



La madre marchita de Josefina Plá

Milagros Ezquerro

Josefina Plá ha sido durante medio siglo una de las figuras más importantes de la cultura paraguaya. Nacida en las Islas Canarias en 1903, emigró en 1927 y vivió en Paraguay hasta su muerte en 1997. Su obra es considerable y abarca modalidades múltiples: poesía, cuento, novela, ensayo, teatro y escultura; ha contribuido poderosamente al fomento de la cultura en general y del teatro en particular, desarrollando una actividad crítica y educativa tan incansable como valiente dentro de la circunstancia de un país azotado por la historia.

Las dos obras teatrales de las que voy a hablar no han sido representadas y permanecieron largamente inéditas hasta ser publicadas en 1984 en el volumen de *Teatro paraguayo inédito* bajo la dirección de Francisco Pérez-Maricevich. Ambas tienen una unidad cronológica, ya que fueron escritas en 1940 y 1948 respectivamente, y una unidad temática ya que ponen en escena una de las características fundamentales de la sociedad paraguaya que podríamos llamar la poligamia velada.

La primera *¿A dónde irás ña Romualda?* pone en escena una familia compuesta de la madre, ña Romualda, campesina de 65 años, sus cuatro hijos de entre 40 y 22 años, y el padre don Martín de 65 años, dueño de un obraje, tan rico como bruto. La situación de la familia se presenta en la didascalia que abre la obra:

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.¹

¹ Josefina Plá – Mario Halley Mora, *Teatro paraguayo inédito*, introducción de Francisco. Pérez-Maricevich, Asunción, Ediciones Mediterráneo, Serie Teatro 2, 1984, p. 16. En adelante, todas las citas remiten a esta edición.





Enseguida, la conversación entre los hijos completa la información: su padre y su madre viven juntos desde hace 40 años, sin casarse, y sin que don Martín haya reconocido a los hijos. Después de nacer el tercer hijo, don Martín se casó con otra mujer con la que tuvo 10 hijos, de los cuales viven sólo dos; la esposa murió diez años atrás y don Martín volvió a vivir con Romualda, sin casarse. El último hijo de ambos, Cachito, nació en la época en la que su padre estaba casado, lo cual le confiere un estatuto jurídico diferente del de sus hermanos, el estatuto de hijo adulterino que, según el Código Civil, no tiene ni padre, ni madre, ni hermanos. Además, don Martín se jacta de haber tenido “como una docena” de hijos con otras mujeres, y de sentirse con ánimos, con su edad y a pesar de haber tenido ya problemas cardíacos, “para hacer tres familias”.

Es domingo, la familia está reunida, y los hijos comentan, aparte, su situación legal con la perspectiva del estado de salud del padre que puede morir del corazón de un día para otro, según ha dicho el médico. Como el padre tiene dos hijos legítimos, éstos heredarán su fortuna y los hijos de ña Romualda se quedarán sin nada. La única solución es convencer a don Martín de que se case con ña Romualda para que los hijos de ambos se vuelvan legítimos y puedan heredar. Pero ¿cómo convencer al tirano doméstico para que haga, después de 40 años, lo que no hizo ni durante los diez primeros años, ni después de enviudar? Los hijos presentes no se sienten con el valor de enfrentar al padre y piensan que sólo la madre podrá convencerlo. Van a buscarla a la cocina, de donde no sale casi nunca, y sigue una escena muy reveladora, a la vez cómica y trágica por los rasgos que caracterizan por una parte a los hijos y por otra a la madre.

