



Raíz y altura: la labor teatral de Josefina Plá

M.^a Ángeles Pérez López

El interés creciente por la obra de la escritora Josefina Plá ha de afrontar el reto de abarcar las multifacéticas caras de una producción ingente en muy diversos campos: la cerámica y el grabado, la poesía, el cuento, la novela, el teatro, el ensayo, la crítica, la historia y el periodismo cultural. Quien decía poseer como «único título y viático» su «cédula mínima de escritor»¹, puede considerarse nombre central de la cultura paraguaya del siglo XX, desde que en 1927 se radica en Asunción tras su matrimonio con el ceramista Julián de la Herrería (seudónimo de Andrés Campos Cervera). Desde ese momento arranca un esfuerzo muy notable de inserción en un espacio radicalmente distinto al de la Isla de Lobos natal (Fuerteventura, 1903)², que cuaja en seis décadas de producción artística y más de cincuenta títulos.

De entre los diversos géneros cultivados por la autora canaria, puede reseñarse su dedicación al teatro, que si bien no ha recibido apenas consideración de la crítica, reunía para Plá un valor insustituible en la conformación de la raíz cultural:

Nos hallamos ante un momento de euforia para nuestro teatro [1967]. Es ya importante, repitémoslo, el camino recorrido rumbo a la reivindicación de la cultura escénica [...]. Sin embargo, no debemos olvidar, al hacer recuento de estos logros, que no sólo los factores materiales condicionan y configuran la cultura. El teatro, hecho artístico complejo si los hay, es al propio tiempo entre las expresiones artísticas aquella que por su esencia y carácter de hecho comunicativo por excelencia, requiere para su florecimiento integral, más que otra forma literaria o artística alguna, de un clima de comprensión y responsabilidad colectiva; un clima exento de

recelos de todo orden, clima de libertad en que puedan expandirse libremente las potencias creadoras. Una libertad que -¿habrá que repetirlo una vez más...?- el arte reivindica para sí en forma absoluta, al margen de toda condición³.

Perteneciente a la llamada promoción de 1940, en la que se integran también los nombres de Augusto Roa Bastos, Hérib Campos Cervera y Gastón Chevalier París (seudónimo de Ezequiel González Alsina), se sitúa en uno de los momentos literarios de mayor influencia para la cultura paraguaya contemporánea. Y, en sus propias palabras, aunque ese grupo «es siempre mencionado como grupo de poetas por antonomasia [...], quedan rastros elocuentes de que también al teatro alcanzó esa voluntad actualizadora»⁴. Tres de ellos -la propia Plá, Roa Bastos y González Alsina- eligieron el teatro como cauce para su expresión. Sin duda el grupo había de compartir el diagnóstico que hizo la escritora para los primeros dramaturgos del XX en Paraguay: aquellos que, a pesar de su diverso enfoque, eran unificados por «ese sentido idealista del teatro propio, un auténtico fervor y fe en el porvenir de la cultura teatral paraguaya, un deseo sincero de superar la situación cultural»⁵.

Por una parte, a ella le debemos el conocimiento detallado de la historia del teatro paraguayo, uno de los menos frecuentados del ámbito hispanoamericano, pues es autora de una obra monumental, la historia del teatro paraguayo que publicó el Departamento de Teatro de la Universidad Católica Nuestra Señora de la Asunción entre 1990 y 1994 con el título *Cuatro siglos de teatro en el Paraguay, el teatro paraguayo desde sus orígenes hasta hoy, 1544-1988*.

Su primer tomo, publicado en 1990, analizaba el teatro religioso y profano desde el comienzo del periodo colonial hasta la muerte del presidente Francisco Solano López durante la batalla de Cerro Corá, en la guerra de la Triple Alianza que enfrentó a Paraguay contra Brasil, Argentina y Uruguay (1864-1870). Y a su vez, partía de un empeño anterior: el publicado en 1967, en Asunción, bajo el título *El teatro en el Paraguay: Primera parte. De la fundación a 1870*⁶, que se ofrecía como la segunda edición, corregida y aumentada, del trabajo que publicó la Municipalidad de Asunción, en 1966, con el título *Cuatro siglos de teatro en el Paraguay, 1544-1964*. En su introducción, señalaba Plá que la obra cumplía la modesta aspiración de «ser un cimiento para el cual he puesto a contribución una buena dosis de paciencia investigadora -ingrediente indispensable en circunstancias tales- y un sincero deber de servir a la cultura nacional, ofreciéndole por lo menos un punto de partida para futuros y más sólidos trabajos con los datos aquí acumulados, de los cuales una parte, la más reciente, tiene el color de las experiencias personales»⁷.

A su vez, este extenso texto, incluido en las publicaciones del Centenario de la Epopeya Nacional, arrancaba de empeños anteriores de la autora, en particular del amplio artículo divulgativo «El teatro en el Paraguay (1544-1870)» que publicó la revista mexicana *Cuadernos Americanos* un año antes⁸, así como del opúsculo *El teatro en el Paraguay* que imprimió Jouve en París probablemente ese mismo año 1965⁹.

