respecto de los habitantes del país, como no podía ser menos, subsistieron, pese a la considerable cordialidad mutua que hubiera y aun cuando el tiempo las atenuara (Morales 2012: 223).

Es cierto que Plá podía *estar* paraguaya por haber *hecho sus obras* en Paraguay, pero estas mantienen un rasgo diferenciador que, como precisamente también le ocurrió a Morales, no se diluyó a pesar del paso del tiempo: el lenguaje. Plá preservará la variante transnacional del español en sus poemas, sus críticas, sus ensayos, sus cuentos, sus piezas de teatro. Solo incluirá expresiones en yopará para dar voz a algunos de sus personajes con el objetivo de aportar realismo a la captación de los ambientes locales²⁴². Por eso, desde la “encrucijada” donde nace su obra, podemos afirmar que existe una voluntad por reflejar el bilingüismo, rasgo inherente a la idiosincrasia paraguaya, en aquellas obras de ficción centradas en captar la esencia de “la realidad circundante”, pero sobre todo un interés consciente por preservar un trazo inherente de su identidad, enraizado en el lenguaje.

²⁴² Como hemos podido comprobar en su producción teatral, los modismos del castellano paraguayo son apenas significativos.

Si atendemos a algunas definiciones de la categoría “exiliado”, resulta espinoso identificarla con las circunstancias de nuestra autora. José Ángel Ascunce, en “El exilio, entre la experiencia subjetiva y el hecho cultural: tema para un debate” (2008), define el exilio como

un hecho de expulsión de la tierra natural de una persona o de una colectividad como consecuencia de una acción de fuerza, independientemente de la naturaleza de esta, que induce al expulsado, en un estado consciente de desarraigo y alienación, a afirmarse en el compromiso ideológico como medio de recuperación, imaginaria o real, de la patria perdida (2008: 43).

De las cuatro características que delimitan, según el estudioso, el hecho exiliario, explicado desde el relato mítico-bíblico de la pérdida del paraíso, ninguna de ellas puede ser aplicada *stricto sensu* al caso de nuestra autora. Plá sufrió la ruptura y el distanciamiento del medio natural como consecuencia de una acción de fuerza, aunque fue en un momento de su vida en que Paraguay podía comenzar a identificarse con su hogar, de modo que la huida al exilio puede leerse como una suerte de retorno. Para Ascunce, el desarraigo explica el trauma personal del sujeto por la ruptura con su medio natural y la alienación revela el drama emocional de ese sujeto por la ruptura con su ser y su identidad (2008: 36); vistos así, son principios difícilmente observables en la experiencia de Plá porque, a pesar de haber reconocido una sublimación autobiográfica del tema del desarraigo en sus cuentos y de evocar en su poesía las múltiples máscaras que componen su identidad, no hay signos que entren en la dimensión subjetiva del trauma o la tragedia en relación con la ruptura inherente al hecho exiliario; la vindicación de la patria perdida, objetiva o emocional, es inexistente, ni siquiera aparece como motivo literario. Respecto al compromiso ideológico, como hemos indicado antes, se manifiesta a través del discurso intelectual que recorre su obra, pero se enuncia desde un orden universal.

Edward Said, en su intento de convertir el exilio en un paradigma en “Reflexiones sobre el exilio”, declara que, aunque parezca “extraño” hablar de los “placeres” del exilio, existen aspectos positivos que decir: “Ver ‘el mundo entero como una tierra extraña’ permite adoptar una mirada original” (2005: 194). Sostiene que, frente a la mayoría de las personas que tienen conciencia de una sola cultura, un escenario o un hogar, “los exiliados son conscientes al menos de dos, y esta pluralidad de miradas da pie a cierta conciencia de que hay dimensiones simultáneas, una conciencia que -por tomar prestada una expresión musical- es *contrapuntística*” (2005: 194). Este espacio contrapuntístico, positivo, puede identificarse con “la encrucijada” o “la frontera” desde la que Plá escribe. La condición masiva del exilio republicano ha generado una pluralidad de discursos válidos tanto para la plural comunidad exiliada como para aquella de la que se ha escindido. La particularidad del éxodo republicano en Paraguay, minoritario y transitorio - pues para la mayoría supuso un lugar de paso donde establecerse unos años hasta encontrar el arraigo definitivo en países vecinos-, condiciona el tipo de discurso intelectual adoptado por Plá, en tanto que extranjera que, tras dejar atrás un país abocado a un régimen dictatorial, se arraiga definitivamente en Paraguay. Plá no escribe para los españoles, tampoco para los contados exilados republicanos que llegaron a tierras guaraníes; sus palabras son zarandeos a la sociedad paraguaya, que despertaba de un largo letargo, pero sobre todo están dirigidas a un interlocutor universal. En este sentido, explica José Ramón López que el exilio, como fenómeno histórico, puede comportar, además de un sentimiento de melancolía y ausencia, una dimensión moral y un componente ético:

El exilio puede convertirse en el escenario donde actúa un modelo ético, espacio donde se crea una figura que pueda servir de ejemplo a la comunidad de la que se ha sido separado o incluso un modelo de orden universal (2008: 88).

Desde la isla paraguaya, a la que apenas llegan noticias sobre el exilio republicano, Plá construye, como decía Said, “su mirada original”, observa el mundo como “una tierra extraña”, toma conciencia de otra cultura que circunda a la suya natural, al tiempo que genera un discurso de orden universal. Su singular vivencia del exilio podría definirse recurriendo a la metáfora solar que propone Claudio Guillén en *El sol de los desterrados* (1995):

Sugerida por unas arquetípicas palabras de Plutarco, esta actitud parte de la contemplación del sol y de los astros, continúa y se desarrolla rumbo a dimensiones universales. Conforme unos hombres y mujeres desterrados y desarraigados contemplan el sol y las estrellas, aprenden a compartir un proceso común y un impulso solidario de alcance siempre más amplio -filosófico, o religioso, o político, o poético (1995: 13-14).

Desde el arraigo paraguayo, escribir es una celebración solar, es equivalente a la contemplación del sol y de los astros, un impulso solidario, como indica Guillén, de alcance más amplio: específicamente, es contemplar el cielo que cubre ambos lados de la frontera de la isla. El periodista Armando Almada Roche preguntó a Plá en una ocasión que para quién escribía, si lo hacía para el pueblo. Plá consideró que escribir para el pueblo suponía escribir para “el hombre de nuestra raza, de nuestra tierra, de nuestra habla”, tres cosas que consideraba “de inagotable contenido” e imposibles de conocer. Escribir para el pueblo, subrayaba la autora rechazando cualquier tipo de nacionalismo cultural, literario o artístico, “nos obliga a rebasar las fronteras de nuestra patria” es “escribir también para el hombre de otras razas, de otras tierras y de otras lenguas” (2011: 292). Apunta Guillén, en este sentido, que, si bien el nacionalismo exaspera el exilio, también “estimula actitudes opuestas, y que algunos de los escritores más significativos de estos tiempos se han alejado de sus orígenes y no han

encontrado, sino buscado el desarraigo, la soledad y el cambio de lugar” (1995: 138).

No es el caso de Plá el de la búsqueda del desarraigo o la soledad; en nuestro intento por ajustar el término *exilio* a su particular circunstancia vital e intelectual, creemos que sí existió un deseo explícito de alejarse del país de origen motivado por una voluntad de independización intelectual. No estamos refiriéndonos a un exilio voluntario, sino a un exilio *deseado*: fallecido Julián de la Herrería, Plá elige viajar a Paraguay porque simboliza el espacio de las oportunidades. Para ella, mujer, intelectual y progresista, la España de 1938 suponía borrar de un plumazo los diez años de actividad profesional, artística y literaria que había desarrollado entre Paraguay y España y volver a la intimidad claustrofóbica de la habitación compartida; Paraguay, donde tanto había por hacer, simbolizaba regresar al camino del crecimiento individual y del provenir. Precisamente, Guillén cita la experiencia de Roa Bastos, para el que los cuarenta años de destierro supusieron “una experiencia enormemente enriquecedora”, pues procuró ver el exilio “no como una penalidad política, como castigo o restricción, sino como algo que me ha obligado a abrirme al mundo, a mirarlo en toda su complejidad y anchura” (Roa *apud* Guillén 1995: 143); esta mirada dialoga con la de Morales, para el que el destierro fue un espacio de reflexión, de observación y de enunciación, que le brindó la distancia necesaria para comprender el mundo con mayor claridad, un sentimiento de “extrañamiento” forzoso porque, como ha subrayado, el desterrado vive en un mundo que “por ser ajeno, nos obliga a ‘asistir’ a él como espectadores, con plena lucidez, en absoluta situación de desprendimiento” (Morales 1969: 42). La literatura de estos escritores exiliados, en la línea de los ejemplos que trabaja Sophia A. McClennen (2004), “highlights the conflicts between practical and symbolic modes of describing the condition of exile”; sus posiciones sugieren nuevas líneas de aproximación al paradigma del exilio, “a

challenge to the supposed dichotomy between modernity and postmodernity” (2004: 285).

La obra literaria de Plá *en* el exilio se fundamenta en una configuración de experiencias interculturales²⁴³ transfiguradas en un mapa intelectual que nace del espacio metafórico de creación fronterizo y que atesora el objetivo de derribar la frontera metafórica que hace de Paraguay una isla. Durante el proceso de desconfiguración insular Plá crea *en* la frontera, que es el lugar donde aflora la perspectiva que la separa del universo semántico de su entorno, gracias a la cual crea su propio universo de significaciones. Esa posición privilegiada le permite trascender los límites de la frontera paraguaya y, en el caso de su literatura dramática, transfigurar el mundo inmediato, el circundante, a planos más abstractos o universales. Said, en *Cultura e imperialismo*, recupera un célebre pasaje de Hugo de St. Victor, monje sajón del siglo XII, citado por Erich Auerbach durante su exilio en Turquía, en el que afirma que “quien encuentre dulce su patria es todavía un tierno aprendiz; quien encuentre que todo el suelo es como el nativo, es ya fuerte; pero perfecto es aquel para quien el mundo entero es un lugar extraño” (2018: 508), pues solo este ha “aniquilado” el amor por *un* solo lugar del mundo. Said sostiene que se predica aquí el exilio respecto al afecto que se profesa al lugar de nacimiento y a sus lazos de pertenencia, pues la verdad universal del exilio no consiste en que se extinga ese amor o ese hogar, sino en que sea inherente a cada uno “el sentimiento inesperado de su pérdida”. Por eso, y a propósito de la singularidad de Plá como exiliada, cuya óptica se construye en la frontera - donde establece conexiones entre ambos lados-, en aras de construir un discurso que incluya una representación más equilibrada de los otros-nosotros, lejos de prejuicios, etiquetas o nacionalismos, es sustancial poseer “la independencia y la distancia de

²⁴³ El estudio de los nexos entre las culturas permite, según indica Amelia Sanz Cabrerizo, “romper la oposición entre dentro y fuera para abrirse a un tercer espacio de doble conciencia que ocupa ese espacio intermedio entre los grandes conjuntos culturales” (2008: 34).

alguien para quien la patria es ‘dulce’, pero cuyas condiciones reales hacen imposible recapturar esa dulzura”. Y, parafraseando a Eliot, Said añade: “no se puede privar a la realidad ‘de los otros ecos’ [que] habitan en el jardín” (2018: 506).

Plá logra la integración en el ámbito cultural paraguayo defendiendo un complejo proyecto intelectual, de tinte posnacional, que gira en torno a la preocupación de la identidad personal y colectiva, sostenida por una búsqueda de lo que ella misma acuñó “suprahumanidad” o visión totalizadora de la conciencia de la humanidad. Desde esta perspectiva, la autora no solo se aleja del canon literario paraguayo, sino que, como fuerza renovadora, abre nuevas vías de experimentación, como hemos visto en la apropiación de tendencias estéticas teatrales contemporáneas en pro de una lectura de orden universal que promoviera, además, potenciar la identidad individual del escritor. La creación literaria es, para Plá, el medio más directo, concreto y eficaz para desplegar esa visión:

La literatura se hace con palabras. Y todos los escritores emplean las mismas palabras más o menos, pero no siempre llegan con ellas a la misma meta o satisfacción de esa “ansiedad por ser el que se es” [...]. Y en ese hacerse, que consagrará la identidad de un plan con una definitiva inteligencia, el ser humano tiene sus instrumentos y su aliento: se manifiesta a través de las facetas que impone a su conocimiento en las formas diversas de la creación, y fuera de sí mismo, en su entorno, en el universo; pero sobre todo dentro de sí mismo (1995: 44-45).

La heterogeneidad que define el exilio republicano de 1939 prueba la diversidad de vivencias del exilio, tantas como sujetos diaspóricos, y, en consecuencia, la generación de distintas actitudes frente a la experiencia. Señala Juan Rodríguez que, entre los extremos, la adhesión nostálgica a una identidad perdida y la reivindicación de una conciencia apátrida, “se abre un

amplio abanico de grados de integración en las patrias de acogida y de desarrollo de identidades múltiples” (2017: 83-84), lo que, en el caso concreto de los escritores, permite acusar la diversidad del corpus literario del exilio de 1939. Como hemos sugerido, Plá, desde la frontera creadora, vive un exilio “solar” plutarquiano. No obstante, secundando la metáfora de Guillén, en su contemplación del cielo, rumbo a dimensiones universales, la dramaturga encuentra dificultades para apreciar la luz del sol y de los astros en su plenitud. Estas derivan de los mecanismos de configuración insular impuestos a lo largo del siglo XX por el autoritarismo paraguayo, forma de gobierno antonomástica, que recrudece la singularidad de nuestra autora: Plá vive en el sombrío lugar en que confluyen el exilio y el insilio. Para evitar el oxímoron exilio interior, acudimos al término insilio, utilizado recurrentemente por Manuel Aznar (2004, 2008, 2017). No lo traemos aquí para insistir sobre la pena que el gobierno podía imponer a los paraguayos que vivían dentro de la isla, como también hizo el gobierno franquista con los españoles disidentes que se quedaron en el país, sino para referirnos al ámbito literario donde, como indica Aznar, son destacables las condiciones sociales y políticas que envuelven a los insiliados en comparación a los exiliados:

El exiliado puede escribir libremente en su país de acogida porque está fuera de España y, al no tener que padecer limitaciones políticas a su libertad de expresión [...] Por el contrario, los autores que escriben en la España franquista carecen de libertad de expresión y son víctimas no solo del lápiz rojo, de la sombra alargada de la censura nacional-católica, sino también de la autocensura, mucho más profundamente dañina para la literatura y para la creación artística que la propia censura (2017: 173).

No es la misma la libertad con la que Roa Bastos y Casaccia escriben desde la Argentina de la década de los cincuenta, que la cautela que hubo de

tener Plá desde Asunción para que *El Edificio* no llegase a las manos equivocadas. Su tragedia como dramaturga no es otra que el hecho de que la condena *insiliar* al ineditismo se alarga hasta la actualidad. No obstante, en Plá, afortunadamente, sospechamos que no se da el fenómeno de la autocensura, por eso hoy -apoyándonos en sus manuscritos aún - podemos apreciar su extraordinaria capacidad creativa y reivindicar su lugar en las letras hispánicas. Porque, a pesar de las dificultades, Plá logra apreciar la luz del sol y de los astros: ese es su “esfuerzo ciclópeo” como autora y como promotora de un proyecto plural de renovación cultural. Su victoria, insistimos, deriva del lugar simbólico desde el que lee el mundo, como exiliada republicana e insiliada paraguaya: la frontera.

En una de las reflexiones que propone Fernando Aínsa en “Límite, diferencia y espacio de encuentro y transgresión” (2006), la frontera se concibe como una “membrana permeable” que “permita la ósmosis de campos culturales diversos”, puesto que la frontera, como punto inicial para poder acceder a “otros horizontes” está hecha para ser cruzada (2006: 229). Nos hemos referido a Plá como escritora en la frontera por dos motivos que han ido tejiendo el cuerpo de este trabajo: en primer lugar, la figura de Plá, como intelectual que integra el campo cultural paraguayo, representa el puente que conecta la isla con el exterior, anula la noción de división impuesta desde el interior para ensalzar la de pasaje, que es, asimismo, transgresión por su efecto desconfigurador: su labor teatral buscó insistentemente una sincronía con las corrientes exteriores, europeas y latinoamericanas; su insilio durante las dictaduras de Higinio Morínigo y Alfredo Stroessner le permitió descubrir las carencias del país y emprender un proyecto de institucionalización teatral, como autora, crítica, docente y directora. Aunque el aislamiento cultural paraguayo sobrevive al fin de la dictadura, el progreso de la escena, de su cultura en general, no podría ser entendido sin conocer y reconocer su labor. No olvidemos que esta frontera

es definida como una “membrana permeable” que permitió, además, filtrar al exterior manifestaciones de la cultura paraguaya, concebidas en el interior de la isla. *Historia de un número* es el ejemplo más representativo, pero las primeras giras internacionales del teatro independiente, heredero del espíritu de la Escuela Municipal, se incluyen en esta coyuntura.

La segunda lectura del término frontera es aquella que se asocia a su perspectiva creativa, a la “encrucijada” desde la cual nacen sus obras, condicionada por su identidad de exiliada plutarquiana, amante de su país de adopción. Su palabra, su literatura, son esencialmente fronterizas, siguiendo la propuesta de Aínsa:

En tanto que macroestructura, la creación literaria se conecta con otras estructuras y, a través del establecimiento de diferencias, supera las fronteras en nombre de la unidad de la condición humana, que pone de manifiesto esas mismas diferencias (2006: 232).

La obra teatral de Plá, que brilla por la lectura simbólica de los niveles de la realidad, es innovadora porque cruza los límites del orden reinante, más allá del espacio paraguayo; además, por su condición “cíclica” y, por lo tanto, versátil y muy original, es difícil de clasificar: “cruza el borde, asegura el contrabando de ideas y tendencias, es el equilibrista condenado a hacer piruetas en la línea divisoria” (2006: 233). Esta condición fronteriza implica que existe una distancia con respecto a otros modelos, de modo que puede resultar también disidente, un factor que puede agregarse a los motivos socioeconómicos que explicarían el ineditismo de sus obras teatrales. Recordemos que Plá opinaba que el escritor, en tanto escritor, no tiene la obligación de mejorar directamente la situación del país, pero sí la de decir la verdad: “por lo menos reclamar para nosotros el derecho de ser desagradables” (Almada 2011: 169-170). La expresión de la verdad está íntimamente ligada al concepto de escritura disidente, aquella que rechaza el

comprometerse con determinadas ideas fijas y formar parte de un consenso cerrado en el que se limita el pensamiento crítico y no tiene cabida la discrepancia. En el ensayo “Las disidencias del escritor” José Ricardo Morales asocia el término a la distancia esencial del exilio. El escritor, según Morales, ha de ser disidente porque, desde su posición de “extrañamiento”, que lo sitúa entre el mundo y el lector, “nos hace caer en la cuenta de aquello que sin él nunca se nos hubiera hecho presente, abriéndonos caminos nuevos en expresión y mundo” (Morales 2012: 70). Precisamente, la distancia que le permite la frontera -traslación de su condición de exiliada- originará su perspectiva creativa y esta, una obra disidente que, a lo largo de distintos ciclos creativos, es capaz de buscar una problemática universal. Esta universalidad, para Plá, entrañaba la verdad de su discurso, que era configurado en un acto de liberación²⁴⁴: conflictos de índole filosófica con los que denunciar la incomunicación a la que se somete el individuo contemporáneo, víctima de mecanismos sociales, políticos, económicos e ideológicos. La disconformidad de la autora es el impulso de la disidencia e implica

la revisión de planteamientos anteriores, o introducción de un testimonio diferente: todo testimonio implica el compromiso con una verdad; y toda verdad implica un desafío. Un desafío que no siempre se está en situación de lanzar en paridad de condiciones. No es fácil quitarse la máscara (1976: 15).

La obra de Josefina Plá, en tanto que escritora en la frontera, solo podrá asociarse a la literatura española en el exilio republicano de 1939 si leemos este paradigma desde su heterogeneidad, no estrictamente entendido como una categoría irreductible a lo nacional español. El debate teórico sobre la

²⁴⁴ Plá explica esto en *Voces femeninas en la poesía paraguaya* (1982), donde declara que la liberación a través de la literatura representa el ejercicio de un poder. Esa liberación exige que el escritor se sienta libre. Sin embargo, matiza que se trata de una condición paradójica porque no pueden *liberarse* sino los *libres*. La liberación pocas veces es experimentada por la mujer escritora porque históricamente la mujer no ha sido enteramente libre.

literatura del exilio no gira ya en torno al reconocimiento/no reconocimiento de los autores del exilio, sino más bien cuestiona los factores que participan en ese reconocimiento. En un breve texto titulado “Los durmientes de la cueva: tiempo y espacio del exilio republicano de 1939”, el poeta exiliado Enrique de Rivas, hijo de Cipriano Rivas Cherif y sobrino de Manuel Azaña, componía una reflexión acerca de la irregularidad del tiempo en el exilio y la difícil, casi imposible, anagnórisis del exiliado porque sus horas se antojan sempiternas a pesar del retorno. Según Rivas, el tiempo de la memoria del exilio podría asimilarse al no-tiempo en que acaecen los sueños, de modo que la metáfora que aproxima el sueño a la historia vivida fuera del tiempo, el exilio, contiene una afirmación reconocible para todo aquel que lo ha sufrido: “el tiempo en que transcurre la conciencia de que de él se tiene no es asimilable al de la vida ordinaria ni puede medirse con relojes, que artificialmente lo dividen en periodos fijos o iguales” (Rivas 1998: 87). Así, la primera hora del refugiado, que testimonia la huida y el paso por los campos de concentración, no dura lo mismo que el viaje a lo largo del océano hacia la salvación, ni que las horas pacientes en la tierra de acogida, mientras se acepta, desde la distancia, que el régimen en España prevalece y nacen y crecen los hijos en el exilio.

No obstante, ¿y si para el exiliado el exilio no se identifica con la historia vivida fuera del tiempo? ¿Y si la anagnórisis del exiliado no ha de darse? ¿Y si la última hora no llega tras una larga espera porque el retorno no se contempla? Explica Mari Paz Balibrea que, además de las circulares, las trayectorias del exilio también pueden ser “como vectores que salen de España en multitud inabarcable de direcciones, puntos de fuga que, en muchas ocasiones, o hasta después de muchos desplazamientos, no volverán a la nación” (2017: 151). El estereotipo de exiliado -asociado a la nostalgia, el trauma, la pérdida y la sensación de quedar suspendido en el tiempo, la espera, el retorno- se desinfla al considerar que el exilio, por ser una crisis

espacial, lo es también de temporalidad: “al dejar de estar en el estado (nacional), el exiliado deja de ser en el tiempo (nacional)” (2017: 148), lo que obliga a reconocer que el exilio participó de otras temporalidades, vinculadas a los países de acogida, independientes de la de España -que se focalizaban en el tiempo presente, no estaban ancladas en el tiempo pasado como experiencia referencial. Así es como Plá puede incluirse en la nómina de autores republicanos exiliados.

La última hora del tiempo del exilio que describía Rivas, “una hora tan especial que en ella no cabe sino un sentimiento de hallarse ante algo debido..., debido y desconocido” (1998: 90), se identifica también con el momento de recuperación de la memoria del exilio: sueño colectivo que acaece en un tiempo histórico real y abraza una responsabilidad aún más colectiva: la aceptación de la herencia del exilio, que dilate la última hora, la de la memoria, generando, así, el sentimiento de hallarse ante algo debido y reconocido. Sin embargo, como se propone en la obra colectiva coordinada por Mari Paz Balibrea, *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español* (2017), integrada por algunos trabajos que han sido citados a lo largo de este capítulo, existen otras formas de pensar el legado cultural del exilio republicano, alejadas de las estructuras de interpretación heredadas del franquismo²⁴⁵. Una de las claves que proponen Mari Paz Balibrea y Sebastiaan Faber en el estudio introductorio se centra en la consideración de que la historia del exilio republicano no admite clausura, de modo que cabe la posibilidad de hablar de historias del exilio o de los exilios, en plural. Sostienen que una de las manifestaciones del legado de los exiliados se encuentra en la manera en que los individuos y comunidades del exilio contribuyeron con sus saberes a las historias de sus espacios de llegada o de tránsito:

²⁴⁵ A propósito de este tema, cabe citar la propuesta de Linda Hutcheon (2002), quien señala que, en una sociedad cada vez más globalizada, marcada por movimientos diaspóricos, es necesario buscar nuevos discursos para repensar el modelo nacional de historia literaria.

Sus acciones en muchos casos han tenido una honda huella y están presentes no solo en la memoria, sino en las creaciones e innovaciones que -plasmadas en instituciones y sus espacios físicos, en genealogías de conocimiento, en intervenciones tangibles e intangibles- hoy por hoy forman parte de la cotidianeidad de miles por todo el planeta (2017: 22).

La duradera estela del legado del exilio republicano es definida como una evidencia de la “multiplicidad de continuidades positivas que tienen origen en el conflicto español de 1936-1939” (2017: 22). La trayectoria de Plá representa una de esas continuidades *positivas* y se identifica como una de las líneas de dispersión, cuyo legado es absolutamente medular para la cultura paraguaya del siglo XX²⁴⁶. No tendría sentido recuperarlo integrándolo forzosamente “de vuelta a la nación”, pero sí es necesario recuperarlo en un acto de colaboración entre España y Paraguay, entendido como un diálogo transnacional. Hoy día, Plá es una exiliada de la historia de la literatura dramática en castellano. Sus piezas, inéditas aún, viven indefectiblemente excluidas de cualquier canon. La revisión del canon del exilio implica el reconocimiento de los autores que integran en su mirada la coexistencia de culturas, ya sea fagocitados por la cultura de acogida, ya sea desde el espacio privilegiado de la frontera. Quizá haciendo justicia a la labor teatral de Plá se pueda responder a la duda doliente que Roa Bastos formulaba en 1974: por qué no había un auténtico teatro en español en Paraguay que tratase el sufrimiento del pueblo paraguayo, un dolor que no era otro que el de cualquier pueblo, pues vibraban en él los eternos temas del arte universal. Además, el reconocimiento de la labor teatral de Josefina Plá, en sus múltiples manifestaciones, servirá para derrumbar algunos de los

²⁴⁶ La quinta parte de *Líneas de fuga* (2017), “Legados”, coordinada por Olga Glondys, recoge una serie de testimonios individuales que dan cuenta del impacto del exilio en un gran número de países y en distintos campos de conocimiento. Uno de ellos es el de Víctor Bogado, reconocido profesor y crítico de teatro paraguayo, dedicado a la trayectoria de Josefina Plá, que fue su profesora en la Escuela Municipal de Arte Escénico (713-716).

mitos asociados a la insularidad cultural paraguaya, afianzados a mediados del siglo XX desde el interior y el exterior del país, pues los muros que cercaban la isla paraguaya estaban, en realidad, salpicados de grietas.

CONCLUSIONES

El poeta paraguayo Hugo Rodríguez-Alcalá evoca en uno de los ensayos que componen *Poetas y prosistas paraguayos* (1988) una visita que hizo a Josefina Plá a propósito de la publicación del poemario *Étincelles* de Nathalie Bruel (1986), que aquella había traducido y prologado, y a cuyo acto de presentación no asistió. Tras el portón de su casa, Marciano Solís, fiel secretario de la escritora desde 1966, revisa los manuscritos, descifra los trazos enmarañados, teclea infatigable. El buen humor de la octogenaria escritora traslada al poeta a los años treinta, cuando él era aún muy joven y Plá la primera y única mujer periodista del país. Confiesa entonces que se encuentra en presencia de dos personas: la Josefina “de hoy, chispeante de ideas y de humorísticos juegos verbales” y “la muchacha de actividad vertiginosa que solía encontrar en las redacciones y cuya prosa y verso leía en los números dominicales”. Así, a medida que teje algunos recuerdos más, Rodríguez-Alcalá señala que la joven que se arraigó definitivamente en Asunción en 1938 era ya una intelectual madura que desplegó vigorosamente sus alas con el fin de situarse en la línea de la contemporaneidad artística -al tiempo que indirectamente incitaba a su alrededor a seguir sus pasos:

Y pienso que esta extraordinaria mujer era ya intelectualmente madura en su juventud. Su estilo vigoroso, agilísimo, era el de hoy. Su cultura literaria en sus años mozos asombraba. Escribía entonces con la misma seguridad de criterio que hoy; sabía los idiomas que sabe hoy y nutría sin cesar su espíritu con rica diversidad de lecturas en varias disciplinas. En fin, su prosa y verso fluían ya de una pluma magistral (Rodríguez-Alcalá 1988: 79-80).

El mismo Rodríguez-Alcalá veinte años antes, en aras de *descubrir* a la autora al mundo, poniendo en valor su labor como modernizadora de la cultura en Paraguay, escribió para *Cuadernos Americanos* un extenso artículo en el que afirmaba abiertamente:

a ella se debe en gran parte el que el medio intelectual en que vive haya logrado una cabal modernidad, por decirlo así, de la noche a la mañana, sin los vacilantes tanteos previos que suelen producirse en momentos de transición de una actitud estéril ya por lo extemporal, a una actitud fecunda y creadora dentro de la inspiración general de una época (1968: 74).

En efecto, la lacra de la discontinuidad que caracterizó la literatura paraguaya de principios de siglo XX, muy marcada por el lenguaje romántico nacionalista y el fatuo discurso revisionista, determinó la asincronía evolutiva de las corrientes y géneros literarios que la generación del 40 intentó mitigar. La ausencia de relevo generacional propició que los poetas del 40 inyectaran en el panorama literario paraguayo el aliento modernizador, de modo que, como indicaba Rodríguez-Alcalá con respecto a Plá, no hubo una transición, sino una patente acción de cambio: “Con sagacidad dialéctica²⁴⁷, sí, [Plá] hace hincapié en el hecho de que el tiempo nuevo, por inexorable ley histórica, exige un arte nuevo” (1968: 85). A pesar de ser la principal agente del cambio, a la que grandes escritores como Roa Bastos expresaron abiertamente su gratitud -“débole [...] el acceso a una espiritual convicción de lo que el arte nuevo encierra como actitud o estilo fundamentalmente innovados [...] es esta la única forma de entender la poesía nueva: intuyéndola, no pensándola” (Roa 1995)²⁴⁸-, Plá aún no ha recibido un reconocimiento que esté realmente a la altura de su plural trayectoria. En 1968, Rodríguez-Alcalá comenzaba el citado artículo aludiendo a este hecho: “Es difícil que haya en América un escritor de los merecimientos de Josefina Plá tan poco conocido, ni una obra tan rica y

²⁴⁷ Hugo Rodríguez Alcalá comenta “Poetas y poesía moderna”, conferencia que difundió Plá a través de la emisora del diario radiofónico *Proal* en 1938 y que fue considerada como el Primer Manifiesto de la Poesía Moderna de Paraguay (Di Meglio 2018: 77).