Ña Romualda se presenta, en la lista de personajes, como una figura tópica de la sociedad paraguaya:

Madre: 65 años. Tipo clavado de madre campesina. Rodete, chancas. Aros de oro y crisólito. Cigarro “poguazú” en la boca, cuando no, en la mano. (15)

Sólo habla el *yopará*, o sea el guaraní hispanizado que es la lengua hablada por la gran mayoría de los paraguayos, la única que hablan los campesinos y la gente humilde de la ciudad. La comicidad de la escena es fundamentalmente verbal ya que el diálogo opone los cuatro personajes “urbanos” (el hijo mayor, la hija y sus respectivas parejas), más o menos cultos pero que hablan un castellano correcto, incluso pedante en el caso del novio abogado, a la campesina analfabeta, con su





cigarro tradicional y su “batón que cruje como si fuera de papel madera” y que huele a humo, que habla esa lengua que lleva el nombre de la sopa substancial y sabrosa heredada de los indios guaraníes. Por una parte un discurso hipócrita, lleno de rodeos retóricos, de giros ampulosos y huecos, de consideraciones inútiles, y por otra parte un lenguaje sencillo, directo, lleno de sabiduría y de generosidad. La pobre mujer nada entiende del discurso alambicado de sus cuatro interlocutores hasta que por fin su hijo le diga claramente lo que esperan de ella: “Hablar con papá. Para que se case contigo”. La madre entonces lo entiende todo: que sus hijos, al contrario de ella que nunca le pidió nada al padre, no piensan más que en el dinero y esperan con ansia la herencia. Se niega rotundamente a prestarse a la maniobra que ella considera indigna. El carácter trágico de la escena, que anticipa el final melodramático, se debe a la oposición entre el personaje de la campesina que ha trabajado, aguantado y sufrido toda su vida sin reclamarle nada al padre de sus hijos, curándole con sus yuyos y ayudándole incluso cuando lo ha necesitado, y los hijos que se lo han encontrado todo hecho y que reclaman lo que consideran que les debe el padre.

Una vez descartada la mediación de la madre, los hijos se vuelven hacia el novio abogado que, por serlo y por no estar directamente implicado, sabrá encontrar los argumentos contundentes para convencer a don Martín. La escena entre don Martín e Ismael, su futuro yerno, es paralela a la escena que acabamos de comentar entre la madre y sus hijos. El abogado sigue con su manera de expresarse pedante y llena de circunlocuciones, mientras que don Martín le contesta con su habla directa y brutal, diciendo sin rodeos lo que piensa de Romualda, de sus hijos, de su matrimonio y de un porvenir que encara con gran optimismo. Habla con franco cinismo de sus relaciones con las mujeres y con los muchos hijos que ha desparramado y entre los cuales los de Romualda son los más privilegiados ya que les ha costado mantenimiento y estudios. Todo esto le parece completamente normal ya que él detiene el poder sexual y económico, además, él mismo es un hijo natural que ha triunfado. Cuando por fin entiende que Ismael “sirve de alcahuete” a sus hijos, se pone furioso, tachándoles de ingratos, cupidos e inútiles, y asegurando que nunca se casará. Se pone tan furioso que termina ahogándose y llevándose la mano al pecho cuando cae el telón del primer acto.

El acto segundo se abre unos meses más tarde: los hijos de ña Romualda van de luto y están vaciando la casa, se reparten muebles y objetos, no sin discutir por la menor cosa. Cuando han terminado de llevarse todo, les queda un pequeño detalle por resolver: ¿a dónde irá ña Romualda? Hipócritamente hacen como si la





consultaran, pero en realidad no hay más que una posibilidad, la madre, a quien no queda ni un mueble ni un peso, ha de ir a vivir con la familia del hijo mayor, así podrá cuidar del niño, dejándole libertad a la nuera. Pero entre tanto, Cachito, el hijo menor, que además de ser hijo adulterino y de no tener derecho a nada, está tuberculoso, le ha mandado un recado a su madre pidiéndole dinero para comprar una medicina urgente que le ha recetado el médico. La madre les pide a los hijos los doscientos pesos necesarios, y, ante su evidente mala voluntad, va inmediatamente a empeñar el único objeto de valor que posee: los aros de oro y crisolito, regalo del padre. Cuando vuelve con el dinero, los hijos le anuncian que irá a vivir con la familia del hijo mayor. Inesperadamente, la madre se niega a hacerlo, si no es con la condición que la familia acepte que Cachito vaya también a vivir con ellos para que ella pueda cuidarlo. Con el tema del posible contagio, el hijo y la nuera se niegan, y ña Romualda, muy tranquila, recoge su manto negro y se va a cuidar a Cachito en casa ajena, diciendo al despedirse: “Cachito katu no tiene a nadie. No tiene nada, como yo también. Adiós manté. (Sale)”(57)