En todos los trabajos citados, que deben considerarse estadios intermedios de un proyecto amplio y ambicioso culminado con la publicación en la última década del siglo

pasado, Plá comenzaba destacando que el teatro del Río de la Plata tiene su punto de partida en el auto de Corpus Christi que montó el capellán Juan Gabriel de Lezcano en 1544, en Asunción, contra el ex gobernador Alvar Núñez Cabeza de Vaca, lo que permitía enfatizar las excepcionales condiciones de su surgimiento: «El teatro del Río de la Plata, pues, reconoce como punto de partida, elemental pero positivo, este desafuero»¹⁰. También en otras ocasiones, se refirió a la particular condición inquisitiva que el teatro asume como manifestación cultural.

Al tiempo, gran parte de los trabajos comentados excedían el marco cronológico reiteradamente propuesto, y llegaban, aunque no fuera más que someramente, hasta la segunda mitad del siglo XX. Con ello Plá estaba abordando el que en realidad será su proyecto fundamental: el teatro en el Paraguay como un paulatino proceso de adquisición de una conciencia dramática nacional.

Además el empeño, marcado de forma esencial por la seriedad y el rigor de quien será miembro numerario de la Academia Paraguaya de la Lengua Española y de la Academia de la Historia paraguaya y española, fue nutriéndose de diversos trabajos parciales, como ocurre con el artículo «Teatro religioso medieval: su brote en Paraguay», que publicó en la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* en 1974¹¹, y con el trabajo titulado «Teatro paraguayo en la colonia (1537-1811)», que se publicó en un volumen colectivo en 1981¹².

Por otra parte, si el valor de la obra es extraordinario, como reconocen los estudiosos y creadores teatrales de aquel país¹³, su recorrido ofrece una mirada amorosa que resalta las más graves carencias y los esfuerzos de mayor alcance para la constitución de una dramaturgia nacional, en la que la propia Plá ocupará un lugar relevante.

* * *

A comienzos del XX, el panorama teatral paraguayo ofrece muy pocos elementos de interés. Es prácticamente inexistente la producción propia hasta la primera década del siglo. Entre los precursores -Fulgencio R. Moreno con *Diálogo de los muertos* (1910), Juan E. O'Leary con *Una danza* (1910) e Ignacio A. Pane con *La canción de las tijeras* (1912)-, ocupa lugar aparte Eloy Fariña Núñez, el primer dramaturgo paraguayo «de viso profesional»¹⁴.

En ese periodo, los primeros autores nacionales, llamados «criollistas» o «costumbristas», se interesan por pintar el color local y para ello ofrecen personajes planos y problemáticas estereotipadas. Como subraya Plá, los años que median entre la primera y la tercera década del XX destacan por el eclecticismo de temas y de orientación debido a que

los autores no podían partir de una tradición, que no existía; su conocimiento del teatro se basaba de un lado en el repertorio ofrecido por las compañías -discontinuo, escaso, disparejo en valores, y más acentuadamente desvinculado, conforme avanzaba el siglo, de la palpitante problemática del hombre- de otro lado, en la literatura teatral que entraba en el país y que adolecía de las mismas deficiencias, especialmente

pasatismo. Eran lógicos, pues, tanto el penduleo formal como el asincronismo¹⁵.

Como concluye Plá, «ni el teatro platense, reflejo en su mayoría del teatro español finisecular, ni el español mismo, podían dar modelos eficaces»¹⁶. Será en la década de los treinta cuando se inicie la imprescindible aproximación a la temática propia, con lo que podrá rebasarse una etapa caracterizada por soluciones teatrales «reiteradas, efectistas, sentimentales o melodramáticas»¹⁷.

En 1917 aparece la primera compañía paraguaya profesional -la Compañía Paraguaya de Comedias-, y en la década siguiente puede destacarse la presencia de un grupo notable de dramaturgos, entre los que se encuentran Luis Ruffinelli, Miguel Pecci Saavedra, Francisco Martín Barrios, Facundo Recalde, Roque Centurión Miranda, Benigno Villa y Arturo Alsina.

Con la producción de este último, el teatro paraguayo comienza a ofrecer elementos de interés derivados de la recepción de ciertos dramaturgos europeos, como Henrik Ibsen y Luigi Pirandello. Al mismo tiempo, y en un proceso de notables consecuencias, se crea teatro en guaraní de la mano de Francisco Martín Barrios, Benigno Villa, Rigoberto Fontao Meza y Félix Fernández. A ellos se añaden algunos autores en castellano, en particular Roque Centurión Miranda y la misma Plá, quienes, según nos cuenta esta última, reaccionaron ante la situación y escribieron *Episodios chaqueños* (1932), «obra bilingüe, intento de imponer a la conciencia de retaguardia la realidad del frente de guerra. Quedaron muy lejos del objetivo»¹⁸. Aun así, la obra tuvo «la virtud de estimular posibilidades nuevas»¹⁹. Pero será Julio Correa quien mejor impulse un teatro en guaraní de orientación marcadamente popular. Inspirándose en diversos sucesos históricos, en particular en la Guerra del Chaco (1932-1935), consiguió conectar de forma muy amplia con el público por su capacidad para llevar al escenario con gran verismo los abusos sufridos por el campesinado y los conflictos debidos al partidismo y caudillismo agravados, si aun cabe, por las circunstancias históricas adversas.