²⁴⁸ Fragmento del texto “Sobre el sentido ascético de la poesía nueva” publicado como introducción a *Poesías reunidas*, antología editada por Miguel Ángel Fernández en 1995. El texto fue originalmente publicado en la *Revista del Ateneo Paraguayo* en 1943, número 8, pp. 26-29.

valiosa como la de ella menos estudiada y menos comentada fuera del ámbito en que vio la luz” (1968:73); en 1985, Celia Correas publica en *Revista Iberoamericana* (nº 132-133) que Plá “es un caso claro de marginación: postergada para la posteridad por los que la leyeron en su tiempo, ha quedado injustamente relegada, al margen del curso de la historia literaria”; Francesca di Meglio en 2018 ha apuntado que, a pesar del indiscutible valor de su obra, el hecho de que Josefina Plá “siga siendo considerada una figura marginal en el contexto internacional (a menudo citada como fuente autorizada y gran conocedora de la literatura o historia del Paraguay) es indicativo de la necesidad de una interpretación orgánica de su poesía” (2018: 12), y, en general, de su obra. No obstante, es cierto que puede resultar imposible elaborar un estudio holístico de su producción intelectual, que ahonde tanto en cantidad como, sobre todo, en calidad, si aún existen muchos textos inéditos; o, como confesó su secretario, Marciano Solís: “hay como 58.000 escritos esparcidos por todas partes” (*La Nación*, 16/11/2003).

El presente estudio se ha fundamentado en una recuperación de materiales inéditos de Josefina Plá, que representan la base sobre la cual se erige el objetivo principal: la reconstrucción de su trayectoria teatral. Sin embargo, la recuperación de esos inéditos, que en este caso concreto son veintitrés piezas de teatro y numerosos artículos periodísticos, solo adquiere su valor real si los ponemos en relación con el contexto en que fueron concebidos. Este ejercicio ha sido necesario porque responde a una cuestión intrínseca al objetivo principal de la tesis, encaminada a realzar el trabajo de Plá en Paraguay a partir de una lógica argumentativa que supere la mera enumeración de sus publicaciones, logros y premios: la reconstrucción de la trayectoria teatral de Josefina Plá, como dramaturga, directora, docente y crítica teatral es una prueba fehaciente de su protagónica acción de resistencia al aislacionismo cultural paraguayo mediante un poliédrico proceso de *desconfiguración* insular. Este proceso ha consistido en desmontar

una serie de tópicos, vinculados mayoritariamente a la “insularidad” de Paraguay, enunciados en el capítulo I. Destacamos en estas conclusiones cómo, a través de su intensa labor teatral estudiada en los capítulos II, III y IV, Plá ha ido alejándose paulatinamente de tales tópicos.

Estudiar la vinculación de nuestra autora con la escena teatral paraguaya implicaba reconstruir ampliamente la escena del exilio republicano de 1939 en Paraguay porque los responsables de la renovación de la escena paraguaya contemporánea fueron los dos españoles exiliados republicanos más influyentes en la cultura paraguaya, Josefina Plá y Fernando Oca del Valle. Ante la ausencia de estudios académicos exhaustivos dedicados a la escena paraguaya se rastrearon en hemerotecas y otros archivos específicos las piezas que estrenó la Compañía del Ateneo Paraguayo (1941-1970), cuyo director fue Oca del Valle, y aquellas que Plá dirigió como profesora de la Escuela Municipal de Arte Escénico (1948-1969). A la hora de trazar el mapa de la escena del exilio de 1939 en Paraguay en el capítulo II hallamos problemas metodológicos derivados, principalmente, de la ausencia de la crítica teatral como género; sí contábamos con un número satisfactorio de noticias de los estrenos que apenas valoraban críticamente el espectáculo. Por eso, el análisis de los repertorios, entre otros datos objetivos extraídos de las notas de prensa, ha resultado fundamental.

Hemos observado que Oca del Valle dirigió un total de cuarenta y ocho obras, también que los primeros actores de la compañía, fieles al director y al Teatro Municipal, fueron profesionalizándose a lo largo de los años hasta el punto de tomar su relevo en 1969-1970. Plá, cuyo proyecto llevaba gestándose durante veinte años, dirigió trece obras que el elenco de estudiantes estrenó para el público asunceno; por la información que hemos extraído de la revista de la Escuela Municipal de Arte Escénico, *Proscenio*, intuimos que dirigió, adaptó o tradujo muchas más, pero no hay noticia de ello porque fueron representadas como exámenes de final de curso. Los

proyectos de Plá y Oca del Valle pusieron en marcha la institucionalización del teatro paraguayo: al aproximarnos a la primera mitad del siglo XX, nos percatamos de que la acción dinamizadora de ambos intelectuales salvó el estatismo que sufría el teatro paraguayo en español, acentuado por la crisis de entreguerras; crearon, además, un público teatral asiduo y desviaron el gusto teatral pero, sobre todo, fundamentaron sus valores en una pedagogía teatral dirigida a la profesionalización de los actores y escenógrafos. Sin embargo, al estudiar los repertorios de las compañías advertimos que su acción renovadora no fue paralela.

Si bien ambas instituciones trabajaron sometidas a unas limitaciones que les forzaban a implementar un teatro de índole oficialista, es decir, evasivo, complaciente e inofensivo debido al aparato de control impuesto, primero por Morínigo y después por Stroessner, Oca del Valle priorizó “la continuidad” del elenco en detrimento de la difusión de un teatro más moderno, configurando repertorios que consiguieran reunir a un público devoto y mantener viva la conciencia teatral construida, por eso, *escucha* la demanda del público paraguayo -estrena las primeras zarzuelas paraguayas- y recurre a algunas piezas exitosas de la escena de posguerra española, desprovistas de discurso ideológico; no obstante, no cayó en las redes del teatro comercial, pues desde el principio aprovechó la simpatía de su público para filtrar en los repertorios obras críticas de autores paraguayos contemporáneos como Mario Halley Mora, Roque Centurión Miranda, Josefina Plá o Augusto Roa Bastos que representaban conflictos de una realidad que el espectador asunceno podía identificar fácilmente. Por otra parte, la Escuela Municipal de Arte Dramático estuvo adscrita siempre a un “teatro de valores”, en términos de Plá, que obvió las exigencias del público convencional con el objetivo de crear espectadores que entendieran el teatro como una manifestación artística alejada del mero entretenimiento y del localismo, que combinase obras clásicas y las tendencias estéticas más

modernas del teatro universal. Estas evidenciaban el interés de la autora por trasladar la cultura paraguaya más allá de las intrafronteras. La actitud irreverente de la Escuela no fue censurada porque el impacto de sus propuestas recaía sobre un público reducido, al tiempo que se amparaba bajo su condición de institución oficial.

Cabía preguntarse entonces si, tras la puesta en marcha de los proyectos de Plá y Oca del Valle, la distancia de la escena paraguaya con respecto al teatro que se desarrollaba en Latinoamérica se mantuvo tan insalvable como a principios del siglo XX, o bien si el tópico de la asincronía cultural, derivada del aislamiento del país, merece ser revisado. A las fuentes hemerográficas nos remitimos para inclinarnos por esta segunda opción. La isla, a pesar de la sombra de la censura, consintió que en sus escenarios se escucharan tanto las voces de O'Neill, Tennessee Williams, Miller o Camus, como las de Plá o Roa Bastos. "Los regímenes dictatoriales desconfían del impacto directo que puede tener el teatro", afirmó Rubén Bareiro (1963). Precisamente, el impacto que el régimen no vio fue la herencia que los proyectos de Plá y Oca del Valle dejaron a jóvenes que, ante la asfixia social impuesta por la dictadura, apreciaron el valor catártico del teatro y aprendieron a ver que otra escena era posible. La herencia se materializó en la continuidad de la escena paraguaya con la proliferación, desde finales de los años sesenta, y durante dos décadas, de un buen número de elencos independientes que buscaron modos de expresión nuevos y alzaron las primeras voces contestatarias contra el stronismo, uniéndose sincrónicamente al rumor que emanaba de Latinoamérica contra el totalitarismo. La construcción del teatro nacional paraguayo en este período de tiempo logró, así, encontrarse con el teatro latinoamericano y compartir el anhelo de liberación. Percibimos, entonces, que la herencia de la Compañía del Ateneo y de la Escuela Municipal de Arte Escénico, quienes proveyeron a la escena paraguaya de una continuidad sin precedentes durante las décadas de los años cuarenta,

cincuenta y sesenta, desvirtúa, también, el tópico de la discontinuidad a la que había estado tradicionalmente condenada la producción cultural paraguaya: el teatro independiente paraguayo no nació como un movimiento cultural huérfano pues, si bien adoptaba una tendencia rupturista, hundía sus raíces en la formación teórica, práctica y literaria que emanó de la Escuela Municipal de Arte Escénico, y salió adelante gracias a un público educado y estimulado en la marginal escena que construyó esta institución.

A medida que el tópico del aislamiento se fortalecía desde el interior, debido a la imagen de régimen progresista y pacífico que proyectaba Stroessner gracias al apoyo del Partido Colorado, con el fin de *legitimar* una aparente república democrática -y que le permitió sobrevivir a las dictaduras de los países vecinos-, desde el exterior se generalizó aquel tópico que define al país como un enigma. Esta apreciación se deforma en una lógica peligrosa que asevera su imagen insular: en Paraguay, país ignoto, probablemente *no ha pasado -ni pasa- nada*. La consecuencia fatídica es que, como ha ocurrido con las investigaciones del exilio republicano de 1939, el país se elude, se margina del campo de estudio, de modo que la recuperación de figuras como Josefina Plá o Fernando Oca del Valle, que representan un ejemplo extraordinario de la transfusión cultural del exilio republicano en los países de acogida, es tardía. La búsqueda de información sobre ellos ha cubierto un vacío en la historia del exilio republicano que también visibilizamos a partir de la reconstrucción de las disímiles trayectorias de otros intelectuales republicanos afincados en Paraguay: Guillermo Cabanellas, José Marcos Blázquez, Avelino Rodríguez Elías e Isidoro Calzada. De esta manera, el lugar común de que “en Paraguay no pasa nada” se derrumba estrepitosamente.

Además, la huella de los exiliados españoles en Paraguay nos ha llevado asimismo a ratificar la heterogeneidad del exilio republicano de 1939. En el caso particular del teatro, hemos observado que el reducido número de exiliados determinó que el desarrollo de la escena exiliada paraguaya fuera

diferente a la de otras capitales latinoamericanas: no hubo un público español, pero tampoco un elenco profesional exiliado. Por ello, el proceso de construcción de la escena exiliada paraguaya se ha visto como una amalgama de hechos que no responden a un orden cronológico: el nacimiento y el desarrollo de la escena exiliada en Paraguay fue intrínseco al proyecto de institucionalización teatral, la fundación y la profesionalización de los elencos, la formación de un público, la apertura a las nuevas corrientes teatrales contemporáneas, así como a la inclusión del folclore paraguayo en las tablas oficiales. Todo ello, además, aconteció condicionado por las limitaciones impuestas por la turbia censura dictatorial. Incluso la temporada de la Compañía de Margarita Xirgu en Asunción (1944) fue mucho más que un cúmulo de estrenos pilotados por la gran trágica del teatro español. Se concibió como un punto de inflexión en la historia cultural del país porque esa temporada representó el primer contacto del público paraguayo con la modernidad teatral, de modo que influyó muy notablemente en el impulso de renovación escénica.

A lo largo del tercer capítulo hemos presentado, clasificado y analizado exhaustivamente el corpus que compone la producción dramática de Josefina Plá. Es el bloque central de este estudio porque el hallazgo de veintitrés piezas inéditas en el archivo personal de Josefina Plá que custodia la Universidad Católica de Asunción en el marco de esta investigación, más las diez ya publicadas, nos ha permitido componer, a día de hoy, el corpus teatral más completo que existe de la autora, y trazar, por lo tanto, una caracterización sólida sobre su labor como dramaturga. Para ello, ha sido imprescindible en primer lugar situar a Plá en el marco del teatro paraguayo de la época. Este estaba constituido por los autores de dos generaciones, aquellos que pertenecían a la generación del 40 y los que habían seguido su estela, cuyas propuestas habían rebasado lo anecdótico y rechazaban cualquier atisbo revisionista. Este “teatro de valores”, de innegable peso en la

historia de la literatura paraguaya, era minoritario y muy difícilmente tomó los escenarios. La atmósfera nebulosa que existía en torno a la censura alentaba el miedo a estrenar obras polémicas, lo que condicionó el ineditismo, como forma de autocensura. Así, entre las décadas de 1940 y 1960, solo se estrenaron nueve obras “serias”. Sin embargo, aunque parezca un número muy reducido, estos estrenos se han de interpretar como un mecanismo más de desconfiguración insular por parte de la intelectualidad que se quedó en el país tras la guerra de 1947.

De estas obras nació el discurso crítico, expresado en diferentes intensidades, que encarnaba la “actualidad” del teatro paraguayo contemporáneo y que permitió a estos autores asomarse a las tendencias estéticas latinoamericanas. El espacio marginal desde el cual escribían era el que les confería una carga subversiva, una visión crítica de la realidad, y el que anula, en nuestra opinión, la supuesta discontinuidad de la literatura dramática paraguaya contemporánea. Con los autores de la generación del 40, a la que pertenece Plá, y de los 50-60, conectarán los dramaturgos más jóvenes que, aunque adopten formas artísticas experimentales, atesorarán el espíritu crítico de sus predecesores y el interés por alcanzar un teatro de “valores artísticos y significado humano” (Plá 1994: 105). Plá encabezó el proceso cultural de desconfiguración insular desde una óptica personal y profundamente crítica. La versatilidad de temas y formas, que giraban en torno a la universalidad de los conflictos planteados, han hecho que haya sido difícil situar sus obras en el panorama teatral de la década de los años cuarenta, cincuenta y sesenta. Su capacidad por adaptarse y apropiarse de las nuevas tendencias estéticas contemporáneas evidencia su libertad creativa.

El principal criterio sobre el que se ha sustentado nuestra propuesta de análisis ha sido el de estudiar solamente las obras escritas a partir de 1938, cuando Plá se instaló definitivamente en Paraguay tras huir de la guerra civil española; el resto han sido comentadas brevemente. Las analizadas suman un

total de veintiocho obras que hemos clasificado en teatro mayor, teatro breve y teatro infantil, religioso y popular. Además de una caracterización formal y una lectura interpretativa de las obras, se ha señalado cuáles de ellas han sido estrenadas y en qué circunstancias – la mayor parte de esta última información se ha obtenido de noticias publicadas en la prensa asuncena-. En el teatro mayor hemos encontrado una constante temática clara: Plá sitúa la voz de la mujer en el centro del conflicto dramático, ya sea a partir de realidades imaginarias donde participan elementos identificables en mayor o menor medida a lo que la autora llamó “la realidad circundante” (*Aquí no ha pasado nada, Pater Familias, ¡Ah, che memby cuéra!, La cocina de las sombras*), o configuradas a través de fábulas o alegorías donde la dimensión simbólica cobra protagonismo (*Fiesta en el río, El pretendiente inesperado, Alcestes*). Asimismo, en otras piezas Plá se acoge al expresionismo como canal mediante el cual construir mundos distópicos y reflejar, desde un planteamiento universal, el contexto de represión al que estaba sometido no solo el hombre paraguayo, sino el individuo en general (*El Edificio, Historia de un número*). El teatro breve, dividido en piezas en un acto (*El profesor, El gato alcalde, Ad augusta per angusta, Qué gran cosa es el teléfono, El empleo, Caído del catre, Esperar sentado, Las ocho sobre el mar*) y adaptaciones y libretos de radioteatro (*Don Quijote en la venta, Principio, medio y fin del gobierno de Sancho Panza, En el palacio de los Duques, La tercera huella dactilar, Los primeros hombres en la luna*), evidencia no solo el interés que mantuvo la autora con el teatro español de vanguardia, sino sobre todo la apropiación de nuevas tendencias teatrales, que se debatían entre la risa grotesca y el absurdo. Finalmente, en el teatro infantil (*El rey que rabió, Azud, Mazud y Kazud, El príncipe de oro, El pan del avaro*) Plá proyecta mundos fantásticos donde está muy presente la literatura popular y los clásicos universales; el religioso (*Hermano Francisco*) y el popular (*Una novia para Josévaí*) son géneros minoritarios, pero muestran la diversidad de su propuesta creadora.

En el último capítulo, hemos tomado su voz como crítica teatral, tejida en diversos artículos de prensa asuncena, para dilucidar cuál era su concepción sobre el teatro: el individuo no había de ser portador de un destino particular, sino “representante de un destino humano común, de un dolor solidario y de una esperanza compartida” (Plá *apud* Bordoli 1984: 539), de modo que el teatro tenía que potenciar el valor de la palabra, del signo y de la mirada crítica que trascendía lo local para abrazar una proyección de cariz universal. Para lograrlo, tendió a sustentarse en el símbolo, convertido en el puente que el arte figurativo establecía desde la estética realista hacia propuestas de vanguardia -que rozaron en su última etapa los límites de la abstracción-, y se manifestaba como hecho estético afín a las corrientes teatrales contemporáneas.

Hemos comprobado, además, que este discurso era absolutamente coherente con su obra creativa y hemos enunciado unas constantes en su teatro, extraídas del análisis de las obras del capítulo anterior y articuladas como una suerte de poética teatral. Se han podido diferenciar en su producción varios ciclos creativos: 1) Ciclo de la Guerra del Chaco (1932-1938): desarrollado en coautoría con Roque Centurión Miranda, se inscribe en la estética del realismo teatral y persigue el objetivo de despertar el sentimiento patriótico; 2) Teatro de ideas (1941-1948): con un lenguaje aún realista, el teatro es concebido como un espacio de debate o de reflexiones filosóficas; 3) Apropiación de la estética expresionista (1946-1951): teatro extraordinariamente innovador, donde los individuos son meros esbozos irrealistas que buscan su salvación en sociedades que los cosifican; 4) La percepción grotesca de la realidad (1950-1960): engloba piezas breves donde se deforma la realidad cotidiana con una intención acusadora, y 5) Asedios al teatro del absurdo (1960-1971): se abandona el razonamiento lógico para mostrar la ineficacia del lenguaje como herramienta de comunicación. Los distintos ciclos creativos evidencian el interés de Plá por

vivir en su contemporaneidad, sobrepasando los límites de la insularidad desde la que aparentemente escribía. Ese interés vino reforzado por el bagaje que la acompañó antes de llegar a Paraguay y que influyó notablemente en el modo en que concebía la literatura. Hay en sus creaciones ecos de Pirandello, Ibsen, Kafka o Huxley, lecturas que la acompañaron hasta su tierra de acogida, pero también de Camus, de Ionesco y de Beckett, lecturas de las que se apropió en Paraguay.

A lo largo de estos ciclos creativos, hemos determinado que sus obras se estructuran de acuerdo a una serie de aspectos formales: 1) el espíritu tragicómico: invade a personajes, de dimensiones universales, asediados por una realidad que les impide actuar libremente; 2) el diálogo como eje central: la palabra es el motor de la acción dramática y el mejor vehículo para expresar la tesis; 3) el peso del lenguaje escénico: a partir de las obras expresionistas los recursos escénicos adquieren una ineludible función dramática; 4) el sujeto colectivo: en el afán por mostrar al individuo como portador de un destino común, el dolor o la esperanza de los protagonistas es extensible al resto de personajes; y 5) la estructura circular: a pesar de que los personajes al final se sitúen en el punto donde comenzaron o en una situación peor, han logrado liberarse, de modo que tienen la oportunidad de regenerarse sin caer en los mismos errores y atesoran la esperanza de medrar. Por último, hemos distinguido tres grandes bloques temáticos en su universo teatral, acordes a la necesidad de revisar y reordenar los parámetros sociales que estructuraban la realidad después de la II Guerra Mundial: 1) la subordinación de la mujer: en sistemas regidos por leyes patriarcales, respaldadas por el peso de la moralidad, existe un vacío legal que se cierne sobre las madres solteras y los hijos ilegítimos y el matrimonio por imposición social; 2) la frivolidad del mundo moderno: varias obras critican la comprensión de la modernidad a partir únicamente de una perspectiva materialista de la vida que favorece la sublimación de los

intereses individuales; 3) la incomunicación: tema medular del teatro de Plá porque ilustra cualquiera de los conflictos a los que se enfrentan sus personajes, que son testimonio del presente convulso que siembra en ellos un sentimiento de alienación con el mundo en el que viven.

Hemos notado, en resumen, que el teatro de Josefina Plá, desarrollado a lo largo de tres décadas (1941-1971), ha dado muestras suficientes de ser, no solo excepcional en el marco de la literatura dramática paraguaya, sino sobre todo de convivir y dialogar con las corrientes estéticas teatrales latinoamericanas y europeas de su tiempo, a pesar de haber sido concebido desde el insilio paraguayo. Como dramaturga, Plá representa un caso extraordinario, capaz no solo de derribar el tópico de la asincronía paraguaya con respecto a la literatura del exterior de la isla, -de la que se alimenta, con la que se comunica, a la que incluso llega a superar-, sino de hacer replantear la idea de estatismo creativo vinculada al insilio paraguayo, que nutría el tópico insular. Beneficiándose de la ambigüedad legal que envolvía el sistema de censura cultural, Plá logró situarse en el espacio blanco de la frontera, desde donde podía mirar a ambos lados, exterior e interior de la isla, y burlar el tópico insular una vez más: consciente de la acritud de la sociedad dormida por el stronismo, consiguió instigar el proceso de desconfiguración insular a partir de la traslación de ideas universales que nacían de la apreciación de lo que ocurría en el exterior y de la mirada crítica y modernizadora con la que observaba la realidad paraguaya. Plá proyectó esta mirada siempre hacia el presente y hacia el futuro como un acto de resistencia silenciosa. Roa Bastos señaló que el escritor paraguayo condenado al exilio interior hizo un esfuerzo “fragmentado y subterráneo, es decir, clandestino” que, aunque se debilita ante “las fallas que derivan de esta situación anormal” (1991d: 88), perseguía, como el que ha sido víctima de la diáspora, la voluntad de “inscribirse en la realidad vital de una colectividad como la paraguaya” (1991d: 88). En ese esfuerzo clandestino el teatro plasiano se alza como un

elemento estructural del proceso de desconfiguración insular, pues constituyó, como escena, un espacio de reflexión pionero y subversivo, y, como literatura, un vínculo liberador entre la isla y el exterior. Sin embargo, no todos los mecanismos de desconfiguración insular que impulsó fueron visibles a lo largo de su trayectoria. Existen, como venimos indicando desde el principio de las conclusiones, los materiales inéditos que se significan como elementos desconfiguradores condenados al silencio: ineditismo como forma de autocensura. La decisión de mantener sus textos *encarpetados* condicionó su ejercicio creativo positivamente pues, al leer su obra teatral inédita hemos observado que Plá se movió en el campo de la expresión libre y, por eso, su teatro era testimonio del presente.

La mirada de Josefina Plá era distinta a la del resto de sus coetáneos paraguayos: ella era capaz de visibilizar problemas que un autor local tendía a naturalizar y, además, hemos visto que supo integrar sus textos en las corrientes literarias contemporáneas. Hemos intentado, finalmente, definir su singularidad creativa desde la encrucijada cultural en la que nace su palabra. Para ello, hemos articulado en el último epígrafe de este estudio una reflexión sobre su condición de exiliada republicana, lo que conduce a derribar otro tópico, no directamente relacionado con la isla paraguaya: el del exilio como una experiencia ligada al desarraigo, al trauma identitario, a la evocación o vindicación de la patria perdida, al compromiso ideológico como medio de recuperación de esa patria, etc. La obra de Josefina Plá, en tanto que escritora en la frontera, solo podrá asociarse a la literatura española en el exilio republicano de 1939 si leemos este paradigma desde su heterogeneidad, no estrictamente entendido como una categoría irreductible a lo nacional español. Su exilio no se identifica con los motivos de nostalgia o retorno; se entiende como una integración en el país de acogida, desde el que aflora una obra extraordinariamente vigente, que atenta contra el hermetismo de la isla y el canon del exilio.

La dificultad de clasificar la obra de Plá en los estudios del exilio, o del teatro del exilio específicamente, se debe al hecho de que Paraguay estaba totalmente excluido de las redes culturales del exilio, tejidas a través de la creación de editoriales, diarios y revistas, que se erigían en muchos casos como verdaderos organismos de resistencia antifascista y que posaban sus intereses más allá del nuevo panorama local o nacional. La condición masiva del exilio republicano generó una pluralidad de discursos válidos para la plural comunidad exiliada. Si bien es cierto que Paraguay, hermetizado por su devenir histórico, tuvo dificultades para tender puentes con sus países vecinos, por una confluencia de factores geoeconómicos, sociopolíticos e idiosincráticos que explican los motivos del histórico aislamiento cultural del país (mediterraneidad, revisionismo, bilingüismo -como realidad etnolingüística única en Latinoamérica-), que se vieron acentuados por el control de regímenes dictatoriales, hemos constatado que esta *exclusión* ofreció a Plá una independencia que hizo de su exilio una experiencia positiva, a pesar del contexto sociopolítico del país. Plá no escribió para los españoles, tampoco para los contados exiliados republicanos que llegaron a tierras guaraníes; sus palabras *en* el exilio trascendieron la sociedad paraguaya para dirigirse a un interlocutor universal. El suyo fue, en nuestra opinión, un exilio plutarquiano, que adoptó, utilizando la metáfora de Claudio Guillén (1995), una actitud de contemplación del sol y de los astros en rumbo a dimensiones universales; su discurso nació de la disidencia, de la búsqueda de la verdad y de la distancia que le confería la frontera, vínculo entre el interior y el exterior de la isla y símbolo del encuentro entre dos culturas, asociado a su perspectiva creativa. El legado de Plá debe ser entendido como un diálogo entre España y Paraguay; un legado entre las dos patrias a las que ella misma confesó “servir” por igual en uno de los textos inéditos que recuperó su secretario Marciano Solís:

El cuerpo de cualquier ser humano es indivisible: el alma por suerte no; el amor materno al multiplicarse, lo prueba. Como ser humano de carne

y hueso, yo he pertenecido al Paraguay durante las tres cuartas partes de mi vida. Pero mi alma permitió Dios que la pudiera repartir sin disminuirla; España y Paraguay la tuvieron ambas por entero cada una. No fue propósito, ni voto preconcebido, fue el resultado de espontánea, aunque modesta, vocación. Así creo haber servido sin obsecuencia ni interés secundario alguno a las dos patrias por igual (*La Nación*, 16/11/2003).

Gracias a la labor de figuras como Josefina Plá, el mito de la isla ha de ser revisado: desde su interior y a pesar del férreo control del autoritarismo, intelectuales como ella fueron capaces de filtrar ideas del exterior como un acto subversivo de dignificación cultural. Al reconstruir su trayectoria como directora, crítica, pero, sobre todo, como dramaturga, se ha hecho evidente su resistencia al aislacionismo, su conciencia modernizadora, entendida como un desafío al aparato stronista en pro del progreso y como un vínculo con las manifestaciones culturales contemporáneas. En consecuencia, creemos que surge la necesidad de continuar la investigación de su legado en un futuro porque solo así será posible valorar de manera justa su contribución a la cultura desde una mirada transnacional. La revalorización de su obra teatral nos permitirá visitar la historia del teatro paraguayo contemporáneo con el fin de concederle la actualidad que tradicionalmente se ha dudado que tenía, ponerla en relación con las manifestaciones continentales y europeas y valorar su vigencia, principalmente desde una perspectiva de género; asimismo, invitará a llevar a cabo una revisión del canon del exilio que, en coherencia con las líneas de investigación actuales, incluya a los autores que, como Plá, integran en su mirada creativa la coexistencia de culturas.

Las circunstancias de ineditismo que ha sufrido la obra de Plá a lo largo de toda su trayectoria y que se prolongan a día de hoy responden a dos estados diferenciados que justifican que su recepción sea débil o inexistente y marcan las futuras líneas de actuación para lograr una recuperación total

de su legado teatral: las obras condenadas a un silencio parcial -publicadas, pero no representadas- y las que sufren un silencio total -inéditas y jamás representadas. Plá buscó la salida para algunas piezas a través de certámenes teatrales, de programas de radioteatro o como material de trabajo para la Escuela Municipal de Arte Escénico, con el fin de solventar el difícil encuentro del texto con el público. Estas soluciones fueron, no obstante, momentáneas y no solucionaron el silencio al que estaba relegado su teatro. La divulgación de su teatro exigirá, en primera instancia, la preparación de una edición crítica de las obras halladas: concederle por fin a la obra, que desafortunadamente ha sobrevivido a su autora, *su tiempo*. La *emancipación* de la obra, en expresión de Roa Bastos, la proveerá de lectores, indefectiblemente contemporáneos al texto que leen; eso supondrá un paso fundamental para hacer de la dramaturgia espectáculo, es decir, lograr que la palabra teatral de Josefina Plá reivindique su vigencia sobre el escenario.

BIBLIOGRAFÍA

En este epígrafe se incluyen las fuentes bibliográficas, generales y especializadas, citadas a lo largo del estudio. Las obras teatrales de Josefina Plá analizadas en el capítulo III se mencionan en el anexo 2. Los artículos sobre teatro y críticas teatrales de la autora vienen recogidos en el anexo 3.

Aiguadé, Jorge (1996): "Introducción. El teatro de Josefina Plá: el valor de la idea y el punto de vista femenino" en Josefina Plá, *Teatro escogido*. Asunción, El Lector.

---- (1997): *Antología del teatro clásico paraguayo*. Asunción, El Lector.

Aínsa, Fernando (2001): "Las ínsulas de 'tierra firme' de la narrativa hispanoamericana: entre la memoria y la esperanza" en Carmen Alemany Bay, Remedios Mataix, José Carlos Rovira y Pedro Mendiola Oñate (eds.), *La isla posible*. Alicante, Universidad de Alicante, pp. 16-25.

---- (2003): *Reescribir el pasado: historia y ficción en América Latina*. Mérida, El otro, el mismo/Celarg.

---- (2006): *Del topo al logos. Propuestas de geopoética*. Madrid, Iberoamericana.

Almada Roche, Armando (2011): *Josefina Plá. Una voz singular*. Asunción, Atlas Grupo Editorial.