Esta “comedia de ambiente”, según reza el subtítulo genérico, empieza efectivamente como una comedia donde los elementos disfóricos, presentes desde el comienzo, vienen velados por el tratamiento satírico de las situaciones y los personajes: sin embargo se termina como melodrama con la marginación brutal de los dos personajes más desinteresados y desafortunados. Se trata de una obra de factura tradicional, que va dirigida a un público amplio gracias a la mediación de situaciones y personajes tópicos para los paraguayos de 1940, sin embargo, si tratamos de interpretarla dentro de nuestro contexto de recepción y desde su contexto de producción, puede adquirir otra dimensión.

En 1940, la Guerra del Chaco (1932-1935) se ha terminado cinco años atrás, ha dejado miles de muertos, miles de inválidos, miles de viudas y de huérfanos, ha dejado un país victorioso pero arruinado, devastado, exánime. En la obra no hay la menor alusión a este desastre histórico. 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 ir a 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 en Paraguay, mientras que la generación siguiente está más urbanizada y más instruida, pero tiene menos dinero. La misma diferencia,





todavía más acusada, existe entre la madre, y la hija y la nuera. El eje temático e ideológico de la obra es pues esta estructura familiar, tan particular, que confiere al sexo masculino una posición de poder absoluto, que no carece de relaciones ideológicas profundas con el ejercicio del poder político, como lo veremos a las claras en la segunda pieza teatral. Hay que subrayar que don Martín no se jacta de poder, a su edad, acostarse con varias mujeres y procrear más hijos de los casi treinta que se atribuye, sino que dice: “Y todavía me sobran ánimos para hacer tres familias”, lo cual es muy diferente. Es evidente que la capacidad de hacer varias “familias” es un signo complejo de poder: potencia sexual, poder económico y poder social, que confieren al varón un estatus privilegiado que no confiere el simple hecho de tener más o menos aventuras sexuales. Tendremos que volver sobre las relaciones entre esta estructura social y la estructura del poder político en Paraguay después de examinar la segunda obra donde aparecen explícitamente.

¡Ha che memby cuera!, escrita en 1948, es una obra mucho más compleja, tanto estructural como temáticamente. Se divide en cuatro actos, el último dividido en tres cuadros, y estas unidades vienen separadas por rupturas cronológicas ya que la historia representada abarca desde 1941 hasta 1947, dos meses después de los trágicos acontecimientos de rebelión y represión de Concepción (marzo de 1947). Tal estructura está relacionada con el punto de vista privilegiado por la dramaturga: se trata de mostrar la evolución de la familia cuya situación se expone en el primer acto. Ésta es comparable a la de la primera obra, pero los personajes pertenecen a otro nivel social. La madre, Juana Sosa, viene caracterizada en la didascalia que anuncia su entrada:

Es una mujer de 36 años, regordeta, con marchitos rastros de una gran belleza y cierta distinción; en el lenguaje y modales conserva algo de su antigua posición social. Los hijos hablan ya un castellano de giros más populares. Va, si no desaliñada, con todas las muestras de quien, llena de trabajo, no tiene tiempo que dedicar a sí misma. (62-63)