A la firma de la paz del Chaco surge la agrupación La Peña, que, a través de la radio, intenta difundir valores y contenidos teatrales, y en la que figuran Roque Centurión Miranda, Arturo Alsina, Hérib Campos Cervera, Clotilde Pinho y Josefina Plá. A la labor de La Peña se sumó en 1938-1939 la de *Proal*, diario literario radial con el que Plá hizo llegar al público notas sobre teatro y escenas sueltas de numerosas obras: así *La hermana impaciente*, *La hora de Caín* y *Desheredado* de Josefina Plá y Roque Centurión Miranda, y otras de Alsina.

Por otra parte, la creación en 1941 de la Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo, impulsada y dirigida por el exiliado español Fernando Oca del Valle, inclina la balanza hacia un teatro fuertemente heredero del español previo a la Guerra Civil, y que se proponía dinamizar la escena paraguaya del momento, pero que, en opinión de Plá, no se constituyó «en aquello que se había esperado: en vehículo experimental de un teatro en formación, instrumento mediante el cual el teatro de producción local pudiese decantarse y afirmarse»²⁰, pues su repertorio era el mismo que los conjuntos extranjeros habían representado en Asunción un cuarto de siglo antes: Benavente, Arniches, Muñoz Seca o los hermanos Álvarez Quintero.

En el eje del medio siglo²¹, un acontecimiento resulta capital: la apertura de la Escuela Municipal de Arte Escénico en Asunción²², de la que Roque Centurión Miranda será director y Plá secretaria y profesora, así como redactora de su primera Carta Orgánica y consejera de redacción de la revista *Proscenio* editada por la Escuela. Después convertida en Escuela Municipal de Arte Dramático, su influencia en la formación de la cultura teatral fue indudable, pues propuso autores del más alto nivel: Jean Anouilh, George Bernard Shaw, Arthur Miller, Albert Camus o Luigi Pirandello, entre otros.

Como vemos, la colaboración de Josefina Plá y Roque Centurión Miranda se remonta varias décadas de forma muy señera, pues ambos firman varias piezas de la bibliografía hispanoparaguaya: los ya nombrados *Episodios chaqueños* que estrenó el elenco *Chaco* el 29 de noviembre de 1932; *¿A dónde irás, ña Romualda?* (1941), que primero se tituló *Pater familias* y después, una vez revisada y corregida por Plá, ganó el concurso de Radio Charitas en 1977; *La hermana impaciente* y *La hora de Caín* (1938); *Desheredado*, estrenada en 1944 y calificada por la propia autora como el esfuerzo de «probar que la eficacia [del teatro de Julio Correa] residía en el tema y en su desarrollo y no en el idioma»²³; *Un sobre en blanco*, que estrenó el elenco del Ateneo Paraguay bajo la dirección de Oca del Valle a fines de 1941 y obtuvo el segundo premio del Concurso de teatro del mismo organismo en 1942; *Aquí no ha pasado nada* (1942), que premió el Ateneo Paraguay ese mismo año y estrenó el Teatro Paraguay de Comedias en 1956 con gran acaloramiento crítico²⁴, pues abordaba el tema de la paternidad verdadera; y por último, *María Inmaculada*, comedia dramática escrita en 1942 sobre el tema de una virgen embarazada.

La presencia de Roque Centurión Miranda será muy destacada. Desde su regreso de Europa adonde fue becado en 1926 y donde conoció el método de Stanislavski, se había propuesto activar el teatro nacional a través de la creación de una Escuela de Arte Dramático y del apoyo a elencos fijos; la colaboración de Josefina en ambos proyectos fue extraordinaria. Sin embargo, aunque la primera obra que debe destacarse de la producción dramática de Plá son los *Episodios chaqueños*, escritos en colaboración con él, es necesario apuntar que varios años antes, en agosto de 1927, la Compañía Díaz Perdiguero estrenó su *Víctima propiciatoria*, calificada por la autora como «pieza ingenua y lacrimógena de la cual a pesar de su éxito y por otras razones que Cervantes de aquel lugar de la Mancha, no quisiera la autora acordarse»²⁵.

Si su capacidad de autocrítica es notable, no lo es menos que, recién llegada a Asunción, tras su boda por poderes con Julián de la Herrería, la escritora canaria se nombre a sí misma como «autora local»²⁶, señale la importancia del año 27 «en la optimista gestión de nuestro teatro nacional»²⁷, e incluya su contacto previo con el grupo valenciano El Búho -según propone José Vicente Peiró²⁸- como parte de una raíz común que puede crecer en ambas orillas del Atlántico, en ese «territorio de la Mancha» -por citar de nuevo a Cervantes- que ha nombrado Carlos Fuentes.