---- (2014): "Don Fernando Oca del Valle: maestro de actores", *Abc color*, 2/03/2014.

Alsina (1983): *Paraguayos de otros tiempos*. Asunción, Ediciones Napa.

Altred (2005): *La voz de los vencido: el exilio republicano de 1939*. Madrid, Aguilar.

Álvarez Espinoza, Nazira (2009): "Alcestis, un ideal de feminidad en el mundo antiguo", *Revista de Lenguas Modernas*, 11, pp. 135-152.

- Andreu, Jean L. (2010): "Lecturas paraguayas, casi memorias (I)" en Paco Tovar y María Gabriella Dionisi (eds.), *Señas de Paraguay, Scriptura*, 21/22. Lleida, Universitat de Lleida, pp. 33-49.
- Ardissonne, José Luis (1998): *Arlequín Teatro. Primera parte de una historia (1982-1997)*. Asunción, Arandura, Fundación Arlequín Teatro.
- (2007): "Teatro a pesar de todo", *ADE Teatro*, 114, pp. 104-111.
- (2012): "Arlequín. Treinta años en la escena paraguaya", *ADE Teatro*, 141, pp. 66-69.
- (2013): "Teatro a pesar de todo", manuscrito facilitado por el autor, ampliación del artículo "Teatro a pesar de todo", *ADE Teatro*, 114.
- Areces, Nidia R. (2011): "De la independencia a la guerra de la Triple Alianza (1811-1870)", en Ignacio Telesca (coord.), *Historia del Paraguay*. Asunción, Taurus, pp.149-197.
- Aristóteles (2008): *Poética*. Madrid, Alianza editorial.
- Arjona, Daniel (2014): "A la sombra del futuro. La distopía conquista la literatura de género", *El Cultural de El Mundo*, 10/10/2014.
- Ascunce, José Á. (2008): "El exilio entre la experiencia subjetiva y el hecho cultural: tema para un debate" en José Ángel Ascunce (coord.), *El exilio: debate para la historia y la cultura*. Donostia, Saturrarán, pp. 19-43.
- Audibert, Alejandro (1982): *Los límites de la antigua provincia del Paraguay*. Buenos Aires, Imprenta La Económica.
- Aznar Soler, Manuel (ed.) (1999): *El exilio teatral republicano de 1939*. Sant Cugat del Vallès, Associació d'Idees/Gexel.
- (2002): "La historia de las literaturas del exilio republicano español de 1939: problemas teóricos y metodológicos", *Migraciones y Exilios*, 3, pp.9-22.
- (2006): "San Juan, de Max Aub: una tragedia abierta de su "Teatro mayor"" en Max Aub, *San Juan*. Sevilla, Renacimiento pp.9-64.

- (2008): "Los conceptos de 'exilio' y 'exilio interior'" en José Ángel Ascunce (coord.), *El exilio: debate para la historia y la cultura*. Donostia, Saturraran, pp.47-62.
- (2017): "Literatura de/en el exilio" en Mari Paz Balibrea, *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*. Madrid, Siglo XXI, pp. 136-145.
- (2017): "Insilio y exilio interior" en Mari Paz Balibrea (coord.), *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*. Madrid, Siglo XXI, pp. 169-174.
- Aznar Soler, Manuel y López García, José R. (eds.) (2016): *Diccionario biobibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*. Sevilla, Renacimiento, Biblioteca del Exilio.
- Bajtín (1968): *Rabelais and His World*. Cambridge, Mass, M.I.T. Press.
- Balibrea, Mari Paz (coord.) (2017): *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*. Madrid, Siglo XXI.
- (2017): "Temporalidad exílica" en Mari Paz Balibrea (coord.), *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*. Madrid, Siglo XXI, pp. 146-151.
- Balibrea, Mari Paz y Faber, Sebastiaan (2017): "Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español. Introducción a modo de manifiesto" en Mari Paz Balibrea (coord.), *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*. Madrid, Siglo XXI, pp. 13-24.
- Bareiro Saguier, Rubén (1963): "Le Paraguay, nation de métis", *Revue de Psychologie des peuples*, 4ème Trimestre, pp.442-463.
- (1964): "El criterio generacional en la literatura paraguaya", *Revista Iberoamericana*, 58 (julio-diciembre), pp. 293-303.
- (1976): "La generación nacionalista-indigenista del Paraguay y la cultura guaraní", *Actes des XLII Congrès International des Américanistes*. París 2-9, pp. 549-555.

- (1981): "La literatura paraguaya" en Olver Gilberto De León (coord.), *Literaturas ibéricas y latinoamericanas contemporáneas: una introducción*. Paris, Éditions Ophrys, pp. 248-258.
- (1984): "Estructura autoritaria y producción literaria en Paraguay", *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 42. Université de Toulouse-Le Mirail, pp. 93-106.
- (1986a): "La ideología nacionalista en la literatura paraguaya", *Río de la Plata. Culturas*, 3, pp. 3-16.
- (1986b): "Bilingüismo, alfabetización y educación en Paraguay", *América. Cahiers du CRICCAL*, 1, pp. 29-38.
- (1988): "Hasta que llegue el alba" en *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica. Tomo III*. Madrid, Ministerio de Cultura/INAEM/Centro de Documentación Teatral, pp. 247-249.
- (2006): *El séptimo pétalo del viento*. Asunción, Servilibro.
- Benjamin, Walter (2014): *Imágenes que piensan*. Madrid, Abada editores.
- Bergson, Henri (1973): *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid, Espasa-Calpe.
- Boccia, Alfredo (2014): *El aparato represivo*. Asunción, El Lector.
- Bogado, Víctor (1992): "1980-1990: un decenio de teatro en el Paraguay", *Latin American Theatre Review*, Spring, pp. 129-136.
- (1997): "Paraguay: Teatro y transición democrática", *Latin American Theatre Review*, Spring, pp. 131-138.
- (2007): *Historia y antología del teatro para la infancia en el Paraguay*. Asunción, Arandura.
- (2017): "Josefina Plá" en Mari Paz Balibrea (coord.), *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*. Madrid, Siglo XXI, pp. 713-716.
- Boggino, Juan (1973): "Don Fernando Oca del Valle", *Revista del Ateneo Paraguayo*, 5, III (junio), Asunción, pp. 2-3.

- Bordoli Dolci, Ramón A. (1984): *La problemática del tiempo y la soledad en la obra de Josefina Plá* (Tesis doctoral). Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- (ed.) (1989): *Poesía paraguaya. Josefina Plá*, Montevideo, La Casa del Estudiante.
- (ed.) (1993): *Canto y cuento*, Montevideo, Arca.
- Bourdieu, Pierre (1980): *Le sens commun*. Paris, Éditions de Minuit.
- Brezza, Liliana M. (2011): "La historia y los historiadores" en Ignacio Telesca (coord.), *Historia del Paraguay*. Asunción, Taurus, pp. 13-32.
- Bucco Coelho, Maria J. (2017): "Josefina Plá e a conformação do conto paraguaio: a desolação de pertencer a dois mundos", *Letras de Hoje*, v. 52, 4, pp. 483-493.
- C. D. T. (1988): "Aty Ne'e: el teatro de una comunidad" en *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica. Tomo III*. Madrid, Ministerio de Cultura/INAEM/Centro de Documentación Teatral, pp. 270-272.
- Cabanellas, Guillermo (1972): *Figuras, paisajes y leyendas guaraníes*. Buenos Aires, Heliasta.
- Calzada, Isidoro (1969): *Acá Carayá*. Asunción, Ediciones Comunerros.
- Casaccia, Gabriel (2005): *Los exiliados*. Asunción, Criterio Ediciones.
- Casas, Saúl Luis (2006): "El antifascismo en la Argentina en el contexto de la Guerra Civil española (1936-1941)" en *La Guerra Civil española 1936-1939*. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones.
- Centurión, Carlos (1951): *Historia de las letras paraguayas*. Buenos Aires, Editorial Asunción.
- Centurión Morínigo, Ubaldo (1996): *Josefina Plá y el periodismo paraguayo*. Edición del autor.
- Correas, Celia (1985): "Escritoras latinoamericanas: sus publicaciones en el contexto de las estructuras de poder", *Revista Iberoamericana*, 132-133 (julio-diciembre), pp. 591-603.

- Cortázar, Julio (2014): *Clases de literatura: Berkeley, 1980*. Barcelona, Alfaguara.
- Corvalán, Graziella (1987): "Introducción" a Josefina Plá, *En la piel de la mujer. Experiencias*. Asunción, Grupo de Estudios de la Mujer Paraguaya.
- (2012): *La construcción social del Movimiento Feminista paraguayo*. Asunción, Servilibro.
- Dalla-Corte Caballero, Gabriela (2016): *De España a Francia. Brigadistas paraguayos a través de la fotografía*. Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona.
- De los Ríos, Edda (1987): "El Teatro Municipal de Asunción, Paraguay: historia y reflexión", *Latin American Theatre Review*, 21.1 (Fall), pp.109-114.
- (1988): "Un teatro silenciado por la dictadura" en *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica. Tomo III*. Madrid, Ministerio de Cultura/INAEM/Centro de Documentación Teatral, pp. 279-281.
- (1994): *Dos caras del teatro paraguayo*. Asunción, Agencia Española de Cooperación Internacional.
- (1999): "Dos décadas de teatro independiente en Paraguay" en Mar Langa y José Vicente Peiró (coords.), *Revisiones de la literatura paraguaya, América sin nombre*, 4 (diciembre). Alicante, Universidad de Alicante, pp. 81-85.
- (2002): "Brecht en Paraguay: ¿mito o realidad?", *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 33-34, pp. 13-20.
- (2006): "La expresión bilingüe del teatro paraguayo", *Latin American Theatre Review*, 40-1, pp.139-148.
- Di Meglio, Francesca (2017): "Josefina Plá, naufraga aggrappata a un paesaggio", *Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente*, 6, pp. 259-278.
- (2018): *Una muchedumbre o nada: coordenadas temáticas en la obra poética de Josefina Plá*. Florencia, Firenze University Press.

- Díaz Pérez, Rodrigo (1980): "Testimonio, teatro ensayo, agregados (1950-1960)" en Viriato Díaz Pérez (ed.), *Literatura del Paraguay. Vol. II*. Palma de Mallorca, Luis Ripoll, pp. 137-163.
- Dionisi, María Gabriella (ed.) (2001): *Il Paraguay. La storia, il territorio, la gente. Antologia di raconti*. Roma, Antonio Pellicani Editore.
- (2005): "Iconografías del Paraguay: un recorrido histórico-literario" en Mar Langa (ed.), *Dos orillas y un encuentro: la literatura paraguaya actual*. Alicante, Universidad de Alicante, pp. 113-133.
- (2007). "Il 'boom' della narrativa femminile in Paraguay" en Eliana Guagliano (ed.) *Voci femminili dall'America Latina*. Salerno, Oèdipus, pp. 17-22.
- Doménech, Ricardo (2013): *El teatro del exilio*. Madrid, Cátedra.
- Duarte Manzoni, Hugo (1999): "La condición editorial", en Mar Langa y José Vicente Peiró (coords.), *Revisiones de la literatura paraguaya, América sin nombre*, 4 (diciembre). Alicante, Universidad de Alicante, pp. 23-27.
- Dubatti, Jorge (2010): "Análisis de la poética del drama 'a partir del' texto dramático" en Jorge Dubatti, *Filosofía del teatro II*. Buenos Aires, Atuel, pp.153-175.
- (2015): "El teatro de los muertos: teatro perdido, duelo, memoria en las prácticas y teoría del teatro argentino" en Beatriz Aracil, José Luis Ferris y Mónica Ruiz (eds.), *América Latina y Europa. Espacios compartidos en el teatro contemporáneo*. Madrid, Visor.
- Duvignaud, Jean (1966): *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Eco, Umberto (2016): *Sulla letteratura*. Milán, Bompiani.
- Escobar, Ticio (2007): *Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay*. Asunción, Servilibro.
- Ezquerro, Milagros (2010): "La madre marchita de Josefina Plá", en Gabriella Dionisi y Paco Tovar (eds.), *Señas de Paraguay, Scriptura 21/22*. Lleida, Universitat de Lleida, pp. 191-200.

- Faber, Sebastiaan (2017): "Legados y genealogías" en Mari Paz Balibrea (coord.), *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*. Madrid, Siglo XXI, pp. 225-228.
- Fadlala, Aníbal (2011): *Crónicas de un hombre inquieto*. Asunción, Arandura.
- Fernández, Miguel Á. (1996): "Introducción" en Josefina Plá, *Cuentos completos*. Asunción, El Lector, pp. 7-11.
- (2010): "Vanguardismo, posvanguardismo y modernidad en la poesía paraguaya" en Gabriella Dionisi y Paco Tovar (eds.), *Señas de Paraguay, Scriptura* 21/22. Lleida, Universitat de Lleida, pp. 111-123.
- (2015): *Josefina Plá. La producción cultural en la encrucijada*. Asunción, El Lector.
- Ferreira, Marco A. (2017): "El teatro de Ardissonne, una vida sobre las tablas. Parte I", Blog Marco Augusto Ferreira. Recuperado de <https://augustoferre.com/post/2017/05/17/el-teatro-de-ardissonne-una-vida-sobre-las-tablas-parte-i>
- Ferrer, Renée (2010): "Ejes temáticos de la narrativa paraguaya", en Gabriella Dionisi y Paco Tovar (eds.), *Señas de Paraguay, Scriptura* 21/22. Lleida, Universitat de Lleida, pp.51-59.
- Fischer-Lichte, Erika y Roselt, Jens (2008): "La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de los estudios teatrales", *Apuntes*, 130, Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, pp.115-125.
- Flecha, Víctor-Jacinto (1986): "Nación, estado e ideología nacionalista en el Paraguay", *Río de la Plata. Culturas*, 3, pp. 17-32.
- Gálvez Acero, Marina (1988): *El teatro hispanoamericano*. Taurus.
- Gamarra, Pedro (2011): *Espanoles ilustres en el Paraguay*. Asunción, Aguilar.
- García Barrientos, José-Luis (2007): "Discurso del método", en José-Luis García Barrientos (coord.), *Análisis de la dramaturgia: Nueve obras y un método*. Madrid, Fundamentos-RESAD.

- García Lorenzo, Luciano (1983): “¿Teatro menor? ¿Teatro breve? Sobre una obra inédita de Lauro Olmo” en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI: actas del Coloquio celebrado en Madrid 20-22 de mayo de 1982*. Madrid, CSIC, pp.281.288.
- Gidi, Claudia (2012): *Juegos de absurdo y risa en el drama*. México, Ediciones Sin Nombre y Universidad de Sonora.
- Godoy, Marylin (1999): *Josefina Plá*. Asunción, Editorial Don Bosco.
- González Delvalle, Alcibíades (2014): *La prensa y la cultura bajo el régimen*. Asunción, El Lector.
- González Marín, Gerardo (2005): *Pasión por Vigo. Vida y obra del cronista Rodríguez Elías*. Vigo, Instituto de Estudios Viguéses.
- Grillo, Rosa María (2010): “El imposible diálogo con el hombre de Renée Ferrer” en Gabriella Dionisi y Paco Tovar (eds.), *Señas de Paraguay, Scriptura 21/22*. Lleida, Universitat de Lleida, pp.217-290.
- Guillén, Claudio (1995): *El sol de los desterrados: literatura y exilio*. Barcelona, Quaderns crema.
- Hernández, Luis (2005): “Qué escribimos hoy en Paraguay” en Mar Langa (ed.), *Dos orillas y un encuentro: la literatura paraguaya actual*. Alicante, Universidad de Alicante, pp. 33-48.
- Huerta Calvo, Javier (2000): “Preliminares a un viaje entretenido”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 639-640, pp. 3-5.
- Hutcheon, Linda (2002): “Rethinking the National Model” en Linda Hutcheon y Mario J. Valdés (eds.), *Rethinking Literary History*. Oxford, Oxford University Press.
- Knapp Jones, Willis (1966): *Behind Spanish American Footlights*. Austin, University of Texas Press.
- Kostianovsky, Pepa (1985): *28 entrevistas para este tiempo*. Asunción, Universidad Católica de Asunción, Biblioteca de Estudios Paraguayos, XII.

- Kowzan, Tadeusz (1997): "El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo", en María del Carmen Bobes Naves, *Teoría del teatro*. Madrid, Arco/Libros, pp. 121-153.
- Langa Pizarro, Mar (2001a): *Guido Rodríguez Alcalá en el contexto de la narrativa histórica paraguaya* (Tesis doctoral). Alicante, Universidad de Alicante.
- (2001b): "Paraguay: narrativa e historia de una isla sin mar" en Carmen Alemany Bay, Remedios Mataix, José Carlos Rovira y Pedro Mendiola Oñate (eds.), *La isla posible*. Alicante, Universidad de Alicante, pp. 313-322.
- (ed.) (2005): *Dos orillas y un encuentro: la literatura paraguaya actual*. Alicante, Universidad de Alicante.
- (2011a): "Historia de la literatura" en *Historia del Paraguay*. Asunción, Taurus pp.391-409.
- (2011b): "De la retaguardia a la vanguardia: la renovación desde los años ochenta", en Manuel Fuentes y Paco Tovar (eds.), *A través de la vanguardia hispanoamericana: orígenes, desarrollo, transformaciones*. Tarragona, Universitat Rovira i Virgili, pp. 165 -173.
- Lewis, Paul H. (1986): *Paraguay bajo Stroessner*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Llorens, Vicente (1976): *La emigración republicana de 1939*. Madrid, Taurus.
- Lodge, David (2017): *El arte de la ficción*. Austral.
- López García, José R. (2008): "El concepto de exilio y la poesía de los exiliados republicanos de 1939" en José Ángel Ascunce (coord.), *El exilio: debate para la historia y la cultura*. Donostia, Saturraran, pp. 77-95.
- López Mozo, Jerónimo (2011): "El teatro breve, si bueno... (perspectivas: entre la obra de arte y el gag)" en José Romera Castillo (ed.), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*. Madrid, Visor, pp. 127-156.
- Lorraine, Roses (1982): "La expresión dramática de la inconformidad social en cuatro dramaturgas hispanoamericanas", *Plaza: Revista de Literatura*, 5-6, pp. 97-114.

- Luzuriaga, Gerardo (1971): "El IV Festival de Manizales", *Latin American Theatre Review*, Fall, pp. 4-16.
- Marcos Blázquez, José (1976): *La verdad sea conmigo*. Asunción, Ediciones Jomar.
- Mateo del Pino, Ángeles (1993): "Josefina Plá: de la Isla de Lobos al corazón de América", en *V Jornadas de Estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote*, pp. 369-378.
- (1994): *El componente mítico y su función simbólica en la poesía erótica de Josefina Plá* (Tesis doctoral). Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- (2001): "Sellando itinerarios. Género y nación en Josefina Plá", en *Escritoras de Nuestra América. Más allá de la ciudad letrada*. Ediciones de las mujeres, nº 31, pp. 65-74.
- (2000): "Introducción" a Josefina Plá, *Sueños para contar. Cuentos para soñar*. Puerto del Rosario, Excmo. Cabildo de Fuerteventura, pp. 11-41.
- (2001): "Sellando itinerarios. Género y nación en Josefina Plá" en Eliana Ortega (ed.), *Más allá de la ciudad letrada. Escritoras de Nuestra América*. Santiago de Chile, ISIS Internacional/Ediciones de las Mujeres, 31, pp.65-74.
- (2002): "Introducción" a Josefina Plá, *Los animales blancos y otros cuentos*. Santiago de Chile, LOM Ediciones, pp. 7-47.
- (2003): "Larga jornada sin el pan del beso" ... Reelaboración del mito: Rapsodia de Eurídice y Orfeo de Josefina Plá" en Juan Luis Calbarro (ed.), *Oficio de mujer. Homenaje a Josefina Plá*. La Oliva, Fuerteventura, Calco/Ayuntamiento de La Oliva, pp.71-94.
- McClennen, Sophia A. (2004): *The Dialectics of Exile*. Purdue University Press.
- Melià, Bartomeu (1995): "La cultura paraguaya de Josefina Plá" en *Josefina: feminista por convicción*. Asunción, Grupo de Estudios de la Mujer Paraguaya, pp. 25-28.
- Méndez-Faith, Teresa (2013): *Teatro paraguayo de ayer y de hoy I y II*. Asunción, Intercontinental.

- Meyerhold, Vsevolod E. (1971): *Teoría teatral*. Madrid, Fundamentos.
- Minardi, Giovanna (1998): "Josefina Plá: una voz a recuperar", en *Letras femeninas. Volume XXIV*, nº 1-2, pp. 157-177.
- Monteoliva Doriatoto, Francisco F. (2002): "El nacionalismo lopizta paraguayo" en Mar Langa Pizarro y José Vicente Peiró Barco (eds.), *Revisiones de la literatura paraguaya, América sin nombre*, 4. Alicante, Universidad de Alicante, pp. 18-22.
- Morales, José Ricardo (1969): "Teatro de y en el exilio" en *Teatro*. Madrid. Taurus, pp.41-44.
- (2012): *Obras completas. Ensayos*, Manuel Aznar Soler (ed.). Valencia, Institució Alfons el Magnànim.
- Morales Raya, Eva (2015): *La emigración catalana a Paraguay entre finales del siglo XIX y principios del XX: sociedad, cultura, política* (Tesis doctoral). Universitat de Barcelona.
- Muguercia, Magaly (2015): *Teatro latinoamericano del siglo XX. Modernidad consolidada, años de revolución y fin de siglo (1950 - 2000)*. Santiago de Chile, RiL Editores.
- Muñoz Molina, Antonio (1996): "Destierro y destiempo de Max Aub. Discurso de ingreso en la Real Academia Española" en *Destierro y destiempo. Dos discursos de ingreso en la Academia*. Valencia, Pre-textos, pp. 56-88.
- Nickson, Andrew (2011): "El régimen de Stroessner (1954-1984)" en Ignacio Telesca (coord.), *Historia del Paraguay*. Asunción, Taurus, pp.265- 294.
- Núñez, Agustín (2007): *El teatro independiente en el Paraguay*. Asunción, El Estudio y Municipalidad de Asunción.
- Obregón, Osvaldo (2000): *Teatro latinoamericano. Un caleidoscopio cultural (1930-1990)*. CRILAUP, Presses Universitaires de Perpignan.
- Ortuño, Bárbara (2012): "En busca de un submarino. Crónica a bordo del buque insignia del exilio republicano en Argentina: el Massilia", *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 9. Recuperado de <http://ccec.revues.org/4242>

- Paulino Ayuso, José (1999): "España: Historia y mito. Dos perspectivas dramáticas del exilio" en Manuel Aznar Soler (coord.), *El exilio teatral republicano de 1939*. Sant Cugat del Vallès, Associació d'Idees/Gexel, pp. 165-177.
- Paredes, Roberto (2011): *Rebelde por la patria*. Asunción, Servilibro, Secretaría de la mujer de la presidencia de la República.
- Pavis, Patrice (1998): *Diccionario del teatro*. Barcelona, Paidós Comunicación.
- Pecci, Antonio (1981): *Teatro breve del Paraguay*. Asunción, Napa.
- (1988): "El teatro independiente" en *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica. Tomo III*. Madrid, Ministerio de Cultura/INAEM/Centro de Documentación Teatral, pp. 265-272.
- (ed.) (2013): *22 testimonios de lucha por la libertad*. Asunción, Servilibro, col. Memoria histórica.
- Peiró Barco, José V. (1996): "Estudio introductorio" a Carlos Villagra Marsal, *Mancuello y la perdiz*. Madrid, Cátedra.
- (2001): *Literatura y sociedad. La narrativa paraguaya actual (1980-1995)* (Tesis doctoral). UNED.
- (2001): "El robinsonismo en la narrativa paraguaya" en Carmen Alemany Bay, Remedios Mataix, José Carlos Rovira y Pedro Mendiola Oñate (eds.), *La isla posible*. Alicante, Universidad de Alicante, pp. 437-453.
- (2002a): "Teatro paraguayo contemporáneo", *Stichomythia. Revista de Teatro contemporáneo*, 0, Recuperado de <http://parnaseo.uv.es/ars/esticomitia/numero0/indicecero/a2.htm>
- (2002b): "Literatura paraguaya actual: poesía y teatro", en Mar Langa y José Vicente Peiró (coords.), *Revisiones de la literatura paraguaya, América sin nombre*, 4 (diciembre). Universidad de Alicante, pp. 72-80.
- (2011): "Ecos vanguardistas en la narrativa de Paraguay (1970-1992)" en Manuel Fuentes y Paco Tovar (eds.), *A través de la vanguardia*

hispanoamericana: orígenes, desarrollo, transformaciones. Tarragona, Universitat Rovira i Virgili, pp.175-192.

Peiró Barco, José V. y Rodríguez-Alcalá, Guido (1999): *Narradoras paraguayas. Antología*. Asunción, Expolibro.

Pellettieri, Osvaldo (coord.) (2007): *Historia del teatro argentino en las provincias II*. Buenos Aires, Galerna/Instituto Nacional del Teatro.

Perales, Rosalina (1989): *Teatro hispanoamericano contemporáneo (1967-1987)*. México, Gaceta.

Pérez López, María A. (2003): "Josefina Plá. Un esbozo de bibliografía" en José Luis Calbarro (coord.), *Oficio de Mujer (Homenaje a Josefina Plá en el centenario de su nacimiento)*. La Oliva (Fuerteventura), Calco, pp. 99-118.

Pérez L. de Heredia, María (2011): "Traducción, censura y representación de teatro conservador en lengua inglesa en los escenarios españoles de posguerra", *Represura*, 7. Recuperado de http://www.represura.es/represura_7_febrero_2011_articulo7.pdf

Pérez-Maricevich, Francisco (1969a): *La poesía y la narrativa en el Paraguay*. Asunción, Centenario.

---- (1969b): *Breve antología del cuento paraguayo*. Asunción, Comuneros.

---- (1983): *Diccionario de la literatura paraguaya (I)*. Asunción, Biblioteca Colorados Contemporáneos.

---- (1984): "Introducción" a Josefina Plá y Mario Halley Mora, *Teatro paraguayo inédito*. Asunción, Mediterráneo

Plá, Josefina (1962): "Aspectos de la cultura paraguaya. Literatura paraguaya en el siglo XX" en *Aspectos de la cultura paraguaya*, sobretiro de *Cuadernos Americanos*, 1, (enero-febrero). México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 68-90

---- (1965): "El teatro en el Paraguay (1544-1870)", *Cuadernos Americanos*, núm. 4/1965. México, Universidad Nacional Autónoma de México, julio-agosto, pp. 201-222.

-
- (1970): "Español y guaraní en la intimidad de la cultura paraguaya", *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 14, pp. 7-21.
- (1972): *Literatura paraguaya del siglo XX*. Asunción, Ediciones Comuneros.
- (1974): "Teatro religioso medieval: su brote en Paraguay", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 291, pp. 666-680.
- (1976): *Obra y aportes femeninos en la literatura nacional*. Asunción, Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos, col. Literatura y sociedad.
- (1977): *El espíritu del fuego. Biografía de Julián de la Herrería*. Asunción, Imprenta Alborada.
- (1980): "Evolución intermedia (1940-1959)" en Viriato Díaz Pérez (ed.), *Literatura del Paraguay. Vol. II*. Palma de Mallorca, Luis Ripoll, pp. 89-135.
- (1981): "Teatro paraguayo en la colonia (1537-1811)" en Alberto Gutiérrez de la Solana y Elio Alba Buffil (coords.), *Festschrift José Cid Pérez*. Nueva York, Senda Nueva, pp. 147-151.
- (1982): *Voces femeninas en la poesía paraguaya: antología*. Asunción, Alcándara.
- (1983): *Algunas reflexiones sobre la obra de los autores españoles (dramáticos) del Siglo de Oro*. Asunción, Separata de Estudios Paraguayos. Universidad Católica de Asunción.
- (1984): *Cambiar sueños por sombras*. Asunción, Alcándara.
- (1985): *Una vez más, en busca de William Shakespeare (Reflexiones mínimas)*. Asunción, Arte Nuevo editores.
- (1987): *En la piel de la mujer. Experiencias*. Asunción, Grupo de Estudios de la Mujer Paraguaya.
- (1988a): "Julio Correa y el teatro en guaraní" en *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica. Tomo III*. Madrid, Ministerio de Cultura/INAEM/Centro de Documentación Teatral, pp. 262-264.

- (1988b): "1811 – 1987: De los próceres de mayo a las últimas tendencias" en *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica. Tomo III*. Madrid, Ministerio de Cultura/INAEM/Centro de Documentación Teatral, pp. 250-261.
- (1989): *La muralla robada*. Asunción, Universidad Católica Nuestra Señora de la Asunción.
- (1990 – 1994): *Cuatro siglos de teatro en el Paraguay I, II y III*. Asunción, Universidad Católica de Asunción. Departamento de teatro.
- (1991a): "Cuatro siglos de teatro en el Paraguay" en Miguel Ángel Fernández (ed.), *Obras completas I*. Asunción/ Madrid, RP Ediciones/Instituto de Cooperación Iberoamericana pp. 11-126.
- (1991b): *Cuatro siglos de teatro en el Paraguay II*. Asunción, Universidad Católica de Asunción. Departamento de teatro.
- (1991c): "Yo el Supremo desde el pasquín pórtico", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 493-494, 249-254.
- (1993a): *Canto y cuento*, Ramón Bordoli (ed.). Montevideo, Arca.
- (1993b): "Españoles en la cultura del Paraguay" en Miguel Ángel Fernández (ed.), *Obras completas IV*. Asunción/ Madrid, RP Ediciones/Instituto de Cooperación Iberoamericana. Anteriormente publicado en 1985, Asunción, Araverá/Embajada de España, pp.38-207.
- (1995): *Latido y tortura. Selección poética*, Ángeles Mateo del Pino (ed.). Puerto del Rosario, Cabildo Insular de Fuerteventura.
- (1996): *Cuentos completos*, Miguel Ángel Fernández (ed.). Asunción, El Lector.
- (1996): *Poesías completas*, Miguel Ángel Fernández (ed.). Asunción, El Lector.
- (1996): *Teatro escogido*, Jorge Aiguadé (ed.). Asunción, El Lector.
- Plá, Josefina y Domínguez, Ramiro (1969): *Teatro breve de Josefina Plá y Ramiro Domínguez*. Asunción, Diálogo.