Luego nos enteramos de que, a los 17 años, se fue a vivir con Saturnino Bastián, del cual estaba enamorada, para obligar a su madre a consentir a un matrimonio que ella consideraba como deshonroso por ser él mulato. Pero su madre, lejos de ceder, la desheredó, y Saturnino no se casó con ella, ni reconoció a los cinco hijos que tuvieron en dieciocho años. Juana vive con sus hijos en una casa modesta de Asunción, el padre no vive con ellos pero paga el alquiler y el mantenimiento





de la familia. A medida que van a deteriorarse las relaciones, ya no pagará más que el alquiler, y luego nada. Saturnino Bastián tiene nueve años más que Juana, es abogado y político; cuando empieza la obra acaba de conseguir un puesto ministerial importante y va a realizar un matrimonio de interés social, sin decirle nada a Juana. Al contrario la engaña, cuando Juana le anuncia que está embarazada, prometiéndole que reconocerá a sus hijos si ella consiente en abortar, lo que ella no quiere hacer por su fe religiosa. Desde entonces, Saturnino no aparecerá casi, y sus relaciones con sus hijos, no muy buenas desde el principio, van a deteriorarse hasta llegar a ser un odio compartido.

Durante los seis años y medio que abarca el tiempo dramático, los hijos de Juana van a experimentar cambios importantes, consecuencias de la situación familiar. El más pequeño, Buby (4-8 años), niño de salud frágil, muere a los 8 años de enfermedad. José Luís (10-16 años) aficionado a la mecánica, es un niño estudioso y muy preocupado del bienestar de su madre, a los 15 años empieza a trabajar, sin dejar de estudiar, para pagar los gastos de la casa. Perla (14-20 años) es una chica seria que sabrá sacar provecho de la triste experiencia de su madre: cortejada, a los 18 años, por un “Doctor” doce años mayor que ella, y que, a pesar de sus amorosos discursos, no le propone matrimonio, se da cuenta un buen día que su pretendiente corteja a otra chica con una situación mucho mejor que la suya; cuando ella se lo echa en cara, él le propone relaciones sexuales para conseguir el consentimiento de su madre que se opone al matrimonio. Esta propuesta le abre definitivamente los ojos acerca de las verdaderas intenciones del personaje, rompe con él y contraerá matrimonio con Pancho, pretendiente más modesto pero mucho más limpio. Nené (18-22 años) es muy diferente, es muy guapa y siempre tuvo ambiciones muy superiores a lo que le permite su condición social, siempre le avergonzó su pobreza. También ella sacará provecho del ejemplo de su madre, pero a su modo, rehusando la sumisión y los sacrificios: cortejada por un hombre rico y políticamente influyente, va a aceptar ser su amante, pero con ciertas condiciones, como se lo explica a su madre cuando se va de casa:

Nené: [...]. 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. [...] Mire: usted se cargó de hijos. Yo ya sé cómo tengo que hacer para no tenerlos. Y cuando Toto se mande mudar, porque yo sé que se mandará mudar un día, no habrá nada





de por medio para hipotecar mi libertad. Y le aseguro que me arreglaré para no quedar en la calle, ya se lo dije. Y para dar la patada yo primero. (120-121)

Vemos la distancia que separa ambas generaciones. Para colmo, su amante es enemigo político de su padre, lo cual, lejos de desagradarle, le permite vislumbrar la posibilidad de vengarse del mal que el padre les ha hecho a todos. Entonces Juana se da cuenta del odio que Nené siente por su padre:

Juana: ¿Por qué lo odias así Nené?

Nené: ¡El no nos dejó otra cosa que el odio, mamá!... Escuchá... Si él hubiese sido buen padre... hoy yo estaría en otra situación muy distinta... sería médica... sabes que me gusta la medicina... (122)

Este mismo odio por el padre lo comparte el hermano mayor, Coco (17-23 años). Desde el principio está en condiciones de comprender la crueldad y la hipocresía del padre, a quien manifiesta poco cariño. Pero las cosas se envenenan cuando, después de casarse, Saturnino Bastián abandona a la familia y sólo vuelve a la casa para mal de todos. Un día, José Luís, furioso al ver que Bastián le falta el respeto a su madre, se venga tajando la tapicería de su coche: el abogado, rabioso, promete mandarle al reformatorio; entonces Coco interviene diciendo que es él el culpable:

Saturnino: (reconcentrado) Yo sabía que eras un rebelde, pero no creí que tanto. Te mandaré al Chaco.