Junto a *Víctima propiciatoria*, otros títulos de la dramaturgia de Plá en solitario son *El edificio* (1946); *¡Ah che memby cuéra!*, comedia dramática en cuatro actos que fue escrita en 1948 y premiada en 1977 en el concurso de Radio Charitas bajo el título de *Ésta es la casa que Juana construyó*; *Historia de un número*, redactada en 1948; *El pretendiente inesperado* (1946-1952), anunciada con otro título (*No es de este mundo*) y también premiada en 1977; *Momentos estelares de la mujer*, estrenada en 1949 y con la

que se ilustran los incidentes más significativos de la vida de varias mujeres renombradas: Santa Elena, Juana de Arco, Isabel la Católica, Sor Juana Inés de la Cruz y Madame Curie entre otras²⁹; varias adaptaciones basadas en capítulos de *Don Quijote* que realizó a partir de 1945, como *Don Quijote en la venta*, *Don Quijote y los galeotes* (estrenada en 1951) y *Principio, medio y fin del gobierno de Sancho Panza*; la pieza en un acto *La tercera huella dactilar* (redactada en 1951 y estrenada en versión radial); *Una novia para José vai*, farsa en cinco escenas de 1955; *El hombre en la cruz*, auto trágico en varios cuadros de intención religiosa, escrito en 1957 y estrenado por el Elenco Teatral Estable Municipal (ETEM) en el atrio de la Catedral Metropolitana en 1966 con gran éxito popular; *El empleo*, estrenada en el Festival Estudiantil de Teatro en 1971; *Alcestes* -cinco episodios sobre la tragedia homónima de Eurípides, que obtuvo el primer premio en el concurso teatral del Colegio Asunción en 1972-; *Fiesta en el río*, *Las ocho sobre el mar* y *La cocina de las sombras*, que recibieron los tres primeros premios del «Cuarto Concurso de Obras Teatrales en Paraguay», celebrado en 1976; así como *Hermano Francisco: el revolucionario del amor*³⁰, estrenada diez años antes en el recinto de la iglesia de San Roque y *El niño y la estrella* (1978). También destaca su teatro infantil, compuesto entre 1948 y 1952: *El príncipe de oro*, *El rey que rabió*, *Azud*, *Mazud* y *Kazud*, *El pan del avaro* (que se estrenó en 1952) y *Las tres preguntas*, así como puede subrayarse *Porasy* (1933), libreto de ópera guaraní en cuatro actos con música del compositor checo Otakar Plátil.

Al tiempo, varias obras de Plá permanecen inéditas, «encarpetadas» como decía ella³¹, en un fenómeno ampliable a una parte importante del teatro paraguayo contemporáneo³², pues según Antonio Pecci sería autora de unas cuarenta obras de teatro³³.

Por otra parte, su empeño no concluye en este punto: de 1959 a 1965 dirigió el grupo de teatro-debate El Galpón, formado por profesores y universitarios que ensayaron y discutieron, entre otras obras, *La versión de Browning*, *Esperando a Godot*, *Momento para los tres* o *Los enemigos no mandan flores*.

A ello se suma su labor como traductora de *La matrona de Éfeso*, de Paul Morand, *El anillo del general Macías*, de Josefina Niggli, *La garra del mono*, de Louis N. Parker y *El otro hijo* y *La patente*, de Pirandello³⁴.

Por su intensa actividad recibe en 1983 el «Trofeo Ollantay» del CELCIT de Venezuela en el área de investigación teatral, y este organismo -Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral- todavía recuerda la labor de Plá en la dinamización del teatro paraguayo contemporáneo, en la medida en que se planteó la labor teatral como una forma de reconstrucción de la identidad nacional frente a los procesos dictatoriales vividos en el siglo XX, en particular en la larga dictadura de Alfredo Stroessner, jefe del Estado entre 1954 y 1989. En el boletín electrónico de 22 de septiembre de 2002, el CELCIT evoca, con motivo del veintidós aniversario de la fundación del Centro Paraguayo de Teatro, la participación de Plá, junto a muchos otros artistas del país guaraní, en la creación de un organismo independiente y libre que favoreciera la creación teatral en la década de los ochenta, en medio de graves obstáculos³⁵: tras la desaparición de la Muestra Paraguaya de Teatro durante los años 1976 y 1977 a causa de la represión política, el 27 de marzo de 1980 se realizó un acto en el Salón del Centro Cultural de España Juan de Salazar en el que se debatió sobre la situación del teatro paraguayo en tan difíciles momentos, y que contó con un mensaje

enviado por Josefina Plá y leído por Clotilde Cabral. Ante el éxito del evento, se fue materializando la idea de crear una organización teatral libre e independiente de la línea impuesta por los directivos del Sindicato oficialista ANDAP, que contó con el asesoramiento y apoyo de diversas personalidades del mundo cultural paraguayo - Pelayo García, José María Rivarola Matto y, naturalmente, Josefina Plá-, y cuajó finalmente en la creación del Centro Paraguayo de Teatro (CEPATE) en septiembre de ese mismo año. A su primer secretario general, Víctor Bogado, debemos una interesante panorámica sobre el teatro paraguayo de la segunda mitad del siglo pasado, en el que el nombre de Plá es, como vemos, insustituible³⁶. De su dinamismo da prueba también que a partir de 1984 colaborara con el Taller de Interpretación Actoral del Teatro Arlequín, dirigido por el uruguayo Carlos Aguilera³⁷.

Y el interés por sus textos mantiene cierta vigencia. En el encuentro hispano-dramático de textos y canciones celebrado en abril de 1997 en la Universidad Interamericana de Puerto Rico, se incluyeron textos suyos, junto a otros de Florencio Sánchez, Luisa Josefina Hernández, José Martínez Queirolo, Alberto Adellach, Virgilio Piñera, Gustavo Andrade Rivera y Luis Lloréns Torres, bajo el título general de «América» y la dirección de Antonio García del Toro, del Taller de Teatro de la Inter-Metro de Puerto Rico³⁸.