- Plá, Josefina y Halley Mora, Mario (1984): *Teatro paraguayo inédito*. Asunción, Mediterráneo.
- Procházka, Miroslav (1997): "Naturaleza del texto dramático", en María del Carmen Bobes Naves, *Teoría del teatro*. Madrid, Arco/Libros, pp. 57-81.
- Rezende Benatti, Andre (2018): "Josefina Plá: sobre alguna correspondencia e suas transformações", *Caracol*, 16, pp. 273-303.
- Rivarola-Matto, Juan (1972): "Algunas ideas acerca de la literatura paraguaya", *Cuadernos Americanos* (enero-febrero). México, Universidad Autónoma de México, pp. 225-235.
- Rivarola, Milda (1991): "Bibliografía de y sobre Augusto Roa Bastos", en Paco Tovar (ed.), *Augusto Roa Bastos. Antología narrativa y poética. Documentación y estudios*. Barcelona, Suplementos Anthropos, 25, pp. 148-165.
- Rivas, Enrique de (1998): "Los durmientes de la cueva: tiempo y espacio del exilio republicano de 1939"
- Roa Bastos, Augusto (1966): "La poesía de Josefina Plá", *Revista Hispánica Moderna*, 32, (julio-octubre). Nueva York, Columbia University, pp.46-61.
- (1971): "Entretiens", *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 17, pp. 207-218.
- (1978): Introducción "Rafael Barret, descubridor de la realidad social de Paraguay" en Rafael Barret, *El dolor paraguayo*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, pp. 9-32.
- (1991a): "Crónica paraguaya" en Paco Tovar (ed.), *Augusto Roa Bastos. Antología narrativa y poética. Documentación y estudios*. Barcelona, Suplementos Anthropos, 25, pp. 49-54.
- (1991b): "La música y el carácter nacional paraguayo" en Paco Tovar (ed.), *Augusto Roa Bastos. Antología narrativa y poética. Documentación y estudios*. Barcelona, Suplementos Anthropos, 25, pp. 72-78.
- (1991c): "La narrativa paraguaya en el contexto de la narrativa hispanoamericana actual" en Paco Tovar (ed.), *Augusto Roa Bastos*.

- Antología narrativa y poética. Documentación y estudios.* Barcelona, Suplementos Anthropos, 25, pp. 117-125.
- (1991d): “Los exilios del escritor en el Paraguay” en Paco Tovar (ed.), *Augusto Roa Bastos. Antología narrativa y poética. Documentación y estudios.* Barcelona, Suplementos Anthropos, 25, pp. 84-88.
- (1991e): “El texto cautivo. (Apuntes de un narrador sobre la producción y la lectura de textos bajo el signo del poder cultural)” en Paco Tovar (ed.), *Augusto Roa Bastos. Antología narrativa y poética. Documentación y estudios.* Barcelona, Suplementos Anthropos, 25, pp. 88-99.
- (1995): “Sobre el sentido ascético de la poesía nueva” en Miguel Ángel Fernández (ed.), *Poesías reunidas.* Asunción, El Lector.
- (1998): “Introducción” en *Yo el Supremo/La tierra sin mal.* Asunción, El Lector, pp. 7-14.
- (2013): *Yo El Supremo.* Asunción, Servilibro.
- Roas, David (2011). *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico.* Madrid, Páginas de Espuma.
- Rodríguez, Juan (2017): “Naciones y nacionalismo” en Mari Paz Balibrea (coord.), *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español.* Madrid, Siglo XXI, pp. 78-86.
- Rodríguez-Alcalá, Hugo (1968): “Josefina Plá, española de América y la poesía”, *Cuadernos Americanos*, 4, julio – agosto, pp. 73-101.
- (1970): *Historia de la literatura paraguaya.* México, Ediciones de Andrea.
- (1982): “El vanguardismo en el Paraguay”, *Revista Iberoamericana*, 118-119 (enero-junio). Pittsburg, pp. 241-255.
- (1987a): *Ideología autoritaria.* Asunción, RP ediciones.
- (1987b): *La incógnita de Paraguay y otros ensayos.* Asunción, Arte Nuevo.
- (1988): *Poetas y prosistas paraguayos y otros breves ensayos.* Asunción, Intercontinental Editora.

- Rodríguez-Sardiñas, Orlando y Suárez, Carlos M. (eds). (1971): *Teatro selecto contemporáneo hispanoamericano*. Madrid, Escelicer.
- Roldán Martínez, Ignacio (2010): “El espacio insular idealizado” en Paco Tovar y María Gabriella Dionisi (eds.), *Señas de Paraguay, Scriptura*, 21/22. Lleida, Universitat de Lleida, pp.79-96.
- Romero Ramos, J. Aníbal (2003): *El karamegä de Don Aníbal*. Asunción, Litocolor.
- (2005): *Ecos de voces y aplausos*. Asunción, Litocolor.
- Said, Edward (2005): “Reflexiones sobre el exilio” en *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales*. Barcelona, Debate, pp. 179-195.
- (2018): *Cultura e imperialismo*. Barcelona, Debate.
- Sánchez Trigueros, Antonio (2008): *Teatro y escena: la poética del silencio y otros ensayos*. Granada, Alhulia.
- Sánchez Vázquez, Adolfo (1997): *Recuerdos y reflexiones del exilio*. Sant Cugat del Vallès, Cop d’Idees / GEXEL.
- Santos Sánchez, Diego (2018): “Weaving the Luso-Hispanic fabric. An entangled world of dictatorial constraints and theatrical responses” en Santos Sánchez, Diego, *Theatre and Dictatorship in the Luso-Hispanic World*. New York, Routledge, pp. 1-41.
- Sanz Cabrerizo, Amelia (2008): *Interculturas / Transliteraturas*. Madrid, Arco / Libros.
- Seiferheld, Alfredo (2012): *Nazismo y fascismo en el Paraguay. Los años de la guerra 1936-1945*. Asunción, Servilibro.
- Silvero, Ilde (2001): *Una historia sin fin. La lucha por la libertad de prensa en el Paraguay*. Asunción, Edición del autor.
- Suárez, Victorio V. (2006a): “Los del 40 sabían lo que no querían” en *Literatura paraguaya (1900-2000): expresiones de los representantes contemporáneos*. Asunción, Servilibro, pp. 73-82.
- (2006b): “La generación del 40. (Ruptura con el modernismo tardío)” en Juan María Carrión, Mary Monte de López, Salvadora Giménez, Anselmo

- Ayala y Victorio V. Suárez (eds.), *La década del 40. Historia, educación, pensamiento y literatura*. Asunción, Criterio Ediciones, pp. 135-189.
- Schwarzstein, Dora (2003): *Entre Franco y Perón: memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina*. Barcelona, Crítica.
- Tizón, Eloy (2017): "Prólogo: la lectura como arte" en David Lodge, *El arte de la ficción*. Barcelona, Austral.
- Thomasseau, Jean-Marie (1997): "Para un análisis del para-texto teatral (algunos elementos del para-texto hugolino)", en María del Carmen Bobes Naves, *Teoría del teatro*. Madrid, Arco/Libros, pp. 83-118.
- Todorov, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Éditions du Seuil.
- Tovar, Paco (1993): *Augusto Roa Bastos*. Lleida, Pagès editors.
- (2001): "Ecos lorquianos en la memoria poética del Paraguay: Josefina Plá, Augusto Roa Bastos y Hérib Campos Cervera" en Mar Langa y José Vicente Peiró (coords.), *Revisiones de la literatura paraguaya, América sin nombre*, 4 (diciembre). Universidad de Alicante, pp. 91-101.
- Trías, Eugenio (1974): *Drama e identidad*. Barcelona, Barral Editores.
- Trocchi, Anna (2002): "Temas y mitos literarios" en Armando Gnisci (ed.), *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona, Crítica.
- Ubersfeld, Anne (1977): *Lire le théâtre*. Paris, Éditions sociales.
- Urrutia, Jorge (2007): *El teatro como sistema*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Uscatescu, George (1968): *Teatro occidental contemporáneo*. Madrid, Guadarrama.
- Valenzuela, Víctor (1975): *Siete comediógrafas hispanoamericanas*. Bethlehem, Lehigh University.
- Vallejos, Roque (1996): *La literatura paraguaya como expresión de la realidad nacional*. Asunción, El Lector.

- Veltrusky, Jiri (1997): "El texto dramático como uno de los componentes del teatro", en María del Carmen Bobes Naves, *Teoría del teatro*. Madrid, Arco/Libros, pp. 31-55.
- Verón (2011): *La ciudad de Asunción y sus intendentes*. Asunción, El Lector.
- Vilches-de Frutos, Francisca y Dougherty, Dru (1997): *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*. Madrid, Fundamentos.
- Vilches-de Frutos, Francisca y Nieva- de la Paz, Pilar (2012): "Introducción", en Francisca Vilches de Frutos y Pilar Nieva de la Paz (eds.), *Imágenes femeninas en la literatura española y las artes escénicas (siglos XX – XXI)*. Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- Weiss, Andrea (2011): *Variaciones de motivos en los cuentos de Josefina Plá: personajes femeninos, objetos de denuncia e historia paraguaya* (Tesina). University of Colorado.
- Yousfi López, Yasmina (2013): "Margarita Xirgu en Paraguay", *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales*, 15, pp. 101-110.
- (2016): "Josefina Plá" en Manuel Aznar y José Ramón López, (eds.), *Diccionario biobibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*. Sevilla, Renacimiento, Biblioteca del Exilio, pp. 53-60.
- (2018): "Paraguay between dictatorships: El Edificio, an unknown play by Josefina Plá" en Diego Santos Sánchez (ed.), *Theatre and Dictatorship in the Luso-Hispanic World*. New York, Routledge, pp. 214-230.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- ¡Ah, che memby cuéra!*, xxiii, 227, 230, 253, 263, 274, 293, 303, 306, 336, 473, 524, 584
- Abc color*, 51, 53, 75, 87, 185, 186, 187, 449, 460, 462, 616
- Ad augusta per angusta*, xxiii, 231, 263, 377, 394, 446, 449, 470, 482, 484, 524
- Aiguadé, Jorge, 6, 9, 10, 41, 106, 107, 114, 116, 118, 120, 159, 193, 208, 219, 225, 228, 229, 230, 232, 239, 240, 242, 244, 251, 253, 283, 329, 364, 377, 379, 382, 395, 399, 402, 431, 444, 472, 598, 604, 624
- Aínsa, Fernando, 17, 25, 35, 343, 505, 506
- Albada (personaje), 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 335, 479, 483
- Alcestes*, xxiii, 227, 228, 230, 253, 263, 274, 307, 312, 324, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 344, 358, 365, 469, 473, 475, 479, 483, 486, 524, 587
- Alcor*, 11, 49, 78, 87, 237, 255, 453, 455, 456, 459, 567, 617
- Alsina, Arturo, 118, 122, 240
- Aquí no ha pasado nada*, xxiii, 177, 193, 225, 227, 228, 230, 237, 249, 253, 256, 260, 266, 274, 275, 276, 288, 293, 468, 479, 524, 575, 580
- Ardissonne, José Luis, xix, 11, 12, 106, 115, 143, 187, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 220, 248, 462, 567, 573, 615, 616
- Arriola, Rafael, 214, 571, 572, 573
- Asunción Flores, José, 122
- Aub, Max, 122, 236, 273, 376, 378
- Azuaga, Moncho, 82, 106, 247
- Azud, Mazud y Kazud*, xxiii, 192, 231, 264, 439, 524, 603
- Báez, Ernesto, 78, 171, 172, 180, 241, 243, 244, 460, 568, 570, 571
- Bareiro, Rubén, 12, 24, 25, 26, 27, 31, 49, 50, 57, 73, 76, 77, 78, 81, 100, 107, 114, 191, 376, 453, 495, 520
- Barrett, Rafael, 12, 18, 57, 88
- Barrios, Agustín, 122
- Beckett, Samuel, 250, 414, 472, 526
- Bermejo, Antonio, 114, 115, 179
- Bestard, Jaime, 160, 167, 170, 568
- Bogado, Víctor, xx, 12, 106, 192, 210, 211, 213, 217, 218, 219, 227, 436, 463, 510
- Bordoli, Ramón, 5, 6, 26, 39, 42, 54, 87, 89, 94, 194, 195, 225, 234, 236, 238, 242, 254, 271, 282, 284, 294, 299, 303, 304, 308, 318, 321, 332, 351, 363, 364, 366, 370, 373, 426, 437, 449, 456, 463, 464, 495, 496, 525
- Cabanellas, Guillermo, 131, 132, 133, 147, 521
- Cabral, Clotilde, 214, 573
- Cacavelos, Leandro, 166, 168, 172, 173, 174, 178, 183, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573
- Caído del catre*, xxiii, 231, 377, 403, 408, 414, 415, 420, 472, 524, 600
- Calderini, Gustavo, 214, 573
- Calzada, Isidoro, 131, 137, 138, 139, 521
- Campos Cervera, Hérib, 40, 59, 60, 61, 62, 63, 66, 76, 205, 246
- Camus, Albert, 192, 199, 379, 465, 473, 520, 526, 575
- Carmona, Antonio, xix, 207, 208

- Casaccia, Gabriel, 12, 31, 35, 63, 66, 67, 88, 92, 94, 139, 241, 304, 454, 487, 504
- Casona, Alejandro, 157, 161, 173, 174, 175, 176, 191, 194, 328, 465, 494, 568, 569, 570, 575, 576
- Centurión Miranda, Roque, 43, 47, 122, 123, 124, 161, 188, 189, 191, 193, 194, 198, 199, 210, 212, 225, 232, 236, 238, 240, 243, 252, 253, 254, 259, 261, 262, 265, 266, 275, 276, 285, 286, 426, 467, 468, 519, 525, 568, 575, 580, 581, 608, 609, 610
- Chejov, Anton, 121, 199, 203, 379
- Colombino, Carlos, 55, 213, 245, 246
- Comunidad, 11, 49, 75, 87, 204, 363, 454, 455, 460, 461, 462, 463, 464, 494, 615, 616
- Correa, Julio, 12, 30, 63, 76, 106, 119, 120, 130, 160, 165, 179, 202, 205, 239, 240, 253, 255, 446, 453, 467
- Cristina (personaje), 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 479, 483
- de Adler, Mariela, 203
- de los Ríos, Edda, 106, 107, 204, 208, 213, 219, 247, 363, 586
- de los Ríos, Héctor, 213
- Domínguez, Manuel, 24
- Domínguez, Ramiro, 51, 227, 228, 245
- Don Quijote en la venta*, 428
- El Edificio*, xxiii, 226, 230, 255, 263, 274, 307, 335, 344, 345, 346, 347, 348, 353, 360, 361, 362, 364, 371, 440, 469, 470, 475, 493, 505, 524, 583
- El empleo*, xxiii, 227, 231, 377, 403, 408, 413, 414, 422, 472, 479, 482, 484, 524, 596
- El gato alcalde*, xxiii, 231, 377, 389, 390, 427, 433, 470, 524, 590, 601
- El País*, 11, 48, 61, 64, 109, 111, 132, 136, 159, 160, 162, 163, 165, 168, 169, 177, 178, 179, 185, 193, 260, 456, 567
- El pan del avaro*, xxiii, 226, 231, 264, 436, 444, 524, 575, 605
- El pretendiente inesperado*, xxiii, 226, 227, 228, 230, 252, 256, 263, 274, 312, 321, 323, 334, 336, 344, 365, 443, 469, 473, 524, 585
- El príncipe de oro*, xxiii, 231, 264, 441, 524, 604
- El profesor*, xxiii, 226, 231, 377, 382, 403, 414, 472, 475, 524, 589
- El rey que rabió*, xxiii, 226, 227, 230, 264, 436, 438, 524, 602
- En el palacio de los Duques*, xxiii, 231, 264, 377, 427, 428, 524, 593
- Escobar, Ticio, xix, 48, 53, 570
- Esperar sentado*, xxiii, 231, 377, 403, 408, 415, 422, 472, 524, 599
- Fernández, Miguel Ángel, xx, 5, 42, 43, 51, 52, 54, 57, 58, 59, 78, 83, 85, 87, 88, 99, 106, 227, 228, 245, 304, 454, 478
- Ferreiro, Óscar, 60, 62, 63, 216
- Ferrer, Renée, 12, 83, 93, 106, 132, 247, 436
- Fiesta en el río*, xxiii, 226, 227, 228, 230, 256, 274, 312, 313, 318, 322, 323, 334, 344, 469, 473, 474, 524, 582
- Frutos Pane, Manuel, 128, 179, 181, 182, 184, 571, 572
- García Lorca, Federico, 61, 62, 166, 204, 215, 245, 378, 460, 494, 495, 574, 615

- García, Amador, 11, 176, 177, 179, 183, 567
- Gatínez, Mr (personaje), 391, 392, 393
- Godoy, Marylin, 39, 41, 47, 459
- González Alsina, Ezequiel, 168, 170, 172, 179, 198, 241, 246, 569, 571
- González Delvalle, Alcibíades, 197, 207, 209, 218, 244, 460
- González, Natalicio, 25, 34
- Guillén, Claudio, 60, 236, 237, 500, 501, 504, 529
- Halley Mora, Mario, 12, 63, 106, 186, 198, 227, 229, 233, 243, 246, 251, 252, 460, 519, 573, 581, 584, 585
- Heddy Benítez, vii, xx, 12, 192
- Hermano Francisco*, xxiii, 227, 228, 230, 254, 445, 446, 524, 606
- Hernández, Luis, 37
- Herrería, Julián de la, 40, 42, 43, 45, 46, 48, 49, 51, 55, 264, 489, 491, 493, 501
- Historia de un número*, xxiii, 226, 227, 230, 238, 245, 249, 253, 255, 263, 273, 274, 344, 345, 348, 351, 363, 375, 420, 421, 469, 475, 479, 484, 506, 524, 586
- Ibsen, Henrik, 121, 458, 464, 526
- Ionesco, Eugène, 213, 250, 382, 414, 472, 526
- Jané, Mercedes, 210, 569, 570, 571, 572, 573
- Jara Román, Tito, 203
- Juana (personaje), 232, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 305, 319, 476, 479, 481, 483, 486
- La cocina de las sombras*, xxiii, 226, 231, 274, 304, 306, 344, 358, 473, 475, 476, 479, 481, 524, 588
- La tercera huella dactilar*, xxiii, 192, 226, 231, 264, 377, 431, 432, 524, 594
- La Tribuna*, 11, 75, 138, 161, 163, 165, 166, 174, 176, 177, 179, 181, 189, 193, 232, 456, 457, 465, 494, 567, 615, 616, 617
- Las ocho sobre el mar*, xxiii, 226, 231, 377, 421, 422, 472, 484, 524, 595
- Laterza Parodi, José, 48
- Llorens, Vicente, 151
- López, Carlos Antonio, 20, 21, 114, 261
- Los primeros hombres en la luna*, xxiii, 231, 377, 390, 427, 432, 524, 601
- Madre (personaje), 305, 306, 307, 309, 310, 476, 479, 481, 483, 486
- Marcos Blázquez, José, 133, 521
- Melià, Bartomeu, 28, 100, 101
- Mendonça, Naida de, 93
- Miller, Arthur, 199, 214, 215, 250, 465, 520
- Morales, José Ricardo, xx, 121, 122, 145, 150, 151, 152, 154, 163, 164, 465, 488, 497, 501, 507, 574
- Moreno González, Juan Carlos, 179, 181, 182, 184, 571, 572
- Morínigo, Higinio, 9, 34, 37, 65, 66, 78, 82, 108, 123, 125, 161, 167, 190, 192, 196, 275, 294, 345, 361, 362, 453, 491, 505, 519
- Muriel (personaje), 193, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 479, 483
- ña Romualda (personaje), 227, 230, 252, 260, 286, 287, 288, 289, 291, 292, 293, 296, 319, 321, 479, 481, 581
- O'Leary, Juan E., 24, 128
- O'Neill, Eugene, 199, 461, 469, 520

- Oca del Valle, Fernando, xii, xiv, xvi, xviii, 4, 7, 11, 12, 108, 111, 112, 124, 125, 127, 130, 131, 134, 140, 141, 143, 154, 155, 156, 157, 158, 160, 161, 162, 166, 167, 168, 169, 170, 172, 173, 174, 175, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 195, 196, 197, 198, 201, 202, 203, 211, 213, 214, 219, 243, 248, 252, 518, 519, 520, 521, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573
- Pane, Ignacio A., 24
- Pasajero Soñador (personaje), 423
- Pater familias*, xxiii, 230, 256, 260, 266, 274, 276, 285, 288, 296, 450, 468, 470, 473, 581
- Pecci, Antonio, 80, 105, 106, 107, 118, 203, 204, 205, 206, 210, 211, 218, 228, 240, 245, 251, 364, 399, 494, 598
- Pérez-Maricevich, Francisco, 5, 24, 67, 78, 170, 227, 233, 251, 252, 328, 454
- Pintor (personaje), 395, 396, 397, 398, 399
- Pirandello, Luigi, 121, 192, 199, 379, 464, 526, 575
- Poeta (personaje), 322, 324, 326, 327, 330, 347, 351, 352, 353, 354, 355, 357, 358, 360, 361, 371, 440, 443, 486, 573
- Principio, medio y fin del gobierno de Sancho Panza*, xxiii, 192, 231, 264, 427, 428, 524, 592
- Profesor (personaje), 382, 383, 384, 385, 386, 388, 432, 482, 484
- Prono, Mario, 156, 185, 203, 245, 460, 571, 573
- Prono, Nelly, 166, 169, 173, 568, 569
- Proscenio*, 11, 107, 189, 190, 191, 192, 428, 439, 457, 462, 518, 567, 615
- Qué gran cosa es el teléfono*, xxiii, 228, 230, 263, 377, 399, 470, 482, 484, 524, 598
- Quijote*, xxiii, 39, 139, 191, 192, 226, 231, 263, 377, 427, 429, 431, 471, 524, 575, 591, 592, 593
- Rivarola-Matto, José María, 66, 229, 241, 246
- Rivarola-Matto, Juan Bautista, 32, 57, 63, 76, 100
- Roa Bastos, 62
- Roa Bastos, Augusto, 5, 12, 18, 20, 22, 26, 29, 30, 31, 32, 35, 36, 43, 47, 50, 55, 56, 59, 60, 62, 63, 66, 67, 78, 83, 84, 86, 88, 92, 94, 101, 109, 111, 165, 168, 169, 170, 197, 198, 219, 241, 248, 273, 274, 275, 453, 454, 459, 501, 504, 510, 516, 519, 520, 527, 531, 551, 569
- Rodríguez de Francia, José Gaspar, 20
- Rodríguez Elías, Avelino, 131, 136, 146, 521
- Rodríguez-Alcalá, Hugo, 5, 21, 23, 31, 36, 59, 60, 62, 63, 66, 67, 68, 94, 128, 294, 454, 483, 515, 516
- Rojas, Raquel, 207
- Romero, Aníbal, 157, 159, 161, 166, 171, 187, 567, 568, 569
- Romero, Elvio, 63, 66, 76, 100
- Ruffinelli, Luis A., 118, 159, 240, 567
- Sachero, María Elena, xix, 12, 156, 175, 178, 185, 203, 214, 220, 567, 569, 570, 571, 573
- Saguier, Raquel, 93
- Said, Edward, 499, 500, 502, 503
- Sánchez Vázquez, Adolfo, 151, 154, 155
- Strindberg, August, 121, 469

- Stroessner, Alfredo, xi, xiii, xv, xvii,
 9, 34, 35, 37, 38, 68, 69, 70, 79,
 80, 81, 108, 180, 185, 197, 216,
 220, 244, 247, 294, 346, 362,
 505, 519, 521
- Torcida, Teresita, 214, 573
- Torga, Rudi, 205, 207
- Torné Gavaldà, Francisco, 157,
 173, 175, 178, 179, 180, 184,
 569, 570, 571, 572, 573
- Una novia para Josévaí*, xxiii, 231,
 264, 399, 448, 449, 470, 524,
 607
- Villa, Benigno, 243
- Villagra Marsal, Carlos, 32, 78, 182,
 572, 573
- Wespel, Óscar, 204, 460
- Williams, Tennessee, 199, 203,
 215, 250, 465, 520
- Xirgu, Margarita, 4, 6, 109, 129,
 130, 134, 150, 162, 163, 164,
 165, 166, 175, 177, 204, 215,
 265, 379, 461, 465, 522, 574

ANEXO 1. ESTRENOS TEATRALES

Este anexo recoge las fichas de los estrenos teatrales que configuran la escena del exilio de 1939 en Paraguay, comentados a lo largo del capítulo II, apartado II.2. Las fuentes consultadas para su elaboración han sido las siguientes:

- Publicaciones periódicas paraguayas: consulta de noticias comprendidas entre mayo de 1941 y diciembre de 1969 de *La Tribuna*, *El País*, *El Independiente*, *Revista Proscenio* y revista *Alcor*.
- Archivos: archivo personal de José Luis Ardissonne, director de Arlequín Teatro; archivo personal del actor Amador García, cuya consulta procuró su hija, Lourdes García; archivo del Ateneo Paraguayo, con el apoyo de Manuel Martínez Domínguez, director de la institución en 2014; archivo del Centro Cultural de España Juan de Salazar, gracias al permiso de su directora, Eloísa Vaello.
- Entrevistas: María Elena Sachero, actriz y discípula de Fernando Oca del Valle, y a Fernando Oca Martínez, hijo del director madrileño.

Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo (1941-1970)

Título: *La fuerza bruta*

Autor: Jacinto Benavente

Compañía: Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo

Dirección: Fernando Oca del Valle

Reparto: Celia Riquelme (Sor Simplicia), Dante Benedetti (Bob), Raúl Duarte (Fred)

Sala: Teatro Municipal de Asunción

Estreno: 28 de mayo de 1941

Araújo (Ignacio), Guillermo Wolchsam (Alberto), Aníbal Romero (Ambrosio)

Sala: Teatro Municipal de Asunción

Estreno: 14 de agosto de 1941

Título: *Sorprendidos y desconocidos*

Autor: Luis A. Ruffinelli

Compañía: Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo

Dirección: Fernando Oca del Valle

Sala: Teatro Municipal de Asunción

Estreno: 18 de agosto de 1941

Título: *La mala ley*

Autor: Manuel Linares Rivas

Compañía: Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo

Dirección: Fernando Oca del Valle

Reparto: Celia Riquelme (Cristina de la Hermida), Walde Insfrán (Teodora), Eugenia Bordas (Micaela), Elvira Torres Adorno (Isabelina), Noemí Núñez (Eugenia), Francisco López (Lorenzo de la Hermida), Raúl Duarte (Dionisio Montes), Leandro Cacavelos (Milario Gómez Iglesias), Carlos Gómez (Saturio), Emilio

Título: *Canción de cuna*

Autor: Gregorio Martínez Sierra

Compañía: Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo

Dirección: Fernando Oca del Valle

Reparto: Leandro Cacavelos, Selim Giralá, Alberto Laves, Emigdia Reisófer, Nidia Fernández, Ana Agüero, Dina Resquín, Berta Aveiro, Irma Calavera, Teresa Gómez Sánchez, Dina López, María

Rodiño, H. Saldívar, María Selva, Maricel Fígols, Marlene Villalonga.

Acompañamiento musical: maestro Juan Carlos Moreno, profesor Basterreix

Escenografía: Stagni

Sala: Teatro Municipal de Asunción

Estreno: 18 de diciembre de 1941

Título: *Las de enfrente*

Autor: Federico Mertens

Compañía: Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo

Dirección: Fernando Oca del Valle

Reparto: Celia Riquelme, Eugenia Bordas,

Luz Ortega, Emigdia Reisófer, Ernesto Báez, Jacinto Herrera

Sala: Teatro Municipal de Asunción

Estreno: 4 de marzo de 1942

Título: *Arévalo*

Autor: Jaime Bestard

Compañía: Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo

Dirección: Fernando Oca del Valle

Reparto: Ernesto Báez

Sala: Teatro Municipal de Asunción

Estreno: abril de 1942

Título: *El mundo es un pañuelo*

Autor: Hermanos Álvarez Quintero

Compañía: Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo

Dirección: Fernando Oca del Valle

Sala: Teatro Municipal de Asunción

Estreno: 5 de mayo de 1942

Título: *Nuestra Natacha*

Autor: Alejandro Casona

Compañía: Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo

Dirección: Fernando Oca del Valle

Sala: Teatro Municipal de Asunción

Estreno: 20 de mayo de 1942

Título: *Amores y amoríos*

Autor: Hermanos Álvarez Quintero

Compañía: Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo

Dirección: Fernando Oca del Valle

Sala: Teatro Municipal de Asunción

Estreno: agosto de 1942

Título: *Los malhechores del bien*

Autor: Jacinto Benavente

Compañía: Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo

Dirección: Fernando Oca del Valle

Reparto: Aníbal Romero, Aida Tangeloff,

Visita G. Del Castillo, Emigdia Reisófer,

Jacinto Herrera, Leandro Cacavelos,

Carlos Gómez, Alex Sollberg, Francisco F.