Coco: (sereno) No puede hacer eso. Tengo mi exoneración.

Saturnino: Me importa un pepino que tengas tu exoneración o no. Ya he dicho que puedo hacer lo que quiero. Te vas a arrepentir cien veces de lo que hiciste. (103)

Entonces Coco decide marcharse de casa y desaparecer para evitar la venganza de Bastián. Durante los dos años siguientes, Coco no volverá a aparecer, su madre y su hermano lo verán de tanto en tanto, sin saber ni dónde ni cómo vive, hasta el día en que, durante la insurrección de 1947, un compañero les anuncia que Coco ha amanecido muerto en la calle. Juana entiende las causas profundas del compromiso de su hijo en un movimiento insurreccional contra el gobierno al cual pertenece Bastián:





Juana: Pensar que todo eso le viene del odio a su padre. Todo empezó el día que escapó de casa porque Saturnino había amenazado con enviarlo al Chaco. (118)

Así pues el discurso dramático va tejiendo los lazos profundos que unen la situación social y económica de la familia de Juana con el funcionamiento corrupto y perverso del poder político. Pone al descubierto la inmoralidad radical del personaje del abogado político que actúa de manera idéntica en el ámbito de la familia y en el del poder. También pone de manifiesto, con los personajes de Nené y Coco, la toma de conciencia y la rebelión de la joven generación que se ve obligada a pactar con la corrupción (Nené) o a morir a manos de los esbirros del poder (Coco).

Podemos comprobar la diferencia entre las dos obras, tanto en la complejidad dramática como en el alcance ideológico. Si, en la primera, los acontecimientos trágicos todavía recientes (Guerra del Chaco) no tienen eco, en la segunda, la insurrección de 1947 se pone en escena casi en vivo, y la obra se cierra con la muerte de Coco, símbolo de la exterminación de toda una generación. Cabe recordar que la sangrienta represión gubernamental hizo muchas víctimas y dio lugar al éxodo masivo de las fuerzas vivas del país: evocaremos la muerte del poeta Herib Campos Cervera y el exilio, entre otros muchos, de Augusto Roa Bastos, ambos compañeros de Josefina Plá. Comprendemos fácilmente por qué esta obra no se representó ni se publicó en 1948, y tuvo que esperar hasta 1977 para ser presentada en un concurso donde tuvo un premio. Después de la guerra civil de 1947 se abre un periodo de gran inestabilidad política que se termina con la subida al poder del general Stroessner que establece la más larga y una de las más sombrías dictaduras de América Latina.

La evolución ideológica entre las dos obras debe evidentemente leerse a partir del contexto de la producción. La radicalización visible en la segunda es una respuesta de la dramaturga a los acontecimientos insurreccionales de 1947 que son la última rebelión —consecutiva al gran trauma de la Guerra del Chaco— de las fuerzas que querían luchar contra la dominación de los explotadores cínicos y corruptos antes de que el país se viera sumido por medio siglo en la pesadilla sin fondo del poder absoluto, macabro y nauseabundo de aquel que Augusto Roa Bastos, en *El Fiscal*, llama el “tiranosaurio”. Por supuesto no es fortuito que Josefina Plá sea forastera y mujer: ha podido observar con mirada crítica unas prácticas socio sexuales que no asimiló como las paraguayas, y por otra parte ha podido sentir-





se solidaria de esa condición que hace de la mujer un objeto sexual deleznable, una sirvienta esclava y un rehén. Lejos de considerar tales prácticas, como suele hacerse, consecutivas al desequilibrio demográfico causado por las sucesivas masacres de varones durante las guerras (Triple Alianza 1865-1870 y Chaco 1932-1935), la dramaturga pone en escena, con un discurso dramático de gran fuerza, la colusión mortífera del poder sexual, del poder económico y del poder político.