* * *

De todas sus obras, la que sin duda ha despertado mayor atención es *Historia de un número*³⁹: estrenada en México, la Argentina y el Uruguay, según las noticias que brinda Edda de los Ríos⁴⁰, ha sido publicada en *Teatro breve* (1969)⁴¹, en *Teatro breve del Paraguay* (1981)⁴² y en las editoriales españolas Aguilar⁴³ y Escelicer⁴⁴, así como en *Antología crítica del teatro breve hispanoamericano. 1948-1993* (1997)⁴⁵ y en *Teatro paraguayo de ayer y de hoy*, de Teresa Méndez-Faith (2001).

Nombrada «farsa trivial en XI tiempos»⁴⁶ o «trillada y sentimental, en XI escenas»⁴⁷, esta pieza en un acto constituye un drama de gran intensidad y alto valor simbólico. Los personajes, carentes de nombre propio, defienden su condición arquetípica (Él, Ella) y sólo son adjetivados («Muchacha venal», «Muchacha moderna», «Muchacha snob», «Muchacha ingenua») para perfilar rasgos diacríticos. No poseen rasgos individualizadores y, por tanto, insisten en la dimensión simbólica que llegan a alcanzar, en torno a un tema de gran presencia en la obra de la autora: el desamparo del hijo natural y de la madre que asume la maternidad repudiada, abnegadamente consciente de que «es la única que sabe que el hijo no puede dejar de haber nacido»⁴⁸. Ese hijo, uno «entre el millón y medio nacido de más este año, y para los cuales el mundo no tiene previsto un lugar en la mesa» (p. 15), carece de legitimación y por tanto de número. Las puertas se le cierran:

Tiempo V

Escena completamente despejada. Respondiendo a sendos practicables, cuatro ventanillas a cada lado, que se iluminarán conforme se vaya acercando el HOMBRE a cada una de ellas.

HOMBRE.- (El niño de antes es un adolescente, casi hombre. Lleva un brazal de luto; entra por rampa derecha, paso tardo. Se aproxima a cada una de las ventanillas, de derecha a izquierda, alternativamente, cruzando la escena, como es natural, cada vez.)

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.

(pp. 15-16)

Calificada por Antonio Pecci⁴⁹ y Rosalina Perales⁵⁰ como obra expresionista, para la que además la investigadora puertorriqueña plantea su línea absurda de temática universal, crea una atmósfera grotesca y distorsionada que alcanza su clímax en el momento final, cuando el Hombre, conducido por la desesperación al crimen y la marginalidad, recibe el número ansiado, irónicamente ofrecido como el número de un preso común más: tras decretar el juez que todos los males del Hombre se deben a haber nacido y crecido «sin número», y que por tanto el «Tribunal se cree en el caso de proveer, judicial, jurídica, justiciera y juiciosamente a esa deficiencia» (p. 23), le otorga «un número a su medida, sólo para él y para siempre amén» (p. 23), el número 131313 de su uniforme a rayas. La extraordinaria fuerza expresiva de la pieza y su condensada potencialidad metafórica la han convertido en la obra más relevante de la autora, proyectada a nivel internacional en 1968, cuando fue seleccionada por Carlos Solórzano para ser presentada en el Festival de Teatro Joven Latinoamericano de México.

Como destacó Suárez Radillo, la obra mezcla poesía, ternura y realismo expresionista para alcanzar «indudable universalidad», así como «infinitas posibilidades escénicas»⁵¹. En este juicio insiste Bordoli Dolci al apuntar que «frente a un teatro marcadamente costumbrista y regional, esta obra consigue brindar una sensibilidad dramática nueva al público local y, a la vez, sincronizar el ritmo de las nuevas formas teatrales que ya eran conocidas en otras capitales sudamericanas»⁵². Resulta capital en este sentido la aportación de Méndez-Faith⁵³, que ubica *Historia de un número* dentro de las corrientes teatrales europeas de posguerra -por la inclusión de aspectos del teatro épico brechtiano y del teatro del absurdo- y, al tiempo, señala su parentesco temático y estructural con obras destacadas del ámbito hispanoamericano en fechas relativamente próximas, como los «diálogos» de la mexicana Luisa Josefina Hernández y, en especial, las *Historias para ser contadas* (1957) del dramaturgo argentino Osvaldo Dragún.

* * *

Otras obras interesantes son las recogidas por Francisco Pérez-Maricevich en *Teatro paraguayo inédito de Josefina Plá y Mario Halley Mora*⁵⁴, ya que permiten subrayar varias de las líneas abordadas por su dramaturgia. Se trata de *¿A dónde irás, ña Romualda?*, *¡Ah che memby cuéra!* y *El pretendiente inesperado*.