López, Cesar Cubillas, Emil C. Torres

Sala: Teatro Municipal de Asunción

Estreno: noviembre de 1942

Título: *El rayo*

Autor: Pedro Muñoz Seca, Juan López Núñez

Compañía: Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo

Dirección: Fernando Oca del Valle

Sala: Teatro Municipal de Asunción

Estreno: 2 de diciembre de 1942

Título: *Juan sin tierra*

Autor: Marcelino Domingo

Compañía: Compañía Paraguaya de Comedias

Dirección: Roque Centurión Miranda

Sala: Teatro Municipal de Asunción

Estreno: 1943

Título: *Brujería*

Autor: Oduvaldo Vianna

Compañía: Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo

Dirección: Fernando Oca del Valle

Sala: Teatro Municipal de Asunción

Estreno: diciembre de 1943

Título: *Dueña y señora*

Autores: Leandro Navarro, Adolfo Torrado

Compañía: Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo

Dirección: Fernando Oca del Valle

Reparto: Nelly Prono, Aníbal Romero,

Alex Sollberg, Leandro Cacavelos, Emigdia

Reisófer, Rosita Shipper, Emma Knop,

Mariata Stagani, Guillermo Wolchean

Sala: Teatro Municipal de Asunción

Estreno: 11 de noviembre de 1944

Título: *El proceso de Mary Dugan*

Autor: Bayard Veiller

Compañía: Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo

Dirección: Fernando Oca del Valle

Sala: Teatro Municipal de Asunción
Estreno: 5 de junio de 1945

Título: *La condesa está triste*

Autor: Carlos Arniches
Compañía: Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo
Dirección: Fernando Oca del Valle
Reparto: Nelly Prono
Sala: Teatro Municipal de Asunción
Estreno: 13 de noviembre de 1945

Título: *La quijotesa rubia*

Autor: Ezequiel González Alsina
Compañía: Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo
Dirección: Fernando Oca del Valle
Sala: Teatro Municipal de Asunción
Estreno: 1945

Título: *La frescura de la fuente*

Autor: P. Muñoz Seca, E. García Álvarez
Compañía: Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo
Dirección: Fernando Oca del Valle
Sala: Teatro Municipal de Asunción
Estreno: 19 de marzo 1946

Título: *Lo que tú quieras*

Autor: Hermanos Álvarez Quintero
Compañía: Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo
Dirección: Fernando Oca del Valle
Reparto: Nelly Prono, Carlos Gómez, Zulema Benítez
Sala: Teatro Municipal de Asunción
Estreno: 25 de julio de 1946

Título: *Mañana de sol*

Autor: Hermanos Álvarez Quintero
Compañía: Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo
Dirección: Fernando Oca del Valle
Reparto: Emigdia Reisófer, Delia Caballero, Leandro Cacavelos, Emilio Araújo
Sala: Teatro Municipal de Asunción
Estreno: 25 de julio de 1946

Título: *Herida de muerte*

Autor: Hermanos Álvarez Quintero
Compañía: Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo
Dirección: Fernando Oca del Valle

Reparto: Emigdia Reisófer, Alex Solberg, Aníbal Romero, Alan Gint
Sala: Teatro Municipal de Asunción
Estreno: 25 de julio de 1946

Título: *Mientras llega el día*

Autor: Augusto Roa Bastos. En colaboración con Fernando Oca del Valle
Compañía: Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo
Dirección: Fernando Oca del Valle
Reparto: Delia Caballero (Rosamunda), Alan Gint (Hermán), Nelly Prono (Sofía), Carlos Gómez (Hans), Emigdia Reisófer (Hildegard), Aníbal Romero (Pastor Toller), Alex Sollberg (Alberto), Leandro Cacavelos (D. Joaquín), Azucena Zelaya (Gertrudis), Vagabundo (César de Brix)
Sala: Teatro Municipal de Asunción
Estreno: 27 de julio 1946

Título: *Duda*

Autor: Emilio Hernández Pino
Compañía: Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo
Dirección: Fernando Oca del Valle
Reparto: Nelly Prono (Ana Maria), Leandro Cacavelos (Manzanares), Mercedes Jané, Ángel Doré (Rafael), Azucena Zelaya (Madre), Eugenia Bordas (Jesusa), María Elena Sachero, Salim Giral, Lito Ferbe (policía), Alberto Lares
Escenografía: Francisco Torné Gavalda
Sala: Teatro Municipal de Asunción
Estreno: 2 de mayo de 1952

Título: *Ha entrado una mujer*

Autor: Enrique Suárez Deza
Compañía: Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo
Dirección: Fernando Oca del Valle
Reparto: Nelly Prono, Salim Giral, Mercedes Jané (tía Ramona), Ángel Doré, Leandro Cacavelos (Rafael), María Elena Sachero (Lulú), Alberto Lares, Eugenia Bordas, Ethel Stark, Berta Aveiro, Dolores Irala, Amahra Martínez Musi, Lito Ferbe
Escenografía: Francisco Torné Gavalda
Sala: Teatro Municipal de Asunción
Estreno: 23 de junio de 1952

Título: *La barca sin pescador*

Autor: Alejandro Casona

Compañía: Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo

Dirección: Fernando Oca del Valle

Reparto: Salim Giralá (Ricardo Jordán), Ninica Segura (Enriqueta), Matías Ferreira Díaz (Juan), Amador García (Consejero 1), José Cuellar (Consejero 2), Lito Ferbe (Banquero), Leandro Cacavelos (El caballero de negro), Azucena Zelaya (La abuela), María Elena Sachero (Frida), José Cuellar (Tío Marino), Mercedes Jané (Estela)

Escenografía: Francisco Torné Gavaldà

Sala: Teatro Municipal de Asunción

Estreno: 7 de octubre de 1952

Título: *Nuestra Natacha*

Autor: Alejandro Casona

Compañía: Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo

Dirección: Fernando Oca del Valle

Reparto: Sol Escobar (Somolino), Matías Ferreira Díaz (Aguilar), Mirian Digalo (Flora), Adolfo Cuellar (Rivera), Salim Giralá (Lalo), Lito Ferbe (Mario), María Elena Sachero (Natacha), Guillermo Ketterer (Don Santiago), Leandro Cacavelos (Sandoval), Norá Balcú (Señorita Crespo), Emmy Nasser (Encarna), María Esther Báez (Fina), Azucena Zelaya (Marquesa), Dina Pérez (María), Amador García (Conserje), Ninica Segura (Marga), Alberto Lares (Juan)

Escenografía: Francisco Torné Gavaldà

Sala: Teatro Municipal de Asunción

Estreno: 7 de octubre de 1953

Título: *Fuego sin llama*

Autor: Jean Jacques Bernard

Compañía: Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo

Dirección: Fernando Oca del Valle

Reparto: Leandro Cacavelos, María Elena Sachero, Ninica Segura, José A. Cuellar

Sala: Teatro Municipal de Asunción

Estreno: 1 de octubre de 1953

Título: *Celos del aire*

Autor: José López Rubio

Compañía: Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo

Dirección: Fernando Oca del Valle

Sala: Teatro Municipal de Asunción

Estreno: 11 de junio de 1954

Título: *Sombra querida*

Autor: Jacques Deval

Compañía: Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo

Dirección: Fernando Oca del Valle

Reparto: Amador García, María Elena Sachero, Lito Ferbe, Azucena Zelaya

Escenografía: Francisco Torné Gavaldà

Sala: Teatro Municipal de Asunción

Estreno: 23 de julio de 1954

Título: *Las siete vidas del gato*

Autor: Enrique Jardiel Poncela

Compañía: Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo

Dirección: Fernando Oca del Valle

Reparto: Mercedes Jané (Clotilde, Flérida), Dina Pérez (Inés), Leandro Cacavelos (Gabriel, Ladislao), Adolfo Cuellar (Barredo, Braulio), Matías Ferreira Díaz (Soriano), Luis Esteche (Manzano), Derliz Barboza (Lóriga), Lina Cavaliere (Lucía), Myriam Digalo (Lucila), Chela Balbiani (Celia), María Elena Sachero (Carlota, Beatriz), Lito Ferbe (Mario), Alberto Lares (Guillermo), Eugenia Bordas (Patricia), Azucena Zelaya (Dominica), Amador García (Sócrates), Ninica Segura (Luz María)

Escenografía: Francisco Torné Gavaldà

Sala: Teatro Municipal de Asunción

Estreno: 2 de junio de 1953

Título: *La dama del alba*

Autor: Alejandro Casona

Compañía: Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo

Dirección: Fernando Oca del Valle

Reparto: Azucena Zelaya (la Peregrina), Leandro Cacavelos (el Abuelo), María Elena Sachero (Adela), Eugenia Bordas (la Telva), Matías Ferreira Díaz (Martín de Narcés), Esthel Stark (la Madre), Alberto Lares (Quico), Miriam Delgado, Dina Pérez, Esther Torres, Adolfo Cuellar, César Cabrejos, Graciélita Cacavelos, Francisco Sachero, Arcadio Villalba Lugo

Escenografía: Francisco Torné Gavaldà

Sala: Teatro Municipal de Asunción

Estreno: 19 de mayo de 1955

Título: *Siempre*

Autor: Julia Maura

Compañía: Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo

Dirección: Fernando Oca del Valle

Reparto: Ninica Segura, Elena Sachero, Azucena Zelaya, Ethel Stark, Luisa Lejárraga (Marta), Miriam Digalo, Graciela Cacavelos (Rosa niña), Leandro Cacavelos, Lito Ferbe, Alberto Lares, Matías Ferreira Díaz (Andrés), Adolfo Cuellar

Escenografía: Francisco Torné Gavaldà

Sala: Teatro Municipal de Asunción

Estreno: 17 de agosto de 1955

Título: *A media luz los tres*

Autor: Miguel Mihura

Compañía: Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo

Dirección: Fernando Oca del Valle

Reparto: Carlos Gómez (Alfredo), Amador García (Sebastián), Emigdia Reisófer (Elena), Ninica Segura (Marivi), Ethel Stark (Paca), Maria Elena Sachero (Lulú).

Escenografía: Francisco Torné Gavaldà

Sala: Teatro Municipal de Asunción

Estreno: 5 de abril de 1956

Título: *La muralla*

Autor: Joaquín Calvo Sotelo

Compañía: Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo

Dirección: Fernando Oca del Valle

Reparto: Amador García (Alejandro), Alberto Lares (Romualdo), Matías Ferreira Díaz (Javier), Leandro Cacavelos (Jorge), Maria Elena Sachero (Amalia), Emigdia Reisofer (Cecilia), Azucena Zelaya (Matilde), Adolfo Cuellar (Don Ángel).

Sala: Teatro Club Cerro Porteño

Estreno: 23 de junio de 1956

Título: *Ña Patricia*

Autor: Ezequiel González Alsina

Compañía: Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo

Dirección: Fernando Oca del Valle

Reparto: Emigdia Reisofer (Ña Patricia), Ernesto Báez (Juan), Leandro Cacavelos (señor Bonareo), Amador García (Don Hispánico), Miriam Digalo, Adolfo Cuellar (señor Carioca), Mario Prono (Mr. Smith).

Escenografía: Francisco Torné Gavaldà

Sala: Teatro Municipal de Asunción

Estreno: 26 de julio de 1956

Título: *La tejedora de ñandutí*

Libreto: Manuel Frutos Pane

Música: Juan Carlos Moreno González

Compañías: Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo, Coro Polifónico del Centro Cultural Paraguayo-Americano, Orquesta de la Asociación de Músicos del Paraguay, Academia de Arte Lírico

Dirección general: Carlos Basterreix

Dirección escénica: Fernando Oca del Valle, Isis P. de Bárcena Echeveste

Dirección musical: Juan Carlos Moreno González

Dirección de orquesta: Carlos Dos Santos

Dirección de escenografía: Francisco Torné Gavaldà

Asistente de dirección: Ernesto Báez

Profesora de canto: Nadine de Tumanoff

Profesora de danza: Gemma Frangioni

Reparto: Aurelia Camihort de Lofruscio (Rosalía), Mario Prono (Labrador 1), Alberto Lares (Labrador 2), Adolfo Cuellar (Labrador 3), Amador García (Don Fernando), Ernesto Báez (Miguelito), Azucena Zelaya (Teresa), Ethel Stark (Doña Lucía), Ninica Segura (Pilar), Leandro Cacavelos (Don Matías), Rafael Arriola (Juan León), Miriam Digalo (Criada), Emigdia Reisófer (Lola), Maria Elena Sachero (Pepa), César Castel (Caballero 1), Jose Cuellar (Caballero 2), Carlos Franco (Soldado Martínez)

Sala: Teatro Municipal de Asunción

Estreno: 14 de agosto de 1956

Título: *Criminal de guerra*

Autor: Joaquín Calvo Sotelo

Compañía: Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo

Dirección: Fernando Oca del Valle

Reparto: Azucena Zelaya (señora Hoffmann), Ninica Segura, Gladys Quevedo, Mercedes Jané, Miriam Celeste, Ethel Stark, Dolores Maíz, Adolfo Cuellar (Frederik Kennerlein), Leandro Cacavelos, Mario Prono (Pater Daniel O'Connor), Alberto Lares, Juan Carlos Hermosa, Amador García

Sala: Teatro Municipal de Asunción

Estreno: noviembre de 1957

Título: *La lámpara encendida*

Autor: Manuel Frutos Pane

Compañía: Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo

Dirección: Fernando Oca del Valle

Reparto: Ninica Segura (Soledad), Amador García (Don Pepe), Carlos Hermosa (Leandro), Adolfo Cuellar (Eugenio), Mercedes Jané (Doña Carmen), María E. Cáceres (Arcadia), Azucena Zelaya (Doña Liboria), Alberto Lares (Antonio), Miryam Digalo (Petronita)

Escenografía: Milcíades Giménez

Sala: Teatro Municipal de Asunción

Estreno: noviembre de 1957

Título: *Llama un inspector*

Autor: J. Boynton Priestley

Compañía: Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo

Dirección: Fernando Oca del Valle

Sala: Teatro Municipal de Asunción

Estreno: junio de 1958

Título: *Cristo*

Autor: Enrique Volta Gaona

Compañía: Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo

Dirección: Fernando Oca del Valle

Reparto: Graciela Cacavelos (Edith), Juana Gavilán (Ananías), Ethel Stark (Rebeca), María Elena Cáceres (Ruth, Verónica), Leandro Cacavelos (Pedro), Adolfo Cuellar (Jesús), Silvio Capdevila (Centurión), Juan Carlos Hermosa (Judas), Miriam Celeste (María Magdalena), Matías Ferreira Díaz (Sacerdote 1), Amador García (Sacerdote 2), José Gutiérrez (Escriba), Ricardo Sanabria (Poncio Pilatos), Ramón del Río (Simón Cireneo), Azucena Zelaya (María), Eduardo Mazier (Soldado 1), Carlos A Cabañas (Soldado 2, Soldado cohorte), Vicente Coronel (Cestas), Brígido Ruiz Díaz (Dimas), Maximino R. González (Centurión), Carlos Hetter (Soldado cohorte)

Sonido: Jorge Urdapilleta

Escenografía: José González

Vestuario, peluquería: María Roig Franco, Maximino R. González, Casas Martínez y Gamarra

Sala: Teatro Municipal de Asunción

Estreno: 1958

Título: *María Pacurí*

Libreto: Manuel Frutos Pane

Música: Juan Carlos Moreno González

Compañía: Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo

Dirección escénica: Fernando Oca del Valle

Dirección musical: Carlos Villagra

Dirección coreográfica y coral: Isis P. de Echeveste

Reparto: Kikina Zarza (María Pacurí), Óscar Barreto, Miriam Celeste (Tomasita), Rafael Arriola (Tomasito), Azucena Zelaya (doña Luisa), Amador García (don Sofanor), Leandro Cacavelos (padre Juan), Adolfo Cuellar (indio Antonio), Ethel Stark, Alejandra Cabrera, Alcides Roa, Juanita Gavilán, Marta Arzamendia, Olga Parceriza (Angélica)

Sala: Teatro Municipal de Asunción, Cine Teatro Guaraní

Estreno: 26 de septiembre de 1959

Título: *Don Juan Tenorio*

Autor: José Zorrilla

Compañía: Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo

Dirección: Fernando Oca del Valle

Reparto: Ricardo Turia (don Juan Tenorio), Margarita Bonafoz (doña Inés de Ulloa), Amador García (don Luis Mejía), Ethel Stark (doña Brígida), Marcelo Guitar (don Gonzalo de Ulloa), Adolfo Cuellar (don Diego Tenorio), Juan Patrón (capitán Centellas), Carlos Marecos (Avellaneda), José Olitte (Ciutti), Rafael Arriola (Butarelli), Carolina de la Sierra (madre abadesa), Mirella Cossovel (hermana tornera), Concepción Benítez (doña Ana de Pantoja), Juana Gavilán (Lucía), José A. Cuellar (Escultor), Ramón del Río (Alguacil), Nelson Rojas (Gastón)

Escenografía: Francisco Torné Gavaldà, Milcíades Giménez

Sala: Teatro Municipal de Asunción (Estreno en los jardines de la Embajada de España en Paraguay)

Estreno: 26 de noviembre de 1959

Título: *Las alegres kygüá verá*

Libreto: Manuel Frutos Pane

Música: Juan Carlos Moreno González

Compañías: Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo, Coro Polifónico y Orquesta de Cámara del Ateneo Paraguayo

Dirección escénica: Fernando Oca del Valle

Dirección de orquesta: Carlos Villagra
Dirección coreográfica y coral: Isis P. de Echeveste

Dirección de escenografía: Francisco Torné Gavaldà

Piano: Olga Benítez de Cacavelos

Reparto: Rafael Arriola (Odilón), Aurelia de Lofruscio – Alejandra Cabrera – Ana Irala (Rosalinda), María Elena Sachero (Eusebia), Adolfo Cuellar (Don Regalado), Alejandra Cabrera – Ana Irala (Silvia), Ethel Stark (Emiliana), Amalia de Riquelme (doña Leona), Leandro Cacavelos (don Pascuale), Oscar Barreto (Teniente Jara), Amador García (don García de Miramar), Marcelo Guitark (don Sabino)

Sala: Teatro Municipal de Asunción

Estreno: agosto de 1961

Título: ¿Quién asesinó a Carlota...?

Autor: Miguel Mihura

Compañía: Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo

Dirección: Fernando Oca del Valle

Reparto: Juan Patrón (Sargento Harris), Domingo Mendieta (Bill), Aníbal Torres (Barrington), Alberto Lares (Douglas Hilton), María Elena Sachero (Carlota), Amanda Cooper (Velda), Cristóbal Torres (John), Francisco Sachero (Fred), Ligia Recalde (Margaret), Hedy Gay (Cristi), Sara Rivas Crobato (Lilian)

Escenografía: Francisco Torné Gavaldà

Sala: Teatro Municipal de Asunción

Estreno: 16 de mayo de 1963

Título: La culpa la tuvo el otro

Autor: Carlos Llopis

Compañía: Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo

Dirección: Fernando Oca del Valle

Reparto: Rafael Arriola (Víctor), Cristóbal Torres (Herranz), Mario Prono (Antonio), Teresita Torcida (Rosaura), Amador García (Eduardo), Aníbal Torres (Jaime), José Piñerua (Pedro), Antonio Añazco (Rodolfo), Myriam Celeste (Nelly), Juan Patrón (Trujillo), Henyi Castelar (Alicia)

Escenografía: Francisco Torné Gavaldà

Sala: Teatro Municipal de Asunción

Estreno: julio de 1965

Título: El proceso de Mary Dugan

Autor: Bayard Veiller

Compañía: Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo

Dirección: Fernando Oca del Valle

Reparto: Mario Prono, María Elena Sachero, Gustavo Calderini, Mercedes Jané, Amanda Cooper, Miriam Celeste

Sala: Teatro Municipal de Asunción

Estreno: junio de 1966

Título: Interrogante

Autor: Mario Halley Mora

Compañía: Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo

Dirección: María Elena Sachero, Mario Prono

Asesor: Fernando Oca del Valle

Reparto: Mario Prono (Interrogador), Gustavo Calderini (Amante), María Elena Sachero (Cristina), Azucena Zelaya (Anciana), Cristóbal Torres (Padre), Antonio Añazco (Poeta), Teresita Torcida (Mujer), Aníbal Torres (Marido), Rafael Arriola (Mendigo), Amador García (Sacerdote)

Escenografía: Francisco Torné Gavaldà

Sala: Teatro Municipal de Asunción

Estreno: abril de 1969

Título: Vivir en la mentira

Autor: Julio Mauricio

Compañía: Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo

Dirección: María Elena Sachero, Mario Prono

Asesor: Fernando Oca del Valle

Reparto: Nilda Odriosola (Elsa), Mario Prono (Alfredo), Alcides Molinas (Víctor), María Elena Sachero (Isabel), Teresita Torcida (Alicia), Delia Morel (Amelia), Mercedes Jané (Inés), Amador García (Martín), Clotilde Cabral (Adela), Gustavo Calderini (Osvaldo), Cristóbal Torres (don Federico), Azucena Zelaya (doña Teresa), Aníbal Torres (Alfredo), Celia María Benítez (Estela)

Escenografía: José Luis Ardissonne

Sala: Teatro Municipal de Asunción

Estreno: 20 de agosto de 1970

Compañía de Margarita Xirgu (1944)

Título: *Doña Rosita la soltera*

Autor: Federico García Lorca
Compañía: Compañía de Margarita Xirgu
Dirección: Margarita Xirgu
Escenografía: Santiago Ontañón
Sala: Teatro Municipal de Asunción
Estreno: 12 de agosto de 1944

Título: *Mariana Pineda*

Autor: Federico García Lorca
Compañía: Compañía de Margarita Xirgu
Dirección: Margarita Xirgu
Escenografía: Santiago Ontañón
Sala: Teatro Municipal de Asunción
Estreno: 13 de agosto de 1944

Título: *Bodas de sangre*

Autor: Federico García Lorca
Compañía: Compañía de Margarita Xirgu
Dirección: Margarita Xirgu
Escenografía: Santiago Ontañón
Sala: Teatro Municipal de Asunción
Estreno: 14 de agosto de 1944

Título: *La dama boba*

Autor: Federico García Lorca
Compañía: Compañía de Margarita Xirgu
Dirección: Margarita Xirgu
Escenografía: Santiago Ontañón
Sala: Teatro Municipal de Asunción
Estreno: 15 de agosto de 1944

Título: *Yerma*

Autor: Federico García Lorca
Compañía: Compañía de Margarita Xirgu
Dirección: Margarita Xirgu
Escenografía: Santiago Ontañón
Sala: Teatro Municipal de Asunción
Estreno: 19 de agosto de 1944

Título: *El ladrón de niños*

Autor: Jules Supervielle (traducción de María Teresa León)
Compañía: Compañía de Margarita Xirgu
Dirección: Margarita Xirgu
Escenografía: Santiago Ontañón
Sala: Teatro Municipal de Asunción
Estreno: 16 de agosto de 1944

Título: *El adefesio*

Autor: Rafael Alberti
Compañía: Compañía de Margarita Xirgu
Dirección: Margarita Xirgu
Escenografía: Santiago Ontañón
Sala: Teatro Municipal de Asunción
Estreno: 17 de agosto de 1944

Título: *El embustero en su enredo*

Autor: José Ricardo Morales
Compañía: Compañía de Margarita Xirgu
Dirección: Margarita Xirgu
Escenografía: Santiago Ontañón
Sala: Teatro Municipal de Asunción
Estreno: 18 de agosto de 1944

Título: *La zapatera prodigiosa*

Autor: Federico García Lorca
Compañía: Compañía de Margarita Xirgu
Dirección: Margarita Xirgu
Escenografía: Santiago Ontañón
Sala: Teatro Municipal de Asunción
Estreno: 20 de agosto de 1944

Título: *La Malquerida*

Autor: Jacinto Benavente
Compañía: Compañía de Margarita Xirgu
Dirección: Margarita Xirgu
Escenografía: Santiago Ontañón
Sala: Teatro Municipal de Asunción
Estreno: 26 de agosto de 1944

Título: *María Rosa*

Autor: Ángel Guimerà (traducción de José de Echegaray)
Compañía: Compañía de Margarita Xirgu
Dirección: Margarita Xirgu
Escenografía: Santiago Ontañón
Sala: Teatro Municipal de Asunción
Estreno: 27 de agosto de 1944

Escuela Municipal de Arte Dramático (1948-1969)

Título: *El mancebo que casó con mujer brava*

Autor: Alejandro Casona
 Compañía: Escuela Municipal de Arte Escénico
 Sala: Teatro Municipal de Asunción
 Estreno: 1951

Título: *Don Quijote y los galeotes*

Autor: Miguel de Cervantes – Josefina Plá
 Compañía: Escuela Municipal de Arte Escénico
 Dirección: Josefina Plá
 Sala: Teatro Municipal de Asunción
 Estreno: 1951

Título: *El otro hijo*

Autor: Luigi Pirandello (traducción de Josefina Plá)
 Compañía: Escuela Municipal de Arte Escénico
 Sala: Sala de la Escuela Municipal de Arte Escénico
 Estreno: 1951

Título: *El avaro*

Autor: Molière
 Compañía: Escuela Municipal de Arte Escénico
 Dirección: Josefina Plá
 Sala: Teatro Municipal de Asunción
 Estreno: 1952

Título: *Dos cubiertos*

Autor: Sacha Guitry
 Compañía: Escuela Municipal de Arte Escénico
 Dirección: Josefina Plá
 Sala: Teatro Municipal de Asunción
 Estreno: 1952

Título: *Aquí no ha pasado nada*

Autor: Josefina Plá y Roque Centurión Miranda
 Compañía: Escuela Municipal de Arte Escénico
 Dirección: Josefina Plá y Roque Centurión Miranda
 Sala: Teatro Municipal de Asunción
 Estreno: 22 de septiembre de 1956

Título: *El pan del avaro*

Autor: Josefina Plá
 Compañía: Escuela Municipal de Arte Escénico
 Dirección: Josefina Plá
 Estreno: 1952

Título: *Los justos*

Autor: Albert Camus
 Compañía: Escuela Municipal de Arte Escénico
 Dirección: Josefina Plá
 Sala: Teatro Municipal de Asunción
 Estreno: 1955

Título: *La garra del mono*

Autor: Parker y Jacobs (traducción de Josefina Plá)
 Compañía: Escuela Municipal de Arte Escénico
 Dirección: Josefina Plá
 Sala: Teatro Municipal de Asunción
 Estreno: 1955 y 1964

Título: *La fiesta de San Urbano*

Autor: Samuel MacCulloch (traducción de Josefina Plá)
 Compañía: Escuela Municipal de Arte Escénico
 Dirección: Josefina Plá
 Estreno: 1962

Título: *El hombre en la cruz*

Autor: Josefina Plá
 Compañía: Escuela Municipal de Arte Escénico
 Dirección: Josefina Plá
 Sala: Atrio de la Catedral de Asunción
 Estreno: 2 de abril de 1966

Título: *Mbaeve Yrejhe*

Autor: Josefina Plá y Roque Centurión Miranda
 Compañía: Escuela Municipal de Arte Escénico
 Dirección: Josefina Plá
 Sala: Teatro Municipal de Asunción
 Estreno: 1966

Título: *La barca sin pescador*

Autor: Alejandro Casona

Compañía: Escuela Municipal de Arte Escénico

Sala: Sala de la Escuela Municipal de Arte Escénico


Estreno: 1968


ANEXO 2. PRODUCCIÓN DRAMÁTICA DE JOSEFINA PLÁ


Este anexo recoge las fichas de todas las obras, publicadas e inéditas, que componen la producción dramática de Plá y se han podido recuperar hasta el momento. Las piezas aparecen agrupadas según los bloques establecidos en el Capítulo III. Dentro de cada bloque se ordenan según fecha de escritura si esta es conocida; aquellas con fecha no identificada se incluyen al final de cada bloque siguiendo el orden en el que aparecen en el Capítulo III.

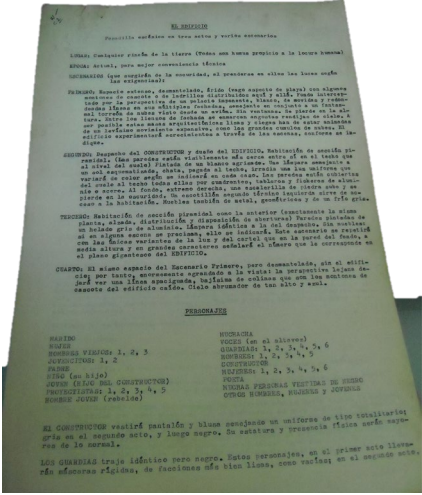
Nota: El secretario general de la Universidad Católica Nuestra Señora de la Asunción, D. César Ruffinelli, nos concedió un permiso oficial (fechado el 2/07/2014) para reproducir con fines académicos los textos hallados en el archivo de la autora. Así, hemos podido incluir en el análisis de las obras del capítulo III fragmentos que afiancen nuestra propuesta.

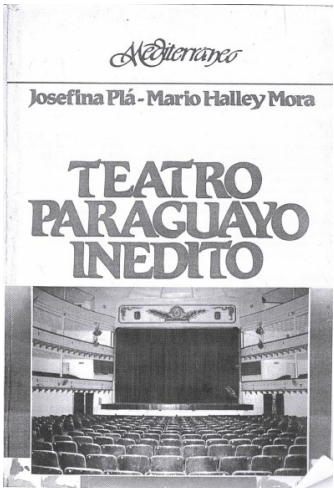
1. Teatro mayor


<i>AQUÍ NO HA PASADO NADA</i>	
Comedia en tres actos	
<i>Autor:</i>	Josefina Plá Roque Centurión Miranda
<i>Año de escritura:</i>	1941
<i>Otros:</i>	Primer premio en I Concurso de obras teatrales organizado por el Ateneo Paraguayo (1942). Representada por la Escuela Municipal de Arte Escénico en 1956.
<i>Clasificación en este documento:</i>	III.2.2 Teatro mayor III.2.2.1 Silencio y rebeldía de la mujer paraguaya A) En los límites de la realidad circundante
<i>Fuente: (*) indica el material utilizado como base en este documento</i>	
 <p>Teatro Escogido</p> <p>JOSEFINA PLÁ</p>	<p><i>Publicada:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Plá, Josefina (1945): <i>Aquí no ha pasado nada</i>. Asunción, Imprenta Nacional. - (*) Plá, Josefina (1996): <i>Aquí no ha pasado nada</i>, en Jorge Aiguadé (ed.), <i>Teatro escogido</i>, Asunción, El Lector, pp. 31-65.

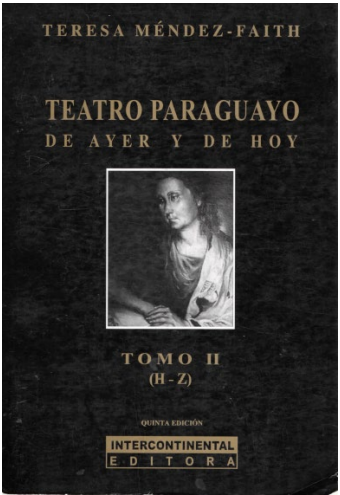
<i>PATER FAMILIAS</i>	
Comedia de ambiente en dos cuadros y en prosa	
<i>Autor:</i>	Josefina Plá Roque Centurión Miranda
<i>Año de escritura:</i>	1941
<i>Otros:</i>	En 1977 cambió el título por <i>¿A dónde irás, ña Romualda?</i> Segundo premio en el V Concurso Teatral de Radio Cháritas (1977).
<i>Clasificación en este documento:</i>	III.2.2 Teatro mayor III.2.2.1 Silencio y rebeldía de la mujer paraguaya A) En los límites de la realidad circundante
<i>Fuente: (*) indica el material utilizado como base en este documento</i>	
 <p style="text-align: center;">Teatro Escogido</p> <p style="text-align: center;">JOSEFINA PLÁ</p>	<p><i>Publicada:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - (1984): <i>¿Adónde irás, ña Romualda?</i> en Francisco Pérez-Maricevich (ed.), <i>Teatro paraguayo inédito de Josefina Plá y Mario Halley Mora</i>. Asunción, Mediterráneo. - (*) (1996): <i>¿Adónde irás, ña Romualda?</i> en Jorge Aiguadé (ed.), <i>Teatro escogido</i>. Asunción, El Lector, pp. 69-109.


<i>FIESTA EN EL RÍO</i> Pieza en tres actos	
<i>Autor:</i>	Josefina Plá
<i>Año de escritura:</i>	1946
<i>Otros:</i>	Primer premio en el IV Concurso Teatral de Radio Cháritas (1976).
<i>Clasificación en este documento:</i>	III.2.2 Teatro mayor III.2.2.1 Silencio y rebeldía de la mujer paraguaya B) Ambiente impreciso, tiempo pretérito
<i>Fuente: (*) indica el material utilizado como base en este documento</i>	
 <p>Teatro Escogido</p> <p>JOSEFINA PLÁ</p>	<p><i>Publicada:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - (1977): <i>Fiesta en el río</i>, Asunción, Siglo XXI. Prólogo de Laureano Pelayo García. - (*) (1996): <i>Fiesta en el río</i> en Aiguadé, Jorge (ed.), <i>Teatro escogido</i>. Asunción, El Lector, pp. 111-169.

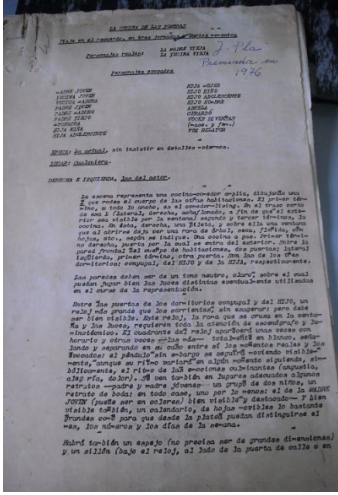
EL EDIFICIO Pesadilla escénica en tres actos y varios escenarios	
Autor:	Josefina Plá
Año de escritura:	1946
Clasificación en este documento:	III.2.2 Teatro mayor III.2.2.2 Expresionismo y distopía
Fuente: (*) indica el material utilizado como base en este documento	
	<p>Inédita. Hallada en: Archivo personal de Josefina Plá Biblioteca Pablo VI Universidad Católica N. S. Asunción</p> <ul style="list-style-type: none"> - Borrador incompleto mecanografiado con correcciones manuscritas y nuevo texto añadido por la autora. - (*) Copia completa mecanografiada. 38 páginas

¡AH, CHE MEMBY CUÉRA! Drama en cuatro actos	
<i>Autor:</i>	Josefina Plá
<i>Año de escritura:</i>	1948
<i>Otros:</i>	En 1977 cambió el título por <i>Esta es la casa que Juana construyó</i> . Premiada en el V Concurso teatral de Radio Cháritas (1977).
<i>Clasificación en este documento:</i>	III.2.2 Teatro mayor III.2.2.1 Silencio y rebeldía de la mujer paraguaya A) En los límites de la realidad circundante
<i>Fuente:</i>	
	<i>Publicada:</i> <ul style="list-style-type: none"> - (1984): <i>¡Ah, che memby cuéra!</i> en Francisco Pérez-Maricevich (ed.), <i>Teatro paraguayo inédito de Josefina Plá y Mario Halley Mora</i>. Asunción, Mediterraneo, pp.13-128.

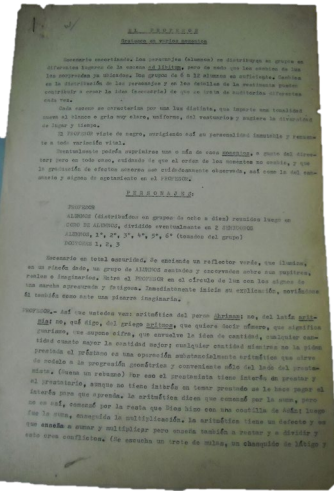
<i>EL PRETENDIENTE INESPERADO</i>	
Cuadro escénico medieval, en 4 cuadros	
<i>Autor:</i>	Josefina Plá
<i>Año de escritura:</i>	1948
<i>Otros:</i>	<p>Primer premio en el V Concurso Teatral de Radio Cháritas (1977).</p> <p>Representada el 18 de julio de 2010 en el Auditorio de la Gobernación de Itapúa por el grupo ROCEMI.</p> <p>Representada el 4 de julio de 2018 en el Centro Cultural de España Juan Salazar de Asunción por los estudiantes de Licenciatura en Teatro del Instituto Superior de Bellas Artes de Asunción. Dirección de Juan Méndez.</p>
<i>Clasificación en este documento:</i>	<p>III.2.2 Teatro mayor</p> <p>III.2.2.1 Silencio y rebeldía de la mujer paraguaya</p> <p>B) Ambiente impreciso, tiempo pretérito</p>
<i>Fuente: (*) indica el material utilizado como base en este documento</i>	
 <p>Teatro Escogido</p> <p>JOSEFINA PLÁ</p>	<p><i>Publicada:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - (1984): <i>El pretendiente inesperado</i> en Francisco Pérez-Maricevich (ed.), <i>Teatro paraguayo inédito de Josefina Plá y Mario Halley Mora</i>. Asunción, Mediterráneo - (*) (1996): <i>El pretendiente inesperado</i> en Jorge Aiguadé, J. (ed.), <i>Teatro escogido</i>. Asunción, El Lector, pp. 171-218.

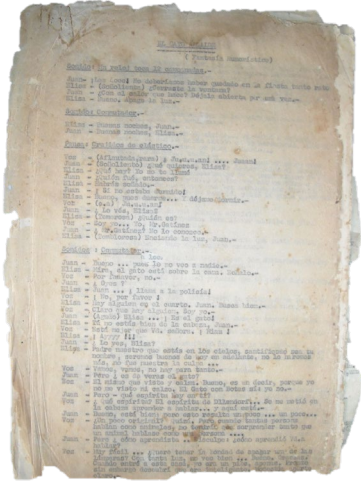
HISTORIA DE UN NÚMERO	
Farsa trivial en XI tiempos	
Autor:	Josefina Plá
Año de escritura:	1949
Otros:	<p>Representada en:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Paraguay, 1971, Festival estudiantil de Teatro, y varios grupos amateurs - México, 1968, Festival Internacional de las Artes - Argentina, Uruguay (según Edda de los Ríos) - Colombia, 2011, Grupo Universitario El Portón de la U. Francisco de Paula Santander. Dirección Carlos Carvajal - Venezuela, 2016, Grupo Teatro Estable del Ateneo del Táchira <p>Retransmitida en:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Radio Nacional de Buenos Aires, 1975 - Radio Nacional de Madrid, 1970
Clasificación en este documento:	III.2.2 Teatro mayor III.2.2.2 Expresionismo y distopía
Fuente: (*) indica el material utilizado como base en este documento	
	<p>Publicada: Plá, Josefina, "Historia de un número", en:</p> <ul style="list-style-type: none"> - (1969): Miguel Á. Fernández (ed.), <i>Teatro breve</i>. Asunción, Diálogo. - (1971): Óscar Rodríguez-Saldíñas y Carlos Suárez (eds.), <i>Teatro contemporáneo hispanoamericano</i>. Madrid, Escelicer. - (1970): Carlos Solórzano (ed.), <i>Teatro breve hispanoamericano contemporáneo</i>. Madrid, Aguilar. - (1981): Pecci, Antonio (ed.), <i>Teatro breve del Paraguay</i>. Asunción, Napa. - (1997): Jaramillo, María M. y Yepes, Mario (eds.), <i>Antología crítica del teatro breve hispanoamericano. 1948-1993</i>. Universidad de Antioquia. - (*) (2013) Méndez-Faith, Teresa (ed.), <i>Teatro paraguayo de ayer y de hoy</i>. Asunción, Intercontinental, pp.860-877.

ALCESTES	
Cinco episodios sobre la tragedia homónima de Eurípides	
<i>Autor:</i>	Josefina Plá
<i>Año de escritura:</i>	1951
<i>Otros:</i>	Primer premio del Concurso Teatral del Colegio Asunción de Escalada (1972).
<i>Clasificación en este documento:</i>	III.2.2 Teatro mayor III.2.2.1 Silencio y rebeldía de la mujer paraguaya B) Ambiente impreciso, tiempo pretérito
<i>Fuente: (*) indica el material utilizado como base en este documento</i>	
 <p>Teatro Escogido</p> <p>JOSEFINA PLÁ</p>	<p><i>Publicada:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - (1973): <i>Alcestes</i>. Asunción, Colegio Nacional Escalada - (*) (1996). <i>Alcestes</i> en Jorge Aiguadé (ed.), <i>Teatro escogido</i>. Asunción, El Lector, pp. 219-269.

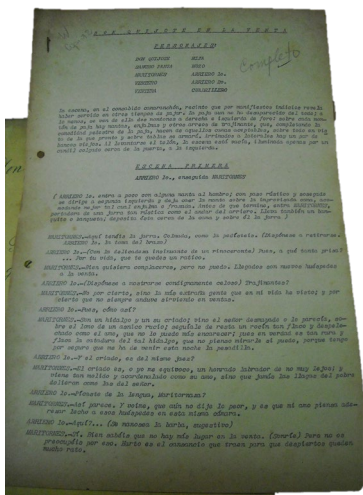
LA COCINA DE LAS SOMBRAS	
Viaje en el recuerdo, en tres jornadas y varios momentos	
Autor:	Josefina Plá
Año de escritura:	1960
Otros:	Premiada en el Concurso Teatral de Radio Cháritas de 1976.
Clasificación en este documento:	III.2.2 Teatro mayor III.2.2.1 Silencio y rebeldía de la mujer paraguaya A) En los límites de la realidad circundante
Fuente: (*) indica el material utilizado como base en este documento	
	<p>Inédita. Hallada en: Archivo personal de Josefina Plá Biblioteca Pablo VI Universidad Católica N. S. Asunción</p> <ul style="list-style-type: none"> - Borrador mecanografiado con correcciones manuscritas. Completo. 38 páginas. - Copia mecanografiada. Incompleta. Primera jornada. 15 páginas. - (*) Copia mecanografiada. Completa. 43 páginas. - La Primera jornada está reproducida como anexo en Bordoli Dolci, Ramón (1982): <i>La problemática del tiempo y la soledad en la obra de Josefina Plá</i> (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid.

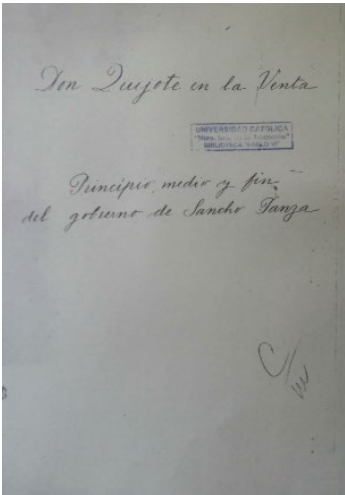
2. Teatro breve

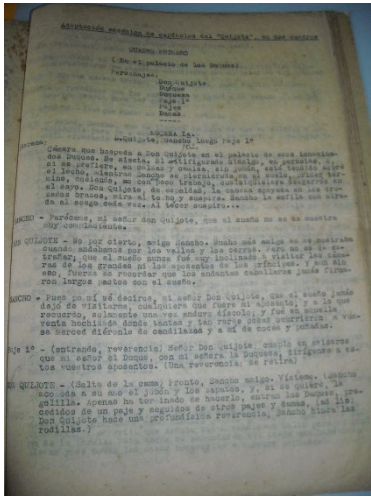
EL PROFESOR	
Grotesco en varios momentos	
Autor:	Josefina Plá
Año de escritura:	1950
Otros:	Presumiblemente formaría parte del conjunto <i>Media docena de grotescos brevísimos</i> .
Clasificación en este documento:	III.2.3 Teatro breve III.2.3.1 Piezas en un acto
Fuente:	
	<p>Inédita. Hallada en: Archivo personal de Josefina Plá Biblioteca Pablo VI Universidad Católica N. S. Asunción Sobre nº 36</p>
	<p>Copia mecanografiada. Completa. 7 páginas</p>

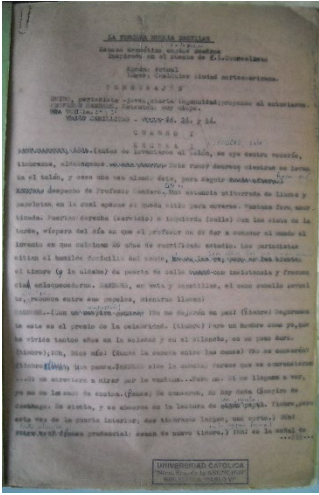
EL GATO ALCALDE Fantasía humorística	
Autor:	Josefina Plá
Año de escritura:	1950
Otros:	La fecha se ha establecido a partir de una carta que Aníbal Fadlala, director del Patronato de Leprosos de Asunción, dirigió a la autora en marzo de 1950.
Clasificación en este documento:	III. 2.3 Teatro breve III.2.3.1 Piezas en un acto
Fuente:	<div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <div style="width: 45%;">  </div> <div style="width: 50%;"> <p>Inédita. Hallada en: Archivo personal de Josefina Plá Biblioteca Pablo VI Universidad Católica N. S. Asunción</p> <p>Copia mecanografiada. Completa. 10 páginas</p> </div> </div>

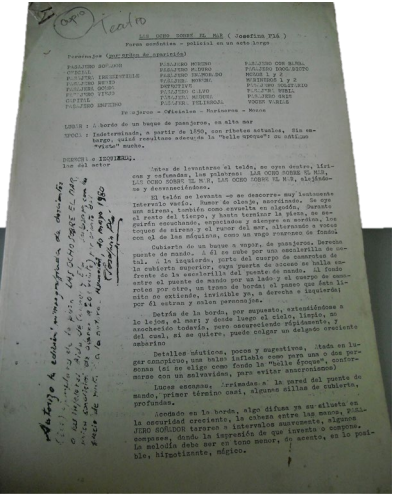
DON QUIJOTE EN LA VENTA	
Autor:	Josefina Plá
Año de escritura:	aprox. 1951
Otros:	Adaptación de los capítulos XVI y XVII de la I parte del Quijote de Cervantes.
Clasificación en este documento:	III. 2.3 Teatro breve III.2.3.2 Adaptaciones y piezas para radioteatro
Fuente:	<p>Inédita. Hallada en: Archivo personal de Josefina Plá Biblioteca Pablo VI Universidad Católica N. S. Asunción</p> <p>Tres copias mecanografiadas diferentes con el mismo texto. Completas. 7 – 10 páginas</p>

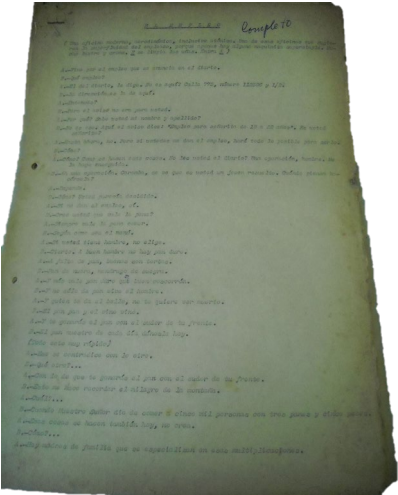


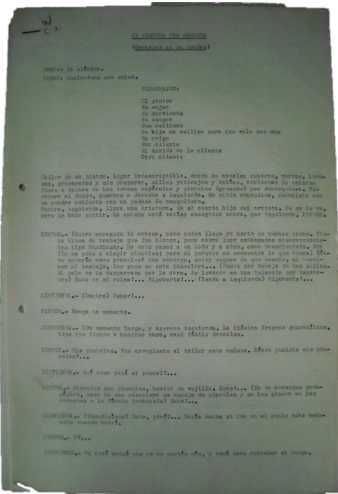
PRINCIPIO, MEDIO Y FIN DEL GOBIERNO DE SANCHO PANZA	
Autor:	Josefina Plá
Año de escritura:	aprox. 1951
Otros:	Adaptación del capítulo XLV de la II parte del Quijote de Cervantes.
Clasificación en este documento:	III. 2.3 Teatro breve III.2.3.2 Adaptaciones y piezas para radioteatro
Fuente:	
	<p>Inédita. Hallada en: Archivo personal de Josefina Plá Biblioteca Pablo VI Universidad Católica N. S. Asunción</p> <p>Copia mecanografiada. Completa. 8 páginas</p>


EN EL PALACIO DE LOS DUQUES	
Autor:	Josefina Plá
Año de escritura:	aprox. 1951
Otros:	Adaptación de los capítulos XLII y XLIII de la II parte del Quijote de Cervantes.
Clasificación en este documento:	III. 2.3 Teatro breve III.2.3.2 Adaptaciones y piezas para radioteatro
Fuente:	
	<p>Inédita. Hallada en: Archivo personal de Josefina Plá Biblioteca Pablo VI Universidad Católica N. S. Asunción</p> <p>Copia mecanografiada con anotaciones manuscritas. Completa. 6 páginas</p>

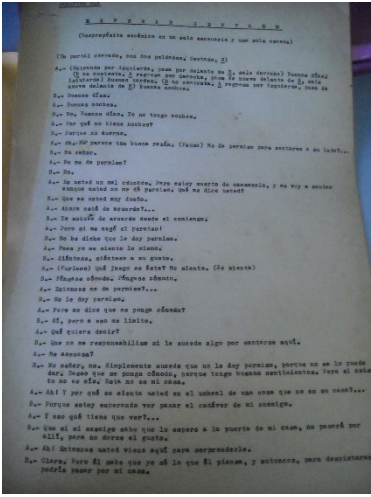
LA TERCERA HUELLA DACTILAR	
Esbozo dramático en dos cuadros	
Autor:	Josefina Plá. Inspirado en el cuento <i>The Third Thumb-Print</i> de Mortimer Levitan, publicado en junio de 1925 en la revista <i>Weird Tales</i> . Es probable que la autora accediera a una traducción a través de la antología <i>Narraciones Terroríficas</i> (1939), publicada por la editorial El Molino de Barcelona.
Año de escritura:	1952
Otros:	Montaje en 1952 a cargo de los alumnos de la Escuela Municipal de Arte Escénico
Clasificación en este documento:	III. 2.3 Teatro breve III.2.3.2 Adaptaciones y piezas para radioteatro
Fuente:	
	<p>Inédita. Hallada en: Archivo personal de Josefina Plá Biblioteca Pablo VI Universidad Católica N. S. Asunción</p> <p>Copia mecanografiada con correcciones manuscritas. Completa. 13 páginas</p>

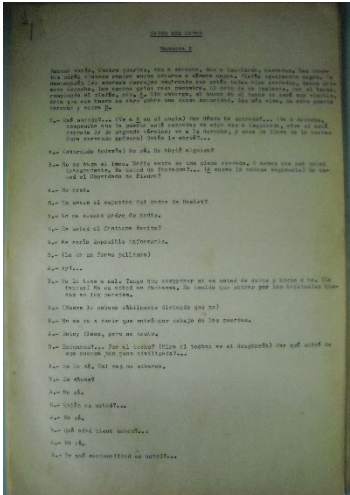
LAS OCHO SOBRE EL MAR	
Farsa semántica policial en un acto largo	
Autor:	Josefina Plá
Año de escritura:	1968
Otros:	Tercer premio en el IV Concurso Teatral de Radio Cháritas (1976).
Clasificación en este documento:	III. 2.3 Teatro breve III.2.3.1 Piezas en un acto
Fuente: (*) indica el material utilizado como base en este documento	
	<p>Inédita. Hallada en: Archivo personal de Josefina Plá Biblioteca Pablo VI Universidad Católica N. S. Asunción</p> <ul style="list-style-type: none"> - (*) Copia mecanografiada con anotación manuscrita de autorización para una copia mimeografiada. Completa. 24 páginas. - Copia deteriorada. Incompleta. 5 páginas.

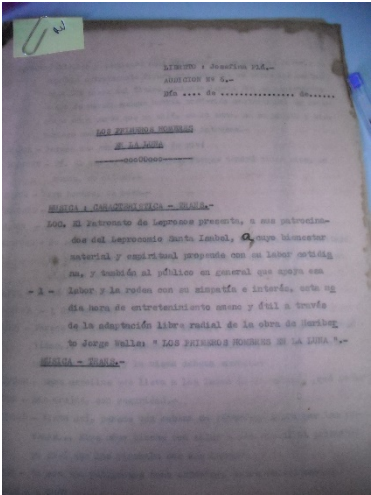
EL EMPLEO	
Autor:	Josefina Plá
Año de escritura:	1971
Clasificación en este documento:	III. 2.3 Teatro breve III.2.3.1 Piezas en un acto
Fuente: (*) indica el material utilizado como base en este documento	
	<p>Inédita. Hallada en: Archivo personal de Josefina Plá Biblioteca Pablo VI Universidad Católica N. S. Asunción</p> <ul style="list-style-type: none"> - Borrador mecanografiado con anotaciones manuscritas. Completo. 7 páginas. - (*) Copia mecanografiada. Completa. 6 páginas

AD AUGUSTA PER ANGUSTA Grotesco en un cuadro	
Autor:	Josefina Plá
Año de escritura:	Desconocido
Otros:	Posterior a 1945 por estar situado en la época "atómica".
Clasificación en este documento:	III.2.3 Teatro breve III.2.3.1 Piezas en un acto
Fuente: (*) indica el material utilizado como base en este documento	
	<p>Inédita. Hallada en: Archivo personal de Josefina Plá Biblioteca Pablo VI Universidad Católica N. S. Asunción Sobre nº 28</p> <ul style="list-style-type: none"> - Borrador mecanografiado con correcciones manuscritas y nuevo texto añadido por la autora. - (*) Copia completa mecanografiada. 11 páginas


QUÉ GRAN COSA ES EL TELÉFONO Broma escénica en un cuadro	
<i>Autor:</i>	Josefina Plá
<i>Año de escritura:</i>	Desconocido
<i>Otros:</i>	J. Aiguadé opina que, "a juzgar por las referencias", pudo haber sido escrita a inicios de los años 60. Rescatada del archivo personal de Antonio Pecci.
<i>Clasificación en este documento:</i>	III. 2.3 Teatro breve III.2.3.1 Piezas en un acto
<i>Fuente:</i>	
	<p>Publicada:</p> <ul style="list-style-type: none"> - (1996). <i>Qué gran cosa es el teléfono</i> en Jorge Aiguadé (ed.), <i>Teatro escogido</i>. Asunción, El Lector, pp. 271-285.

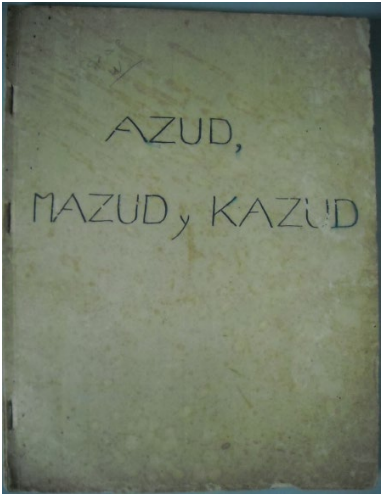
ESPERAR SENTADO	
Despropósito escénico en un solo escenario y una sola escena	
Autor:	Josefina Plá
Año de escritura:	Desconocido
Clasificación en este documento:	III. 2.3 Teatro breve III.2.3.1 Piezas en un acto
Fuente:	<p>Inédita. Hallada en: Archivo personal de Josefina Plá Biblioteca Pablo VI Universidad Católica N. S. Asunción</p> <p>Copia mecanografiada. Completa. 10 páginas</p>
	

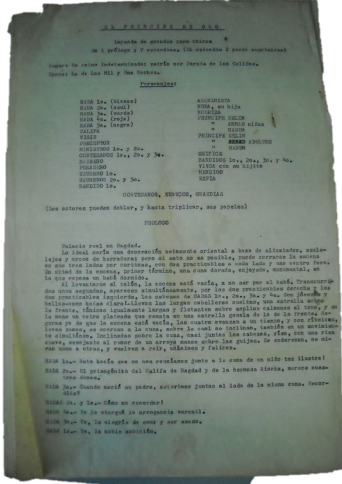
CAÍDO DEL CATRE	
Autor:	Josefina Plá
Año de escritura:	Desconocido
Otros:	Escrita a partir de 1969 por sus referencias a la guerra de Vietnam y a la llegada del hombre a la luna.
Clasificación en este documento:	III. 2.3 Teatro breve III.2.3.1 Piezas en un acto
Fuente:	
	<p>Inédita. Hallada en: Archivo personal de Josefina Plá Biblioteca Pablo VI Universidad Católica N. S. Asunción</p> <p>Copia mecanografiada. Completa. 12 páginas</p>

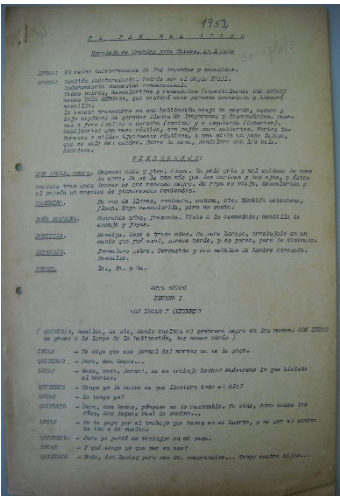
LOS PRIMEROS HOMBRES EN LA LUNA	
Autor:	Josefina Plá, adaptación libre de la novela de H. G. Wells
Año de escritura:	Desconocido
Otros:	Radioteatro. Probablemente escrito en torno a 1950, fecha de escritura de <i>El gato alcalde</i> .
Clasificación en este documento:	III.2.3 Teatro breve III.2.3.2 Adaptaciones y piezas para radioteatro
Fuente:	<div style="display: flex;"> <div style="flex: 1;">  </div> <div style="flex: 1; padding-left: 10px;"> <p>Inédita. Hallada en: Archivo personal de Josefina Plá Biblioteca Pablo VI Universidad Católica N. S. Asunción Sobre nº 20</p> <p>Copia mecanografiada. Nota manuscrita de "Corregido" en portada. Completa. 9 páginas</p> </div> </div>

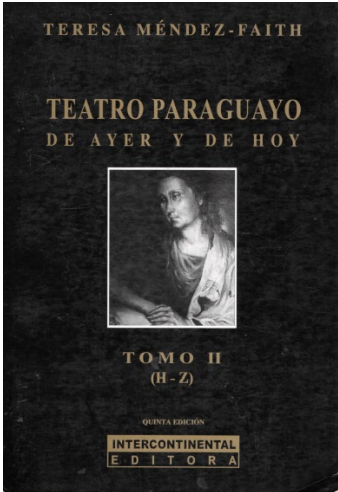
3. Teatro infantil, religioso y popular

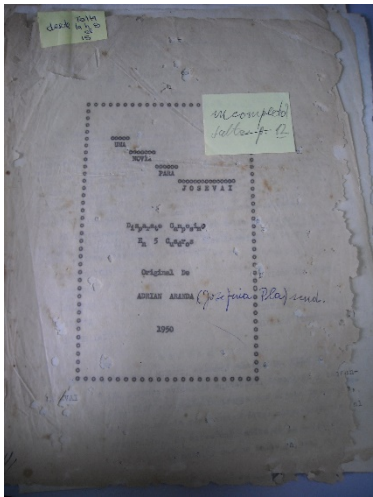
<i>EL REY QUE RABIÓ</i> Tonterías de grandes para chicos	
<i>Autor:</i>	Josefina Plá
<i>Año de escritura:</i>	1950
<i>Clasificación en este documento:</i>	III.2.4 Teatro infantil y religioso III.2.4.1 Teatro de grandes para chicos
<i>Fuente:</i>	
	<p><i>Publicada:</i></p> <p>- (2007): <i>El rey que rabió</i> en Víctor Bogado (ed.), <i>Historia y antología del teatro para la infancia en el Paraguay</i>. Asunción, Arandura, pp. 71-100.</p>

<i>AZUD, MAZUD Y KAZUD</i>	
Fantasía casi infantil y milianochesca en siete cuadros	
<i>Autor:</i>	Josefina Plá
<i>Año de escritura:</i>	aprox. 1950
<i>Clasificación en este documento:</i>	III.2.4 Teatro infantil y religioso III.2.4.1 Teatro de grandes para chicos
<i>Fuente: (*) indica el material utilizado como base en este documento</i>	
	<p>Inédita. Hallada en: Archivo personal de Josefina Plá Biblioteca Pablo VI Universidad Católica N. S. Asunción</p> <ul style="list-style-type: none"> - Borrador mecanografiado con correcciones manuscritas. Incompleto. Disponibles cuadros I, II, III, IV, VII - (*) Copia mecanografiada. Completa, exceptuando dos escenas del cuadro VII (disponibles en el borrador). 81 páginas conservadas

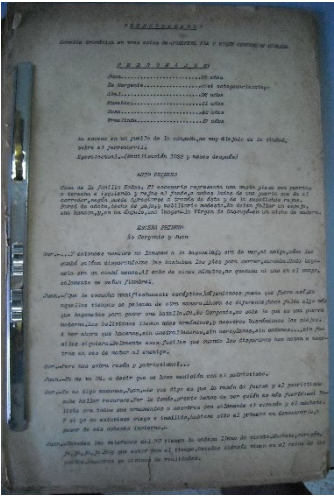
EL PRÍNCIPE DE ORO	
Leyenda de grandes para chicos en 1 prólogo y 7 episodios	
Autor:	Josefina Plá
Año de escritura:	Desconocido (1950 según Jorge Aiguadé)
Clasificación en este documento:	III.2.4 Teatro infantil y religioso III.2.4.1 Teatro de grandes para chicos
Fuente: (*) indica el material utilizado como base en este documento	
	<p>Inédita. Hallada en: Archivo personal de Josefina Plá Biblioteca Pablo VI Universidad Católica N. S. Asunción</p> <ul style="list-style-type: none"> - (*) Copia mecanografiada. Completa. 32 páginas - Copia mecanografiada con imperfecciones. - Borrador mecanografiado incompleto con anotaciones manuscritas. - Copia mecanografiada incompleta.

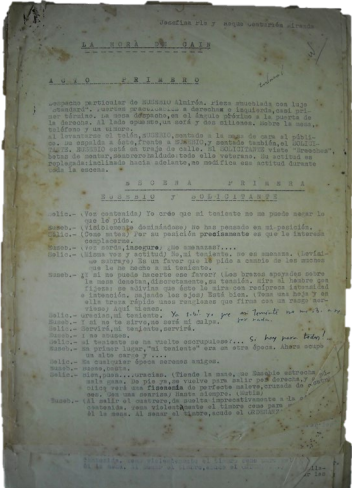
EL PAN DEL AVARO	
Moraleja de grandes para chicos en un acto	
Autor:	Josefina Plá
Año de escritura:	1952
Otros:	Estrenada por un elenco de la Escuela Municipal de Arte Escénico en el Teatro Municipal de Asunción, en el marco inaugural del festival de Teatro Infantil, 1952
Clasificación en este documento:	III.2.4 Teatro infantil y religioso III.2.4.1 Teatro de grandes para chicos
Fuente:	<p>Inédita. Hallada en: Archivo personal de Josefina Plá Biblioteca Pablo VI Universidad Católica N. S. Asunción</p> <p>Copia mecanografiada. Completa. 8 páginas</p>
	

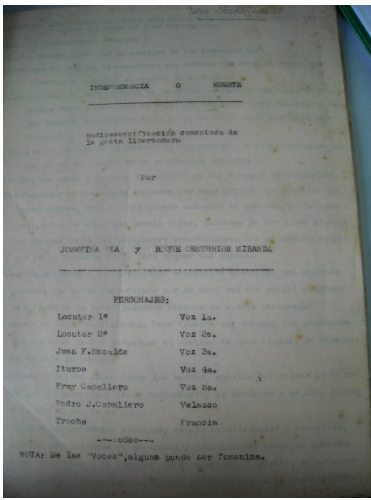
<i>HERMANO FRANCISCO: EL REVOLUCIONARIO DEL AMOR</i> Serie de secuencias hagiográficas en cuatro etapas	
<i>Autor:</i>	Josefina Plá
<i>Año de escritura:</i>	1974
<i>Otros:</i>	Estrenada por el Teatro de Estudio Libre de Asunción, 1976, dirigido por Rudi Torga.
<i>Clasificación en este documento:</i>	II.2.4 Teatro infantil y religioso II.2.4.2 Teatro popular y religioso
<i>Fuente: (*) indica el material utilizado como base en este documento</i>	
	<p><i>Publicada:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - (1974): <i>Hermano Francisco: el revolucionario del amor</i>. Asunción, Banco de Obra de la Muestra Paraguaya. - (*) (2013). <i>Hermano Francisco: el revolucionario del amor</i> en Teresa Méndez-Faith (ed.), <i>Teatro paraguayo de ayer y de hoy</i>. Asunción, Intercontinental, pp. 878-929.

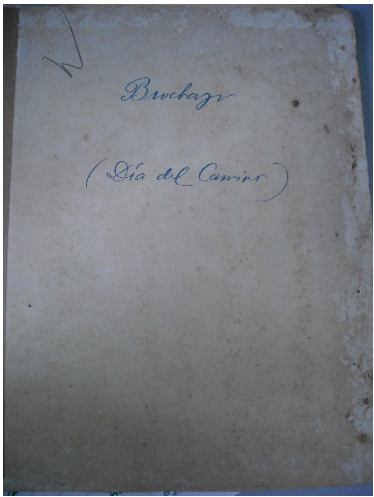
<i>UNA NOVIA PARA JOSÉVAÍ</i>	
Disparate campesino en cinco cuadros	
<i>Autor:</i>	Josefina Plá, con el pseudónimo de Adrián Aranda
<i>Año de escritura:</i>	1950
<i>Otros:</i>	Estrenada en 2009 por la Compañía paraguaya Roque-Graciela Pastor en el Teatro Latino de Asunción.
<i>Clasificación en este documento:</i>	II.2.4 Teatro infantil y religioso II.2.4.2 Teatro popular y religioso
<i>Fuente:</i>	
	<p>Inédita. Hallada en: Archivo personal de Josefina Plá Biblioteca Pablo VI Universidad Católica N. S. Asunción</p> <p>Copia mecanografiada con correcciones a mano. Incompleta. 1 solo cuadro disponible 19 páginas</p>

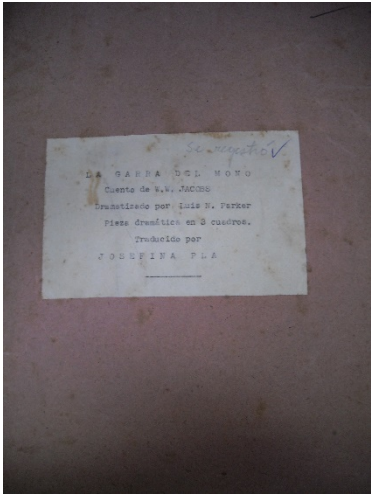
4. Teatro brevemente comentado en este documento

DESHEREDADO	
Comedia dramática en tres actos	
Autor:	Josefina Plá Roque Centurión Miranda
Año de escritura:	1934
Otros:	Radioteatro. Forma una serie con <i>La hora de Caín</i> en torno a la guerra del Chaco. Estrenada en 1944. Su traducción al guaraní, <i>Mbaevé Yreije</i> , se escenificó en 1966 en el Teatro Municipal de Asunción.
Clasificación en este documento:	III.2 El teatro de Josefina Plá Comentario en III.2.1, sin análisis por quedar fuera del marco temporal considerado.
Fuente:	
	<p>Inédita. Hallada en: Archivo personal de Josefina Plá Biblioteca Pablo VI Universidad Católica N. S. Asunción</p> <p>Copia mecanografiada. Completa. 29 páginas</p>

LA HORA DE CAÍN	
Autor:	Josefina Plá Roque Centurión Miranda
Año de escritura:	1938
Otros:	Radioteatro. Forma una serie con <i>Desheredado</i> en torno a la guerra del Chaco.
Clasificación en este documento:	III.2 El teatro de Josefina Plá Comentario en III.2.1, sin análisis por quedar fuera del marco temporal considerado.
Fuente:	<div style="display: flex; align-items: center;">  <div style="margin-left: 20px;"> <p>Inédita. Hallada en: Archivo personal de Josefina Plá Biblioteca Pablo VI Universidad Católica N. S. Asunción</p> <p>Copia mecanografiada con correcciones manuscritas. Completa. 10 páginas</p> </div> </div>

<i>INDEPENDENCIA O MUERTE</i>	
Radioescenificación comentada de la gesta libertadora	
<i>Autor:</i>	Josefina Plá Roque Centurión Miranda
<i>Año de escritura:</i>	Desconocido
<i>Otros:</i>	Radioteatro. Creada presumiblemente a partir de 1941, para el programa “La Voz Cultural de la Nación”, para conmemorar la Independencia de Paraguay.
<i>Clasificación en este documento:</i>	III.2 El teatro de Josefina Plá Comentario en III.2.1, sin análisis por carecer de interés en este estudio
<i>Fuente:</i>	
	<p>Inédita. Hallada en: Archivo personal de Josefina Plá Biblioteca Pablo VI Universidad Católica N. S. Asunción</p> <p>Copia mecanografiada. Completa. 9 páginas</p>

<i>BROHAZO</i> Día del Camino	
<i>Autor:</i>	Josefina Plá
<i>Año de escritura:</i>	Desconocido
<i>Otros:</i>	Radioteatro. Para conmemorar el Día del Camino (5 de octubre)
<i>Clasificación en este documento:</i>	III.2 EL teatro de Josefina Plá Comentada en III.2.1 como composición radiofónica previa a 1947.
<i>Fuente:</i>	
	Inédita. Hallada en: Archivo personal de Josefina Plá Biblioteca Pablo VI Universidad Católica N. S. Asunción Sobre nº 29
	Copia mecanografiada con correcciones manuscritas. Completa. 7 páginas

LA GARRA DEL MONO	
Pieza dramática en tres cuadros	
<i>Autor:</i>	Josefina Plá, como traductora. Dramatización por Louis N. Parker de un cuento de W. W. Jacobs.
<i>Año de escritura:</i>	1955
<i>Otros:</i>	Representada por un elenco de la Escuela Municipal de Arte Escénico en 1955, en el marco del Festival de Teatro Europeo. Repuesta en 1964.
<i>Clasificación en este documento:</i>	III.2.3 Teatro breve III.2.3.2 Adaptaciones y piezas para radioteatro Sin comentario por no tratarse de una obra original
<i>Fuente:</i>	
	Inédita. Hallada en: Archivo personal de Josefina Plá Biblioteca Pablo VI Universidad Católica N. S. Asunción Sobre nº 25
	Copia mecanografiada. Completa. 17 páginas

ANEXO 3. ARTÍCULOS SOBRE TEATRO

En este anexo se facilita un listado de los textos sobre teatro, artículos y críticas, que Josefina Plá publicó en la prensa paraguaya entre 1951 y 1985. También se citan otros que dan noticia de su labor teatral. A excepción de los que ya fueron compilados por José Luis Ardissonne (1998), estos textos han sido hallados en la hemeroteca de la Biblioteca Nacional de Paraguay:

- Textos firmados por Josefina Plá que ilustran su pensamiento sobre teatro:

Plá, Josefina (1951): "Grandezas y limitaciones de la vocación actoral", *Proscenio*, nº1, pp.14-18.

---- (1952): "El teatro eterno", *La Tribuna*, 31 de agosto, p.3

---- (1966): Columna de "Esto y aquello", *Comunidad*, nº 437, cuarta semana de abril, p.11.

---- (1966): Columna de "Esto y aquello", *Comunidad*, Nº438, primera semana de mayo, p.11.

---- (1966): "El festival de García Lorca", *Comunidad*, nº 461, quinta semana de octubre.

---- (1966): "O'Neill por el TPV", *Comunidad*, nº 470, segunda semana de diciembre.

---- (1969a): "Verdad de arte y verdad de revelación", *Comunidad*, nº 579, cuarta semana de enero, p.11.

---- (1969b): "Los autores nacionales I", *Comunidad*, nº 582, segunda semana de febrero, p.11.

---- (1969c): "Los autores nacionales II", *Comunidad*, nº 583, tercera semana de febrero, p.11.

---- (1983): "El porvenir del actor", suplemento cultural de *Abc color*, 10 de abril.

---- (1983): "La casa de Bernarda Alba", *Abc color*, 15 de mayo,

---- (1984): "La muerte de un viajante", *Diario noticias*, 25 de agosto.

---- (1985): "'Hamlet': una dirección lúcida y una actuación sensible", *Hoy*, 1 de abril.

- Textos de Josefina Plá compilados en Ardissonne, José Luis (1998): *Arlequín teatro. Primera parte de una historia*. Asunción, Arandura Editorial, Fundación Arlequín Teatro:

---- "El actor: Cuerpo para muchas almas", p. 22.

---- "La casa de Bernarda Alba", p. 62.

---- "Las troyanas", p. 90.

---- "Discurso de la sra. Josefina Plá. Acto de Lanzamiento Festival Internacional de Teatro", p. 199.

---- Carta a José Luis Ardissonne, 2 de mayo de 1991, p. 297.

- Entrevistas, críticas y noticias aparecidas en prensa sobre Josefina Plá.

(1952): "La conferencia de Josefina Plá", *La Tribuna*, 19 de septiembre.

(1952): "Tres conferencias", *La Tribuna*, 26 de octubre, p. 3.

(1961): "¿Qué pasa con nuestro teatro?", revista *Alcor*, nº 14, septiembre-octubre, p. 2a.

INTRODUCTION ET CONCLUSION

En este apartado se presenta una traducción al francés de la Introducción y las Conclusiones de esta tesis en cumplimiento de los requisitos para obtener la Mención Internacional.

INTRODUCTION

La reconstruction de la mémoire historique, culturelle et littéraire de l'exil espagnol de 1939 est une difficile tâche qui, si bien a avancé notablement pendant les derniers ans, demeure encore incomplète étant donnée la vaste magnitude de l'activité culturelle réalisée par les intellectuels espagnols exilés. Certes, la recherche sur le théâtre espagnol écrit et représenté par des exilés n'a pas encore abordé de sujets qui mériteraient d'être étudiés de façon exhaustive, mais la voie vers la récupération de nouveaux dramaturges, scénaristes, metteurs en scène, acteurs, etc. a déjà commencé à être parcourue avec du succès. Parmi d'autres, un clair exemple est la publication, cet an-ci, du premier tome de *La literatura dramática del exilio republicano de 1939* (2019), coordonnée par Manuel Aznar Soler, adscrit au projet de recherche « La historia de la literatura dramática española y el exilio republicano de 1939 » promu par le Grupo de Estudios del exilio literario (GEXEL), lequel priorise l'étude de la trajectoire d'auteurs qui traditionnellement ont resté hors du canon de l'exil parce qu'ils étaient méconnus ou considérés des auteurs 'mineurs'. Dans certains de ces cas, cette œuvre collective synthétise un ensemble de travail appartenant à un vaste projet préalable du groupe, « Escena y literatura dramática en el exilio republicano de 1939 », auquel y sont associés, aujourd'hui, quatorze volumes collectifs –dont neuf déjà publiés– qui constituent une référence dans ce domaine. Le présent travail académique est né sous le contexte de ces deux projets : la recherche sur la scène et la littérature dramatique de l'exil

républicain au Paraguay est devenue, autre qu'un chapitre totalement inconnu de l'histoire de l'exil républicain, un thème avec du poids scientifique suffisant pour être l'objet d'une thèse doctorale.

En tant que chercheuse du projet « Escena y literatura dramática en el exilio republicano de 1939 » j'ai réalisé un stage en Amérique du Sud (2013) dans le but de documenter exhaustivement les représentations de la Compagnie de Margaritu Xirgu lors de ses tournées au Chili, au Pérou et en Argentine (1939-1948). Pendant la visite à l'hémérothèque de la Biblioteca Nacional du Chili j'ai trouvé une note de presse sur une brève tournée de la Compagnie à Asunción, capitale du Paraguay, le mois d'août de 1944. À Asunción, une ville où les hasards se succèdent avec normalité, j'ai appris que Margarita Xirgu a représenté, pendant l'hiver de 1944, un cycle de Lorca – dont l'œuvre est arrivée aux Paraguayens donc beaucoup plus avant à travers les scènes que d'après les livres- mais, ce qui a constitué une surprise, que la Compagnie avait été engagée par deux Espagnols exilés : José Marcos, imprésario et chargé du Teatro Municipal de Asunción, et Fernando Oca del Valle, ingénieur madrilène et directeur de la première troupe officielle du pays. Tous deux appartenaient à un petit réseau d'exilés qui avaient choisi le Paraguay pour y habiter après la guerre civile espagnole. Le climat politique du pays, proche de l'idéologie fasciste, rend l'accueil paraguayen un fait plutôt exceptionnel mais non sans importance.

Autre que quelques inspireurs articles sur la tâche de Fernando Oca del Valle (Peiró 2002), très peu de publications sont écrites sur ce sujet. Le long procès de recherche d'information sur les rares exilés qui ont décidé de refaire leurs vies dans un pays qui luttait avec les conséquences de la Guerra del Chaco m'a fourni finalement comme thème central de cette thèse. En effet, les études de Josefina Plá (1903 – 1999) -espagnole installée au Paraguay depuis 1938-, comme *Españoles en la cultural del Paraguay* (1985) ou *Cuatro siglos de teatro en el Paraguay III* (1994), ont été très clarifiants sur ce sens,

mais, aussi, m'ont aidé à ouvrir le périmètre de recherche : Josefina Plá elle-même, en plus de fournisseuse de précieuse information, s'est montrée comme la figure la plus intéressante de l'exil paraguayen. Plá, qui a développé une œuvre polyédrique au Paraguay, s'est consolidée comme une intellectuelle phare dans la culture paraguayenne grâce à ses vastes contributions dans de différents domaines -historiographie, arts plastiques, poésie, narrative et théâtre-, caractérisées par un évident esprit modernisateur et pour montrer un regard critique de la société, fruit d'un « proceso intercultural intenso » (Miguel Ángel Fernández 2015) : le contact de Plá avec la réalité paraguayenne, malade et hermétique, grâce à un regard qui lui permettait d'identifier des problèmes qui restaient invisibles pour des auteurs natifs. Particulièrement, la pensée féministe, entendue par cette auteure comme une profonde réflexion sur le rôle de la femme paraguayenne dans la société – mais extensible à un cas universel-, vertèbre d'un discours pionnier qui nourrisse une grande partie de sa production littéraire et le rend d'une valeur indéniable et encore valide aujourd'hui. Plá, exceptionnelle et subversive, a été pour la culture paraguayenne un phare capable d'illuminer jusqu'au moindre endroit et de résister l'obscurantisme des régimes dictatoriaux qui gouvernaient le pays depuis 1940.

En plus des précieux articles que certains intellectuels comme Augusto Roa Bastos, Hugo Rodríguez-Alcalá ou Francisco Pérez-Maricevich ont consacrés à l'œuvre de Plá depuis les années 60, ainsi que l'incalculable intérêt dévoué par Miguel Ángel Fernández au long des années pour éditer ses contes et poèmes, il y a de nombreux travaux qui me permettent de signaler que la trajectoire intellectuelle de Josefina Plá a reçu l'attention de la critique ; pourtant, après des recherches sur des sources à Asunción et de certaines heureuses trouvailles, j'ai observé que cette attention de la critique n'a été que partielle. En 1984, Ramón Bordoli a configuré un large panorama de la production littéraire de Plá dans sa thèse doctorale *La problemática del*

tiempo y la soledad en la obra de Josefina Plá, un monographique détaillé qui a inclu quelques textes théoriques inédits fournis par l'auteure elle-même ; en 1994, Ángeles Mateo del Pino a présenté un autre projet doctoral, *El componente mítico y su función simbólica en la poesía erótica de Josefina Plá*, conséquence d'un effort de diverses années pour doter de visibilité critique l'œuvre poétique et narrative de l'auteure. Cette chercheuse a préparé aussi des anthologies poétiques (1995, 2003) et narratives (2000, 2002, 2003), de même que Bordoli ans auparavant (1989, 1993). Récemment, il est évident que l'intérêt pour Plá est consacré vers sa production poétique (Di Meglio 2017, 2018) et narrative (Coelho 2017 ; Rezende 2018) ; par contre son théâtre n'a été étudié que très rarement (Lorraine 1982 ; Aiguadé 1996, Méndez-Faith 1997 ; Pérez 2003 ; Ezquerro 2010) et toujours d'une façon partielle centrée dans des aspects spécifiques de sa production dramatique. Le fait que son théâtre étant le domaine le moins étudié de sa trajectoire résulte paradoxale parce-que son action en tant que rénovatrice du théâtre paraguayen, dans sa double dimension scénique et littéraire, était louable ; malheureusement, il n'y a pas d'études qui dignifient sa participation dans le procès d'institutionnalisation du théâtre paraguayen, comme enseignante et metteuse en scène, ni une compilation de textes théoriques sur le théâtre et, ce qui est plus grave, la plus grande partie de son œuvre dramatique reste encore inédite. La somme des antérieurs absences a empêché l'existence d'une caractérisation juste de son théâtre. Étant données ces circonstances, j'ai décidé de centrer ma thèse sur la reconstruction de la tâche théâtrale de Josefina Plá à travers ses multiples facettes : enseignante, metteuse en scène, critique et dramaturge. Le cas de Plá représentait aussi un vecteur pour écrire le chapitre marginal sur la scène et la littérature dramatique de l'exil au Paraguay, en tant qu'il admettait la ligne de recherche qui m'a emmenée à ce pays après les traces de Margarita Xirgu : celle de découvrir l'histoire du petit réseau d'exilés qui écrivaient, peignaient et enseignaient au Paraguay, le pays qui était une île entourée de terre.

Les quatre chapitres qui composent cette étude poursuivent des objectifs spécifiques qui, pris de façon conjointe, contribuent à atteindre le but polyédrique de reconstruire la tâche théâtrale de notre auteure. Ces objectifs peuvent être synthétisés de la manière suivante :

1. Analyser le contexte production de l'œuvre de Plá dans le but d'exposer les facteurs historiques, géographiques, politiques et sociaux qui conditionnent l'hermétisme culturel paraguayen et qui ont déterminé le silence autour du théâtre de l'auteure : l'inéditisme et la faible présence sur les scènes des ouvrages publiés. (Chapitre 1)
2. Reconstruire la scène théâtrale paraguayenne de l'époque, dont la modernisation a commencé durant les années 40 grâce au travail de deux exilés républicains espagnols : Fernando Oca del Valle, comme directeur de la Compañía del Ateneo Paraguayo et Josefina Plá, cofondatrice de la Escuela Municipal de Arte Escénico. (Chapitre 2)
3. Examiner l'héritage théâtrale que les initiatives de Fernando Oca del Valle et Josefina Plá ont laissé dans la scène paraguayenne des années 70 et 80, lors de l'essor du théâtre indépendant. (Chapitre 2)
4. Approfondir dans les trajectoires d'autres intellectuels exilés au Paraguay en vue de déterminer la présence culturelle de l'exil républicain au pays guarani et de souligner ses spécificités. (Chapitre 2)
5. Récupérer le théâtre inédit de Josefina Plá ; réunir toutes les pièces composant sa production, publiées ou inédites, et établir une chronologie théâtrale avec des lignes concordantes entre sa tâche créative et son travail comme enseignante, metteuse en scène et divulgatrice au sein de la Escuela Municipal de Arte Escénico. (Chapitre 3)

6. Analyser son œuvre dramatique dans le but de déterminer des cycles créatifs, les différents genres et tendances esthétiques travaillés et apercevoir les constantes thématiques. (Chapitre 3 y 4)
7. Placer l'œuvre de Josefina Plá dans le cadre du théâtre paraguayen de son époque ; détecter des possibles ponts de dialogue avec les courants esthétiques théâtrales latino-américaines et européennes. (Chapitre 3)
8. Récupérer les articles et critiques théâtrales parus dans les journaux et les revues paraguayens en vue d'énoncer sa conception du théâtre. (Chapitre 4)
9. Définir l'exil de Josefina Plá en termes d'intégration dans le pays d'accueil, comme exemple de l'éclecticisme qui caractérise l'exil républicain de 1939. (Chapitre 4)
10. Placer son théâtre dans le contexte des études sur l'exil littéraire en prenant en compte ses spécificités en tant qu'écrivaine qui agisse sous une influence interculturelle : écrivaine sur la frontière, espace métaphorique d'action et d'énonciation. (Chapitre 4)
11. Mettre en valeur son action intellectuelle en faveur de la dignification culturelle du Paraguay du fait d'avoir été développée sous les régimes dictatoriaux de Higinio Morínigo (1940-1948) et Alfredo Stroessner (1954-1989). (On l'étudie au fil des 4 chapitres).

Cette reconstruction entraîne la réécriture d'un chapitre cardinal de l'histoire de la culture paraguayenne contemporaine, celui du procès d'institutionnalisation du théâtre initié aux années 40. Le double fait que les études sur le théâtre paraguayen de l'époque sont rares, surtout dans sa dimension scénique, et que la bibliographie sur Josefina Plá, comme femme

de théâtre, est maigre, a déterminé substantiellement la méthodologie de ce travail. A cet effet, la recherche dans différentes archives paraguayennes et le conséquent travail avec du matériel inédit ont été fondamentaux. Ainsi, en plus du premier contact en 2013 avec la terre paraguayenne, j'ai séjourné plusieurs mois en Asunción durant l'année 2014 et l'été guarani de 2015-2016, au cours desquels j'ai trouvé des documents d'inestimable valeur pour l'investigation et m'ont permis finalement de fixer le corpus d'ouvrages et définir les chapitres de la thèse.

Jorge Dubatti à « El teatro de los muertos : teatro perdido, duelo, memoria en las prácticas y teoría del teatro argentino » (2015) offre deux acceptions pour le terme « teatro perdido » qui se reflètent indéfectiblement dans mon travail sur les archives. La première acception se réfère aux textes inédits qui pourraient être trouvés, ce qui constituerait une « literatura perdida ». L'élément-clé de cette acception repose sur la possibilité, lointaine ou pas, de trouver des pièces perdues. Dans mon cas, cette possibilité est devenue substantiellement en une réalité. Le critique Jorge Aiguadé a inclus dans son étude introductive à l'édition de *Teatro escogido* (1996) de Josefina Plá une liste avec les ouvrages écrits par l'auteure : un total de quarante-et-deux titres, dont seulement dix avaient été publiés ; le reste demeurait perdu. Cette liste a été à l'origine de mon processus de recherche et de récupération du théâtre inédit de Plá dans les archives personnelles que l'auteure a légué à la Universidad Católica de Asunción, et auxquels j'ai eu accès en tant que chercheuse les visitant lors des mois d'avril, mai et juin de 2014. Cela a été de temps suffisant pour constater que Plá avait fait du théâtre une constante dans sa vie, non seulement en qualité d'enseignante et metteuse en scène, mais aussi en tant que dramaturge. Le nombre de manuscrits signés par l'auteure est déjà significatif ; la versatilité des thèmes et, surtout, les tendances esthétiques, conformes aux propositions théâtrales plus contemporaines, mettait en évidence que le théâtre symbolisait un

espace de résistance, une lumière qui était restée allumée au long de sa vie dans l'intimité de sa *chambre à soi*. Le bilan final de la recherche a permis de considérer dans le cadre de la présente investigation et d'analyser un total de dix pièces théâtrales publiées et vingt-et-trois pièces inédites. Parmi les manuscrits inédits, j'ai récupéré dix des textes perdus proposés par Aiguadé dans sa liste et j'ai trouvé jusqu'à treize nouveaux titres. J'ai pris donc la responsabilité de classer, actualiser et préciser les données et l'information de chacune des pièces et, surtout, d'approfondir dans l'analyse du théâtre de Josefina Plá grâce à ce corpus d'ouvrages qui est le plus complète sur cette auteure jusqu'aujourd'hui. Même si l'étude de trente-et-trois pièces aurait pu résulter aussi ambitieux qu'insensé, la reclassification des matériaux m'a permis de distribuer les pièces en théâtre principal, théâtre bref et théâtre pour enfants, religieux et populaire et, par conséquent, d'articuler une lecture interprétative plus détaillée de celles qui composent le théâtre principal et le bref.

L'autre acception de « teatro perdido » offerte par Dubatti est celle qui définit l'objectif de ma deuxième recherche dans les différentes archives paraguayennes. Pour Dubatti, l'expression « teatro perdido » a un autre sens plus radical : « aquello que es incapturable y definitivo, inexorablemente se pierde, como la vida de los que han muerto » (2015 :495). Il soutient que, du spectacle théâtral, en tant que « acontecimiento perdido de la cultura viviente », la seule chose que l'on peut en conserver est de l'information. Le deuxième grand bloc de ma recherche a été consacré à la reconstruction de la scène paraguayenne de l'époque, celle qui coïncidait avec la scène de l'exil républicain de 1939 car ses principaux rôles ont été joués par Plá et Oca del Valle. Mener à bien cette tâche n'est possible qu'à partir de l'*information* dormante dans les hémérothèques –notes de presse, quelques photographies et très peu nombreuses critiques théâtrales de la section de spectacles- ou qu'à travers la mémoire de ceux qui ont vécu le procès et conservent cette

information dans des archives personnelles ou, tout simplement, y vivent avec leurs souvenirs. L'objectif était de détailler les représentations qui ont composé les saisons théâtrales entre 1941 et 1969, lorsque Plá et Oca del Valle dirigeaient ses respectifs projets. La majorité du temps je l'ai passée à la Biblioteca Nacional de Paraguay en lisant la section Culture de plusieurs publications : les journaux *La Tribuna*, *El País*, *El Independiente*, les revues *Proscenio*, *Alcor*, *Signos* et le hebdomadaire *Comunidad*, qui ont constitué des outils de divulgation culturelle très compétentes.

L'abondance de données extraites des sources hémérographiques a été complétée avec des matériaux d'autres archives auxquelles j'ai pu accéder grâce à l'admiration et gratitude existantes encore aujourd'hui vers Plá et Oca del Valle. Ainsi, en même temps que photographies, lettres ou brochures, j'ai joui de l'évocation de souvenirs de toute condition. J'ai consulté l'archive personnelle de José Luis Ardissonne, directeur du Arlequín Teatro ; l'archive personnelle d'Amador García, acteur espagnol qui habitait au Paraguay lors des années 60 ; les archives de l'Ateneo Paraguayo, grâce à Manuel Martínez Domínguez, chef de l'institution culturelle en 2014, et les archives du Centro Cultural de España Juan de Salazar, avec l'autorisation de sa directrice en 2014, Eloísa Vaello. Finalement, j'ai reçu de *l'information*, unique évidence du théâtre perdu, à travers de plusieurs interviews concertées grâce à l'aide de José Luis Ardissonne : j'ai pu écouter la voix de María Elena Sachero, renommée actrice paraguayenne disciple de Fernando Oca del Valle ; aussi les leçons de théâtre, et de vie, que les jeunes Heddy Benítez –poète aujourd'hui- et Víctor Bogado –enseignant de théâtre- ont reçu de Josefina Plá à la Escuela Municipal de Arte Escénico, et enfin les évocations de Fernando Oca Martínez, fils du metteur en scène madrilène, un enfant de la guerre à Madrid que j'ai connu presque déjà centenaire à Asunción.

Étudier la production dramatique de Josefina Plá et reconstruire la scène théâtrale paraguayenne de la moitié du siècle, n'aurait aucun sens sans comprendre le contexte où ces manifestations culturelles ont eu lieu. Ce procès de compréhension entraînait de pénétrer dans l'île paraguayenne, transiter ses espaces plus inconnus. En plus de consulter diverses sources académiques et études de spécialistes en littérature paraguayenne, j'ai réalisé que, pour pénétrer dans l'île à partir d'une position extérieure et lointaine – comme était la mienne- je devais aussi lire le Paraguay à partir de la littérature : les essais d'Augusto Roa Bastos et Rubén Bareiro, la narrative de Gabriel Casaccia, les pièces théâtrales de Julio Correa et Mario Halley Mora, les poèmes de Renée Ferrer, les contes d'Esteban Cañadas, etc. Cet exercice a été vital pour comprendre les raisons de la supposée insularité du Paraguay ou pour entrevoir ce que Rafael Barrett a nommé « el dolor paraguayo ». Pénétrer dans l'île exigeait aussi de comprendre la façon dont la douleur paraguayenne s'est intensifiée sous la dictature stroniste, dont le système de répression, accompagné de violence physique, harcèlement et peur, a dominé tous les secteurs sociaux. Cela a fourni des éléments-clés pour réfléchir sur l'inéditisme de certains des ouvrages de notre auteure ; pourtant, avec Plá le jeu est toujours réciproque.

Dans un des textes qui intègrent les *Imágenes que piensan* de Walter Benjamin, « Voy a desembalar mi biblioteca » (1931), l'auteur allemand place le lecteur entre le désordre de boîtes ouvertes et la poussière des étagères vides pour composer, entre souvenirs et rêves, un discours singulier sur le collectionnisme. Dans un moment de cette réflexion il affirme que, parmi toutes les manières d'acquérir un livre, « la más encomiable sin duda consiste en escribirlos uno mismo » car les écrivains sont en fait des personnes qui écrivent des livres « no porque sean pobres, sino por no conformarse con los libros que podrían comprar y no les gustan » (2014 :127). Le rôle de Josefina Plá dans le cadre de la culture paraguayenne est similaire à celui de l'écrivain

collectionneur de Benjamin. L'histoire du théâtre paraguayen existait une fois écrite par l'auteure ; elle divulguait cette histoire à travers de livres (1965, 1991, 1993, 1994) et plusieurs revues académiques internationales (1966, 1974, 1981) ; des analyses plus sérieuses sur la littérature et la scène paraguayenne contemporaine, qui abordaient des aspects sur le ralentissement par rapport aux manifestations théâtrales latino-américaines, la prééminence du théâtre commercial ou l'apparition d'un théâtre indépendant, n'existait non plus que jusqu'à que Plá a décidé de leur consacrer un espace dans la presse d'Asunción. Notre auteure est une écrivaine collectionneuse tout simplement parce que les livres n'existaient pas. Sa détermination pour les écrire est une évidence claire de son esprit d'intégration dans le pays d'accueil. Traiter le cas de Josefina Plá dans le cadre des études de l'exil exige regarder l'expérience *exilique* non pas comme un événement fermé, mais comme un exemple d'intégration dans la patrie d'accueil qui, en harmonie avec les nouvelles lignes de recherche (Balibrea et al 2017), permet de développer d'autres formes de raconter l'héritage de l'exil républicain espagnol : un héritage partagé entre l'Espagne et le Paraguay, qui prend sa vraie signification depuis un regard transnational.

CONCLUSION

Le poète paraguayen Hugo Rodríguez-Alcalá évoque dans l'un de ses essais qui composent *Poetas y prosistas paraguayos* (1988) une visite faite à Josefina Plá à propos de la publication du recueil de poèmes *Étincelles* de Nathalie Bruel (1986), sans cependant assister à son acte de présentation. Derrière le portail de sa maison, Marciano Solís, fidèle secrétaire de l'écrivaine depuis 1966, révise les manuscrits, déchiffre les brouillons, infatigable en tapant sur la machine à écrire. La bonne humeur de l'octogénaire auteure transporte le poète dans les années trente, quand lui était encore jeune et Plá la première et unique femme journaliste du pays. Il avoue alors qu'il se trouve en présence de deux personnes: la Josefina « de hoy chispeante de ideas y de humorísticos juegos verbales » et « la muchacha de actividad vertiginosa que solía encontrar en las redacciones y cuya prosa y verso leía en los números dominicales ». Ainsi, à mesure qu'il tisse quelques souvenirs en plus, Rodríguez-Alcalá signale que la jeune qui s'installait définitivement à Asunción en 1938 était déjà une intellectuelle mûre qui déployait vigoureusement ses ailes pour se situer dans la ligne de la contemporanéité artistique -au même temps qu'indirectement elle incitait son entourage à suivre ses pas :

Y pienso que esta extraordinaria mujer era ya intelectualmente madura en su juventud. Su estilo vigoroso, agilísimo, era el de hoy. Su cultura literaria en sus años mozos asombraba. Escribía entonces con la misma seguridad de criterio que hoy; sabía los idiomas que sabe hoy y nutría sin cesar su espíritu con rica diversidad de lecturas en varias disciplinas. En fin, su prosa y verso fluían ya de una pluma magistral (Rodríguez-Alcalá 1988: 79-80).

Rodríguez-Alcalá, vingt ans après, afin de faire connaître l'auteure internationalement, en accordant de l'importance à son travail comme

rénovatrice de la culture au Paraguay, écrivait pour *Cuadernos Americanos* un grand article où il affirmait clairement :

a ella se debe en gran parte el que el medio intelectual en que vive haya logrado una cabal modernidad, por decirlo así, de la noche a la mañana, sin los vacilantes tanteos previos que suelen producirse en momentos de transición de una actitud estéril ya por lo extemporal, a una actitud fecunda y creadora dentro de la inspiración general de una época (1968: 74).

En effet, la tare de la discontinuité qui caractérisait la littérature paraguayenne au début du XXème siècle, très marquée par le langage romantique nationaliste et le léger discours révisionniste, déterminait l'asynchronie évolutive des courants et des genres littéraires que la génération de 1940 essayait de mitiger. L'absence de relève générationnelle favorisait le fait que les poètes de 1940 injectaient dans le panorama littéraire paraguayen un souffle modernisateur, de telle manière que, comme l'indiquait Rodríguez-Alcalá à propos de Plá, il n'y a pas eu de transition, mais une évidente action de changement : « Con sagacidad dialéctica²⁴⁹, sí, [Plá] hace hincapié en el hecho de que el tiempo nuevo, por inexorable ley histórica, exige un arte nuevo » (1968 : 85). Bien qu'elle était la principale auteure du changement, à qui les grands écrivains comme Roa Bastos ont exprimé ouvertement leur gratitude, - « débole [...] el acceso a una espiritual convicción de lo que el arte nuevo encierra como actitud o estilo fundamentalmente innovados [...] es esta la única forma de entender la poesía nueva : intuyéndola, no pensándola » (Roa 1995) - Plá n'a pas encore reçu une reconnaissance réellement à la hauteur de sa grande trajectoire. En

²⁴⁹ Hugo Rodríguez Alcalá commente "Poetas y poesía moderna", conférence que Plá diffusait à travers de l'émission du journal radiophonique *Proal* en 1938, qui était considéré comme le Premier Manifeste de la poésie moderne de Paraguay.

1968, Rodríguez Alcalá commençait l'article cité ci-dessus en référence à ce sujet « Es difícil que haya en América un escritor de los merecimientos de Josefina Plá tan poco conocido, ni una obra tan rica y valiosa como la de ella menos estudiada y menos comentada fuera del ámbito en que vio la luz » (1968:73) ; en 1985, Celia Correas publie dans *Revista Iberoamericana* (132-133) que « es un caso claro de marginación: postergada para la posteridad por los que la leyeron en su tiempo, ha quedado injustamente relegada, al margen del curso de la historia literaria » ; Francesca di Meglio en 2018 a signalé que, malgré l'indiscutable valeur de son œuvre, le fait que Josefina Plá « siga siendo considerada una figura marginal en el contexto internacional (a menudo citada como fuente autorizada y gran conocedora de la literatura o historia del Paraguay) es indicativo de la necesidad de una interpretación orgánica de su poesía » (2018 : 12), et en général de son œuvre. Néanmoins, c'est vrai qu'il semble impossible d'élaborer une étude holistique de sa production intellectuelle, qui approfondisse tant en quantité comme, surtout, en qualité, si encore il existe plusieurs textes inédits ; ou, comme avouait son secrétaire, Marciano Solís : « hay como 58.000 escritos esparcidos por todas partes » (*La Nación*, 16/11/2003).

La présente étude s'est basée sur une récupération de documents inédits de Josefina Plá qui représentent la base sur laquelle s'érige l'objectif principal : la reconstruction de sa trajectoire théâtrale. Cependant, la récupération de ces écrits, qui, dans ce cas concret, sont 23 pièces de théâtre et plusieurs articles journalistiques, aura seulement sa vraie valeur si nous la mettons en relation avec le contexte où ils ont été créés. Cet exercice a été nécessaire parce qu'il répond à une question intrinsèque à l'objectif principal de la thèse, dirigée à mettre en valeur le travail de Plá au Paraguay à partir d'un argument logique qui dépasse la simple énumération de ses publications, succès et prix : la reconstruction de la trajectoire théâtrale de Josefina Plá comme dramaturge, directrice, professeur et critique théâtrale

est une preuve manifeste de sa principale action de résistance à l'isolationnisme culturel paraguayen à travers un polyédrique processus de déconfiguration insulaire. Ce processus consistait à démonter une série de clichés, attachés principalement à « l'insularité » du Paraguay, annoncés dans le chapitre I. On souligne dans ces conclusions comme, à travers son intense travail théâtrale, étudié dans les chapitres II, III et IV, Plá s'est éloignée progressivement de tels clichés.

Étudier la liaison de notre auteure avec la scène théâtrale paraguayenne impliquait une importante reconstruction de la scène de l'exil républicain au Paraguay parce que les responsables de la rénovation de la scène paraguayenne contemporaine étaient les deux espagnols républicains exilés les plus influents de la culture paraguayenne, Josefina Plá et Fernando Oca del Valle. Devant l'absence d'études académiques exhaustives dédiées à la scène paraguayenne, on a recherché dans les hémérothèques et d'autres archives spécifiques les pièces que mettait en scène la Compañía del Ateneo Paraguayo (1941-1970), dont le directeur était Oca del Valle, et d'autres pièces que Plá dirigeait comme professeur de l'Escuela Municipal de Arte Escénico (1948-1969). Au moment de dessiner la carte de la scène de l'exil de 1939 au Paraguay dans le chapitre II, nous avons trouvé des problèmes méthodologiques dérivés, fondamentalement, de l'absence de la critique comme genre littéraire ; par contre, on a découvert plusieurs nouvelles des avant-premières théâtrales qui à peine appréciaient le spectacle, pour cela, l'analyse des répertoires, entre autres données objectives tirées des notes de journaux, était essentielle.

Nous avons observé qu'Oca del Valle a dirigé un total de 48 pièces ; ainsi, que les premiers acteurs de la compagnie, fidèles au directeur et au Teatro Municipal, se professionnalisaient durant les années jusqu'au point de prendre sa relève au 1969-1970. Plá a dirigé 13 pièces jouées par les troupes d'étudiants de l'Escuela Municipal de Arte Escénico ; néanmoins, grâce à

l'information tirée de la revue Proscenio, nous pressentons qu'elle a dirigé, adapté et traduit plus de pièces encore, mais il n'existe aucune information sur ce sujet parce qu'elles étaient représentées par les étudiants pendant l'année scolaire. Les projets de Plá et Oca del Valle ont mis en marche l'institutionnalisation du théâtre paraguayen : en nous approchant à la première moitié du XXème siècle on se rend compte que l'action motivante de deux intellectuels a sauvé l'immobilisme que souffrait le théâtre paraguayen en espagnol, aggravé par la crise d'entre-guerre ; ils ont créé en plus un public théâtrale assidu et ils ont dévié le goût théâtrale, mais ils ont surtout transmis une pédagogie théâtrale dirigée à la professionnalisation des acteurs et des scénographes. Cependant, en étudiant les répertoires des compagnies nous apprécions que son action modernisatrice ne fut pas parallèle.

Même si les institutions ont travaillé sous contrôle gouvernementale qui les forçait à implanter un théâtre officialisé, c'est-à-dire, évasif, serviable et inoffensif, de la part des dictatures, Oca del Valle a mis en priorité « la continuité » de la troupe au détriment de la diffusion d'un théâtre plus moderne, en sélectionnant des répertoires qui arrivent à réunir un public dévoué et en préservant la conscience théâtrale construite. À cet effet, à l'écoute du public paraguayen , les premières zarzuelas paraguayennes sont mises en scène -il a sélectionné quelques pièces célèbres de la scène espagnole d'après-guerre, dépourvues de discours idéologique ; cependant, il a évité les filets du théâtre commercial, parce qu' il a aussi choisi dans les répertoires des pièces d'auteurs paraguayens contemporains comme Mario Halley Mora, Roque Centurión Miranda, Josefina Plá ou Augusto Roa Bastos qui représentaient des conflits d'une réalité que le spectateur d'Asunción pouvait identifier facilement. D'autre part, l'Escuela Municipal de Arte Escénico était toujours adscrite à un « théâtre de valeurs », en termes de Plá, qui évitait les exigences du public conventionnel avec l'objectif de créer des

spectateurs qui comprenaient le théâtre comme une manifestation artistique lointaine du divertissement et du localisme, qui combinait des pièces classiques et des tendances esthétiques plus modernes du théâtre universel. Ces pièces mettaient en évidence l'intérêt de la dramaturge à déplacer la culture paraguayenne en dehors des frontières. L'attitude critique de l'Escuela Municipal de Arte Escénico n'était pas censurée parce que l'impact de ses propositions touchait un public minoritaire, tandis qu'elle restait sous sa condition « d'institution officielle ».

On se demandait alors si, derrière la mise en marche des projets de Plá et Oca del Valle, la distance de la scène paraguayenne par rapport au théâtre qui se développait en Amérique Latine restait si grande comme au début du XXème siècle, ou si le cliché de l'asynchronie culturelle, dérivait de l'isolement du pays, mérite d'être révisé. Nous revenons aux sources hémérographiques pour nous incliner vers cette deuxième option. L'île paraguayenne, malgré l'ombre de la censure, permettait que dans les scènes s'écoulaient les voix d'O'Neill, Tennessee Williams, Miller, Camus, Plá ou Roa Bastos. « Los regímenes dictatoriales desconían del impacto directo que puede tener el teatro » a signalé Rubén Bareiro (1963). Précisément, le régime ne s'est pas rendu compte de l'héritage que les projets de Plá et Oca del Valle laissaient aux jeunes que, avant l'asphyxie social, imposée par la dictature, appréciaient la valeur cathartique du théâtre et apprenaient à voire qu'une autre scène était possible. L'héritage se matérialisait dans la continuité de la scène paraguayenne avec la prolifération, depuis la fin des années soixante, et pendant deux décennies, de plusieurs troupes théâtrales indépendantes qui cherchaient un nouveau mode d'expression et constituèrent les premières voix contestataires qui se sont levées contre le stonisme. La construction du théâtre national paraguayen durant cette période a réussi à se retrouver avec le théâtre de l'Amérique Latine et à partager le souffle de libération. On se rend compte alors que l'héritage de la

Compañía del Ateneo et de l'Escuela Municipal de Arte Escénico déforme aussi le cliché de la discontinuité qui était traditionnellement associé à la culture paraguayenne : le théâtre indépendant paraguayen n'est pas né comme un mouvement culturel orphelin puisqu'il adoptait une tendance de rupture mais cherchait ses racines dans la formation théorique, pratique et littéraire qui émanait de l'Escuela Municipal de Arte Escénico ; en plus, il progressait grâce à un public éduqué et encouragé dans la scène marginale construite par cette institution.

À fur et à mesure que le cliché de l'isolement se renforçait de l'intérieur à cause de l'image progressiste que le régime stroniste voulait transmettre, de l'extérieur se généralisait le cliché qui définissait le pays comme une énigme. Cette appréciation était une logique dangereuse qui assurait l'image insulaire du pays : dans le Paraguay, pays inconnu, probablement rien ne s'est passé -ni rien ne se passe-. La conséquence fatidique est que le pays a été écarté des champs d'étude, de façon que la récupération des figures comme Josefina Plá ou Oca del Valle, qui représentaient un exemple extraordinaire de la transfusion culturelle de l'exile républicain dans les pays d'accueil, est tardive. La recherche d'information sur eux a couvert un vide dans l'histoire de l'exile républicain que nous rendons aussi visible à partir de la reconstruction des différentes trajectoires des autres intellectuels républicains résidents au Paraguay : Guillermo Cabanellas, José Marcos, Avelino Rodríguez, Isidoro Calzada. De cette manière, le cliché « au Paraguay rien ne se passe » s'effondre complètement.

En plus, la trace des exilés espagnols au Paraguay nous a permis ainsi de ratifier l'hétérogénéité de l'exile républicain de 1939. Dans le cas particulier du théâtre, nous avons observé que le nombre réduit d'exilés déterminait que le développement de la scène exilée paraguayenne sera différent de celui d'autres capitales de l'Amérique Latine : il n'avait pas un public espagnol, ni une troupe espagnole exilée. Pour cela, le processus de construction de la

scène exilée paraguayenne s'est vu comme un amalgame de faits qui ne répond pas à un ordre chronologique : la naissance et le développement de la scène exilée au Paraguay était inhérents au projet d'institutionnalisation théâtrale, à la fondation et la professionnalisation des troupes, à la formation d'un public, à l'ouverture aux nouvelles tendances théâtrales contemporaines, ainsi que à l'inclusion du folklore paraguayen sur les scènes officielles. Tout était conditionné par les limitations imposées par la censure dictatorial. Même la saison de la *Compañía de Margarita Xirgu* à Asunción (1944) était plus qu'un cumule d'avant-premières pilotées par la grande actrice du théâtre espagnol. Ce fait était un point d'inflexion dans l'histoire culturelle du pays parce que cette saison a représenté le premier contact du public paraguayen avec le théâtre moderne.

Au fil du troisième chapitre nous avons présenté, classifié et analysé exhaustivement le corpus qui compose la production dramatique de Josefina Plá. C'est le bloc central de cette étude parce que la découverte de 23 pièces inédites, dans le cadre de cette recherche, dans l'archive personnel de Josefina Plá en possession de l'Université Católica Nuestra Señora de la Asunción, plus les dix pièces déjà publiées, nous a permis de construire le corpus théâtral le plus complet qui existe à ce jour de l'auteure, et d'élaborer une caractérisation solide sur son travail comme dramaturge. Pour cela, il était important de situer à Plá dans le cadre du théâtre paraguayen de l'époque. Ceci était constitué par des auteurs de deux générations, ceux qui appartenaient à la génération de 1940 et ceux qui ont suivi leur carrière, dont les propositions avaient surmonté les sujets anecdotiques et évitaient le révisionnisme. Ce théâtre de valeurs, d'une grande importance dans l'histoire de la littérature paraguayenne, était minoritaire et se mettait difficilement en scène. L'atmosphère nébuleuse qui existe autour de la censure amenait le doute à mettre en scène des pièces polémiques. Ce fait a conditionné l'inéditisme comme forme d'autocensure. Ainsi, entre les décennies de 1940 à

1960, il y eu seulement neuf avant-premières qui appartiennent au théâtre de valeurs. Cependant, bien que le nombre soit très réduit, ces avant-premières sont interprétées comme un mécanisme en plus de déconfiguration insulaire de la part d'intellectuels qui sont restés au pays après la guerre de 1947.

De ces pièces a pris naissance le discours critique prononcé en différentes intensités, qui représentait « l'actualité » du théâtre paraguayen contemporain et qui a permis à ces auteurs de se pencher sur les tendances esthétiques de l'Amérique Latine. L'espace marginal d'énonciation leur donnait une charge subversive, une vision critique de la réalité et ce qui annule, selon notre opinion, la supposée discontinuité de la littérature dramatique paraguayenne contemporaine. Les dramaturges plus jeunes connectaient avec les auteurs de la génération de 1940, dont faisait partie Plá, et des années 50-60, malgré qu'ils adoptassent des manifestations artistiques expérimentales. Plá était l'avant-garde du processus cultural de déconfiguration insulaire à partir d'une perspective personnelle et profondément critique. La pluralité des sujets et formes, qui tournaient autour de l'universalité des conflits proposés, met en évidence sa capacité pour s'adapter et s'appropriier les nouvelles tendances esthétiques contemporaines et met en évidence sa liberté créative.

Le principal critère sur lequel s'est appuyé notre proposition d'analyse était d'étudier seulement les œuvres théâtrales écrites à partir de 1938, lorsque Plá s'est installée définitivement au Paraguay après sa fuite de la guerre civile espagnole ; tout le reste n'a été que brièvement commenté. Les 28 œuvres analysées ont été classifiées en « théâtre principal », « théâtre bref » et « théâtre pour enfants, religieux et populaire ». On a fait une caractérisation formelle et une lecture interprétative des ouvrages ; en plus, on a signalé quelles étaient les avant-premières -la plupart de cette dernière information s'est tirée de nouvelles publiées dans la presse d'Asunción. Dans l'ensemble on a trouvé une constante thématique assez claire : la voix de la

femme se situe au centre du conflit dramatique, soit à partir de réalités imaginaires en relation à ce que l'auteure appelait « la realidad circundante » (*Aquí no ha pasado nada, Pater Familias, ¡Ah, che memby cuéra!, La cocina de las sombras*), soit à partir de fables ou allégories où la dimension symbolique trouve sa force littéraire (*Fiesta en el río, El pretendiente inesperado, Alcestes*). En plus, dans les autres ouvrages elle utilise l'expressionnisme comme un canal à travers lequel construire des mondes dystopiques et reflète, à partir d'une perspective universelle, le contexte de répression à laquelle était soumis non seulement l'homme paraguayen mais l'individu en général (*El Edificio, Historia de un número*). Le théâtre bref, divisé en pièces en un seul acte (*El profesor, El gato alcalde, Ad augusta per angusta, Qué gran cosa es el teléfono, El empleo, Caído del catre, Esperar sentado, Las ocho sobre el mar*), des adaptations et des scénarios de radio-théâtre (*Don Quijote en la venta, Principio, medio y fin del gobierno de Sancho Panza, En el palacio de los Duques, La tercera huella dactilar, Los primeros hombres en la luna*) met en évidence non seulement l'intérêt de la dramaturge pour le théâtre espagnol d'avant-garde, mais surtout l'appropriation de nouvelles tendances théâtrales, qui se débattaient entre le rire grotesque et l'absurde. Finalement, dans le théâtre pour enfants (*El rey que rabió, Azud, Mazud y Kazud, El príncipe de oro, El pan del avaro*), Plá projetait des mondes fantastiques où la littérature populaire et les classiques universels étaient très présents ; le religieux (*Hermano Francisco*) et le populaire (*Una novia para Josévaí*) sont des genres minoritaires, mais démontrent la diversité de sa création.

Dans le dernier chapitre, on a montré sa voix comme critique théâtrale à partir de divers articles de presse d'Asunción pour découvrir quelle était sa conception du théâtre : l'individu ne doit pas être porteur d'un destin particulier, mais « representante de un destino humano común, de un dolor solidario y de una esperanza compartida » (Plá *apud* Bordoli 1984: 539), de telle manière que le théâtre devait renforcer l'importance du mot, du signe et

du regard critique qui dépasse le contexte local pour s'aligner sur une projection universelle. Pour parvenir à cela, elle a utilisé le symbole comme un pont que l'art figuratif établissait entre l'esthétique réaliste et l'art plus moderne et expérimental.

On a démontré, en plus, que ce discours était absolument cohérent avec son œuvre créative et nous avons annoncé quelques constantes dans son théâtre, tirées de l'analyse des ouvrages du chapitre antérieur, articulées comme une sorte de poétique théâtrale. On a pu différencier dans sa production plusieurs cycles créatifs : 1) cycle de la Guerre du Chaco (1932-1938), qui poursuit l'objectif de réveiller le sentiment patriotique ; 2) Théâtre d'idées (1941-1948), avec un langage encore réaliste, où le théâtre est un espace de débat d'idées ; 3) Appropriation de l'esthétique expressionniste (1946-1951), théâtre extraordinairement innovateur ; 4) La perception grotesque de la réalité (1950-1960) : englobe des pièces brèves où se déforme la réalité quotidienne ; 5) Théâtre de l'absurde (1960-1971), qui abandonne le raisonnement logique pour montrer l'inefficacité du langage comme moyen de communication. Les différents cycles créatifs mettent en évidence l'intérêt de Plá pour vivre dans son temps. On trouve dans ses pièces des échos de Pirandello, Ibsen, Kafka ou Huxley, des lectures qui l'ont accompagnée jusqu'à sa terre d'accueil. Durant ces cycles créatifs nous avons déterminé que ses œuvres se structurent par rapport à une série d'aspects formels : a) l'esprit tragicomique ; 2) le dialogue comme axe central ; 3) le poids du langage scénique ; 4) le sujet collectif ; 5) la structure circulaire. Finalement, nous avons distingué trois grands blocs thématiques qui répondaient à la nécessité de réviser et de réordonner les paramètres sociaux qui structuraient la réalité après la Seconde Guerre mondiale : 1) la subordination de la femme ; 2) la frivolité du monde moderne ; 3) l'incommunication.

En résumé, on a noté que le théâtre de Josefina Plá, développé pendant trois décennies (1941-1971), a donné des signes suffisants d'être non seulement exceptionnel dans le cadre de la littérature paraguayenne, mais surtout de cohabiter et de dialoguer avec les tendances esthétiques théâtrales de l'Amérique Latine et de l'Europe de son époque. Comme dramaturge, Plá représente un cas extraordinaire, capable non seulement de démolir le cliché de l'asynchronie paraguayenne par rapport à la littérature de l'extérieur de l'île, mais d'obliger à réviser l'idée de statisme créatif liée à l'insularité paraguayenne. En profitant de l'ambiguïté légale qui entourait le système de censure culturelle, Plá a réussi à se situer dans l'espace blanc de la frontière, où elle pouvait regarder vers les deux côtés, extérieur et intérieur de l'île, et, une fois en plus, tromper le cliché insulaire : consciente de l'attitude de la société endormie par le stonisme, elle a pu inciter le processus de déconfiguration insulaire à partir du déplacement d'idées universelles qui ont pris naissance de l'appréciation de ce qui se passait à l'extérieur et du regard critique et moderne avec lequel elle observait la réalité paraguayenne. Plá projetait toujours ce regard envers le présent et vers le futur comme un acte de résistance silencieuse. Cependant, certains mécanismes de déconfiguration insulaire n'étaient pas visibles durant sa trajectoire. Il existe des matériaux inédits qui sont des éléments de déconfiguration condamnés au silence : l'inéditisme comme forme d'autocensure. La décision de maintenir ses textes gardés conditionnait positivement son exercice créatif parce que, en lisant son œuvre inédite théâtrale nous avons observé que Plá se prononçait dans les champs de l'expression libre, pour cela son théâtre était un témoignage du présent.

Le regard de Josefina Plá était différent de celui des écrivains paraguayens de son époque : elle captait des problèmes qu'un auteur local avait l'habitude de naturaliser. Finalement, nous avons essayé de définir sa singularité créative qui émerge dans le croisement culturel. Ainsi, nous avons

élaboré, dans le dernier chapitre de cette étude, une réflexion sur sa condition comme exilée républicaine. Cela conduit à démolir un autre cliché, sans aucune liaison directe avec l'île paraguayenne : le cliché de l'exile comme une expérience liée au déracinement, le traumatisme identitaire, à l'évocation de la patrie perdue, au compromis idéologique comme moyen de récupération de cette patrie, etc. La littérature de Josefina Plá, autant qu'auteure dans la frontière, peut seulement s'associer à la littérature espagnole de l'exile républicain de 1939 si nous lisons ce paradigme à partir de son hétérogénéité, non strictement compris comme une catégorie irréductible à la nation espagnole. Son exile ne s'identifie pas avec les motifs de nostalgie ou retour ; il prend la forme d'intégration dans le pays d'accueil.

La condition massive de l'exil républicain génère une pluralité de discours valides pour la multiple communauté exilée. Le Paraguay, condamné à l'hermétisme par son devenir historique, a eu des difficultés à tendre des ponts avec ses pays voisins -qui ont accueilli beaucoup d'espagnols exilés- à cause de différents facteurs géoéconomiques, sociopolitiques et idiosyncratiques, accentués par la dictature. Nous avons constaté que cette exclusion offrait à Plá une indépendance qui a fait de son exile une expérience positive. Plá n'a pas écrit pour les espagnols, ni pour la minorité d'exilés espagnols ; ses mots durant l'exile ont dépassé la société paraguayenne pour se diriger à un interlocuteur universel. À notre avis, son exile était un exile « plutarquiano » qui a adopté, en utilisant la métaphore de Claudio Guillén (1995), une attitude de contemplation du soleil en direction d'une dimension universelle ; son discours est né de la dissidence, de la recherche de la vérité et de la distance qui lui facilitait la frontière, liaison entre l'intérieur et l'extérieur de l'île et symbole de la rencontre entre deux cultures, associé à sa perspective créative. L'héritage de Plá doit être entendu comme un dialogue entre l'Espagne et le Paraguay ; un héritage entre deux patries qu'elle-même voulait « servir » à égalité :

El cuerpo de cualquier ser humano es indivisible: el alma por suerte no; el amor materno al multiplicarse, lo prueba. Como ser humano de carne y hueso, yo he pertenecido al Paraguay durante las tres cuartas partes de mi vida. Pero mi alma permitió Dios que la pudiera repartir sin disminuirla; España y Paraguay la tuvieron ambas por entero cada una. No fue propósito, ni voto preconcebido, fue el resultado de espontánea, aunque modesta, vocación. Así creo haber servido sin obsecuencia ni interés secundario alguno a las dos patrias por igual (*La Nación*, 16/11/2003).

Grâce au travail de figures comme Josefina Plá, le mythe de l'île doit être révisé : de son intérieur et, malgré le fort contrôle de l'autoritarisme, des intellectuels comme elle ont été capables de filtrer des idées de l'extérieur comme un acte subversif de dignification culturelle. En reconstruisant sa trajectoire comme metteuse en scène, critique, mais surtout comme dramaturge, c'était évident sa résistance à l'isolement, sa conscience modernisatrice, comprise comme un défi à l'appareil stoniste pour le progrès et comme un lien avec les manifestations culturelles contemporaines. En conséquence, il surgit la nécessité de continuer l'étude de son héritage dans un futur parce que seulement de cette façon il sera possible de valoriser d'une manière juste sa contribution à la culture à partir d'un regard transnational. La revalorisation de son œuvre théâtrale permettra de revisiter l'histoire du théâtre paraguayen contemporain avec l'objectif de lui concéder l'actualité qu'on doutait à lui concéder ; permettra aussi de la mettre en relation avec les manifestations continentales et européennes et apprécier sa validité, principalement, à partir d'une perspective des études de genre ; en plus, invitera à mener à terme une révision du canon de l'exile qui, en cohérence avec les lignes de recherche actuelles, puisse inclure les auteurs comme Plá qui intègrent dans son regard créatif la coexistence de cultures.

Les circonstances de l'inéditisme qu'a souffert l'œuvre de Plá durant toute sa trajectoire et qui se prolonge jusqu'à ce jour répond à deux états différenciés qui justifient que sa réception soit presque inexistante : les œuvres condamnées à un silence partiel -publiées mais pas mises en scène-, et celles qui souffrent un silence total -inédites et jamais mises en scène-. Ces deux états marquent les futures lignes d'actuation pour obtenir une récupération totale de son héritage théâtral. Plá cherchait, d'une façon ou d'une autre, une sortie pour quelques œuvres à travers des concours théâtrales, de programmes de radio ou comme des examens à l'Escuela Municipal de Arte Escénico. Cependant, ces solutions étaient momentanées et n'ont pas solutionné le silence de ses textes. La divulgation de son théâtre exigera, en première instance, la préparation d'une édition critique des œuvres trouvées : octroyer finalement à l'œuvre, qui malheureusement a survécu à son auteur, son temps. L'émancipation de l'œuvre, en termes de Roa Bastos, lui concèdera des lecteurs, indéfectiblement contemporains au texte qui lisent ; cela sera un pas fondamental pour faire de la dramaturgie spectacle, et que le mot théâtral de Josefina Plá revendique sa vigueur sur la scène.