El género dramático confiere a esta relación ideológica una evidencia, una visibilidad que no tiene de por sí. Es muy frecuente que este hábito social, que llamo irónicamente “matrimonio a la paraguaya”, reciba explicaciones socio históricas que lo banalizan cuando no lo justifican. En la narrativa aparece a menudo como un rasgo costumbrista tratado a veces con ligereza risueña o libertina, a veces en clave de melodrama. El género dramático muestra, o sea descubre lo que estaba encubierto, y confiere a una situación que pasaba por individual y anecdótica, un carácter colectivo y trágico. Ya no se trata de un rasgo social anodino, sino de una estructura ideológica que pervierte de raíz la relación entre ambos sexos y corrompe la familia, institución básica de nuestras sociedades. La fuerza de la obra reside en la combinación de varios elementos que se potencian mutuamente:

- 1) una circunstancia histórica: la insurrección popular de 1947 y su sangrienta represión, preludio a medio siglo de régimen dictatorial;
- 2) una situación socio sexual representativa de la estructura del poder político y económico: dominador, explotador, represivo, corrupto, capaz de todas las vilezas para mantenerse y medrar;
- 3) la co-presencia en los personajes de varias dimensiones complementarias: afectiva, ética, cultural, política.

Ahora bien, es evidente que la mujer es, en esta estructura, la víctima primera y principal, pero no es la única: sus hijos también lo son. Esto significa que se crea una sociedad llena de resentimiento, de odio, de deseo de venganza, donde se van a reproducir los mecanismos de dominación, explotación, represión y violencias de toda índole. Estos mecanismos sabemos que siempre han existido y que siguen existiendo, aún en las sociedades más ricas y de más alto nivel de educación. Entonces se plantea una pregunta: “la dominación masculina” (uso la expresión en homenaje a Pierre Bourdieu) que sufren las mujeres desde que hay conciencia histórica ¿es equiparable a las otras formas de dominación, explotación, marginación,





exclusión que sufren ciertos individuos o grupos en todas las sociedades a causa de su condición sociocultural, de su religión, de su raza, de su forma de sexualidad o de alguna particularidad física? En otros términos, “la dominación masculina” ¿es una de las formas de dominación que ejerce un individuo contra otro, o un sector de la sociedad en detrimento de otro en función de una superioridad supuesta o real?

Me parece una evidencia, pero de esas evidencias invisibles, que la dominación masculina es de una índole radicalmente diferente y radicalmente fundadora y “modelizante” con relación a todas las otras formas de dominación. Hay argumentos obvios: las mujeres no son una minoría, sino una mayoría dominada; dentro de un grupo dominado, las mujeres padecen una doble dominación y dentro de un grupo dominante las mujeres siguen dominadas. Pero hay más: la dominación masculina, impuesta por motivos que siguen siendo hipótesis antropológicas y que es imposible exponer aquí, tuvo que ser difícil de mantener y debió de exigir la construcción de una estructura ideológica global, capaz de producir efectos múltiples y encadenados que aseguran la credibilidad de esa estructura. Es decir que 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. En cierta medida la “naturaliza”, le confiere justificaciones obvias: biológicas, intelectuales, culturales, jurídicas. Esta estructura ideológica global es productora del binomio dominación / sumisión, el cual, a su vez es productor del binomio rebelión / represión, y así sucesivamente como lo describe la obra teatral de Josefina Plá.

Después de varios milenios de dominación masculina, la estructura ideológica global generada ha producido tantas modalidades de dominación que resulta imposible desenmarañar el tupido sistema para encontrar el origen, lo cual es muy interesante para los beneficiarios del sistema. Mi hipótesis, ya que no se puede realmente demostrar, es que una sociedad desarrolla tanto más dominación de toda índole cuanto mejor acepta la dominación masculina, lo cual supone que, al contrario, toda atenuación de la dominación masculina acarrea una disminución de todas las formas de dominación. La productividad de la estructura ideológica global es tan extraordinaria, que me temo que nos quede mucho tiempo por delante para seguir soñando.