¿A dónde irás, ña Romualda?, escrita en colaboración con Miranda, es una comedia de ambiente en dos cuadros y en prosa cuya acción es contemporánea. Ha de desarrollarse, como propone la autora, en un lugar cualquiera de Paraguay, preferentemente en una capital de departamento. Su fuerza dramática arranca del conflicto de intereses entre varios hijos naturales y su padre. Temerosos los primeros de perder su cómoda situación económica a la muerte de don Martín, ya delicado de salud, y ante los posibles conflictos con otros hijos naturales, se obcecán en convencer a su madre, doña Romualda, para que reclame una boda que legalice su situación. Incapaces de lograr su objetivo, demuestran que su única motivación es el interés económico, y se revelan como seres sin escrúpulo alguno. Frente a la grandeza espiritual de «ña Romualda», abnegada y desprendida, todos sus hijos con excepción de Cachito son calculadores y egoístas; en palabras de éste saltan «de alegría con esa partecita que les cayó del cielo de su problemática, hipotética, presunta e hiperbólica herencia como hijos legitimados» (p. 26). Al final, sin haber logrado su objetivo y tras la muerte del padre, abandonan a la madre y a Cachito, gravemente enfermo de tuberculosis.

Los hijos y el padre hablan castellano, pero la madre, caracterizada como «tipo clavado de madre campesina» con su rodete, sus chanclas y su cigarro «poguzú» en la boca, utiliza el «yopará» (del guaraní «jopará» -mezclado-, es el nombre que recibe la lengua «mezclada» de guaraní y castellano que se habla en Paraguay)⁵⁵, estableciendo así un importante nudo de contacto con parte de su obra narrativa⁵⁶. Además, el empleo de la ortografía fonética permite a la autora caracterizar el nivel sociocultural de los personajes, en la estela de grandes obras hispanoamericanas de décadas precedentes, como ocurre con la trilogía rural de Florencio Sánchez. Así:

MADRE.- Güeno: me voy a sentar. **(Se sienta, conservando su «poguzú» en la mano.)**

ISMAEL.- Bien, pues, doña Romualda...

HIJA **(Por lo bajo.)** Mamá, por Dios.

MADRE.- ¿Qué piko pasa ya otra ve?

HIJA.- Ese cigarro, mamá.

MADRE.- Oh, mi cigarro. Dejame mba'e tranquila. Ete e mi consuelo mi anga. Total don Imael no se va escandalizar de ver una vieja jumando. Su mamá, ña Carlota, juma también. Aluna ve hemo jumado junto.

ISMAEL.- Es claro, doña Romualda. Haga no más su gusto.

MADRE.- Rehechama pa. Así e, doctor. Si le saca la cigarro y la mate, piko, ¿qué le queda a una vieja como yo?

Si por una parte las acotaciones o didascalias no están exentas de humor, como cuando se presenta la casa de la pareja protagonista⁵⁷, por otra parte, se trata de una obra que remite a los graves conflictos morales que afligen numerosas obras de la autora en ese mismo periodo y se mueven en la órbita del realismo costumbrista.

Ya redactada en solitario, *¡Ah che memby cuéra!* acentúa la vocación realista de gran parte de la producción de Plá, y se trata de una de sus pocas obras de protagonista⁵⁸. Presentada como comedia dramática en cuatro actos, se sitúa en Asunción en la época actual, es decir, entre 1941 en que se desarrolla el primer acto y 1947 en que concluye. Es por tanto coetánea de la fecha de redacción (1948), aunque no alcanzó notoriedad hasta varias décadas después, cuando fue premiada en 1977 por el concurso de Radio Charitas.

En ella alcanza plenitud la capacidad dramática de Plá, en gran medida por el retrato de la protagonista, Juana Sosa, una más de las muchas mujeres desamparadas que pueblan su producción. Condenada a un amor desdichado, Juana vive enamorada del abogado y político doctor Saturnino Bastián, de quien ha tenido varios hijos naturales, pero que se desentiende de su familia y termina casándose con una mujer de su misma condición y abandonando en la indigencia a su numerosa prole. Mientras Juana pelea arduamente por ellos, como una Madre Coraje, la obra está atravesada por el grito lastimero de la vieja vendedora Ña Eudosia, que perdió todos sus hijos el mismo día y se lamenta una y otra vez: *¡Ah che memby... ah che memby cuéra!*⁵⁹ Enferma y loca, Ña Eudosia es el «fantasmal negativo fotográfico» (p. 62) de la propia Juana, que se ve obligada a abortar por Saturnino, y que también concluye lamentando la muerte de varios de sus hijos. Inmediatamente antes de bajar el telón, en la última escena, se escucha una vez más el quejido de Ña Eudosia:

ÑA EUDOSIA.- (**Afuera; su voz se va acercando.**) Ah, che memby... Ah che memby cuéra...

NENÉ.- Todavía anda por ahí esta vieja tilinga, mi Dios... Le voy a decir hoy mismo a Toto que la haga encerrar en el Asilo.

TELÓN

(p. 128)

Así, Ña Eudosia aparece como la anticipación dolorosa de la protagonista y traspasa las fronteras entre los géneros para ocupar lugar destacado en uno de los cuentos tempranos de Josefina Plá, el titulado «La niñera mágica» (1954) de su libro *La mano en la tierra* (1963). Allí nombrada Ña Conché, es también una vieja desquiciada por la muerte de todos sus hijos, que malvive de la venta de algunas frutas, recibe la compasión de las mujeres que la rodean -Minguela en «La niñera mágica», Juana en la obra teatral- y grita lastimeramente:

Su porte, digno aún dentro de su aspecto extraviado, y su desgracia le aseguraban el respeto. No es sonsera perder seis

hijos y quedarse sola, ya vieja.

A veces, sin embargo, en mitad de un trato, Ña Conché dejaba caer en el canasto los yuyos liados con esmero en ataditos, o los mamones escuálidos, y sentándose en el escalón, se agarraba la cabeza con ambas manos, lamentándose en un lloriqueo flébil, casi aéreo:

-Che memby, ah, che memby cuéra!...⁶⁰

Del mismo modo que en la obra de teatro, Ña Conché es descrita «espectralmente blanquigreñuda», «más negativo de sí misma que nunca» (p. 61), con lo que recuerda la didascalia de la escena primera del acto primero: «los cabellos [de Ña Eudosia], absolutamente blancos, alborotados en torno al rostro, hacen de ella un fantasmal negativo fotográfico» (p. 62). Y su lamento termina tiñendo de tonalidad sombría la tupida red textual hasta convertirse en el amargo pálpito con el que a su vez concluye el cuento:

Minguela arrodillada al pie del catre, daba de comer a la anciana. Una y otra vez recogía con la cuchara la sopa de leche que resbalaba por sus comisuras cayéndole sobre el cuello: trataba de forzar una cucharada entre los labios violáceos y arrugados. Una y otra vez, con infinita paciencia.

-Así está siempre, la señora.

El doctor y la señora se miraron. Y despacio, sin hacer ruido, regresaron al coche. La señora lloraba. Cuando el doctor ponía en marcha el auto -un auto nuevo: lo habían estrenado para este viaje- aún llegó a ellos por encima del seto de amapola la voz flébil, aguda, del espectro postrado:

-Ah, che memby, ah, che memby cuéra!!

(p. 61)

El humor presente en ciertas caracterizaciones de *Ña Romualda* ha desaparecido por completo, y la pieza tensa su arco dramático hasta el máximo grado de resistencia, remitiendo, como vemos, a uno de los nudos centrales de su obra: el retrato compasivo de las mujeres más humildes de su país de adopción, las que, o bien en el ámbito rural o bien en el urbano de baja extracción social sufren en silencio y pueden nombrarse, en palabras de Francisco Corral, las víctimas de un destino implacable y trágico⁶¹. Heroínas por su generosa y decidida entrega -Juana a los hijos, Minguela a Ña Conché-, son inexorablemente aplastadas por el destino adverso, a menudo encarnado en la

crueledad de los que las rodean: los hombres que se cruzaron en su camino, los patrones, a su vez dueños de las haciendas y las vidas, etc.

A los cuentos de Plá que podrían situarse en esta misma zona temática (el ya citado «La niñera mágica» y «A Caacupé», de *La mano en la tierra*; «Cayetana», «La jornada de Pachi Achi» y «La corona de la Virgen», de *El espejo y el canasto* -1981-; «La vitrola», «Sisé», «Adiós doña Susana», «Curuzú la novia» y «Ñandurié», de *La pierna de Severina* -1983- o «Tortillas de harina» de *La muralla robada* -1989-) se suma, en el género teatral, *¡Ah che memby cuéra!*, pues «se sitúa en el interior de un mundo moral que es percibido en decadencia dolorosa por la negación, el avasallamiento o el desprecio de los valores», en las palabras con que Pérez-Maricevich firma la introducción a su *Teatro paraguayo inédito de Josefina Plá y Mario Halley Mora*.

Por último, *El pretendiente inesperado* abre el abanico de posibilidades del teatro de la autora canaria, al apuntar la vertiente simbólica que hemos podido ver desarrollada en *Historia de un número*. En este sentido, se presenta como un cuento escénico medieval en cuatro cuadros que sitúa su acción «allá, cuando todo era posible» (p. 131) y su lugar en «una posada a la orilla de cualquier camino de Dios. (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)» (p. 131). Su contenido legendario aborda un tema de largo desarrollo en la historia de la cultura, el de la joven virgen amada por la muerte y a quien sólo puede rescatar el amor absoluto. Albada, la muchacha casadera, será requerida por el Comerciante, el Señor, el Capitán y el Poeta, arquetipos que no pueden desembarazarse de su condición representativa y encarnan los principales vicios: la lujuria, la gula, la codicia, la soberbia, la pereza. En un acto de desesperación, Albada se entregará al Caballero Negro, símbolo de la muerte que sólo el joven Mozo consigue derrotar.

El juego con los colores blanco y negro, el mismo nombre de la protagonista⁶² -que remite al alba o la alborada- y el empleo de un velo negro con el que el Caballero cubre el cuerpo de Albada o del Mozo para representar su muerte, enfatizan el simbolismo de una obra para la que Pérez-Maricevich ha destacado su aura poética y su atractiva sintaxis textual⁶³. Al tiempo, aunque puede advertirse la presencia de anacronismos no exentos de cierto humor⁶⁴, sobre el desarrollo de la pieza planea la misma condición trágica de las obras anteriores: el amor absoluto del Mozo salva la vida de Albada, pero ni ésta ni nadie puede devolverle a aquél la vida entregada, con lo que «este cuento escénico medieval» concluye con el verso del Poeta: «El amor verdadero no es de este mundo»:

Escena final

CAPITÁN y POETA.

CAPITÁN.- ¿Por qué haría eso el mozo? ¡Habiendo tantas mujeres en el mundo!

POETA.- Cuando no se tiene nada en la vida, es fácil morir.

CAPITÁN.- ¿La vida no es nada...?

POETA.- La vida no es nada. La vida es lo que tiene

adentro. Es como una copa. Si está vacía... ¿Me diréis de qué sirve una copa vacía...?

CAPITÁN.- (Mirando la bandeja.) Verdad. Bien. Si estoy vivo el año que viene, vuelvo por aquí. A lo mejor Albada se consoló ya.

POETA.- Yo no volveré. Nunca podré hacerle una balada más bella que la que me ha inspirado el suceso de hoy. Y la llamaré: *El amor verdadero no es de este mundo*.

TELÓN

(p. 176)

En conclusión, el fracaso, el desencanto, la imposibilidad absoluta de esperanza, la alienación o la muerte se ofrecen como los universales sobre los que trabaja Plá, a su vez complementarios del diagnóstico atroz con el que contempla la situación vivida por la mujer paraguaya como metonimia de los más humildes, acosados siempre por el despotismo y el patriarcalismo de la clase dominante.

Si la tensión con lo particular es evidente en varias de las obras comentadas -¿A dónde irás, ña Romualda?, ¡Ah che memby cuéra!-, el abanico que traza su propuesta se abre hacia lo universal en obras como *El pretendiente inesperado* o *Historia de un número*, enlazando así de forma notable con el resto de su producción, en particular con la cuentística y la poética.

De una parte, parece posible establecer cierta correspondencia entre los llamados cuentos fantásticos u oníricos de su producción, y las piezas de pretensión universal (*El pretendiente*, *Historia...*), así como es posible establecer conexiones entre aquellas obras que se relacionan con el mundo paraguayo del siglo XX y los cuentos denominados del entorno y sus gentes⁶⁵: las protagonistas Ña Romualda y Ña Eudisia, así como Juana, encuentran su correlato en la producción narrativa de la autora.

De otra parte, la poesía de Plá, que ofrece páginas extraordinarias de su producción, trabaja sobre una zona de umbría en la que se corporeizan los universales antes nombrados⁶⁶: el fracaso, el despojo, la intemperie o la muerte⁶⁷. Títulos como *Tiempo y tiniebla* (1982), *Satélites oscuros* (1966) o *Invención de la muerte* (1965) colorean en sombra ese territorio poético que se levanta sobre la pérdida, magistralmente:

VII

Tal vez pidan por ti la flecha, el ala, la hélice.
Acaso la corteza de taciturna máscara.
Tal vez la mariposa funámbula del aire.
Tal vez te espere el mar, la vela, el témpano:
aleta aguda, anémona quemante,

fluorescente medusa, barroca caracola,
laberinto moreno de las algas,
flanco vertiginoso de torpedo asesino.
Ay, todo menos eso: seguir siendo
polvo, por siempre preso, en la trampa mineral
implacable.
Cadena. Exilio. Cárcel. Extrañación. Castigo.

VIII

[...]
Levántate. Camina. Porque esto es el amor que te
secaba las carnes
como seca el sol los herbazales en enero.
Esto es el amor. Seguir tu forma inacabada,
sonámbula por todos los corredores de la muerte⁶⁸.

De esa forma se enlazan los dos polos nombrados y ofrecen un proyecto poliédrico en su indivisa complejidad que se manifiesta en diversos géneros literarios y a su vez reposa sobre dos pilares: la preocupación por la identidad personal y colectiva, caracterizada por Plá como «forma inacabada», en marcha o en proyecto, y el esfuerzo de integración y búsqueda de lo que ella nombró como «suprahumanidad». En este sentido, pueden recordarse sus palabras para el Primer Encuentro Internacional de Escritores Latinoamericanos (Asunción, 1994) que publicó la revista *Exégesis*:

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 tal 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. Y entre ellas, quizás la creación literaria sea la más directa, la más concreta y eficaz, dentro de la aparente infinita vaguedad de sus blancos. Porque en ella, en una labor de autozapa, subconsciente pero efectiva, el ser humano se busca a sí mismo; busca su imagen «por hacerse» que la visión inmediata y egotista le ofrece distorsionada hasta la alienación.

[...]

En el escritor -reitero- y, en esencia, más entrañablemente, se da el diseño siempre esquivo, cada vez más acuciante, de esa criatura por nacer a su propia identidad⁶⁹.

Seguramente pueda decirse de toda la producción de Josefina Plá, canaria y paraguaya de adopción y destino, que aspira a la integración plena, aquella que ella misma planteaba como una «conciencia unificadora, de supranacionalidad», en «el amanecer de una universalización, de una suprahumanidad, totalizadora de la conciencia de humanidad»⁷⁰, a la que su obra rinde sus mejores páginas como testigo y partícipe de un orden que argumenta su vitalidad permanente.

Y de su producción teatral, que entregó su más decidido empeño a lograr el cauce unívoco por el que habían de correr los problemas «de un mundo cuya unificación espiritual se halla en marcha»⁷¹. Como dictaminaba en 1966, resulta difícil pero imprescindible «la gestación de un teatro que represente la visión peculiarmente nuestra de los problemas universales»⁷², a los cuales el Paraguay no podría ya sustraerse como parte indivisa de un mundo indiviso.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario