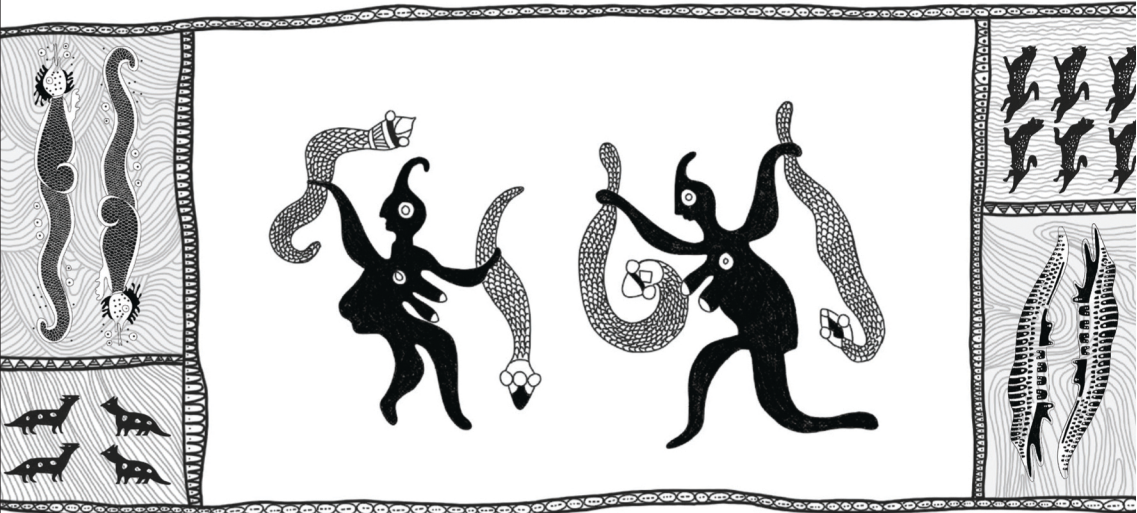


Yasmina Yousfi López

# La isla desconfigurada



Josefina Plá y la renovación teatral en Paraguay

PETER LANG

# EXILES AND TRANSTERRADOS

La producción intelectual de Josefina Plá abarca numerosas disciplinas, de las cuales el teatro, en su dimensión escénica y literaria, ha quedado ensombrecido por su obra poética y narrativa. Este libro reconstruye su labor teatral como crítica, historiadora, directora, docente y dramaturga desde su arraigo en Paraguay tras la guerra civil española. Tal investigación permite plantear que el espíritu renovador de Plá puede entenderse como un motor para la *desconfiguración* insular de Paraguay, espacio asociado tradicionalmente al tópico insular. Así, mientras el país guaraní saltaba a la escena internacional con narradores que escribían desde el exilio como Gabriel Casaccia y Augusto Roa Bastos, algunos intelectuales insiliados, como Plá, contribuyeron a cuartear el hermetismo cultural impuesto por el stronismo. Entre otros logros, se destaca el papel de Plá al frente de la Escuela Municipal de Arte Escénico y su influencia en la constitución del teatro paraguayo independiente. Por otra parte, la recuperación y análisis de veintitrés obras teatrales inéditas construyen el corpus dramático más completo que existe de Josefina Plá hasta el momento y revelan a una dramaturga excepcional, que se movió en el campo de la expresión libre adaptándose a las tendencias estéticas más contemporáneas. El valor de esta autora nace del lugar simbólico desde el que lee el mundo, como española exiliada republicana e insiliada paraguaya. Su poliédrica propuesta intelectual, entendida como un diálogo transnacional entre España y Paraguay, invita, por lo tanto, a derribar mitos, revisar cánones y reescribir una historia cultural compartida.



Yasmina Yousfi López (PhD, Universitat Autònoma de Barcelona) es investigadora del Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL) desde 2011. Ha publicado numerosos trabajos sobre el exilio de 1939, entre ellos la edición de *La prensa cultural de los exiliados republicanos II* (2021).

ADVANCE PRAISE FOR

## *La isla desconfigurada*

“La canaria Josefina Plá, poeta, ensayista, narradora, autora dramática, pedagoga teatral y directora de escena, fue una figura clave en la vida cultural, literaria y escénica del Paraguay. Sin embargo, su trayectoria vital y artística es prácticamente desconocida en España. Este libro monográfico de Yasmina Yousfi López reconstruye con rigor documental y claridad expositiva la obra de creación y de crítica de esta mujer injustamente olvidada que contribuyó decisivamente a la renovación de la escena paraguaya.”

—Manuel Aznar Soler, Catedrático emérito de literatura española contemporánea de la Universitat Autònoma de Barcelona

“A partir de la recuperación de más de una veintena de obras inéditas y de la compilación de críticas y noticias publicadas a lo largo de medio siglo, este libro constituye la primera investigación orgánica sobre la labor teatral de Josefina Plá en Paraguay: tanto su dramaturgia como su praxis teatral son exhaustivamente analizadas con el fin de recuperar a una mujer fundamental para entender el exilio de 1939. Además, pone en valor el teatro paraguayo en el marco de la literatura latinoamericana.”

—Diego Santos Sánchez, Profesor del Departamento de Literaturas Hispánicas y Bibliografía de la Universidad Complutense de Madrid



La isla *desconfigurada*

# EXILES AND TRANSTERRADOS

Exile in the Twentieth-Century Hispanic World  
César Andrés Núñez and José-Ramón López García  
Series Editors

Vol. 7

---

The Exiles and Transterrados series is part of the Peter Lang Regional Studies list.  
Every volume is peer reviewed and meets  
the highest quality standards for content and production.

---



PETER LANG

New York • Berlin • Brussels • Lausanne • Oxford

Yasmina Yousfi López

# **La isla *desconfigurada***

Josefina Plá y la renovación teatral  
en Paraguay



PETER LANG

New York • Berlin • Brussels • Lausanne • Oxford

**Library of Congress Cataloging-in-Publication Control Number:** 2022049705

Bibliographic information published by **Die Deutsche Nationalbibliothek**.  
**Die Deutsche Nationalbibliothek** lists this publication in the “Deutsche  
Nationalbibliografie”; detailed bibliographic data are available  
on the Internet at <http://dnb.d-nb.de/>.

ISBN 978-1-4331-9147-3 (paperback)  
ISBN 978-1-4331-9148-0 (ebook pdf)  
ISBN 978-1-4331-9149-7 (epub)  
DOI 10.3726/b18791

Front cover drawing: *Planismos or Snake Dancers*, a reinterpretation of  
Josefina Pla’s drawings. Original work by Pedro Rodríguez Expósito a.k.a p.strange.

© Yasmína Yousfi López, 2023  
80 Broad Street, 5th floor, New York, NY 10004  
[www.peterlang.com](http://www.peterlang.com)

**PETER LANG**  
open



Open Access: This work is licensed under a Creative Commons Attribution  
Non Commercial No Derivatives 4.0 unported license. To view a copy of  
this license, visit <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

PROFESOR: Queridos alumnos, estamos aquí para aprender historia. (*Serie de bocinazos.*) Historia viene de historiador, que es el hombre que inventa historias verdaderas (*zumbido de motores*) a la medida de los pueblos en esta era del desorden. (*Estridencias de toda clase.*) La historia es una orden, digo un orden, un método, y todos debemos obedecer esa orden, digo ese orden, porque nosotros también seremos mañana historia. (*Chillido de frenos, el PROFESOR se va inclinando más hacia el suelo.*) Yo les contaría algunas historias, pero no sé si ustedes las saben ya, y si las saben a lo mejor resultan distintas de las que yo les cuento, porque las que yo sé las aprendí antes de que ustedes nacieran, y ustedes ya saben que la historia camina de la mano del tiempo; sin tiempo no hay historia, pero luego el problema es encontrar el tiempo a la historia para que podamos encontrar la historia a tiempo. (*Ruidos explosivos y apocalípticos. El PROFESOR, con la cabeza gacha y los brazos caídos a un lado como un antropoide, oscila sobre sus pies.*)

*El profesor,* Josefina Plá



# Contenido

<i>Lista de Tablas</i>	ix
<i>Agradecimientos</i>	xi
Introducción. Reivindicar una voz, (re)escribir una historia cultural compartida	1
1 Josefina Plá: <i>insilio</i> paraguayo y renovación cultural	13
2 La escena teatral asuncena en el punto de mira	43
3 Diálogos entre el interior y el exterior de la isla. La producción dramática de Josefina Plá	65
4 El exilio solar de Josefina Plá	135
Coda. La isla <i>desconfigurada</i>	157
<i>Índice</i>	163



# Lista de Tablas

Tabla 3.1: Listado de obras de Josefina Plá recuperadas y analizadas en este trabajo



# Agradecimientos

Gracias a Manuel Aznar Soler, José-Ramón López García y Diego Santos Sánchez por su inestimable apoyo, por su generosidad y su confianza. Gracias al Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL) de la Universidad Autónoma de Barcelona por una década de aprendizajes y oportunidades. Este libro ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación *La historia de la literatura y el exilio republicano español de 1939: final* [FF2017-84768-R], financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, del que José-Ramón López García es el investigador principal.

Expreso también mi agradecimiento a la Universidad Católica Nuestra Señora de la Asunción por valorar esta investigación y abrirme sus puertas durante meses. Este trabajo no hubiera sido el mismo sin las atenciones del personal de la Biblioteca Pablo IV, de los técnicos de la Biblioteca Nacional de Paraguay y del Centro Cultural de España Juan de Salazar. Tampoco sin los recuerdos sobre Josefina Plá que fueron aflorando a lo largo de las conversaciones con aquellos que la conocieron. Gracias, especialmente, a mis maestros paraguayos José Luis Ardissonne, Miguel Ángel Fernández, Heddy Benítez y Víctor Bogado por sus lecciones de teatro, literatura y vida.

Gracias a María Rosario López Pérez, a Rachid Yousfi y a Sara Yousfi López porque nunca se pierden la función.

Este libro se lo dedico a Jorge Segura Domingo, que ha depositado en él su tiempo y su sabiduría.

# Introducción. Reivindicar una voz, (re)escribir una historia cultural compartida

En la temporada teatral de 1956, los alumnos de la Escuela Municipal de Arte Escénico de Paraguay, joven institución que ya gozaba de cierto prestigio en el ambiente asunceno, estrenaron *Aquí no ha pasado nada*, una obra escrita por Josefina Plá y Roque Centurión Miranda en 1941, cercana al teatro de ideas de Henrik Ibsen. En escena, los autores sitúan a una mujer casada con un hombre estéril que reivindica su deseo de ser madre y que, con la complicidad de su marido, decide tener un hijo con otro hombre al que no ama y que es ajeno a su decisión. Para la sociedad paraguaya de la época, esta era una propuesta arriesgada, provocadora y feminista que desató una interesante polémica en la prensa nacional. “En *Aquí no ha pasado nada* pasan muchas cosas”, rezaban las críticas más conservadoras; otros, todavía comedidos, aplaudían su carácter poco comercial. En un momento en el que la crítica teatral era aún un género periodístico en ciernes y el teatro había llegado a las instituciones tras recorrer un pedregoso camino, esta polémica es muy significativa para estudiar la escena paraguaya en términos de recepción. Su eco vibró en el ambiente cultural paraguayo hasta 1957, cuando Josefina Plá transformó el ruido en una lección de teatro universal a través de una conferencia pública, “Presencia de Ibsen en el teatro contemporáneo”, dictada en la Escuela Municipal de Arte Escénico.

Cualquiera que se sumerja en una investigación sobre la figura de Josefina Plá pronto se dará cuenta de algo excepcional, un hecho que define su altura intelectual más allá de su capacidad creativa: la historia del teatro paraguayo no existía hasta que ella no la escribe; y no solo la escribe, sino que también la divulga a través de libros (1965a, 1966, 1967, 1988a, 1988b, 1990–1994), revistas académicas internacionales (1965b, 1974, 1981) y conferencias; tampoco había notas sobre la literatura y la escena paraguayas contemporáneas en relación con las manifestaciones teatrales americanas y europeas, las influencias del teatro universal, la preeminencia del teatro comercial o el surgimiento de un teatro independiente hasta que Plá decide dedicarles un espacio en la prensa asuncena. El rol de Josefina Plá en el marco de la cultura paraguaya se asemeja al del escritor coleccionista que definió Walter Benjamin en “Voy a desembalar mi biblioteca”, uno de los textos que integran sus *Imágenes que piensan*. En él, 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). Plá se erige como una escritora coleccionista no porque no le gustaran los libros sobre teatro paraguayo, sino porque estos no existían. Su determinación por escribirlos es una clara evidencia de su espíritu de integración en Paraguay, el país que la acogió definitivamente tras huir de la guerra civil española.

La trayectoria profesional e intelectual de Josefina Plá se inicia y se desarrolla en Paraguay. La “isla rodeada de tierra” es, sin duda, el lugar que despierta sus motivaciones creativas, periodísticas y académicas. Como intelectual polifacética que trabajó toda su vida para revitalizar la cultura paraguaya desde múltiples frentes —artísticos, literarios, historiográficos—, fue gran concedora del “delirio” paraguayo. En este sentido, su mayor logro se centra en una firme resistencia a las inclemencias de la realidad paraguaya, que estuvo regida, a lo largo de gran parte de su vida, por políticas dictatoriales. Su compromiso perseguía un objetivo inalterable: la *desconfiguración* de la isla. Entendemos el sintagma *desconfiguración insular* como un proceso de modernización del país en aras de alcanzar una sincronía con las corrientes culturales exteriores, latinoamericanas y europeas. La labor de Plá en este proceso adopta un papel protagónico debido, en 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 sembrar sobre una tierra aparentemente baldía proyectos de diversa índole, condicionados, eso sí, por la amenaza de la censura.

El progreso de la cultura paraguaya no puede ser entendido hoy día sin conocer y reconocer la labor de aquellos precursores que, como Plá, crearon *puertas adentro*, remando firmemente en contra del letargo sociocultural al que estaba sometido el país. No obstante, ese reconocimiento se ve empañado por los numerosos lugares comunes que sustentan el mito de la isla paraguaya y que aún integran subjetividades colectivas, no solo locales, sino también continentales. El problema, en este sentido, reside en que no existe un conocimiento profundo sobre las claves que definieron la resistencia cultural al aislacionismo en pro de la *desconfiguración* insular porque numerosos trabajos creados en Paraguay durante los años dictatoriales no han recibido la atención de la crítica o aún permanecen inéditos. Este es el caso de la mayor parte de la producción dramática de Josefina Plá. Que el teatro sea la dimensión menos estudiada de su trayectoria resulta, sin embargo, paradójico, porque sus contribuciones teatrales, en su doble dimensión escénica y literaria, representaron una constante a lo largo de toda su carrera. Los cuatro capítulos que componen este libro abordan la reconstrucción de su labor teatral como docente, directora, crítica y dramaturga con el fin de valorar su acción renovadora como motor del poliédrico proceso de *desconfiguración* insular. Esta reconstrucción implica la reformulación de un capítulo cardinal de la historia de la cultura paraguaya contemporánea, el que alude al proceso de modernización e institucionalización teatral, al tiempo que arroja luz sobre el desconocido mapa cultural del exilio republicano español de 1939 en Paraguay.

El hecho de que los estudios sobre teatro paraguayo contemporáneo sean pocos, sobre todo en su dimensión escénica, y la bibliografía sobre Josefina Plá, como mujer de teatro, exigua<sup>1</sup>, determinó que esta investigación sentara sus bases en el rastreo de distintos archivos paraguayos, entre los que destacamos: el archivo personal de Josefina Plá de la Universidad Católica Nuestra Señora de la Asunción, el fondo hemerográfico de la Biblioteca Nacional de Asunción, los archivos del Ateneo Paraguayo y del Centro Cultural de España Juan de Salazar y el archivo personal de José Luis Ardissonne, fundador de la compañía Arlequín Teatro. Los materiales hallados solo han adquirido un valor real una vez analizados en relación con el contexto de producción en el que fueron concebidos a partir de una lógica argumentativa que supera la mera enunciación de datos. La acumulación de información sobre publicaciones, proyectos y premios es una de las grandes rémoras adheridas durante años a la figura de Josefina Plá, pues es muy usual encontrar estudios que se limitan a destacar el carácter prolífico de su obra, que es abrumadora, en detrimento de ofrecer lecturas críticas y dialogantes.

Por un lado, el trabajo de archivo nos ha permitido recuperar veintitrés obras de teatro inéditas que, junto a las diez que ya estaban publicadas, componen el corpus teatral más completo de la autora estudiado hasta la fecha. En “El teatro de los muertos: teatro perdido, duelo, memoria en las prácticas y teoría del teatro argentino” (2015), Jorge Dubatti ofrece dos acepciones para el término “teatro perdido” que se entrecruzan indefectiblemente en la metodología que enmarca este estudio. 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 el caso de Plá, cuya obra teatral estuvo condenada al ineditismo por distintos factores que analizamos en este trabajo, esa posibilidad se ha traducido sustancialmente en una realidad. El crítico paraguayo Jorge Aiguadé incluyó en el estudio introductorio a la edición del *Teatro escogido* (1996) de Josefina Plá un largo listado de las obras escritas por la autora, de las cuales solo diez habían sido publicadas; el resto, según el crítico, permanecían *perdidas*. Ese listado fue la base sobre la cual partió nuestro trabajo de recuperación del teatro inédito de Plá. Gracias a los manuscritos de teatro hallados, veintitrés, podemos presentar aquí un relevante corpus teatral.

La otra acepción de “teatro perdido” que ofrece Dubatti responde a un sentido mucho más radical del adjetivo: “. . . 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. Así, la escena paraguaya contemporánea, como cualquier escena carente de registro audiovisual y por tanto sentenciada por su natural inmediatez, solo puede analizarse a partir de *información* dormida en las hemerotecas o a través de la memoria de los que vivieron de cerca el proceso y guardan esa información en archivos personales o, simplemente, aún conviven con sus recuerdos. Los estrenos teatrales en los que participa Plá, en calidad de dramaturga, de directora o de crítica desde la década de 1940 se materializan en valiosa *información* —en forma de noticias, críticas, programas de mano, carteles, fotografías, testimonios— gracias a la cual hemos podido recomponer temporadas teatrales, valorar la recepción del público e incluso percibir los derroteros del gusto teatral asunceno, el oficial y el disidente.

De este proceso de reconstrucción de la escena teatral paraguaya contemporánea emana otra de las ideas sobre las que se sustenta este libro: la inclusión de Josefina Plá en la nómina de intelectuales del exilio republicano de 1939. Reescribir la escena teatral paraguaya contemporánea a partir de los parámetros descritos implica estudiar la escena del exilio republicano español de 1939 en

Paraguay porque los responsables de los organismos que impulsaron la renovación teatral en el país, Fernando Oca del Valle, director de la Compañía del Ateneo Paraguayo (1941–1970), y Josefina Plá, fundadora y profesora de la Escuela Municipal de Arte Escénico (1948–1969), fueron ambos españoles exiliados republicanos. Si bien es cierto que la investigación del teatro español escrito y estrenado por exiliados aún no ha abordado temas que merecerían un estudio exhaustivo, el camino hacia la recuperación de nuevos nombres de dramaturgos, escenógrafos, directores, actores, etc. lleva décadas recorriéndose con éxito. Una muestra de ello son los proyectos promovidos por el Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL) de la Universidad Autónoma de Barcelona: *Escena y literatura dramática en el exilio republicano de 1939*, al que se asocian catorce volúmenes colectivos que constituyen una referencia en este campo, entre ellos *El exilio teatral republicano de 1939 en Argentina, Chile, Paraguay y Uruguay*, coordinado por José-Ramón López García, y el proyecto *La historia de la literatura dramática española y el exilio republicano de 1939*, del que destacamos los volúmenes que integran *La literatura dramática del exilio republicano de 1939*, editados por Manuel Aznar Soler.

El presente trabajo se enmarca en las líneas de investigación de GEXEL y forma parte del proyecto *La historia de la literatura dramática española y el exilio republicano de 1939*, al que contribuye situando a Paraguay en la cartografía cultural del exilio y reivindicando la poliédrica propuesta teatral de Josefina Plá. En el primer capítulo, proponemos 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 a su teatro; también, se enuncian las claves del proceso de *desconfiguración* insular, que permitirán derrumbar los tópicos vinculados a la imagen insular de Paraguay: aquel país ignoto, donde probablemente *no pasó —ni pasa— nada*. A lo largo del segundo capítulo, focalizamos el proceso de *desconfiguración* insular en la escena teatral paraguaya describiendo los proyectos de Fernando Oca del Valle y de Josefina Plá, impulsores de la profesionalización de los elencos, la formación de un público o la apertura de la escena a las nuevas corrientes contemporáneas. Reflexionamos, también, sobre su impacto en una generación de jóvenes artistas 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 tercera parte del libro constituye el capítulo medular de esta investigación. En él analizamos las obras de teatro, publicadas e inéditas, que componen la producción dramática de Josefina Plá. Con ello, descubrimos a una dramaturga que escribió teatro a lo largo de tres décadas cultivando géneros muy dispares

y adaptándose a las nuevas tendencias estéticas contemporáneas. Recuperamos asimismo los artículos y críticas teatrales que Plá escribió en diarios y revistas paraguayas con el fin de enunciar en qué consiste su idea del teatro y cómo esta se refleja en sus piezas. A partir de todo ello, se traza una poética teatral que establece relaciones entre sus obras. Por último, en el cuarto capítulo, planteamos definir el exilio de Josefina Plá en términos de integración en el 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. De esta idea se desprende otra cuestión: cómo ubicar su literatura dramática en los estudios del exilio literario teniendo en cuenta sus especificidades como escritora que se mueve bajo un influjo intercultural. A modo de conclusión, lanzamos una serie de reflexiones sobre el concepto de “isla *desconfigurada*”: meta del arduo proceso de modernización teatral que solo podrá ser alcanzada plenamente cuando la producción plásiana se desprenda del lastre del ineditismo y los estudios críticos aborden su obra desde un paradigma adecuado al espacio fronterizo de enunciación desde el que emerge su palabra.

Este proyecto se ha hilado en un puente trasatlántico por el que han transitado un maremágnum de archivos, conversaciones y lecturas que han ido despejando, progresivamente, ciertas incógnitas de un país cuyos profesionales de la cultura trabajan con diligencia, pero a contracorriente, para dignificar su memoria más reciente. Es justo afirmar que la motivación para construir este puente nace de la propia Josefina Plá, quien también remaba a contracorriente como una escritora coleccionista en el sentido benjaminiano: sus trabajos sobre historiografía literaria y teatral, diseminados en libros, revistas y diarios, han constituido una firme plataforma sobre la cual investigar. Y su poliédrica propuesta teatral, entendida como un diálogo transnacional entre España y Paraguay, plantea la necesidad de revisar cánones y de (re)escribir una historia cultural compartida.

## Josefina Plá: breve semblanza<sup>2</sup>

María Josefina Plá Guerra-Galvany nace el 9 de noviembre de 1903 en Isla de Lobos (Fuerteventura, España) y fallece en Asunción el 11 de enero de 1999. Sus padres, Leopoldo Plá y Botella y Rafaela Guerra Galvany, 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 y adolescencia, recibe una educación esmerada; es su padre, un hombre culto, quien despierta su interés

por la literatura. Su vocación creativa se desarrolla ampliamente una vez que conoce en Villajoyosa (Alicante) al que será su marido, el artista paraguayo Julián de la Herrería (1888–1937), seudónimo de Andrés Campos Cervera. Después de tres años de noviazgo a distancia, Josefina Plá, recién desposada, realiza un primer viaje a Paraguay, en febrero de 1927. El periodismo es el canal a través del cual se integra en la vida cultural paraguaya. Plá se convierte en la primera periodista de plantilla del país escribiendo para el diario *El Orden*; colabora, también, en el periódico *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*. Destaca, además, por ser la primera locutora en la historia de la radiofonía paraguaya trabajando en ZP1 Radio El Orden, dirigida por el uruguayo Ricardo Aldoz. Durante esta época, además, comienzan sus andaduras en el ámbito teatral. Escribe su primera pieza, *Víctima propiciatoria*, que fue estrenada, en agosto de ese año 1927, en el Teatro Granados de Asunción por la Compañía Díaz-Perdiguero. Plá es incluida, así, en la Sociedad de Autores locales de la capital.

Debido a su curiosidad insaciable, no se ciñe exclusivamente al ámbito de las letras: se inicia también como ceramista interviniendo en la exposición de cerámica de su marido en agosto de 1928. Con los fondos obtenidos en una segunda muestra más exitosa, la pareja viaja de nuevo a Europa en 1929 y permanecerá en Manises (Valencia) hasta 1932 para ampliar su formación en la Escuela Superior de Cerámica. Durante este período de tiempo, presentan una exposición conjunta en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, en diciembre de 1931, y obtienen el reconocimiento de la crítica especializada. De vuelta a Asunción, Plá ocupa el cargo de jefa de redacción del periódico *El Liberal* y, junto con el dramaturgo y director Roque Centurión Miranda, se embarca en un proyecto de revitalización del teatro nacional que verá sus frutos años después. También publica su primer libro de poemas, *El precio de los sueños* (1934).

En 1934, el matrimonio vuelve a España y se establece de nuevo en Manises, donde continúa trabajando el arte de la cerámica. Allí, les sorprende la guerra civil española, por lo que su deseo de retornar a Paraguay se trunca. En julio de 1937, víctima de las miserias de la guerra, tras una grave enfermedad, Julián de la Herrería fallece y Josefina Plá decide emprender el viaje hacia el exilio. Vende una valiosa colección de sellos de su marido en una casa filatélica de Valencia para pagar el billete de avión de Valencia a Marsella. Allí, gracias al apoyo económico que, desde Paraguay, le brinda Roberto Huber, su concuñado, consigue el pasaje para zarpar en abril de 1938 rumbo a Paraguay, la que ya era su segunda patria. El gobierno paraguayo, de carácter progermánico, determinó que debía ser

confinada en Clorinda (Argentina), pero gracias al compromiso que había demostrado como periodista durante la Guerra del Chaco consiguió las credenciales para vencer la desconfianza de las autoridades e instalarse en Asunción.

A partir de ese momento, Josefina Plá despliega una trayectoria intelectual basada en una constante actualización de la cultura paraguaya. Trabaja como redactora de la revista *Guarán*, como secretaria de redacción de *El Diario*, tutela el diario matutino asunceno *Pregón* y, entre 1938 y 1939, también la revista radiofónica *Proal* y el programa “La voz cultural de la nación” de Radio Nacional en 1942, ambos proyectos junto a Roque Centurión Miranda. En 1940 nace su hijo, Ariel, que toma el apellido materno.

Durante la II Guerra Mundial, continúa trabajando como periodista. Realiza un seguimiento del conflicto con Augusto Roa Bastos en el programa radiofónico de cinco audiciones semanales “Antes y después de la guerra”. También colabora en “Una voz paraguaya al servicio de América” y en “Club Radial América”. Entre 1943 y 1946 sigue trabajando para la radio: da a conocer algunos de sus cuentos infantiles y dirige la serie “La mujer frente a la vida” hasta 1950. Durante esos años escribe en el diario *El País* la célebre columna “Detrás de los titulares”. En 1946 comienza su trayectoria como profesora impartiendo clases de cerámica en el Centro Cultural Paraguayo Americano. Dos años después, funda con Roque Centurión Miranda la Escuela Municipal de Arte Escénico, donde trabaja hasta 1969.

En 1952, su obra artística es expuesta, junto a la de su alumno José Laterza Parodi, 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 ya es considerada como la principal teorizadora y divulgadora de los principios estéticos del “Arte Nuevo” en Paraguay. En 1954 su obra se expone 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 1955 recibe la Beca del Instituto Hispánico y viaja a España, por primera vez desde su exilio, con el objetivo de traer de retorno a Paraguay la colección de cerámica de su marido que ella había dejado a recaudo en el Museo de Bellas Artes de Valencia durante la guerra. Allí, participa con su obra cerámica en la Exposición del Grupo Hispanoamericano organizada en Barcelona y dicta algunas conferencias en el marco de dicha muestra. En 1957 su obra se exhibe en el Museo de Arte Moderno de São Paulo y ella es designada por la UNESCO organizadora de la Primera Mesa Redonda sobre Artesanía del Paraguay. En 1963, con motivo de una invitación del Departamento de Estado de EE. UU., sus cerámicas se presentan en la IX Exposición Internacional que tiene lugar en Washington; durante

esta estancia ofrece 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 poemarios: *La raíz y la aurora* (1960), *Rostros en el agua* (1963), *Invencción 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 *Alcor*, 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), *El teatro en el Paraguay* (1965), etc. En este momento, Plá es ya una figura influyente en la cultura paraguaya, por lo que comienza a recibir los primeros reconocimientos por su trabajo intelectual: en 1964 le otorgan el Premio Lavorel, que valora su labor cultural en Paraguay durante veinte años; obtiene una plaza como profesora e investigadora en la Universidad Católica Nuestra Señora de la Asunción y participa en diversos encuentros internacionales como el Congreso de la Asociación de Escritores Latinoamericanos celebrado en Génova en 1965.

En 1971, Plá es invitada a Madrid para dictar conferencias en el Instituto Hispánico. España volverá a reconocer su trayectoria en 1977, cuando recibe de parte del gobierno la condecoración de la Orden de Isabel la Católica. A partir de ese año y hasta 1981 comenzará a impartir cursos sobre Análisis Teatral y Teoría del Teatro en el Centro Cultural de España Juan de Salazar de Asunción. Su obra teatral recibe algunos premios en certámenes locales. Entretanto, su incursión en el periodismo no desfallece. Entre 1972 y 1973 es coordinadora de la revista literaria *Signos*, participa hasta 1982 en programas culturales radiofónicos como “Cinco minutos de Cultura” de Radio Cháritas, es redactora del suplemento cultural del diario *Abc Color* con una columna semanal y colaboradora en los diarios *Última Hora* y *Hoy* hasta 1989. Continúa cosechando múltiples distinciones: fue nombrada doctora *honoris causa* por la Universidad Nacional de Asunción, fue miembro de la Academia Paraguaya de la Lengua, de la Sociedad de Escritores de Paraguay, de la Academia Paraguaya de la Historia, de la Academia Colombiana de la Historia y Miembro Honorífico de la Sociedad Argentina de Autores (SADE). En 1987 recibe el Premio Mottart de Literatura de la Academia Francesa, en 1991 el Premio de la Sociedad Internacional de Juristas (SIJADEP-ONU) por su labor a favor de los derechos humanos y, en 1995, la Medalla de Oro al mérito en las Bellas Artes del Ministerio de Cultura de España.

## Notas

- 1 Son, por ello, muy valiosos los estudios introductorios a ediciones de su teatro que realizaron Orlando Rodríguez-Sardiñas y Carlos M. Suárez (1971), Antonio Pecci (1981), Francisco Pérez-Maricevich (1984), Jorge Aiguadé (1996), Teresa Méndez-Faith (2001), Víctor Bogado (2007) y los trabajos de Lorraine Roses (1981–1982), Ramón Bordoli (1984), Luz Sonnino (1990), María Ángeles Pérez López (2003) y Milagros Ezquerro (2010).
- 2 Esta breve semblanza está basada en la voz “Josefina Plá” que elaboramos en 2016 para el *Diccionario biobibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, coordinado por Manuel Aznar Soler y José-Ramón López García. Una biografía detallada de la autora puede encontrarse en *La problemática del tiempo y la soledad en la obra de Josefina Plá* (1984) de Ramón Bordoli, *El componente mítico y su función simbólica en la poesía erótica de Josefina Plá* (1994) de Ángeles Mateo del Pino y *La imposible ausente* de Daiane Pereira Rodrigues (2021). 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 de España Juan de Salazar en 1992.

## Referencias

- Aiguadé, Jorge. 1996. “Introducción. El teatro de Josefina Plá: el valor de la idea y el punto de vista femenino”. En *Teatro escogido*, de Josefina Plá, 7–30. Asunción: El Lector.
- Benjamin, Walter. 2014. *Imágenes que piensan*. Madrid: Abada Editores.
- Bogado, Víctor. 2007. *Historia y antología del teatro para la infancia en el Paraguay*. Asunción: Arandurá.
- Bordoli Dolci, Ramón A. 1984. *La problemática del tiempo y la soledad en la obra de Josefina Plá*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Dubatti, Jorge. 2015. “El teatro de los muertos: teatro perdido, duelo, memoria en las prácticas y teoría del teatro argentino”. En *América Latina y Europa. Espacios compartidos en el teatro contemporáneo*, editado por Beatriz Aracil, José Luis Ferris y Mónica Ruiz, 489–518. Madrid: Visor.
- Ezquerro, Milagros. 2010. “La madre marchita de Josefina Plá”. En *Señas de Paraguay, Scriptura*, 21/22, editado por Paco Tovar y María Gabriella Dionisi, 191–200. Lleida: Universitat de Lleida.
- Mateo del Pino, Ángeles. 1994. *El componente mítico y su función simbólica en la poesía erótica de Josefina Plá*. Tesis doctoral, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- Méndez-Faith, Teresa. 2013. *Teatro paraguayo de ayer y de hoy I y II*. Asunción: Intercontinental.
- Pecci, Antonio. 1981. *Teatro breve del Paraguay*. Asunción: Napa.

- Pereira Rodrigues, Daiane. 2021. *La imposible ausente: biografía de Josefina Plá*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Pérez López, María Ángeles. 2003. “Raíz y altura: la labor teatral de Josefina Plá”. En *Oficio de mujer. Homenaje a Josefina Plá*, editado por Juan Luis Calbarro, 15–37. La Oliva, Fuerteventura: Calco/Ayuntamiento de La Oliva.
- Pérez-Maricevich, Francisco. 1984. “Introducción”. En *Teatro paraguayo inédito*, de Josefina Plá y Mario Halley Mora. Asunción: Mediterráneo.
- Plá, Josefina. 1965a. *El teatro en el Paraguay*. París: Jouve.
- 1965b. “El teatro en el Paraguay (1544–1870)”. *Cuadernos Americanos* 4 (julio–agosto): 201–222.
- 1966. *Cuatro siglos de teatro en el Paraguay*. Asunción: Municipalidad de Asunción.
- 1967. *El teatro en el Paraguay. Primera parte: de la fundación a 1870*. Asunción: Diálogo.
- 1974. “Teatro religioso medieval: su brote en Paraguay”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 291 (septiembre): 666–680.
- 1981. “Teatro paraguayo en la colonia (1537–1811)”. En *Festschrift, José Cid Pérez*, coordinado por Alberto Gutiérrez de la Solana y Elio Alba, 147–151. Nueva York: Senda Nueva.
- 1988a. “Julio Correa y el teatro en guaraní”. En *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica. Tomo III*, 262–264. Madrid: Ministerio de Cultura/INAEM/Centro de Documentación Teatral.
- 1988b. “1811–1987: De los próceres de mayo a las últimas tendencias”. En *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica. Tomo III*, 250–261. Madrid: Ministerio de Cultura/INAEM/Centro de Documentación Teatral.
- 1990–1994. *Cuatro siglos de teatro en el Paraguay I, II y III*. Asunción: Universidad Católica de Asunción.
- Rodríguez-Sardíñas, Orlando y Carlos M. Suárez. eds. 1971. *Teatro selecto contemporáneo hispanoamericano*. Madrid: Escelicer.
- Roses, Lorraine. 1981–1982. “La expresión dramática de la inconformidad social en cuatro dramaturgas hispanoamericanas”. *Plaza: Revista de Literatura* 5–6: 97–114.
- Sonnino, Luz. 1990. *El espíritu feminista en las obras de dramaturgas latinoamericanas*. Tesis de máster, University of New York.



## Josefina Plá: *insilio* paraguayo y renovación cultural

A finales de los años noventa, Augusto Roa Bastos evoca a Josefina Plá ya anciana “trabajando en el corredor de su casa como el primer día, ahora ya casi inmobilizada, armada de su santa paciencia” (Almada Roche 2011, 142). Sus recuerdos son certeros porque Plá, aun con el peso del tiempo sobre sus hombros, nunca contempló abandonar su quehacer intelectual. En una de sus últimas conversaciones con el escritor Armando Almada Roche, confesó que le invadía una sensación de crisis, de que había 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” (59). Josefina Plá falleció en Asunción el 11 de enero de 1999, a los 95 años, en la casa en la que vivió la mayor parte de su vida. 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 del poeta Víctor Jacinto-Flecha, “el paradigma más acabado de la ética intelectual y humana en un espacio de tiempo en que la barbarie asoló este país” (35). Desde su arraigo en Paraguay en 1938, y a pesar de las adversas circunstancias de la historia reciente del país, Plá iluminó el camino de los primeros jóvenes intelectuales que movilizaron el panorama cultural paraguayo. Dijo Roa Bastos también que la deuda con Josefina Plá de todos ellos, entre los que se incluía, se debía 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” (141). De gratitud y admiración son 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 (39).

Plá llevó una vida sencilla y muy austera. Trabajó hasta el final con obstinada perseverancia y rigurosidad, asumiendo la soledad a la que, desde los días de la guerra civil española, la había abocado la vida. En este capítulo, nos centraremos en comprender el impacto de su labor en la cultura paraguaya y su papel como agente dinamizador de un espacio marcado tradicionalmente por un férreo hermetismo. Para ello, describimos el marco del contexto de producción de su obra a partir de tres puntos: 1) revisión de los factores históricos, geográficos, políticos y sociales que condicionaron tal hermetismo; 2) caracterización de la generación de 1940, aquella a la que ella perteneció, en relación con las condiciones que el aparato represivo impuso a los que tuvieron que escribir desde el insilio paraguayo, es decir, *puertas adentro*, y 3) glosa sobre los elementos renovadores de su producción narrativa y ensayística, asociados al pensamiento feminista, afines a su teatro. Este camino abre un campo de discusión que invita a reflexionar sobre la pervivencia del silencio en torno a su teatro: el ineditismo y la frágil presencia en los escenarios de sus obras conocidas.

## La isla paraguaya: las cenizas del mito

La geografía política de América, como indicó Augusto Roa Bastos citando a Octavio Paz, es el “resultado de circunstancias extrañas a la realidad profunda de nuestros pueblos” (1991a, 51), pues la desmembración del continente responde a la fuerza de las oligarquías locales, 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 el escritor y periodista español Rafael Barrett<sup>1</sup>: “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” (Barrett *apud* Roa Bastos 1971, 209). La fábula aciaga de la que habla Barret se traduce en una confluencia de factores geoeconómicos y sociopolíticos e idiosincráticos que explican los motivos del aislamiento cultural de Paraguay: la mediterraneidad —territorio rodeado de tierra—, el revisionismo y el bilingüismo, como realidad etnolingüística única en Latinoamérica. Se trata de factores determinantes, que han reforzado las fronteras que durante años han alejado al país de la contemporaneidad, pero no exclusivos, ya que tienden a presentar una visión reduccionista del problema.

Una de las variantes de la noción de *frontera* es aquella que entraña una función protectora, diferenciadora y preservadora de una identidad. Como señaló 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 las fronteras psicológicas de sus habitantes, 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 se asocia al lugar común con el que se tiende a identificar al país: la isla.

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 imagen 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).

Josefina Plá observa que la mediterraneidad es la circunstancia que condujo 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 III, 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 lo sometía. Como explica Plá, las consecuencias fueron irreparables: se limitó el crecimiento demográfico y el país se vio condenado a un ruralismo patriarcal, que cercenó el desarrollo de la cultura, en tierra baldía a lo largo de tres siglos coloniales.

A la peculiaridad del espacio geográfico, se ha de sumar una serie de factores sociopolíticos, partícipes del devenir histórico del país, que 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 gobiernos autoritarios a lo largo de más de cincuenta años. Durante el régimen de aislacionismo político liderado por José Gaspar Rodríguez de Francia, el *Supremo*, entre 1814 y 1840, se desplegó una política exterior de no intervención colocando un “cordón político” para defenderlo de la desorganización del Río de la Plata, preservar el control interno y fortalecer la independencia nacional. 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 la manifestación de conciencias críticas, el desarrollo, no solo económico, sino también cultural, era imposible. Tras la muerte del Supremo en 1840, la presidencia de Carlos Antonio López puso fin a la política de enclaustramiento, pero bajo un espíritu de conservación de 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. No obstante, la modernización del país fue más bien de carácter material, pues no se abrieron canales reales de libertad de expresión. El Estado centralizado que en 1862 heredó Francisco Solano López, hijo de Carlos Antonio López, 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

rioplatense. La pérdida de alrededor de 16 000 km<sup>2</sup> 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 población masculina dejaron una sociedad desestructurada, con un desequilibrio no solo entre sexos, sino también entre generaciones, víctima de hambre, enfermedades y miseria. Sus consecuencias 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). Este régimen semicolonial no solo controlaba todos los sectores de producción, pues se basaba en una economía monopolista de extracción y exportación de materias primas, sino que también ejercía gran influencia sobre las instituciones estatales. Esto se reflejaba en un modo muy concreto de hacer política alimentado, y en cierto modo justificado, por el ferviente nacionalismo inculcado por los dirigentes paraguayos después del conflicto bélico, que fraguó, aún más, su condición de isla. La distancia con respecto a los países vecinos se agrandó por el discurso de reconstrucción nacional sustentado por los tópicos que 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 las heridas acusatorias que los países aliados habían lanzado sobre el país durante la contienda (Roldán Martínez 2010, 80). Estas circunstancias generaron que se visibilizara en Paraguay una corriente revisionista con el objetivo de crear una “historia oficial” basándose más en la ejemplaridad de los soldados caídos, que en ceñirse a los hechos históricos. Nació, así, el *lopizmo*, el movimiento centrado en hacer de Solano López un héroe ejemplar y una víctima fatal de la guerra. Este discurso sería asimilado durante las tres primeras décadas del siglo XX por el Partido Colorado<sup>2</sup> como arma contra el liberalismo y, posteriormente, por el stronismo.

Desde finales del siglo XIX, los mecanismos de configuración de la identidad nacional paraguaya enarbolados por la oligarquía estaban basados en una simbología nacionalista derivada en una cosmovisión complaciente de la sociedad y el Estado paraguayo. Su función no solo era terapéutica, sino también encubridora de una realidad abocada a la innegable desigualdad social. Sus tópicos, específicamente en el ámbito literario, intentarán desmontarse a partir de la década de los años cuarenta durante el proceso de *desconfiguración* insular emprendido por agentes modernizadores de distinta índole. Esta fue una ardua tarea porque tales tópicos ejercían de vectores de un fuerte sentimiento nacionalista. 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” (1969, 57). Según la clasificación de Víctor-Jacinto Flecha (1986), basada en textos de autores del 900 como Manuel Domínguez, Ignacio A. Pane o Juan E. O’Leary, 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 cuyos dictámenes cobraban total autoridad; 2) “La hispanofilia”, argumento positivista que rescataba de manera idealizadora el relato de la conquista de Paraguay por los españoles y que obviaba 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 novecientistas para justificar el mestizaje. La generación nacionalista-indigenista de escritores, que promovía este tópico, estaba marcada, como explicó Rubén Bareiro Saguier (1986a), “por el signo ambiguo de la defensa de una causa en la cual no se termina de creer”, es decir, la alienación colonial de estos intelectuales arroja una caracterización de la raza guaraní basada en la superioridad del guaraní 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 colono.

Sí existe, por otra parte, un factor propiamente diferenciador de la identidad paraguaya que atañe al ámbito lingüístico, del que participan elementos sociológicos e idiosincráticos y que responde al hecho de que “Paraguay es el único país de América cuyo pueblo, casi colectivamente, vive y expresa su emoción en el idioma nativo” (Roa Bastos 1991b, 74). 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. 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 única en el continente latinoamericano. Además de la política lingüística establecida en las misiones jesuíticas, donde se impuso el guaraní como idioma exclusivo para favorecer el aislamiento del territorio de las misiones con respecto a la Provincia Civil de Paraguay y facilitar 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 país (Plá 1970). En esta dinámica, la supervivencia de la lengua guaraní, rasgo que le confiere una singularidad real a Paraguay, solo se entiende destacando el papel de las madres indígenas que, ciñéndose a su estructura familiar tradicional, 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 con los que no compartían el mismo universo semántico.

Este hecho lingüístico recluye a Paraguay porque la coexistencia entre el castellano y el guaraní a lo largo de los siglos ha provocado una compleja situación de bilingüismo<sup>3</sup>. 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 oficializado 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 bilingüismo encarna la dualidad cultural y espiritual del pueblo, es el vehículo de expresión del mundo mítico y emocional paraguayo, lo que ratifica su vigencia. 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 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 puesto que la interferencia entre ambas lenguas ha propiciado el retraso de la tradición literaria paraguaya. Este 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”, dirá Roa Bastos (1971, 213), quien criticó frecuentemente el uso de los referentes histórico-sociales como elementos temáticos, incapaces de ser transmutados en una “experiencia directamente sentida”.

Parte de este atraso se explica en la disyuntiva lingüística a la que se enfrenta 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 literaria. 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. De este modo, el conflicto lingüístico incide directamente en la búsqueda de una fórmula que sea íntegra expresión de la literatura paraguaya. Por otra parte, la asincronía cultural de Paraguay en el ámbito de la producción literaria a lo largo del siglo xx se debe también 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 Sagüier 1986b, 38), 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 por la ausencia de un mercado editorial y de una crítica consolidada (Peiró Barco 1996).

El cúmulo de factores expuestos ha propiciado que el escritor paraguayo Juan Bautista Rivarola-Matto 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 calificara al país guaraní como “pozo cultural”<sup>4</sup>. No obstante, el latente rezago de la cultura paraguaya no debe entenderse como una situación de esterilidad creativa, es decir: que la cultura paraguaya no cruce explícitamente los límites hacia el exterior de la isla o que tenga serias dificultades para exponerse en el interior debido, entre otras razones, a la

censura dictatorial, no significa que no existan escritores en activo condenados al ineditismo. Como veremos a lo largo de este capítulo, cabe valorar el esfuerzo y la perseverancia de los diversos agentes modernizadores, asociados al colectivo de escritores que conforman la denominada generación de 1940, que protagonizaron los primeros movimientos del proceso de *desconfiguración* insular.

Este proceso tendrá dificultades para ponerse en marcha. El ámbito cultural y literario se ve mermado, una vez más, por el devenir asfixiante de la historia paraguaya: Paraguay se ve envuelto en otro conflicto internacional, la guerra del Chaco (1932–1935) contra Bolivia por el dominio del Chaco Boreal en la que, pese a la victoria, murieron aproximadamente 36 000 paraguayos. Los años de la inmediata posguerra estuvieron determinados por un espíritu de renovación artística que se materializó en el rechazo vehemente del afán idealizador de la realidad paraguaya. Esta concienciación intelectual 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.

La revitalización de los tópicos del ideal patriótico durante la guerra del Chaco contribuyó a forjar un discurso dictatorial. 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), 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, 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 de manera más explícita el discurso revisionista cuya ideología nacionalista volvía a valerse de la mitificación de los héroes patrios. Sin embargo, aunque Paraguay se sometió de nuevo a una situación de duro aislamiento e incomunicación promovida por los regímenes de Morínigo y Stroessner, el proceso de *desconfiguración* insular emprendido a finales de la década de los años treinta no se detuvo. Mientras el país guaraní saltaba a la escena cultural internacional a través de narradores de primer orden 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 autoritarismo.

Según lo expuesto, observamos que la confluencia de los factores geoeconómicos, sociopolíticos y lingüísticos, regidos por el amargo devenir histórico

del país, ha cimentado gradualmente la frontera que ha replegado a Paraguay distanciándolo del imaginario cultural de América Latina. De entre las variantes de la noción de *frontera*, aquí encontramos 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, 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: el mito de la isla idealizada es el discurso que enmascara a la isla real, aquella que encierra a un país marcado por las profundas desigualdades sociales. Este complejo ejercicio de ocultamiento, manipulado políticamente a lo largo de los años, es el que agudiza el atraso socioeconómico y cultural del país. A esta identificación de Paraguay con el motivo de “isla”, se ha de añadir también la imagen que se ha tendido a proyectar desde el exterior, “Paraguay como una incógnita”, una apreciación que probablemente ha favorecido la sustentación del mito insular<sup>5</sup>.

Pero la isla paraguaya, al igual que ha variado en dimensión, también lo ha hecho en solidez, sobre todo cuando entra en juego la generación de 1940 en el panorama cultural paraguayo, como veremos en el siguiente epígrafe. Por ello, 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. Los intelectuales insiliados, citando al poeta René Char a través de Roa Bastos, “no se resignan a mirar la noche apaleada a muerte y seguir satisfechos en ella” (1971: 218).

## **La generación de 1940 a contracorriente. Una larga estela de transformaciones**

Frente a la literatura oral, intrínseca a su cultura, 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 inicios del siglo xx 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 veces por el discurso revisionista y el lenguaje romántico del nacionalismo novecentista, con una base filológica 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.

Una vez agotado el impulso renovador de corte romántico, que no consiguió asimilar las contribuciones de autores excepcionales como Rafael Barrett o de otros escritores rioplatenses, nace un grupo de poetas alrededor de las revistas *Crónica* (1913) y *Juventud* (1923). 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 americanos<sup>6</sup>. 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 del país guaraní, y 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, 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 trabajaron los escritores de esta generación, no reunía la influencia suficiente para ejercer una función clara sobre el campo literario.

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 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”: Hérib Campos Cervera y Josefina Plá. Cada uno desarrollará en direcciones particulares su creación poética. 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 percibir, sobre todo en algunos de los últimos textos fechados entre 1932 y 1934, según Fernández, “los dos componentes definitorios de su poesía posterior: la intensidad del temple anímico y el esplendor estético de sus construcciones poemáticas” (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 condenada<sup>7</sup>. En un ensayo que recoge Hugo Rodríguez-Alcalá (1982), la escritora afirma, en este sentido, que la “poesía nueva” ya que no era concepto, sino

intuición, debía representar una nueva actitud ante la vida y responder a las crisis, tensiones y convulsiones del presente con nuevos métodos.

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 la literatura de la Edad de Plata a los jóvenes escritores paraguayos que integraron la denominada generación de 1940. En relación con esto, es conveniente reproducir parte de una entrevista que la escritora concede al crítico Victorio V. Suárez en 1992, en la que cita a las voces 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 el 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<sup>8</sup>, Miguel Hernández y otros escritores de la Generación del 27 de España. . . 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 (Plá *apud* Suárez 2006a, 160).

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 inflexión 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: la generación de 1940. Este grupo de poetas, como la misma Plá advierte, no reúne sin embargo 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 2006b, 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 Barco y Rodríguez-Alcalá 1999). Bajo su influjo nace, en 1943, con la conciencia unánime de actualizarse y con el propósito de alcanzar “la liberación individual de la poesía”, el cenáculo *Vy’á Raity* (Nido de la alegría), promovido por los componentes más influyentes de dicha generación de 1940: Julio Correa, Elvio Romero, Hugo Rodríguez-Alcalá, Augusto Roa Bastos, Ezequiel González Alsina, Óscar Ferreiro, Gabriel Casaccia y sus precursores, Hérib Campos Cervera y Josefina Plá. 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 posguerra.

Uno de los obstáculos a los que se enfrentan estos intelectuales es el ya citado “vacío del pasado” que emana de la ausencia de una ruptura previa propia de los movimientos de vanguardia. Estos creadores sienten, por tanto, una deuda que problematiza la búsqueda de su voz expresiva, lo que intensifica su compromiso por conseguir que la palabra adquiera un sentido pleno y universal y se identifique con la vivencia. Con esta generación de 1940, el proceso de *desconfiguración* insular había comenzado y, a pesar del convulso contexto social, consiguió verse materializado en 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. Aparecen, por tanto, las primeras fisuras en la 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.

Esta modernización literaria coincide con el comienzo del régimen autoritario del general Higinio Morínigo que, desde su llegada al poder en 1940, acosó a partidos políticos, sindicatos, estudiantes y medios de comunicación, y que, en lo referente 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. Esto arrastró al país a una cruenta guerra civil en 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 la 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. El exilio bonaerense se convierte para algunos escritores paraguayos de la generación de 1940 como Gabriel Casaccia, Augusto Roa Bastos, José María Rivarola-Matto, Elvio Romero o Hérib Campos Cervera 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 suma a la nueva narrativa hispanoamericana y el que en las décadas de los cincuenta y sesenta, como expresó Plá, “salvó con botas de siete leguas un retraso de medio siglo”.

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 el ascenso 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 al régimen (Lewis 1986). 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, sustentado por un aparato represor que no solo se alimentaba de violencia física, sino también del hostigamiento y del miedo. Esto respondía a un modelo de dominación que caló en todos los ámbitos sociales y que se iba consolidando gracias a la injerencia de Estados Unidos. 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.

En la década de los años setenta, cuando 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) 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; con el paso de los años, y 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. 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 sentenciados a un cruel insilio, determinado, en el mejor de los casos, por la exclusión social.

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. 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 (González Delvalle 2014). 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 contaba con una libertad de acción total: “. . . 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”, de modo que, por perversión de la Ley, cualquier acusación “se puede convertir en un proceso policial-judicial” (Bareiro Saguier 1984, 96).

Estas reglas de juego fueron establecidas para ejercer el control mediático en el país porque el periodismo, aunque fue el sector más castigado por el despotismo del sistema<sup>9</sup>, fue siempre la principal amenaza para el régimen. 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 pensamiento crítico. La cultura tuvo que buscar múltiples estrategias para sobrevivir y sortear las *exigencias* del aparato represivo. Es por ello que muchos de los intelectuales que permanecieron en Paraguay después de 1947 padecieron la autocensura y el ineditismo, motivado también por el hecho de que Paraguay era tradicionalmente un país carente de hábito lector debido, entre otros

factores<sup>10</sup>, al alto porcentaje de analfabetismo. En consecuencia, los proyectos editoriales fueron escasos, sus débiles tiradas obtuvieron un exiguo impacto en el exterior y numerosas obras permanecieron inéditas, algunas de ellas hasta hoy. 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. Como confesó el director de la editorial Arte Nuevo, Hugo Duarte Manzoni (1999), 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”.

El hecho de que la guerra civil de 1947 generara la desintegración del grupo literario de 1940 no significó que el quehacer interior se mostrase estéril, aunque los escritores no lo tuvieron fácil. Obviando la literatura oficialista, que continuó las líneas estéticas tradicionales del revisionismo, la producción literaria disidente nació bajo un clima de incertidumbre y arbitrariedad que entorpeció la conexión real con el exterior. A esto se sumaba la escasez de cauces comunicativos para desplegar un intercambio cultural saludable, suscitada por la tragedia de no tener un público lector, es decir, una colectividad concienciada a la que zarandear o de la que retroalimentarse. Las arduas circunstancias sociales que vivieron los escritores en el insilio, determinadas por la abolición de la libertad de expresión, no impidieron, sin embargo, una creación comprometida. Los escritores paraguayos contrarios al régimen jugaban con una ventaja sustancial que les otorgaba cierta libertad de acción: los organismos que estructuraban el aparato 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, así que no logró generar ni la más elemental política cultural. Esta independencia prueba que la militancia de los escritores disidentes fue primordialmente cultural y que su 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 años cincuenta, el centro de gravedad de la cultura literaria del país fue 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 fue la primera revista que publicó estudios y críticas de importantes

colaboradores nacionales e internacionales, también paraguayos exiliados que representaban un ancla indiscutible para la difusión de las letras paraguayas y un espacio de resistencia intelectual contra el régimen. En torno a ella y a otras revistas posteriores como *Diálogo* (1960–1964), fundada por Miguel Ángel Fernández, o *Criterio* (1966–1969), destacó en la década de los sesenta un colectivo de jóvenes intelectuales que compartía un espíritu de renovación heredado de los insiliados de la generación de 1940. Al tomar conciencia de la situación interna del país, buscaban conectar con la contemporaneidad como compromiso para transformar la sociedad en contra de la dictadura.

Pese a que durante estos años se logra cultivar la poesía, el ensayo y, en menor medida, la narrativa, la literatura paraguaya del interior llega a la década de los años setenta marcada aún por el lastre de la incógnita en el marco de la literatura latinoamericana. Sin embargo, la herencia de los años cuarenta 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, es decir, la cultura resultaba un arma real de resistencia y subversión. El inconformismo marcó la actitud de los jóvenes escritores que apostaron por nuevos lenguajes y formas para expresar sus críticas, en aras de desplegar una acción cultural que, a partir de la experimentación, acusara, sin explicitud, su oposición ideológica al régimen.

Durante los años ochenta se evidencia el debilitamiento del régimen, su imagen anacrónica se esclarece fuera de sus fronteras y resulta pésima: las dictaduras vecinas comienzan sus transiciones democráticas; 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 y las protestas civiles en Asunción son frecuentes, respaldadas por 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 del Partido Colorado, entre tradicionalistas y militares, que originó una reorganización de las Fuerzas Armadas, creó severas tensiones que debilitaron 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.

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. Recordemos que, debido a la

imposible sumersión del sistema de control stronista en la dimensión literaria del país, durante la dictadura no se censuró prácticamente ninguna obra. Esto no significó, como hemos indicado anteriormente, que el miedo y la atmósfera nebulosa que existía en torno a la pena que dictaba la censura no indujera a los escritores a mutilar sus textos, dejarlos inéditos o a cultivar géneros menos peligrosos para la lógica del régimen. La literatura dramática, por ejemplo, contempla tímidas soluciones para superar el 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 en el paradigma historiográfico actual por la imposibilidad de su literatura de alinearse con las corrientes latinoamericanas contemporáneas. 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 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 y muy difícil—, sino en el momento en que sus agentes logran cultivar ideas nuevas dentro de la isla como acto de resistencia al aislacionismo. Por ejemplo, la tradición de organizar talleres de escritura, como los que impartían Josefina Plá o el padre Alonso de las Heras en los años cincuenta y sesenta, se repitió años después con el taller Manuel Ortiz Guerrero o el Taller Cuento Breve, dirigido por Hugo Rodríguez-Alcalá en 1983. La constante labor intelectual impulsada durante las décadas dictatoriales se visibiliza en 1987, cuando 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 de varias generaciones que firmaron el acta de la asamblea fundacional.

## **Josefina Plá: escribir *puertas adentro***

La supervivencia de la cultura durante los regímenes dictatoriales estuvo marcada por la fragmentación. Escritores y artistas, abocados al individualismo creativo, luchan contra el 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. En “Los exilios del escritor en el Paraguay”, Roa Bastos (1991d) 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. Sin embargo, sostenemos que 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 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 poeta, 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 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 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 cimentara 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.

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 defendiendo *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 tradicionales, sobre todo en el campo del arte, el teatro y la crítica, fueron determinantes para reactivar el paulatino progreso del país iniciado en la década de los 30, es decir, el proceso de *desconfiguración* insular. A modo de ejemplo, destacaremos brevemente aquí, por las evidentes conexiones con su labor teatral, algunas de las propuestas innovadoras que integran su producción narrativa y ensayística en relación con el pensamiento feminista.

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 local. En ese ejercicio de indagación, la escritora manifiesta el compromiso ineludible con su país de acogida. 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” (1996, 163). La voz narrativa transita en la conciencia de sus personajes consiguiendo captar el sentir colectivo; así, a través de las individualidades revela la condición de la mujer paraguaya y aborda conflictos de índole universal, producto de la violencia, la soledad o la maternidad frustrada. Sus cuentos 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 sacrificadas, madres, indias, mestizas, víctimas, pobres, analfabetas, violadas, silenciadas” (Mateo del Pino 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 cotidianidad 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 Renée Ferrer (2010) 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.

La narrativa feminista, entendida en términos de reivindicación y rechazo a las estructuras de poder arraigadas en 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 otras<sup>11</sup>. Como indican José Vicente Peiró Barco y Guido Rodríguez-Alcalá (1999), su génesis se encuentra en la narrativa de Plá, cuyos relatos abordan la marginación de determinados tipos de mujer en la sociedad paraguaya y posan su atención, desde mediados de siglo, en las víctimas de una mayoría dominada, 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 impedido que la crítica valore ampliamente 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.

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 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 ostentan la categoría de confidencias por la naturalidad y la cercanía con las que la autora interpela a las entrevistadas, descubre 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. 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. En algunas de estas confidencias se perciben 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 a la escena pública en los años ochenta.

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 años 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 (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 integrador 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, la narrativa y el teatro. Como veremos en este estudio, la tragedia de las entrevistadas es la misma que sufren las mujeres que recorren muchas de sus 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 un estudio de Plá, *Obra y aporte femeninos en la literatura nacional* (1976), para inaugurar la serie Literatura y Sociedad. La cuestión de la que parte este ensayo es la negación de que exista una división o diferenciación entre la literatura femenina —término que, según Plá, 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*” (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 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*” (1987, 24). Tras examinar las trayectorias de las poetisas más relevantes 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 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 distintos regímenes 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, 1965), *Cuadernos Hispanoamericanos* (1969, 1974, 1991), *Panoramas* (1964) o *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* (1970), ni que recibe varias distinciones internacionales por su 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 también 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” (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 anteriormente, el escritor paraguayo condenado al insilio 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 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 orgánicos 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 representa 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.

## Notas

- 1 La labor intelectual del escritor y pensador Rafael Barrett (Torrelavega, 1874–Arcachon, 1910) fue desarrollada principalmente en Paraguay, país al que llegó en 1904. Al contrario que sus contemporáneos, los novecentistas, 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.
- 2 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 (1989), aunque se abrió un sistema de pluralismo restringido, el Partido Colorado, vinculado al régimen, continuaba copando el ámbito de acción política.
- 3 Son especialmente clarificadores los estudios del lingüista Bartomeu Melià, entre los que destacamos: 1992. *La lengua guaraní del Paraguay: historia, sociedad y literatura*. Madrid: Mapfre; 1999. “El sentido político de la lengua guaraní”. *Acción* 196 (agosto): 24–27; 2004. “Bilingüismo: inclusión y exclusión”. *Acción* 248 (octubre): 19–20.

- 4 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 *La isla posible*, editado por C. Alemany y otros. Universidad de Alicante (2001).
- 5 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. 1987. *La incógnita de Paraguay y otros ensayos*. Asunción: Arte Nuevo.
- 6 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 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.
- 7 Recuerda Francesca Di Meglio (2018) que, en 1938, Josefina Plá difunde, a través de la emisora del diario *Proal*, una alocución titulada “Poetas y poesía moderna”, que personalidades como Augusto Roa Bastos y Hugo Rodríguez-Alcalá consideraron como el Primer Manifiesto de la Poesía Moderna en el Paraguay. Plá la definió como la primera manifestación crítica de la poesía moderna, como hecho global, en el Paraguay.
- 8 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”. Tras analizar siete

poemas integrados en los poemarios citados, Plá afirma 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.

- 9 En su estudio *Una historia sin fin. La lucha por la libertad de prensa en Paraguay* (2001), el periodista y académico paraguayo Ilde Silvero detalla los diferentes canales de hostigamiento a la prensa presentes a lo largo de la dictadura.
- 10 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 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).
- 11 *Vid.* Dionisi, M. Gabriella. 2007. “Il ‘boom’ della narrativa femminile in Paraguay”. En *Voci femminili dall’America Latina*, editado por Eliana Guagliano, 17–22. Salerno: Oèdipus.

## Referencias

- Aínsa, Fernando. 2006. *Del topo al logos. Propuestas de geopoética*. Madrid: Iberoamericana.
- Almada Roche, Armando. 2011. *Josefina Plá. Una voz singular*. Asunción: Atlas Grupo Editorial.
- Bareiro Saguier, Rubén. 1984. “Estructura autoritaria y producción literaria en Paraguay”. *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* 42: 93–106.
- 1986a. “La ideología nacionalista en la literatura paraguaya”. *Río de la Plata. Culturas* 3: 3–16.
- 1986b. “Bilingüismo, alfabetización y educación en Paraguay”. *América. Cahiers du CRICCAL* 1: 29–38.
- Corvalán, Graziella. 2012. *La construcción social del Movimiento Feminista paraguayo*. Asunción: Servilibro.
- Di Meglio, Francesca. 2018. *Una muchedumbre o nada: coordenadas temáticas en la obra poética de Josefina Plá*. Florencia: Firenze University Press.
- Dionisi, María Gabriella, ed. 2001. *Il Paraguay. La storia, il territorio, la gente. Antologia di racconti*. Roma: Antonio Pellicani Editore.
- 2007. “Il ‘boom’ della narrativa femminile in Paraguay”. En *Voci femminili dall’America Latina*, editado por Eliana Guagliano, 17–22. Salerno: Oèdipus.
- Duarte Manzoni, Hugo. 1999. “La condición editorial”. En *Revisiones de la literatura paraguaya. América sin nombre* 4, coordinado por Mar Langa y José Vicente Peiró Barco, 23–27. Alicante: Universidad de Alicante.
- Fernández, Miguel Ángel. 2010. “Vanguardismo, posvanguardismo y modernidad en la poesía paraguaya”. En *Señas de Paraguay, Scriptura*, 21/22, editado por Paco Tovar y María Gabriella Dionisi, 111–123. Lleida: Universitat de Lleida.
- 2015. *Josefina Plá. La producción cultural en la encrucijada*. Asunción: El Lector.

- Ferrer, Renée. 2010. "Ejes temáticos de la narrativa paraguaya". En *Señas de Paraguay, Scriptura*, 21/22, editado por Paco Tovar y María Gabriella Dionisi, 51–59. Lleida: Universitat de Lleida.
- Flecha, Víctor-Jacinto. 1986. "Nación, estado e ideología nacionalista en el Paraguay". *Río de la Plata. Culturas* 3: 17–32.
- González Delvalle, Alcibiades. 2014. *La prensa y la cultura bajo el régimen*. Asunción: El Lector.
- Grillo, Rosa María. 2010. "El imposible diálogo con el hombre de Renée Ferrer". En *Señas de Paraguay, Scriptura*, 21/22, editado por Paco Tovar y María Gabriella Dionisi, 275–290. Lleida: Universitat de Lleida.
- Langa Pizarro, Mar. 2001a. *Guido Rodríguez Alcalá en el contexto de la narrativa histórica paraguaya*. Tesis doctoral, Universidad de Alicante.
- 2001b. "Paraguay: narrativa e historia de una isla sin mar". En *La isla posible*, editado por Carmen Alemany Bay, Remedios Mataix, José Carlos Rovira y Pedro Mendiola Oñate, 313–322. Alicante: Universidad de Alicante.
- Lewis, Paul H. 1986. *Paraguay bajo Stroessner*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mateo del Pino, Ángeles. 2001. "Sellando itinerarios. Género y nación en Josefina Plá". En *Más allá de la ciudad letrada. Escritoras de Nuestra América*, editado por Eliana Ortega, 65–74. Santiago de Chile: ISIS Internacional/Ediciones de las Mujeres 31.
- Melià, Bartomeu. 1995. "La cultura paraguaya de Josefina Plá". En *Josefina: feminista por convicción*, 25–28. Asunción: Grupo de Estudios de la Mujer Paraguaya.
- Peiró Barco, José Vicente. 1996. "Estudio introductorio". En *Mancuello y la perdiz*, de Carlos Villagra Marsal, 11–96. Madrid: Cátedra.
- 2001. "El robinsonismo en la narrativa paraguaya". En *La isla posible*, editado por Carmen Alemany Bay, Remedios Mataix, José Carlos Rovira y Pedro Mendiola Oñate, 437–453. Alicante: Universidad de Alicante.
- Peiró Barco, José Vicente y Guido Rodríguez-Alcalá. 1999. *Narradoras paraguayas. Antología*. Asunción: Expolibro.
- Pérez-Maricevich, Francisco. 1969. *La poesía y la narrativa en el Paraguay*. Asunción: Centenario.
- Plá, Josefina. 1962. "Aspectos de la cultura paraguaya. Literatura paraguaya en el siglo xx". *Aspectos de la cultura paraguaya*, sobretiro de *Cuadernos Americanos*, 1 (enero–febrero): 68–90.
- 1964. "Contenido humano y social de la narrativa". *Panoramas* 8 (marzo–abril): 83–99.
- 1965. "El teatro en el Paraguay (1544–1870)". *Cuadernos Americanos* 4 (julio–agosto): 201–222.
- 1969. "La narrativa en el Paraguay de 1900 a la fecha". *Cuadernos Hispanoamericanos* 231 (marzo): 641–654.
- 1970. "Español y guaraní en la intimidad de la cultura paraguaya". *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* 14: 7–21.
- 1972. *Literatura paraguaya del siglo xx*. Asunción: Ediciones Comuneris.
- 1974. "Teatro religioso medieval: su brote en Paraguay". *Cuadernos Hispanoamericanos* 291 (septiembre): 666–680.
- 1976. *Obra y aporte femeninos en la literatura nacional*. Asunción: Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos, col. Literatura y sociedad.
- 1980. "Evolución intermedia (1940–1959)". En *Literatura del Paraguay II*, editado por Viriato Díaz Pérez, 89–135. Palma de Mallorca: Luis Ripoll.

- 1987. *En la piel de la mujer. Experiencias*. Asunción: Grupo de Estudios de la Mujer Paraguaya.
- 1991. “Yo el Supremo desde el pasquín pórtico”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 493–494 (julio–agosto): 249–254.
- 1996. *Cuentos completos*. Asunción: El Lector.
- Roa Bastos, Augusto. 1971. “Entretiens”. *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* 17: 207–218.
- 1978. “Rafael Barrett, descubridor de la realidad social de Paraguay”. En *El dolor paraguayo*, de Rafael Barrett, 9–32. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- 1991a. “Crónica paraguaya”. En *Augusto Roa Bastos. Antología narrativa y poética. Documentación y estudios*, editado por Pavo Tovar, 49–54. Barcelona: Suplementos Anthropos 25.
- 1991b. “La música y el carácter nacional paraguayo”. En *Augusto Roa Bastos. Antología narrativa y poética. Documentación y estudios*, editado por Pavo Tovar, 72–78. Barcelona: Suplementos Anthropos 25.
- 1991c. “La narrativa paraguaya en el contexto de la narrativa hispanoamericana actual”. En *Augusto Roa Bastos. Antología narrativa y poética. Documentación y estudios*, editado por Pavo Tovar, 117–125. Barcelona: Suplementos Anthropos 25.
- 1991d. “Los exilios del escritor en el Paraguay”. En *Augusto Roa Bastos. Antología narrativa y poética. Documentación y estudios*, editado por Pavo Tovar, 84–88. Barcelona: Suplementos Anthropos 25.
- Rodríguez-Alcalá, Hugo. 1970. *Historia de la literatura paraguaya*. México: Ediciones de Andrea.
- 1982. “El vanguardismo en el Paraguay”. *Revista Iberoamericana* 118–119 (enero–junio): 241–255.
- 1987. *La incógnita de Paraguay y otros ensayos*. Asunción: Arte Nuevo.
- Roldán Martínez, Ignacio. 2010. “El espacio insular idealizado”. En *Señas de Paraguay, Scriptura*, 21/22, editado por Paco Tovar y María Gabriella Dionisi, 79–96. Lleida: Universitat de Lleida.
- 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. “La generación del 40. (Ruptura con el modernismo tardío)”. En *La década del 40. Historia, educación, pensamiento y literatura*, editado por Juan María Carrión, Mary Monte de López, Salvadora Giménez, Anselmo Ayala y Victorio V. Suárez, 135–189. Asunción: Criterio Ediciones.
- 2006b. “Los del 40 sabían lo que no querían”. En *Literatura paraguaya (1900–2000): expresiones de los representantes contemporáneos*, 73–82. Asunción: Servilibro.
- Tovar, Paco. 2001. “Ecos lorquianos en la memoria poética del Paraguay: Josefina Plá, Augusto Roa Bastos y Hérib Campos Cervera”. En *Revisiones de la literatura paraguaya. América sin nombre 4*, coordinado por Mar Langa y José Vicente Peiró Barco, 91–101. Alicante: Universidad de Alicante.



## La escena teatral asuncena en el punto de mira

Después de la dictadura del Supremo (1811–1840), durante la que no hubo ni producción teatral local ni presencia de compañías extranjeras, el presidente Carlos Antonio López emprendió un proyecto de institucionalización teatral como parte de sus gestiones de actualización cultural, cuyos objetivos servirán de modelo para las políticas culturales implantadas años después, en la década de 1940, y en las que, en lo referente al teatro, Josefina Plá participó muy activamente. La del presidente López fue una iniciativa ambiciosa, pues la tradición teatral paraguaya, una fusión del teatro vernáculo anterior a la conquista con la corriente del teatro occidental que introdujeron los españoles, apenas tuvo continuidad tras la expulsión de los jesuitas a mediados del siglo XVIII. Para él, el teatro era una herramienta esencial para crear una conciencia nacional, de modo que tomó dos medidas que definieron la incipiente dinámica cultural de la época: contrató al español Ildefonso Antonio Bermejo 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. Las piezas estrenadas por la primera Compañía Nacional pertenecían al repertorio costumbrista español, aunque también se montaron algunas obras francesas y zarzuelas. Se contrataron, asimismo, las primeras compañías extranjeras, como la Compañía Española de Juan García

y María Barreda, que incluyó a Paraguay por primera vez en su gira americana. Josefina Plá reconstruye con detalle este episodio liminar en *Cuatro siglos de teatro paraguayo* (1990–1994), una obra de referencia en la que aunó investigaciones sobre historiografía teatral que había llevado a cabo durante más de tres décadas. Plá extrae la información sobre la escena paraguaya de estos años de las crónicas publicadas por Bermejo en la gaceta capitalina *Semanario*. De ellas destaca datos sobre el comportamiento del novel público paraguayo y la presencia asidua del presidente al teatro, un hecho que no solo dotó de oficialidad a los estrenos, sino que ayudó a que la ciudadanía entendiera el teatro como un hecho social. El teatro en lengua guaraní quedó, sin embargo, al margen del proyecto.

Cuando Francisco Solano López llegó al poder en 1862, el teatro paraguayo en castellano 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. 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 en su mayoría por españoles en busca de posibilidades laborales en un país que necesitaba recuperarse. Paradójicamente, el número de estrenos teatrales entre 1870 y 1900 fue muy reducido. 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 este se vinculó al mero entretenimiento. Sí cultivaron éxitos, no obstante, los espectáculos de ópera, opereta y zarzuela a cargo de compañías externas, con un selecto repertorio que contenía éxitos internacionales. La crisis del teatro se vio agravada además por la llegada de circos, espectáculos de magia, compañías de variedades o la celebración de corridas de toros (Plá 1990–1994).

A comienzos del siglo xx, invaden sutilmente los escenarios los héroes caídos, protagonistas de piezas románticas, de las que emanaba un exacerbado nacionalismo que alimentaba los valores de la *identidad* paraguaya en oposición al exterior. Esta literatura enmarcada en el revisionismo histórico atesoraba el deseo de levantar, nuevamente, una escena paraguaya que representara obras nacionales por elencos locales. A pesar de ello, la producción de los escritores que se inclinaron por el género teatral difícilmente se llevó a las tablas. A los obstáculos que presentaba 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 al considerarlo portador de modelos extraños a la realidad paraguaya a través de lenguajes y conflictos artificiales. Además, las trágicas consecuencias sociales durante la posguerra conformaron una actitud acrítica hacia el indiscutible

retraso cultural y tendieron a hermetizar la isla: la formación de una conciencia teatral, que debía materializarse en la institucionalización de las artes escénicas, demoró años en granar.

La asincronía teatral con respecto a los países vecinos se hace más perceptible durante la década de 1920, cuando, a propósito de la crisis de entre guerras, 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 definiendo 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 latinoamericanos particulares, históricos, sociales, étnicos, políticos, etc. (Gálvez Acero 1988). La modernización del teatro latinoamericano se consolidó con el auge de los teatros experimentales alrededor de los años treinta. Sus objetivos se centraban en difundir la dramaturgia occidental, clásica y moderna (Ibsen, Chéjov, Pirandello, Strindberg, etc.), promover las incipientes dramaturgias nacionales, abrir el teatro a un público más amplio, desvincularlo 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). 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<sup>1</sup>; en México nacen 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 aportó su experiencia durante la República como miembro del teatro El Búho, grupo universitario dirigido por Max Aub en Valencia<sup>2</sup>.

Paralelamente, en Paraguay es muy significativa la consolidación de un grupo de dramaturgos emparentado con la revista *Juventud*. Aunque comienzan a incorporar en sus obras temas cotidianos, sufren las consecuencias de la discontinuidad en la producción literaria y escénica: no tienen referentes. El teatro de Luis A. Ruffinelli, Arturo Alsina, Miguel Pecci Saavedra, Facundo Recalde,

Pedro Juan Caballero o Francisco Martín Barrios constituye, no obstante, los cimientos de la escena teatral paraguaya porque son autores locales que logran estrenar sus obras gracias a la cortesía de las compañías extranjeras (Peiró Barco 2002b). Aunque la recepción de su teatro fue favorable en comparación con el vacío de décadas anteriores, existían las secuelas del revisionismo en el descreimiento del público paraguayo hacia los autores que escribían en castellano. Esta circunstancia desencadena el éxito del teatro en guaraní, que despuntó durante la guerra del Chaco (1932–1935) con Julio Correa, el dramaturgo que consiguió llevar a cabo una reveladora regeneración teatral: pudo crear un público fiel 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. Las obras de Correa 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 Saguier 1988). Con Correa, el teatro se erigió como un elemento indiscutible de cohesión social, por su capacidad comunicativa y su vinculación con un público que reconocía en los personajes, como diría Plá, “la voz de la tierra”.

Tras la guerra del Chaco, el panorama teatral en castellano seguía mostrándose muy pobre, no había conseguido transmitir la experiencia real del conflicto y no existía una conciencia social que lo impulsara ni un programa cultural sólido que lo respaldara. En respuesta a este desierto escénico, se funda en Asunción el grupo La Peña (1936–1938), encabezado por los autores locales Arturo Alsina y Roque Centurión Miranda, quien llevaba algunos años luchando por crear una escuela de actores municipal, que no vio la luz sino hasta 1948. Alsina y Centurión Miranda, apoyados por Josefina Plá a partir de 1938, cuando ella se establece definitivamente en Asunción, 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 una compañía nacional. La Peña difundía sus propuestas a través de la radio, pero el control gubernamental incidió en su labor y el grupo acabó desapareciendo. Pese a este frustrante desenlace, la campaña de promoción cultural continuó gracias al diario literario radiofónico *Proal* (Pro Arte y Literatura), dirigido por Centurión Miranda y Plá. Este ejerció una función reveladora 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 contemporáneas. El aliento que supuso la acción de La Peña y *Proal* se vio fortalecido, además, por la actuación de los jóvenes de la generación del 1940. Con

estos creadores, entre los que incluimos a Josefina Plá, se determina realmente el nacimiento de la dramaturgia moderna paraguaya. Como veremos en el tercer capítulo, a pesar del evidente retraso con respecto a la tónica evolutiva latinoamericana, la obra teatral de Plá, que revisita varias corrientes estéticas a partir de 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 utilización de recursos realistas para adoptar una actitud crítica e indagar en la idiosincrasia paraguaya.

En el primer epígrafe de este capítulo se describen las trayectorias de los dos organismos oficiales que inauguraron la institucionalización del teatro en Paraguay: la Compañía Nacional de Comedias del Ateneo Paraguayo y la Escuela Municipal de Arte Escénico. Esto implica recuperar la figura de Fernando Oca del Valle, director de la Compañía, y la labor de Josefina Plá, al frente de la Escuela. Ambos intelectuales, españoles exiliados republicanos, protagonizan un episodio de la historia de la escena del exilio de 1939 apenas conocido. El segundo epígrafe constituye una reflexión sobre el alcance de sus proyectos en el devenir del teatro paraguayo: cómo contribuyeron a la diversificación del gusto teatral en Paraguay, desarrollándose en paralelo al teatro oficialista —condicionado por las políticas de control del régimen stronista—, y en qué medida participaron en el nacimiento y el progreso del teatro independiente paraguayo a partir de la década de los años setenta.

## **Fernando Oca del Valle y Josefina Plá: el capítulo sui géneris del teatro del exilio republicano español de 1939**

La campaña impulsada por La Peña y *Proal* ve cumplidos sus objetivos 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 Asunción, en 1948, la Escuela Municipal de Arte Escénico, el primer organismo oficial del país dedicado a la pedagogía teatral. En un espacio en el que no existía la institucionalización teatral y tampoco un público asiduo, la acción dinamizadora que estos intelectuales emprendieron adquiere una dimensión fundamentalmente propedéutica, entendida como una fuerza motriz en la historia del teatro paraguayo contemporáneo

y como un capítulo sui géneris en la historia del teatro del exilio republicano de 1939. Sin embargo, la trayectoria de Plá y Oca del Valle al frente de estas iniciativas es muy desconocida aún para el relato cultural del país guaraní. Los problemas de producción y de difusión cultural que derivan de la insularidad paraguaya han propiciado asimismo otros vacíos en investigaciones que transversalmente comparten puntos en común con la historia de Paraguay. Por ejemplo, Plá y Oca del Valle han sido figuras integradas muy tardíamente en los estudios del exilio español republicano de 1939. El motivo apunta al hecho de que, a lo largo de las 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 mayoritarios. 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 las que estudiamos en este capítulo.

A la hora de trazar un mapa de la escena del exilio de 1939 en Paraguay hallamos problemas metodológicos asociados, fundamentalmente, a la ausencia de la crítica teatral como género, que atañe a la falta de tradición crítica literaria y artística en el país. Un joven Augusto Roa Bastos, a propósito de la gira de la Compañía 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 inicio de su actualización escénica: “El hecho evidente es que aún no tenemos teatro: *lo estamos teniendo*” (7 de agosto de 1944). Según Roa Bastos, 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. En ese proceso paulatino en tanto que progresivo, la crítica debía contribuir a esta evolución, no podía quedar en datos cuantitativos y decorativos, como marcaba la tónica general. Por esta razón, secundar valoraciones en las que se operaba con juicios prediseñados sobre realidades ajenas no solo entorpeció el trabajo de dignificación de las artes escénicas emprendido por figuras como Plá, sino que también, desde una perspectiva asincrónica, dificulta hoy el trabajo de reconstrucción e interpretación del investigador.

Generalmente, las notas publicadas en la prensa paraguaya sobre los estrenos teatrales informan acerca de la trayectoria de la compañía y de la escuela<sup>3</sup>, datos que en ocasiones es posible contrastar y complementar con carteles y programas de mano<sup>4</sup>; también, aportan comentarios acerca de la recepción del público, pero solo es posible especificar el “éxito” de la representación en términos referidos a la afluencia y a la “emoción” de los asistentes. Por lo que respecta al comentario crítico de la puesta en escena, los detalles referentes a la interpretación resultan

laudatorios y excesivamente generales; inexistentes, los que hablan sobre la escenografía; predominantes, sin embargo, los que reconstruyen el argumento de las obras y la biografía de los dramaturgos. A pesar de todo, no podemos olvidar que el interés de la prensa asuncena por publicar a diario información sobre los incipientes acontecimientos teatrales representa un síntoma muy positivo del despertar teatral. Dada la escasez de recursos, el análisis de la escena paraguaya de las décadas de los años cuarenta, cincuenta y sesenta, cuando Plá y Oca del Valle trabajan con ahínco, 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 del exilio republicano español de 1939 en Paraguay se puede centrar, por lo tanto, en un estudio de las políticas de repertorio de las compañías —obras, autores, corrientes estéticas, de la frecuencia de representación, de la 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.

El drama escénico del teatro español en el destierro se fundamenta en la pérdida de contacto con su público natural, el español (Aznar Soler 1999). Este drama se acentúa, no obstante, en países como Paraguay, que recibieron un número muy reducido de exiliados. En Asunción no existió 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. Los pocos exiliados que llegaron a la isla lo hicieron empujados por motivos personales, como el caso de Josefina Plá, o simplemente circunstanciales, como el de Fernando Oca del Valle<sup>5</sup>. 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, que se tejían a través de la creación de editoriales, diarios, revistas y giras teatrales. 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, sujeto a las limitaciones impuestas por la turbia censura dictatorial. Con respecto a los estrenos, existe otra causa que aleja 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 apenas se cruzaron. A pesar de las diferencias, ambos 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. Por esta razón, 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 sus cimientos<sup>6</sup>. Se habla de pedagogía porque, para desarrollar su labor como directores, fueron necesariamente profesores, pese a que no siguieron la misma metodología. No obstante, 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).

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. Aun así, 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 tiempo que se insistía en la necesidad de crear una compañía dramática vinculada al Ateneo, respaldada por el prestigio de la entidad como un proyecto beneficioso para el progreso de la cultura nacional. Fernando Oca del Valle consiguió, según explica Plá en *Españoles en la cultura del Paraguay* (1993), 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.

Los aspirantes a actores presentaron, en general, un nivel sociocultural alto, lo que permitió al director operar sin demoras. Como explica Juan Boggino (1973), la lucha del elenco para presentar montajes dignos fue dura en sus inicios, pues a la carencia de recursos básicos se sumaba que las salas aún permanecían semivacías. Con el paso de los años, temporada tras temporada, Oca del Valle logró profesionalizar el teatro paraguayo, ya que centró sus esfuerzos en la formación de un elenco estable, y renovó el repertorio, aunque durante las primeras temporadas este no se desvió demasiado del pedregoso camino que había recorrido la escena paraguaya en castellano durante sus momentos más activos a principios de siglo. Gracias a esa maniobra, pudo asentar su proyecto y asegurar su continuidad.

Conviene tener en cuenta que la emigración española en Paraguay de finales del siglo XIX fue una comunidad con inquietudes artísticas e intelectuales instalada en un país donde el proyecto de teatro nacional 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. 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 teatral 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, cuando Fernando Oca del Valle decide mantener vivos en el repertorio de su compañía clásicos del teatro decimonónico español, el público asunceno responde favorablemente. Autores como Ángel Guimerá o Jacinto Benavente, que fueron muy bien acogidos a principios de siglo, particularmente con la llegada al Teatro Nacional de Asunción de la compañía de María Guerrero-Fernando Díaz de Mendoza en 1914, forjaron también el triunfo de la Compañía de Comedias del Ateneo Paraguay durante sus primeras temporadas.

Ya en 1946, la compañía había logrado la captación de un público fiel al teatro en castellano pues, poco tiempo después de dar por finalizadas las representaciones, el gobierno municipal reguló por fin un calendario anual de 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. La consolidación de la compañía de Oca del Valle

generó una apertura de los repertorios hacia un teatro más actual y plural. Por ejemplo, para algunos autores nacionales, como fue el caso de Josefina Plá con la pieza *Un sobre en blanco*, o Augusto Roa Bastos con *Mientras llega el día*, significó una oportunidad para visibilizar sus creaciones, dado el contexto de prolongado y forzoso ineditismo al que estaban sometidas sus trayectorias como dramaturgos. Entre los montajes más paradigmáticos de la compañía de Oca del Valle, que definen el eclecticismo de su repertorio, destacamos, por una parte, la puesta en escena en 1952 de *La dama del alba*, apenas siete años después del emblemático estreno mundial en el Teatro Liceo de Buenos Aires; por otra, deslumbran los montajes de las primeras zarzuelas paraguayas, *La tejedora de ñandutí* (1956), *María Pacurí* (1959) y *Las alegres kygüá verá* (1961). Se trataba de operetas costumbristas, inspiradas en la zarzuela española, pero nutridas de elementos del folclore popular paraguayo, caracterizadas por la alternancia de expresiones en español y guaraní, ejemplo de la convivencia lingüística, y ambientadas en las ciudades de Asunción e Itaguá durante el siglo XIX. La recepción del público fue histórica, pues su fórmula dramática supo captar realmente la complicidad de los espectadores. Una de las razones que explican la creación de la zarzuela paraguaya en los años sesenta reside en los éxitos que generaron en la capital los espectáculos de zarzuela española desde finales del siglo XIX.

El teatro impulsado por la Compañía Nacional del Ateneo es un teatro mixto, institucional, que combinó piezas adaptadas al gusto popular tradicional, con el fin de fomentar la asistencia del público, con otras más modernas. Paralelamente, nace un teatro que intentó trasladar a la escena temas más universales, propuestas escénicas innovadoras y que estuvo condenado a generar un público propio, más reducido. Este tipo de teatro se inscribía en el quehacer de la Escuela Municipal de Arte Escénico, que logra ponerse en marcha después de la guerra civil de 1947, asumiendo las dificultades procedentes de la inestable situación política. Pese a las diferencias, tanto para Oca del Valle como para Plá, el paso de la compañía de Margarita Xirgu por Asunción en 1944 fue muy valioso<sup>7</sup>. La compañía de la trágica española introdujo fórmulas teatrales, a nivel dramaturgico y escenográfico, muy contemporáneas. Gracias a Margarita Xirgu, por ejemplo, tuvo lugar el primer contacto directo de la sociedad paraguaya con la obra de García Lorca, un autor que residía en el imaginario popular paraguayo, pero cuyos libros no habían llegado al país, y que volvería a los escenarios asuncenos en la década de los setenta.

Concebido ya en los años treinta, el proyecto de la Escuela Municipal de Arte Escénico perseguía, a partir de una formación académica específica, la profesionalización del teatro hecho en Paraguay. El camino para conseguir su

institucionalización resultó muy arduo. 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, la escuela sufrió una falta de apoyo continua que derivó en varios intentos fallidos. Como se ha mencionado, 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 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 resultó insalvable. Su lucha no cesa y la Escuela consigue fundarse, con el beneplácito municipal, en 1948.

En el discurso de inauguración, el 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 la Escuela Municipal de Arte Escénico servía para acortar distancias. Durante los primeros meses de funcionamiento acudieron profesionales del teatro para impartir conferencias, entre las que 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.

Además de impartir clases y, eventualmente, de ofrecer conferencias abiertas a todo el público, que publicaba después en medios asuncenos, Josefina Plá trajo, adaptó y dirigió muchos de los montajes que se presentaban a lo largo del curso. Asimismo, creó una revista teatral, *Proscenio*, que nació con el objetivo de visibilizar los proyectos de la escuela, especialmente los estrenos. La publicación, sin embargo, tan solo consiguió sacar el primer número en 1951 debido a la falta de fondos. Esta fue también la razón que propició el cierre de la propia institución al finalizar el curso 1968–1969.

El espíritu de la Escuela Municipal de Arte Escénico, 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 ocio 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 Miguel de Cervantes (1951), *La patente* de Luigi 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 Eugene O'Neill (1964), *El zoo de cristal* de Tennessee Williams (1966), *Petición de mano* de Antón Chéjov y *Purgatorio* de W. B. Yeats (1966) subieron modestamente a las tablas del Teatro Municipal de Asunción gracias a 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 limitado, 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.

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 destaca 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 el embrión de los proyectos teatrales independientes posteriores.

## **La construcción del gusto teatral bajo el régimen stronista**

Las diferencias entre las propuestas de Josefina Plá y Fernando 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. No obstante, 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, demostraron 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.

Los directores teatrales que buscaban estrenar sus obras en el Teatro Municipal, la sala más importante del país, trabajaron sometidos a unas limitaciones que condicionaban sus acciones y que los 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, a las comedias posrománticas y a los espectáculos musicales y de danza que les habían ofrecido las compañías extranjeras a principios de siglo xx. 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.

Con la ascensión al poder de Alfredo Stroessner se implementaron 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 que, en nombre de su propia idea de democracia, de la paz y de la libertad, apresaba, torturaba, asesinaba y exiliaba (González Delvalle 2014, 33).

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 años setenta. Fue también una lucha severa

ya que la estrategia operativa del poder cultural, una “filosofía de acción” (Roa Bastos 1991) 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 asidua 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.

Bajo un clima social inestable y un régimen militar férreo, la Compañía del Ateneo con Fernando Oca del Valle se distanció de las propuestas teatrales más críticas e innovadoras para evitar la censura. Como indica José Vicente Peiró Barco (2002a), 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. 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 el recorrido de su compañía. 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 (Yousfi López 2020, 2022). Esta heterogeneidad nos indica que, por una parte, Oca del Valle no se queda anquilosado en el teatro anterior a la guerra civil de 1947, 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 lo que respecta a las actividades promovidas por Josefina Plá en el seno de la Escuela Municipal de Arte Escénico, 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, Albert Camus, Eugene O'Neill o Arthur 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 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, podía 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 mediante el cual el teatro, como indica el estudioso, se significó en Asunción como *algo más* que teatro.

A pesar de la falta de coordinación y, por lo tanto, de unidad, el teatro independiente paraguayo no nace en la década de los años setenta como un movimiento cultural huérfano y tampoco es víctima de la discontinuidad, tópico asociado a la insularidad para describir la evolución de 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 levantó esta institución. Aun no siendo huérfano, cabría preguntarse entonces en qué medida el teatro independiente paraguayo crece autónomamente, pues su desarrollo es intrínseco a las influencias que busca en el exterior, un ejercicio heredado también del espíritu que invadía la escuela de Josefina Plá y Roque Centurión Miranda. Atendiendo a los principios y modalidades del denominado “nuevo teatro” latinoamericano —la escena contestataria resultante de los “años de brasa” (1968–1973)<sup>8</sup>—, notamos que el teatro paraguayo experimental comparte algunas de sus características y que, por lo tanto, podría incluirse dentro de la corriente escénica continental, pese a sus altibajos y su trabajosa 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, representada por grupos como Teatro Experimental Asunceno (TEA), Teatro de Estudio Libre (TEL), Teatro Popular de Vanguardia (TPV)<sup>9</sup>, Teatro Cero, Aty Ñe'e o Tiempooivillo, 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 se interesaron 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.

Con el fin de unificar este movimiento teatral, los grupos independientes crearon en 1972, bajo la influencia de iniciativas argentinas y uruguayas, la Muestra Paraguaya de Teatro. Este acontecimiento tenía el objetivo de manifestar su rechazo al teatro promovido por la cultura oficial 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 se impartieron cursos y seminarios de carácter pedagógico (Pecci 1988, 266). Sin embargo, la muestra fue vista como una amenaza porque luchó contra la censura previa erigiéndose como una fuente de concienciación crítica que logró calar en el público. Las detenciones de actores y directores, la prohibición de obras, la expulsión de artistas extranjeros, el despido de actores de sus principales empleos, etc. motivaron su desaparición a finales de los setenta.

Aunque la censura del régimen stronista descabezó el movimiento independiente, no consiguió desnudar la escena paraguaya porque este teatro, de corte experimental, no fue el único que copó los escenarios durante las décadas de los años setenta y ochenta. Una pléyade de actores y actrices paraguayos, que habían conseguido profesionalizarse bajo las órdenes de Plá y Oca del Valle, recogía su relevo. Destaca la figura de Edda de los Ríos que, junto a su padre, Héctor de los Ríos, monta, desde finales de los años sesenta, obras como *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* de García Lorca, *La cantante calva* de Ionesco, *Los físicos* de Dürrenmatt, *Flor de cactus* de Barillet y Grédy o una 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 Murrel<sup>10</sup>, *Las brujas de*

*Salem* de Arthur Miller, entre otras piezas, y divulgando el teatro paraguayo en festivales internacionales. Por otro lado, otra compañía joven y pionera, Grupo Gente de Teatro, se funde en 1982 con Arlequín Teatro, creado y dirigido por el arquitecto y escenógrafo José Luis Ardissonne. Arlequín es, tras varias décadas de trabajo ininterrumpido a las espaldas, la agrupación teatral más importante del país, reconocida internacionalmente<sup>11</sup>. 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)<sup>12</sup>, *La zapatera prodigiosa* (1984), *Doña Rosita la soltera* (1985), *Bodas de sangre* (1988) de García Lorca, *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, 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. Como hechos destacables en su trayectoria, citamos los incidentes en el montaje de *Las troyanas* (1983), versión de Jean-Paul Sartre, pieza acusada de proferir ideas subversivas en contra de los militares, que suscitó una orden de clausura del teatro que finalmente no se ejecutó; y el de *Hamlet* (1985), pues Arlequín Teatro recibió durante las representaciones 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 (Ardissonne 2007).

Además, el florecimiento de nuevos espacios teatrales como la Sala Molière, el Teatro Latino y, especialmente, el remodelado Teatro de las Américas 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 opciones 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 relevante 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 que el discurso de inauguración del Festival Internacional de Teatro corrió 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 independientes “vocacionales” o experimentales como TEA, TEL, TPV, Tiempoovillo, gracias a los cuales el teatro paraguayo podía abrirse a la escena latinoamericana. 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 en relación con el teatro latinoamericano<sup>13</sup>.

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 Asunción<sup>14</sup>. Síntoma del desgaste de la escena experimental, aun suponiendo esta 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.

Observamos que, 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 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 universales como polémicos, como proponía 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 de la mano de elencos más estables que, a partir de la voz de grandes personajes universales, expusieron 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 esas hijas por su madre, 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 (Ardissone *apud* Ferreira 2017).

## Notas

- 1 *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)*, 67–81. CRILAUP, Presses Universitaires de Perpignan.
- 2 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.

- 3 Las fuentes consultadas pertenecen a la sección cultural de varias publicaciones periódicas paraguayas de la época: los diarios *La Tribuna*, *El País*, *El Independiente*, las revistas *Proscenio*, *Alcor*, *Signos* y el semanario *Comunidad*.
- 4 Para esta investigación, ha sido muy útil consultar los archivos personales del director de Arlequín Teatro, José Luis Ardissonne, y del actor Amador García, afincado en Paraguay en la década de 1960, cuyo acceso fue procurado por su hija, Lourdes García.
- 5 Fernando Oca del Valle, ingeniero del Instituto Geográfico Español, incursionó en las artes escénicas en el Madrid de la década de los años treinta, como actor y director del colectivo teatral La Farándula (Peiró Barco 2002a). Durante la guerra civil española, ejerció como cartógrafo militar y, en enero de 1939, huyó junto a su familia a Francia. Durante su exilio en Paraguay, paralelamente a su labor como director teatral, trabajó como cartógrafo en la Comisión Nacional de Límites 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.
- 6 Una reconstrucción más exhaustiva de las temporadas teatrales que dirigieron Fernando Oca del Valle y Josefina Plá se puede consultar en Yousfi López, Yasmina. 2022. “El teatro del exilio republicano en Paraguay: la Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo y la Escuela Municipal de Arte Escénico (1941-1969)”. En *El exilio teatral republicano de 1939 en Argentina, Chile, Uruguay y Paraguay*, editado por Manuel Aznar Soler y José-Ramón López García, 593–651. Sevilla: Renacimiento, Biblioteca del Exilio.
- 7 Vid. Yousfi López, Yasmina. 2013. “Margarita Xirgu en Paraguay.” *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales* 15: 101–110.
- 8 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*, 1–41. New York: Routledge.
- 9 Este elenco protagonizó una ruptura experimental en 1966 a partir de un recital de farsas que incluyó el *Retablillo de don Cristóbal* de Lorca. También, trabajó sobre la técnica del distanciamiento brechtiana en montajes como *Historias para ser contadas* de Osvaldo Dragún, una obra que se ha emparentado con *Historia de un número* de Josefina Plá. En 1971 se convierte en uno de los primeros grupos nacionales en actuar fuera del país, en el célebre Festival de Manizales.
- 10 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. La escenografía estuvo a cargo del artista nacional Carlos Colombino.
- 11 José Luis Ardissonne 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 Arandurá en Asunción.
- 12 *La casa de Bernarda Alba* fue la primera obra con la que el Teatro Arlequín implementó el programa teatral para estudiantes. Organizó conferencias sobre el teatro como herramienta auxiliar en el proceso de aprendizaje —impartidas por Josefina Plá y Noemí Nagy— dirigidas al profesorado.
  - 13 En “Teatro a pesar de todo”, artículo que firma Ardissonne para el número 114 de la revista *ADE Teatro* (2007), se detalla que Arlequín Teatro había montado 137 obras de autores latinoamericanos.
  - 14 Víctor Bogado (1992) puntualiza que la creación de la Asociación Nacional de Actores del Paraguay (ANDAP) cayó en manos de actores reaccionarios fieles al stonismo 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, como el de la muestra.

## Referencias

- Ardissonne, José Luis. 1998. *Arlequín Teatro. Primera parte de una historia (1982–1997)*. Asunción: Arandurá, Fundación Arlequín Teatro.
- 2007. “Teatro a pesar de todo”. *ADE Teatro* 114: 104–111.
- Aznar Soler, Manuel, ed. 1999. *El exilio teatral republicano de 1939*. Sant Cugat del Vallès: Associació d’Idees/Gexel.
- Bareiro Saguié, Rubén. 1988. “Hasta que llegue el alba”. En *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica. Tomo III*, 247–249. Madrid: Ministerio de Cultura/INAEM/Centro de Documentación Teatral.
- Bogado, Víctor. 1992. “1980–1990: un decenio de teatro en el Paraguay”. *Latin American Theatre Review* (Spring): 129–136.
- Boggino, Juan. 1973. “Don Fernando Oca del Valle”. *Revista del Ateneo Paraguayo* 5, III (junio): 2–3.
- Bourdieu, Pierre. 1980. *Le sens commun*. Paris: Éditions de Minuit.
- Duvignaud, Jean. 1966. *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ferreira, Marco Augusto. 2017. “El teatro de Ardissonne, una vida sobre las tablas. Parte I”. Blog Marco Augusto Ferreira. 17/05/2017. Consultado 22/07/2019.
- Fischer-Lichte, Erika y Jens Roselt. 2008. “La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de los estudios teatrales”. *Apuntes* 130: 115–125.
- Gálvez Acero, Marina. 1988. *El teatro hispanoamericano*. Madrid: Taurus.

- González Delvalle, Alcibiades. 2014. *La prensa y la cultura bajo el régimen*. Asunción: El Lector.
- Morales, José Ricardo. 2012. *Obras completas. Ensayos*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- Núñez, Agustín. 2007. *El teatro independiente en el Paraguay*. Asunción: El Estudio/ Municipalidad de Asunción.
- Obregón, Osvaldo. 2000. *Teatro latinoamericano. Un caleidoscopio cultural (1930–1990)*. Perpignan: CRILAUP, Presses Universitaires de Perpignan.
- Pecci, Antonio. 1988. “El teatro independiente”. En *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica. Tomo III*, 265–272. Madrid: Ministerio de Cultura/INAEM/Centro de Documentación Teatral.
- Peiró Barco, José Vicente. 2002a. “Teatro paraguayo contemporáneo”. *Stichomythia: Revista de teatro español contemporáneo* 0.
- 2002b. “Literatura paraguaya actual: poesía y teatro”. En *Revisiones de la literatura paraguaya. América sin nombre* 4, coordinado por Mar Langa y José Vicente Peiró Barco, 72–80. Alicante: Universidad de Alicante.
- Pérez-Maricevich, Francisco. 1984. “Introducción”. En *Teatro paraguayo inédito*, de Josefina Plá y Mario Halley Mora, 5–11. Asunción: Mediterráneo.
- Plá, Josefina. 1990–1994. *Cuatro siglos de teatro en el Paraguay I, II y III*. Asunción: Universidad Católica de Asunción.
- 1993. “Españoles en la cultura del Paraguay”. En *Obras completas IV*, editado por Miguel Ángel Fernández, 38–207. Asunción/Madrid: RP Ediciones/Instituto de Cooperación Iberoamericana. Anteriormente publicado en 1985, Asunción: Araverá/Embajada de España.
- Roa Bastos, Augusto. 1991. “El texto cautivo. (Apuntes de un narrador sobre la producción y la lectura de textos bajo el signo del poder cultural)”. En *Augusto Roa Bastos. Antología narrativa y poética. Documentación y estudios*, editado por Pavo Tovar, 88–99. Barcelona: Suplementos Anthropos 25.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. 1997. *Recuerdos y reflexiones del exilio*. Sant Cugat del Vallès: Associació d’Idees/GEXEL.
- Yousfi López, Yasmina. 2020. “Dos proyectos, una escena: el exilio republicano español y la renovación del teatro en Paraguay (1941–1969)”. En *Lugares y figuras del exilio republicano del 39. Los intelectuales “satélites” y sus redes transnacionales*, editado por Fatiha Idmhand, Margarida Casacuberta Rocarols, Manuel Aznar Soler y Carlos Demasi, 401–414. Peter Lang, Trans-Atlántico/ Trans-Atlantique, vol. 18.
- 2022. “El teatro del exilio republicano en Paraguay: la Compañía de Comedias del Ateneo Paraguayo y la Escuela Municipal de Arte Escénico (1941–1969)”. En *El exilio teatral republicano de 1939 en Argentina, Chile, Uruguay y Paraguay*, editado por Manuel Aznar Soler y José-Ramón López García, 593–651. Sevilla: Renacimiento, Biblioteca del Exilio.

## Diálogos entre el interior y el exterior de la isla. La producción dramática de Josefina Plá

En el estudio introductorio al *Teatro escogido* (1996) de Josefina Plá, el crítico Jorge Aiguadé presenta una valiosa lista de las obras teatrales escritas por la autora, que completa la publicada por Ramón Bordoli en *La problemática del tiempo y la soledad en la obra de Josefina Plá* (1984). Actualmente, un número muy reducido de los textos que integran ese listado están publicados. En *Teatro escogido*, el estudioso paraguayo compila obras ya publicadas e incluye la pieza breve *Qué gran cosa es el teléfono*, que el periodista Antonio Pecci conservaba inédita en su archivo personal. En la introducción, Aiguadé reconstruye la trayectoria teatral de la escritora y añade un breve epígrafe que titula “Significado del teatro de Josefina Plá”. 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 títulos citados apenas pudo acceder a una decena, su análisis puede ser considerado como el primer estudio global del teatro de Josefina Plá: es hábil extrayendo los aspectos más significativos de las obras con las que trabaja, lo que le permite ofrecer una lectura interpretativa 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 María Rivarola-Matto.

Un buen número de las piezas teatrales inéditas que citó Aiguadé en el listado de su introducción, más otros nuevos títulos, se han encontrado en el marco de

la presente investigación en el archivo personal de Josefina Plá que custodia 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. 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 plásiano a partir de un corpus más amplio y variado, de clasificarlo por géneros y de apreciar unas constantes temáticas y estilísticas que invitan a diferenciar distintos ciclos creativos.

Presentamos en la Tabla 3.1 el corpus dramático más completo que existe de Josefina Plá hasta el momento, que integra las obras publicadas y aquellas inéditas que han sido halladas a lo largo de nuestra investigación. El listado indica el año de creación, así como información acerca de su estado de edición y la fecha de su estreno, en caso de que se haya llevado a cabo.

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.

Quedan aún por localizar algunos manuscritos, cuyos títulos son los siguientes: *Victima propiciatoria* (1927), “pieza lacrimógena y felizmente perdida”, según Plá, *La hermana impaciente* (1938)<sup>1</sup>, *Un sobre en blanco* (1941), de la que sí hay datos sobre su estreno en la prensa asuncena (17 de diciembre de 1942, montaje de la Compañía del Ateneo Paraguayo), *María Inmaculada* (1941)<sup>2</sup>, *De mí que no del tiempo* (1948), *Momentos estelares de la mujer* (1949)<sup>3</sup>, *El hombre en la cruz* (1966) y el libreto de ópera *Porasy* (1933). Jorge Aiguadé citó la obra perdida *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 en nuestra investigación 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 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

Tabla 3.1: Listado de obras de Josefina Plá recuperadas y analizadas en este trabajo

Obra	Año de escritura	Publicación	Estreno
<i>Desheredado</i>	1934	Inédita. Con Roque Centurión Miranda (R. C. M.)	- Probablemente retransmitida en <i>Proal</i> entre 1938 y 1939. - 1944: lugar y elenco desconocidos. - 1966: Teatro Municipal de Asunción (versión en guaraní, <i>Mbaevé Yreije</i> ).
<i>La hora de Caín</i>	1938	Inédita. Con Roque Centurión Miranda (R. C. M.)	Probablemente retransmitida en <i>Proal</i> entre 1938 y 1939.
<i>Aquí no ha pasado nada</i>	1941	- 1945: Asunción: Imprenta Nacional. - 1996: En <i>Teatro escogido</i> , editado por Jorge Aiguadé. Asunción: El Lector.	- 1956: Teatro Municipal de Asunción. Escuela Municipal de Arte Escénico. - Teatro Astral de Buenos Aires. Compañía Báez-Reisófer-Gómez.
<i>Pater familias (¿A dónde irás, ña Romualda?)</i>	1941	- 1984: En <i>Teatro paraguayo inédito de Josefina Plá y Mario Halley Mora</i> , editado por Francisco Pérez-Maricevich. Asunción: Mediterráneo. - 1996: En <i>Teatro escogido</i> , editado por Jorge Aiguadé. Asunción: El Lector.	- 1987: Jardín Félix de Azara del Centro Cultural de España Juan de Salazar. Compañía de Comedias Roque Sánchez-Graciela Pastor.
<i>Fiesta en el río</i>	1946	- 1977: Asunción: Siglo XXI. - 1996: En <i>Teatro escogido</i> , editado por Jorge Aiguadé. Asunción: El Lector.	No
<i>El Edificio</i>	1946	Inédita	No

Tabla 3.1: *continuada*

Obra	Año de escritura	Publicación	Estreno
<i>El pretendiente inesperado</i>	1948	- 1984: En <i>Teatro paraguayo inédito de Josefina Plá y Mario Halley Mora</i> , editado por Francisco Pérez-Maricevich. Asunción: Mediterráneo. - 1996: En <i>Teatro escogido</i> , editado por Jorge Aiguadé. Asunción: El Lector.	- 2010: Auditorio de la Gobernación de Itapúa. Grupo ROCEMI - 2018: Centro Cultural de España Juan de Salazar de Asunción. Estudiantes de Licenciatura en Teatro del Instituto Superior de Bellas Artes de Asunción. No
<i>¡Ah, che memby cuéera! (Esta es la casa que Juana construyó)</i>	1948	- 1984: En <i>Teatro paraguayo inédito de Josefina Plá y Mario Halley Mora</i> , editado por Francisco Pérez-Maricevich. Asunción: Mediterráneo.	
<i>Historia de un número</i>	1949	- 1969: En <i>Teatro breve</i> , editado por Miguel Á. Fernández. Asunción: Diálogo. - 1970: En <i>Teatro breve hispanoamericano contemporáneo</i> , editado por Carlos Solórzano. - 1971: En <i>Teatro contemporáneo hispanoamericano</i> , editado por Óscar Rodríguez- Saldiñas y Carlos Suárez. Madrid: Escelicer. - 1981: En <i>Teatro breve del Paraguay</i> , editado por Antonio Pecci. Asunción: Napa.	- 1968: Festival Internacional de las Artes, México. - 1971: Festival estudiantil de Teatro, Paraguay. - 2011: Grupo Universitario El Portón de la Universidad Francisco de Paula, Colombia. - 2016: Grupo Teatro Estable del Ateneo del Táchira, Venezuela. Retransmitida: - 1970: Radio Nacional de España. - 1975: Radio Nacional de Buenos Aires.

Tabla 3.1: *continuada*

Obra	Año de escritura	Publicación	Estreno
		- 1997: En <i>Antología crítica del teatro breve hispanoamericano. 1948–1993</i> , editado por María M. Jaramillo y Mario Yepes. Universidad de Antioquia.	
		- 2013: En <i>Teatro paraguayo de ayer y de hoy</i> , editado por Teresa Méndez-Faith. Asunción: Intercontinental.	
<i>El rey que rabió</i>	1950	- 2007: En <i>Historia y antología del teatro para la infancia en el Paraguay</i> , editado por Víctor Bogado. Asunción: Arandurá.	No
<i>El gato alcalde</i>	1950	Inédita	Probablemente retransmitida en espacio radiofónico del Patronato de Leprosos de Paraguay.
<i>Una novia para Josévaí</i>	1950	Inédita	- 2009: Teatro Latino de Asunción. Compañía paraguaya Roque-Graciela Pastor.
<i>El príncipe de oro</i>	aprox. 1950	Inédita	No
<i>Alcestes</i>	1951	- 1973: Asunción: Colegio Nacional Escalada. - 1996: En <i>Teatro escogido</i> , editado por Jorge Aiguadé. Asunción: El Lector.	- 1972: Concurso Teatral del Colegio Asunción de Escalada.
<i>Don Quijote en la venta</i>	aprox. 1951	Inédita (adaptación)	Probablemente en 1952 por la Escuela Municipal de Arte Escénico.
<i>Principio, medio y fin del gobierno de Sancho Panza</i>	aprox. 1951	Inédita (adaptación)	Probablemente en 1952 por la Escuela Municipal de Arte Escénico.
<i>En el palacio de los Duques</i>	aprox. 1951	Inédita (adaptación)	Probablemente en 1952 por la Escuela Municipal de Arte Escénico.

*continuada*

Tabla 3.1: *continuada*

Obra	Año de escritura	Publicación	Estreno
<i>Azud, Mazud y Kazud</i>	aprox. 1951	Inédita	No
<i>La tercera huella dactilar</i>	1952	Inédita (adaptación)	- 1952: Escuela Municipal de Arte Escénico.
<i>El pan del avaro</i>	1952	Inédita	- 1952: Escuela Municipal de Arte Escénico.
<i>La garra del mono</i>	1955	Inédita (traducción)	- 1955: Escuela Municipal de Arte Escénico. - 1964: Escuela Municipal de Arte Escénico.
<i>La cocina de las sombras</i>	1960	Inédita	No
<i>Las ocho sobre el mar</i>	1968	Inédita	No
<i>El empleo</i>	1971	Inédita	No
<i>Hermano Francisco</i>	1974	- 1974: Asunción: Banco de Obra de la Muestra Paraguaya. - 2013: En <i>Teatro paraguayo de ayer y de hoy</i> , editado por Teresa Méndez-Faith. Asunción: Intercontinental.	- 1976: Iglesia San Roque de Asunción. Teatro de Estudio Libre (TEL) de Asunción.
<i>Brochazo. Día del Camino</i>	Desconocido	Inédita	Retransmitida en “La Voz Cultural de la Nación” hacia 1941. Elenco formado por Roque Centurión Miranda y Dorita Gómez Bueno.
<i>Independencia o muerte</i>	Desconocido	Inédita. Con Roque Centurión Miranda (R. C. M.).	Retransmitida en “La Voz Cultural de la Nación” hacia 1941. Elenco formado por Roque Centurión Miranda y Dorita Gómez Bueno.

Tabla 3.1: *continuada*

Obra	Año de escritura	Publicación	Estreno
<i>Los primeros hombres en la luna</i>	Desconocido	Inédita (adaptación)	Probablemente retransmitida en el programa “Cuentos de ayer y de hoy” hacia 1950.
<i>Qué gran cosa es el teléfono</i>	Desconocido	- 1996: En <i>Teatro escogido</i> , editado por Jorge Aiguadé. Asunción: El Lector.	No
<i>Ad augusta per angusta</i>	Desconocido	Inédita	No
<i>El profesor</i>	Desconocido	Inédita	No
<i>Caído del catre</i>	Desconocido	Inédita	No
<i>Esperar sentado</i>	Desconocido	Inédita	No

abierta, que será posible localizar los textos que faltan y encontrar nuevos títulos, probablemente en archivos personales<sup>4</sup>.

Este capítulo se compone de tres partes que responden al análisis de la obra dramática de Josefina Plá. En la primera, se lleva a cabo una clasificación del corpus, según el género dramático, y una caracterización de cada una de las obras donde se señalan las claves del conflicto dramático y se hace especial hincapié en las tendencias estéticas predominantes. En la segunda parte, a partir de una compilación de artículos que Plá publicó en prensa y en revistas culturales, se arroja luz sobre su labor como crítica teatral con el objetivo de entender cuál es su idea de teatro. Finalmente, se ponen todas las obras en diálogo con el fin de trazar una poética teatral que destaque ciclos creativos, aspectos formales predominantes y bloques temáticos.

## El corpus teatral: clasificación y caracterización

El paso previo para clasificar y caracterizar la obra de Plá consiste en delimitar el corpus expuesto. Para ello, hemos adoptado el criterio que los estudios del exilio suelen establecer para los dramaturgos exiliados republicanos. El primer volumen de *La literatura dramática del exilio republicano de 1939* (2019), coordinado por

Manuel Aznar Soler, integra trabajos sobre 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. Siguiendo este criterio, solo analizaremos aquí las obras escritas por Josefina Plá a partir de 1938, cuando se instala definitivamente en Paraguay, tras huir 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 1938, 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 España y, por lo tanto, las consecuencias que un régimen dictatorial era capaz de volcar sobre una intelectual, mujer y sola, que difícilmente podría retomar su carrera profesional. Además, su situación 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 modernizador republicano podía ser la muerte, la cárcel, la marginación o el exilio. Plá huyó a la isla rodeada de tierra, un espacio ya familiar para ella donde sabía que quedaba mucho por descubrir y construir: un lugar donde reemprender el vuelo intelectual. Respecto a la etiqueta de “intelectual republicana”, consideramos que su obra, impregnada profundamente de los valores republicanos, habla por sí sola.

De acuerdo con lo expuesto, atendiendo a las obras halladas, este análisis no considera las primeras colaboraciones con Roque Centurión Miranda, *Episodios chaqueños* (1932) ni *Desheredado* (1934). Por fecha, no obstante, 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 eludirla de nuestra caracterización. Queda también al margen *Independencia o muerte* porque, escrita con motivo del aniversario de la Independencia de Paraguay, tan solo busca incitar el sentimiento patriótico y carece de interés para nuestro estudio; por las mismas razones, también excluimos *Brochazo*, un libreto preparado para conmemorar el “Día del Camino”, que se celebra en Paraguay con el fin de que los ciudadanos valoren las nuevas calzadas como símbolos del progreso nacional. 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, ya contienen el espíritu innovador estimable en el teatro de Josefina Plá.

Una vez delimitado el corpus de obras objeto de estudio, para llevar a cabo la caracterización 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 plasiense 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 actuó como fuerza renovadora del teatro paraguayo contemporáneo.

### *Teatro mayor*

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 replica la elección del término “teatro mayor” que Max Aub propuso para clasificar 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” (Aznar Soler 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: ella concibe a sus hombres y mujeres como representantes de un destino humano común. Algunas de las piezas, 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.

En el teatro mayor de Plá encontramos unas constantes temáticas claras y unas tendencias estéticas 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), *Alcestes* (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.

*Silencio y rebeldía de la mujer paraguaya. En la realidad circundante.* Ante una realidad delirante como la de Paraguay, que acorrara a los escritores paraguayos de ficción de un lado y otro de la frontera de la isla, Roa Bastos apuntó la necesidad de “hacer una literatura que exprese, 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” (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 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”. Los textos que hablan del silencio y la rebeldía de la mujer en la sociedad dialogan, desde diferentes distancias, con la realidad paraguaya. Cuatro obras se han categorizado en este epígrafe de la “realidad circundante”: *Aquí no ha pasado nada*, *Pater familias*, *¡Ah, che memby cuéera!* y *La cocina de las sombras*.

*Aquí no ha pasado nada* (1941) fue escrita con Roque Centurión Miranda y obtuvo el primer premio en el I Concurso de Teatro organizado por el Ateneo Paraguayo en 1942. Se imprimió en 1945, probablemente con una timorata difusión, pues el desafiante argumento no caló en la opinión pública hasta 1956, cuando fue estrenada por el elenco de la Escuela Municipal de Arte Escénico. Se trata de una comedia en tres actos y veintiuna escenas que narra las estrategias que lleva a cabo Muriel para tener un hijo: con la complicidad de su marido Efraín, que es estéril, logra su objetivo gracias a Víctor, un artista que la ama. Víctor, ajeno a todo, viaja a París y, a su vuelta, tras conocer que tiene un hijo, reclama su derecho a ser padre. 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 espaciotemporales 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 de los actos segundo y 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 constituye la primera pista sobre la concepción liberal que los dueños de la casa, Muriel y su marido, tienen de la vida.

El argumento se sustenta sobre un tema fundamental en la obra literaria de Plá: la libertad de acción de la mujer condicionada por paradigmas sociales sujetos a 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 supone 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 libertad de acción de sus personajes, especialmente de 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, en la dinámica interna de la obra, los actos que lleva a cabo para alcanzarlos son coherentes y lícitos. Dentro del matrimonio el suceso está asumido, por eso, como reza el título, “aquí no ha pasado nada”.

Aparece en la obra asimismo otro elemento recurrente en el teatro de Josefina Plá: una denuncia explícita de la normalización social de la violencia de género. Este tema se aborda a partir de opiniones que Muriel ha ido sembrando a lo largo de los tres actos, envueltas en el tono irónico que caracteriza al personaje. Por ejemplo, esto se observa en una conversación que Muriel mantiene con un amigo de la familia, el abogado Cárdenas, sobre un juicio ganado recientemente acerca de una mujer asesinada por su amante porque no abandona 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”, por lo que inventa un alegato a favor del amante, “débil psicológicamente por los celos”, situándolo así

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.

*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 *¿A dónde irás, ña Romualda?*, gana el V Concurso Teatral de Radio Cháritas en 1977. Una década después, el 15 de enero de 1987, fue estrenada por la Compañía de Comedias Roque Sánchez-Graciela Pastor en el Jardín Félix de Azara del Centro Cultural de España Juan de Salazar de Asunción. 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 de que la pieza había subido a los escenarios cuatro décadas después de su creación, el conflicto que planteaba la obra, la discriminación de las madres solteras, seguía siendo muy actual en la sociedad paraguaya.

La pieza cuenta la historia de ña<sup>5</sup> 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 didascalía 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, en este texto la crítica viene expuesta a través de los distintos obstáculos 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. El primer acto se desarrolla a lo largo de varias escenas que giran en torno a una misma discusión: los hijos se ponen de acuerdo en 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. 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 esta razón, 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, que nació una vez

que don Martín se había casado con otra mujer, lo que lo convierte en un hijo adulterino— a quienes ni la sociedad ni la ley amparan.

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 coloquial<sup>6</sup>. 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, quienes, en el persistente intento por adherirse a un estatus social superior, visibilizan sus miserias materiales y morales y caen, irremediabilmente, en el ridículo.

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. La caricaturización de los personajes a través de un diálogo ligero y dinámico, condensado en un único ambiente, resulta idónea para lograr este objetivo. Además, ña Romualda, aunque represente un personaje arquetipo 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) es un drama en cuatro actos escrito por Plá ya en solitario. Pese a las coincidencias temáticas con las obras precedentes, esta pertenece a un ciclo posterior, pues encuentra un correlato con los textos que integran su 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. *Esta es la casa que Juana construyó* alude, según Plá, a una balada inglesa donde la frase tiene un sentido irónico; aquí, no obstante, el sentido es amargo porque la casa de Juana, símbolo de la familia, se va derruyendo a medida que sus miembros desaparecen o se van

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 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, por lo que contrae matrimonio con una mujer de su clase social. Esta es la razón por la 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. 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.

En esta pieza, Plá abandona los rasgos arquetípicos que aún caracterizaban a algunos de sus personajes anteriores, así como el tono 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, los hijos han crecido, la situación familiar ha empeorado y deben buscar soluciones para sobrevivir: Buby, el menor, 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 Juana 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.

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 afloran los problemas, donde corre el tiempo y pasa la vida a pesar de representar un universo limitado y hostil; el interior, único espacio escénico, en cambio, es 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 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 le cuentan siempre las cosas a medias. Además, en *¡Ah, che memby cuéera!* el universo 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. 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 cuéera!*, que es también una de mis pocas obras de protagonista” (1984a, 540). Este texto se vincula al particular “realismo crítico” de sus relatos, que no es, según Miguel Ángel Fernández, de raíz psicológica como la prosa de Gabriel Casaccia, sino de carácter estructural: “. . . 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) no se dio a conocer hasta 1976, cuando es premiada en el Concurso Teatral de Radio Cháritas. Ramón Bordoli, en su estudio de 1984, reproduce el primer acto en los anexos; la obra completa sigue inédita pero, como el resto de inéditos comentados aquí, hemos podido consultarla en el archivo personal de la autora. En esta pieza se proyecta una visión tan personal como universal, pues evidencia la concepción que tiene Plá de la realidad socio-cultural que la 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 del teatro anterior se condensa aquí en una sola voz, la de la Madre que, habiendo sido silenciada 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 en el 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 los recuerdos. El tono fatalista de este texto reside en la idea de que la memoria no es un bálsamo, sino un trampolín a la muerte.

*La cocina de las sombras* es, según Plá, “un viaje en el recuerdo, en tres jornadas y varios momentos” que inaugura un ciclo creativo posterior, el de la década

de los años sesenta. En él, aun acudiendo a los recursos escénicos del teatro expresionista que comentaremos después, Plá recoge el espíritu del teatro existencialista europeo contemporáneo. A la misma época pertenecen las piezas de su teatro breve centradas en el individuo y su circunstancia 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. Sí hay en ella poesía, no obstante: 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. Las evocaciones sí mantendrán un orden cronológico: desde la alegría y el amor de la juventud en la primera jornada, hasta el cruel distanciamiento de los hijos 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 pareja a la de la Madre, por eso el diálogo que mantienen adoptará la forma de dos soliloquios paralelos. El resto, el Hijo, la Hija, el Padre, la Abuela y Gerardo, un amor imposible de la protagonista, aparecerán como sombras. Ella podrá compartir espacio con las sombras<sup>7</sup>, pero no dialogarán, siempre se mantendrá de espaldas a ellas, 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 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.

El motivo de la soledad se sostiene sobre otros temas que le confieren universalidad al texto: 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 rompe 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 citando a Aristóteles afirma, en este sentido, que “la mémoire est du passé” (2003), 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: el tiempo de la espera, pues el futuro no es relevante. Sin embargo, la evocación de los recuerdos como camino para lograr la comunicación perdida es inútil porque el tiempo pasado es irrecuperable.

*Silencio y rebeldía de la mujer paraguaya. Ambiente impreciso, tiempo pretérito.* Parte del universo literario de Josefina Plá está construido en función de cuentos y leyendas de la tradición literaria universal. Su gran bagaje cultural le permite recurrir a los mitos grecolatinos o a la literatura popular para moldear 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 para ahondar en temas subyacentes en la sociedad paraguaya, como el sometimiento de la mujer y la búsqueda de su libertad individual. Este epígrafe incluye tres obras: *Fiesta en el río* (1946), *El pretendiente inesperado* (1948) y *Alcestes* (1951).

*Fiesta en el río* plantea el tema de la subordinación de la mujer en sistemas rígidos por leyes patriarcales que cercenan su libertad individual y la recluyen en el 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”. Sin embargo, Plá no busca épocas lejanas para recuperar la virtualidad mítica de un tiempo dorado, 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 una problemática contemporánea a través de la voz de personajes que conviven en un ambiente marcado por un fuerte medievalismo. 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 transcurren principalmente en el interior de la posada en la que vive Cristina, la protagonista. Este espacio se presenta *a priori* como un lugar tranquilo que se opone al exterior, de donde 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 el amanecer. La perspectiva del texto es la de Cristina, la singular joven que decide guiarse por sus propios instintos y convicciones. Para ella, finalizar el bordado de su colcha nupcial significará que habrá de contraer matrimonio con el Novio. Su lucha por huir de ello se manifiesta desde el principio de la obra cuando distrae su atención del bordado conversando con otras mujeres del pueblo. El animado diálogo se interrumpe cuando golpea a la puerta una mujer que huye de los mozos de la aldea que quieren zambullirla en el río en pleno invierno. Las mujeres sienten piedad por la joven, 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 al dar un paso más ante la brutal tradición: Cristina se mantiene despierta toda la noche, con la puerta abierta, 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 el que la mujer es entendida como una colectividad históricamente silenciada.

Esa misma noche llega a la posada el Viajero, un personaje misterioso del que Cristina se enamora. Sale a relucir entonces la reflexión filosófica que acompasa la hondura crítica de la pieza: la significación del amor como fuerza centrípeta, capaz de modelar la identidad individual. Cristina ama al Viajero, pero su amor no es correspondido porque él entiende la vida como una migración constante, una errancia en la que no hay cabida para el compromiso ni para el regreso. 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. Se queda embarazada, anula su 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 la violencia física, propone aquí a una protagonista que se niega a obedecer las leyes injustas de una manera más palmaria: no a través de gestos constreñidos por una óptica doméstica, como *ña Romualda* o Juana Sosa, sino 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 y por eso huye sola. No es baladí indicar, en este sentido, que la aldeana tiene nombre propio, signo de la individualidad que le ha permitido romper con los férreos esquemas de comportamiento social. El resto de personajes, como un recurso lorquiano, atesora nombres genéricos porque se identifican con modelos reconocibles: la protección del honor de la Madre, el amor honrado del Novio, el puente hacia la libertad que simboliza el Viajero.

*El pretendiente inespado* (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, “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: 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. 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 Instituto Superior de Bellas Artes de Asunción, bajo la dirección de Juan Méndez.

La didascalía inicial es una declaración de intenciones, pues dota al universo ficcional de un halo mágico: 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”. Los elementos simbólicos se reconocen especialmente en el vestuario, asociado al carácter de los personajes principales, y en la música. Brotan, “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. En cuanto a los personajes, los pretendientes son arquetipos que simbolizan vicios como la gula, la lujuria, la soberbia o la pereza (Pérez López 2003); estos se visibilizan a partir de la acumulación de elementos desmedidos que hacen de ellos una caricatura. Con el Caballero, la autora abandona la imagen tradicional de la parca y viste a la muerte como un galán medieval, en aras de reiterar la relación especular amor-muerte<sup>8</sup>. Como indica José Paulino Ayuso con respecto a la Peregrina de Alejandro 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.

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 no es el mito de Hades y Perséfone, del que emana el tema renacentista de la doncella y la muerte, sino el de Orfeo y Eurídice, aunque con matices significativos. El simbolismo que invade la obra adereza su dimensión moralizante a partir del tópico *amor post mortem*, que confiere al amor carácter eterno, asociado al sentimiento de fidelidad. A pesar de ello, 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 muerte<sup>9</sup>. Visto así, el tópico citado se entrevera con el suicidio como convención literaria, motivado por un amor incondicional que solo sentirá él porque Albada regresa del más allá vacía de recuerdos. Si bien la fábula se resuelve en un lance patético, puesto que 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.

Al compararla con las obras ya 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 de sus habitantes. Los artífices de la imperfección de este mundo, perceptible en el

anquilosamiento de la tradición, son sus propios habitantes. Aunque el humor parece un recurso para rebajar la gravedad de los acontecimientos, Plá trata con mesura el lenguaje, logrando así dotar a la fábula de un aura de desencanto, proveniente del inmovilismo y de la probabilidad de que la historia se repita con nuevos pretendientes para la joven.

En *Alcestes* (1951), Plá actualiza la tragedia homónima 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 1973. *Alcestes* 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), así como el largo poema *Rapsodia de Euridice y Orfeo*, publicado en 1949, pero escrito probablemente una década antes<sup>10</sup>. Plá define la pieza como una “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”. La dramaturga 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 Ferres 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 Alcestis se sacrifica para salvarlo. Durante el funeral de esta, Heracles, a quien se le oculta la tragedia, es recibido hospitalariamente por el viudo. Después del banquete, Heracles se entera del porqué 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 el 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 al 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”. Tras el retorno de Alcestes, el matrimonio se humaniza y se imbuye 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, es subvertido aquí tras su vuelta del Hades.

Al regresar, Alcestes, “fría y pesada”, se siente extranjera en su propia casa. Comienza entonces a observar los hechos desde el ángulo de su individualidad femenina, es decir, la obra inclina más nítidamente el foco hacia ella. Esta es sin duda una de las diferencias estructurales que oponen el texto de Plá al clásico. 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, Alcestes 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. En cambio, para Admeto, el retorno de Alcestes solo ha servido para destruir el recuerdo de la felicidad pasada, la imagen de fidelidad marital. El paso del tiempo hizo de Alcestes un 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”. Plá potencia el simbolismo atribuyendo a cada personaje una máscara de distintos colores con el objetivo de representar la esencia del individuo. La de Alcestes, por ejemplo, es blanca, “el color que todo lo refleja”, símbolo de la honestidad que se demuestra a sí misma.

La obra se resuelve con un nuevo regreso de Alcestes al mundo de los muertos, que rompe la dialéctica entre el sueño y la realidad en que estaba sumido el palacio. La hazaña del terrenal Hércules se intuirá entonces como un mero 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 el texto hacia planteamientos de tintes existencialistas y evidencia, una vez más, su modernidad. Así, aunque 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— ayudan a la protagonista 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.

*Expresionismo y distopía.* 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) para mostrar en primer término la asfixia de la mujer sometida a estructuras sociales perversamente patriarcales, el expresionismo es el canal mediante el cual Plá construye mundos distópicos en *El Edificio* e *Historia de un número*. 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, que observamos en estas dos propuestas: la cosificación del hombre, los abusos del poder en pro del progreso, la incomunicación, el sinsentido de una sociedad tecnificada y excesivamente controlada, etc. Estos temas siembran en los hombres un sentimiento de alienación con el lugar en el que viven.

*El Edificio* es una intensa alegoría que denuncia, con un lenguaje poético cargado de símbolos, la destrucción del individuo por los regímenes totalitarios. Teniendo en cuenta el año de su creación, 1946, probablemente sea la obra teatral paraguaya que mejor desvele no solo el clima político y social de la década de los cuarenta, sino también, premonitoriamente, la represión, la censura y la manipulación que ejerció, a partir de 1954, el régimen dictatorial de Alfredo Stroessner<sup>11</sup>. Por otra parte, *Historia de un número* (1949), la pieza más conocida de la autora, es una farsa que aborda el tema de la negación de la individualidad en una sociedad masificada en la que el hombre es reducido a un número<sup>12</sup>. Esta obra presenta puntos concomitantes con su teatro breve.

*El Edificio* (1946), “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; la tierra ya no es fértil y los ciudadanos apenas tienen vagos recuerdos de los árboles, las flores, las estrellas, conceptos que para los más jóvenes no son más que fábulas. Además, el Estado 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 régimen de vigilancia ejercido por los guardias, a merced del Constructor, impide no solo la evocación de deseos, recuerdos y angustias, 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, 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, el Joven, se atreve a enamorarse de la Muchacha, sublevándose, así, en contra de las leyes de su padre, que pretendía legarle todo su poder; el Joven es encerrado entonces en el sótano del Edificio, el rincón en el que se recluye a los traidores del 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. El Poeta, el Joven y la Muchacha serán los únicos supervivientes: dejarán las ruinas atrás para disponerse a caminar, libres, hacia el horizonte.

La acción dramática se desarrolla en un espacio escénico ambivalente, el exterior y el interior del Edificio, alrededor del cual giran todos los elementos que componen la “pesadilla escénica”. 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 lee como una extensión misma de su Constructor. El exterior, una tierra yerma, cubierta por la ingente sombra del Edificio, es el lugar de la incertidumbre, la duda y la amargura, pero también el de los recuerdos y la esperanza. El cielo representa un anhelo en el imaginario colectivo porque apenas se alcanzan a ver estrechas hendidias azules debido a la magnitud del Edificio; solo aparece “abrumador de tan alto y azul” en la última escena, una vez destruida, literalmente, la dictadura. Los escenarios más frecuentados pertenecen al interior del Edificio, como el despacho del Constructor y algunas estancias uniformes, espacios en estructura piramidal y paredes blancas, cubiertas por cuadrantes de aluminio, iluminadas con una luz artificial y ataviadas con muebles geométricos de metal; también el sótano, donde los reclusos viven condenados a la oscuridad total. 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 a la transgresión de las leyes absolutas que de él emergen.

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 psicológica 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”. Su parquedad expresiva contrasta con el discurso del Poeta, el personaje que representa la mayor amenaza para la estabilidad del régimen. La poesía hace de los poetas individuos indestructibles e imperecederos, con ella se alzan como portadores del espíritu del hombre y del mundo que los rodea, son creadores de conceptos y difusores de ideas, preparados para cuestionar y 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, se explicita en el primer encuentro entre el Constructor y el Poeta, cuando este último, a pesar de haber estado encerrado en el Edificio como todos los de su condición, gracias a su “cualidad filtrante” consigue burlar la vigilancia y anunciar al Constructor que su imperio se desmorona. Como le explica el Poeta al Constructor, los poetas son seres *partenogénicos*, 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, que logra trascender atravesando los muros del Edificio; “entre nuestras obras y las vuestras hay una diferencia”, dirá el Poeta: “Las nuestras permanecen”.

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 las ideas —“no hables”, “no pienses”—, sino que anula las emociones —“no sueñes”— despojando a los ciudadanos de todo ápice de humanidad. No es casualidad, 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*. 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 infundido 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, facilita 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.

El lenguaje escénico desempeña una función dramática muy importante en esta obra, pues el detallismo sobre la indumentaria, la gestualidad, el movimiento escénico, el cromatismo, la iluminación y los efectos acústicos contribuye a realzar el carácter atomizado de las escenas y ayuda a mejorar la intensidad dramática lograda a través del diálogo. Por ejemplo, el cromatismo de la indumentaria varía a medida que avanza el conflicto y la represión se intensifica, por esta razón, los guardias del Edificio, 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 traslada a obras posteriores ya comentadas, como *Alceste* (1951) y *La cocina de las sombras* (1960), pero en ningún caso 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 despojados de sus máscaras: “sus rostros vulgares expresan el terror y el desconcierto”.

La gestualidad y el movimiento escénico son elementos clave para entender la evolución psicológica y física de los personajes. Las acotaciones en ese sentido brillan por su precisión y coherencia. 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 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, sobre taburetes o pequeños pedestales cúbicos “mueven las piernas como accionando pedales”. A lo largo de esa escena, los personajes se van desprendiendo de cualquier atisbo de conciencia crítica o de recuerdos; 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.

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 probablemente la mejor obra de la producción dramática de Plá: transgresora, poliédrica y premonitoria. Además, cabe destacar que el hecho de plantear el recurso de la creación distópica en 1946, en un contexto 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).

*Historia de un número* es, por otra parte, la pieza más afortunada de la producción teatral de Plá, ya que ha sido incluida en diversas antologías de teatro hispanoamericano y ha sido representada internacionalmente en varias ocasiones: México (1968), según Edda de los Ríos (1994), y también en Argentina y Uruguay. Como indica Ramón Bordoli (1984), fue retrasmiteda en Radio Nacional de Buenos Aires (1975) y Radio Nacional de España (1970) y presentada “en varias universidades españolas”; recientemente, la obra ha sido estrenada en Colombia (2011) y Venezuela (2016). En Paraguay 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” 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 (Rodríguez-Sardiñas y Suárez Radillo 1971; Pecci 1981; Perales 1989; Méndez-Faith 2013) 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.

El simbolismo expuesto en piezas como *El pretendiente inesperado* o *Alcestes*, ambientadas en tiempos pretéritos, se desnuda de onirismo y funda, 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, fuera del matrimonio, 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 construye 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, trabado 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 asimismo ayudan a cerrar las conversaciones aportando la significación necesaria a la escena, dejando siempre lugar 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 adquieren relevancia a medida que la desazón del protagonista por la acumulación de negativas aumenta.

Cuando el Hombre ya es adulto, los trabajadores del sistema le niegan un número y, por lo tanto, cualquier manifestación de sociabilidad, lo que lo arrastra a un estado extremo de incomunicación y soledad. Entonces, la aparición del Vendedor de sueños, con globos y luces de vivos colores, parece *a priori* un elemento esperanzador. Puesto que 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”, y no sirven para cubrir las necesidades básicas, el Hombre los rechaza: su condición lleva intrínseca su incapacidad para soñar. Para él, como para el Segismundo calderoniano, solo existe una concepción de la vida posible, aquella en la que está encerrado: si bien para Segismundo esta era el universo ficticio de la torre, para el Hombre es la realidad misma, cuyas normas acepta irremediamente. El Vendedor es portador de aquello que simboliza el acceso a la individualidad, pues los sueños son categorías únicas e intransferibles; este hecho revela en el Hombre su adhesión inevitable a los márgenes de la sociedad. Se erige, en este sentido, como un personaje contrario al Poeta de *El Edificio*, para el que la poesía y los ideales nutrían las raíces de la identidad personal y colectiva.

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 escena se denuncia tanto la instrumentalización de los individuos más vulnerables para fines bélicos, “defender la patria” —un concepto que los soldados piensan que el Hombre no conoce porque los que son como él “carecen de sentido cívico”—, como el olvido al que son sometidos después. Sin embargo, el número que el Hombre obtuvo en la guerra solo es válido en ese contexto. Por esta razón, ninguna de las muchachas con las que habla más adelante desea estar con él. Solo la Muchacha Sencilla le responde: “Yo sí te quiero. No me importa que no tengas número. Pero. . . ¿y nuestros hijos? ¿Pensaste en nuestros hijos?”. Estas reflexiones apuntan a que existen muchos otros casos de personas sin número, hecho que define a una sociedad enferma que conduce a la cosificación del ser humano, una sociedad que antepone la ley a la humanidad o la norma a la empatía.

La potencia expresiva de *Historia de un número* bucea en las consecuencias que arrastran la total deshumanización del hombre, propia de 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. Condenado a la cárcel, acabará por ser una cifra que, no obstante, continúa acusando su delito genésico: ser hijo de una madre soltera.

### *Teatro breve*

El teatro breve de Josefina Plá no conforma un corpus homogéneo, pero proponemos 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 Aguadé, permanecen inéditos y han sido hallados en el marco de esta investigación. Pertenecen a las piezas en un acto varias obras 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 tiene lugar poco después de la creación de su teatro mayor y comprende los años 1950 y 1971. El contexto ofrece las claves para entender por qué Plá cultivó este género: las piezas fueron escritas 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, así que es probable que muchas de las piezas en un acto rescatadas se integren en esta coyuntura; además, durante la década de los años 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.

Jorge Aguadé señala en *Teatro escogido* que Plá escribió *Media docena de grotescos brevísimos* en 1951, la 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 dicha antología, que nunca se editó, el título de algunas de estas obras viene acompañado por su definición genérica: “grotesco”. Podemos señalar que 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 risa. 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 entrecruzan con otros que no lo son.

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 efecto grotesco combina risa y desencanto, por su acercamiento al absurdo; 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. Así, en la yuxtaposición de las categorías grotesco y absurdo, esta última se manifiesta cuando la risa es paradójica y emana del desencanto 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, es un recurso liberador que puede llegar a movilizar la conciencia e invita a la reflexión. La convención teatral a la que recurre Plá en algunos de sus grotescos se acerca también al teatro del absurdo para abordar temas de índole existencialista como la incomunicación, la soledad o la deshumanización del individuo. 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.

*Piezas en un acto.* De los seis grotescos que podrían componer la obra *Media docena de grotescos brevísimos*, *El profesor* 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. Se trata de un “grotesco en varios momentos” —cuyo planteamiento dramático puede recordar a *La lección* (1950) de Ionesco— en el que el humor delirante cincela la deformación grotesca de las lecciones que un profesor imparte a sus alumnos sobre diversas disciplinas: Aritmética, Semántica, Gramática, Literatura, Psicología, Historia y Geografía.

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. Plantea sus lecciones a partir de una verborrea plagada de asociaciones irracionales que se plasman en una acumulación de estructuras sintácticas subordinadas y en un uso mínimo de la puntuación. Este maremágnum de ideas se crea con base en juicios surrealistas que, no obstante, contienen un poderoso componente crítico. En el nexo entre el elemento absurdo del discurso y su función como movilizador de conciencia, como una suerte de catarsis, encontramos

el valor de la pieza. Para explicar en qué consiste la Semántica, por ejemplo, una disciplina “moderna” que aprecian “los modernos”, el Profesor encadena frases hechas, 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”, “por qué ser cortesano es vestir mucho y ser cortesana desvestirse”.

La unidad de acción se alza sobre el personaje principal, el Profesor, y se desarrolla a lo largo de un extenso 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 que este cae desplomado al suelo, entran en escena tres doctores que certifican las causas del fallecimiento, uno de ellos dirá: “Ahora ya pueden hablar bien de él”. La loa que le dedican sus alumnos, basada en una visión ideal del docente que afianza su caricaturización, da paso al rezo, que no está exento de comentarios críticos acerca de la precariedad de la enseñanza: “El profesor está muerto”, “muerto con los bolsillos vacíos”, “muerto con hambre de jubilación”, “muerto con el sueldo atrasado”, “muerto con vacaciones sin paga”, “muerto conjugando el verbo deber. Amén”.

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.

En *El gato alcalde* (1950)<sup>13</sup>, 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 su teatro infantil. Aquí, el elemento

extraordinario no 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. El manuscrito al que hemos tenido acceso, aunque no se etiqueta explícitamente como pieza para radioteatro, presenta evidencias de serlo (carencia de acotaciones escenográficas y diversas indicaciones sobre el sonido).

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 define 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 la ayuda de Juan para escribir porque él, por su condición de gato, no puede 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 el lenguaje humano.

La ambición de Mr. Gatínez lo lleva a chantajear al actual alcalde, que “ha evadido los impuestos, recibido comidas, traficado con licores... lo bastante como para enviarlo a la cárcel por seiscientos años”, de modo que Juan no tiene más remedio que ayudarlo a 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, tras un candidato desconocido se esconde un hombre honrado: 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, ante la indignación de la ciudadanía, vuelve a casa de Juan y Elisa para sentirse a salvo.

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, sugiriendo al lector que 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, poquísimos; 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, que 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, ya vencido y de retorno a la vida prosaica de felino casero, 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 del Imperio romano*. Juan, que lo ve tan hundido, le propone volver a su estado felino natural. Para ello, solo tendrá que abandonar una cosa: el poder de la palabra.

*Ad augusta per angusta* (s.f.) 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 colérico en el que se desenvuelve la historia, es muy probable que Plá haya jugado con las palabras y “la época atómica” también se deba entender en sentido literal, lo que nos lleva a pensar 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, 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, que impide la identificación con los personajes, 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 tres grupos 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. 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 guaranítica” que va descalza. 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.

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 cotidianidad: 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 atesora 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 de este. 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*.

*Qué gran cosa es el teléfono* (s.f.) 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” (1984a), subraya que esta y *Una novia para Josévat* 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. En otras palabras, viven peor que si no lo tuvieran.

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 conforme progresa el enredo. Lo mismo ocurre con la protagonista, Mary, que sufre un proceso de caricaturización a lo largo de la pieza a medida 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. Por ejemplo, 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.

La pieza gana en comicidad por la omisión del receptor, pues es el personaje de Mary de quien depende el progreso de la acción. Se estructura a partir de una sucesión de monólogos encadenados que se sostienen gracias a la precisión de las acotaciones. El texto se fundamenta, así, en la continua ruptura de la función fática del lenguaje. En un momento de hastío, Mary desconecta el teléfono, de modo que, a partir de este instante, deberá enfrentarse a las consecuencias de estar “desconectada”. No se entera entonces de que su marido traerá invitados a cenar. El desenlace resulta tan cómico como patético: dado que la cena no está hecha, han de llevar a sus invitados a un restaurante o pedir comida a domicilio, pero no pueden hacerlo 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, el único alimento del pedido

que anotó el repartidor, 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 crear sus personajes satíricos, ya que el lenguaje de la obra trasciende el localismo costumbrista, “es mucho más simple que un sketch” (1996, 14). A través del 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 cotidianidad, en todas sus aristas.

*El empleo* (1971) es, probablemente, el último de los textos breves que se puede fechar con exactitud. Esta propuesta dramática dialoga con *El profesor*, aunque es una obra más sencilla estructuralmente y por ese motivo más cercana a *Esperar sentado* y *Caído del catre*. De estas, 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 pieza propone una crítica más atrevida y actual. La historia 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 maquinista 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 son A y B, no tienen una identidad definida, son tan anónimos como universales. Además, son víctimas de un sistema representado por el Jefe —cuyas acciones son extensibles a las de cualquier jefe— y caracterizado 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 de cambio de sexo. 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”.

Una vez que A se transforma en 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, 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. 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.

Desde el punto de vista dramático, *Esperar sentado* (s.f.) es una propuesta más radical que *El empleo* porque presenta varios rasgos que la acercan más claramente al 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 A y B. A se sienta en un portal cerrado, al lado de B, al que no conoce. B confiesa a A que está ahí sentado porque está esperando que pase 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, A entra en un bucle de presuposiciones sin salida que arrastran a su interlocutor. Sin embargo, la figura del enemigo se asocia aquí a la felicidad porque simboliza al interlocutor que propicia la comunicación, al contrario que el amigo, que 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.

En la vorágine 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. 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 percata de que A tiene la misma necesidad que B de ser escuchado, comprendido, acompañado. 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 ofreció 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: “. . . [la gente] 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.) es una pieza que contiene algunas referencias históricas que nos sugieren su fecha de creación: la guerra de Vietnam y la llegada del hombre a la Luna. Podemos deducir entonces que la obra pertenece al mismo ciclo creativo que *Esperar sentado*, *El empleo* y *El profesor*, con las que tiene afinidades estilísticas, y que fue escrita a partir de 1969. Se trata de una pieza en un acto, dividida en siete “momentos”, que cuenta las diversas investigaciones que profesionales de todo rango llevan a cabo 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 habitación de B se convertirá en un escaparate de tipos sociales cuya eficiencia es satirizada por la dramaturga porque, a pesar de que se obcecán en confeccionar 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 despliega rítmicamente” por el escenario. B les expone la situación y los

interpela para que comprueben que no haya ninguna otra entrada posible en la habitación. 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 generar 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. La pirámide de la investigación que construyen después el resto de 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 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 pieza se apoya en el humor, fundamentalmente en el plano lingüístico, dialoga con *Historia de un número*. Sin embargo, al contrario que en 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 esta razón, 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 formula B al descubrirlo, se evidencian cuáles son los ítems que participan en la construcción social del individuo: 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, por lo que queda abocado 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. Al final A 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.

Finalmente, del teatro breve de Plá, *Las ocho sobre el mar* (s.f.) es la pieza más extensa: la autora se refiere a ella como “farsa semántica-policia en un acto largo”. El discurso fársico de *Las ocho sobre el mar*, como veremos, está exento de la gravedad que envuelve a *Historia de un número* 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 del catre*, *El empleo* y *Esperar sentado*, aunque su configuración dramática es más densa. La obra, que sigue inédita y no se ha estrenado aún, recibió el tercer premio del IV Concurso Teatral de Radio Cháritas en 1976.

Se trata de una pieza coral estructurada sobre una concatenación de escenas que se desarrollan en la cubierta de un buque a vapor a mediados del siglo XIX. 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. La búsqueda de un sentido para esta frase es el motivo sobre el que se crea la acción dramática y en la que prevalece el diálogo.

La reflexión sobre 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 la expresión “a 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 la han oído, como un rumor—, así que el sentido que le dan a la expresión estará condicionado por el contexto personal en que la incluyen. En este ejercicio de malabares, conoceremos los deseos y las frustraciones de los personajes que representan distintos tipos sociales.

El Mozo 1 y el Mozo 2 se alteran al escuchar “a las ocho sobre el mar” porque tienen la misión de dejar un paquete, cuyo contenido desconocen, en un camarote y no saben si esa puede ser una nueva consigna del “jefe”, al que no han

visto nunca. A partir de su aparición, Plá añade a la trama “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 ha abandonado su novia. Las víctimas, que no tienen nada que ver en la trama policial, darán 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 de los Mozos, 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 de las dos víctimas estuvieron guiadas por significaciones personales que o ellos o su entorno habían atribuido a la enigmática expresión, lo que hace de su muerte un hecho absurdo.

En la propuesta de Plá reside, además, un juego de perspectiva 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. Así, 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, 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, que 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.

*Adaptaciones.* Plá trabaja ininterrumpidamente en varios programas culturales, entre los que destacan “Cuentos de ayer y de hoy” (1943–1950), para el que preparó guiones donde 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 acontecía en el mundo. 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 escribir probablemente *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. En el archivo de la autora también hallamos el manuscrito de *La garra del mono —La pata de mono—*, una traducción de Plá de la obra en un acto que el dramaturgo inglés Louis N. Parker escribió a partir del famoso cuento de W. W. Jacobs a principios del siglo XX. Al tratarse de una traducción, 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, y repuesta en 1964.

Las adaptaciones de varios capítulos de *El Quijote*, ideadas como proyecto académico en el marco docente de la Escuela Municipal de Arte Escénico, son una muestra más del interés por promover un teatro que combinara obras clásicas y contemporáneas, al estilo de la tradición de la escena española republicana. 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 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 primera parte; *En el palacio de los Duques*, adaptación de los capítulos XLII y XLIII de la segunda 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* (1951), Plá facilita una lista de las “obras en estudio” que incluye *Don Quijote en la venta* y *Principio, medio y fin del gobierno de Sancho Panza*.

Tomando como ejemplo la adaptación *Don Quijote en la venta* 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. 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 para inventar escenas que tengan la función de facilitar la comprensión global del texto, como pieza autónoma. Asimismo, 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.

En 1952, adaptó el cuento norteamericano *La tercera huella dactilar* de Mortimer Levitan. 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 accediera a la traducción a través de la antología *Narraciones Terroríficas* (1939), publicada por la editorial El Molino de Barcelona. Plá da noticia del montaje que llevaron a cabo los alumnos de la Escuela Municipal de Arte Escénico en 1952. El punto clave de esta ficción psicológica se encuentra en la condensación verbal, en el espacio cedido a la sugestión, por este motivo el trabajo de adaptación de este cuento no es tan significativo como en los capítulos de Cervantes. No obstante, la disposición de los diálogos, pero fundamentalmente la precisión de las acotaciones, le permite mantener el progresivo clima de tensión que invade la historia hasta el final.

El manuscrito del libreto radiofónico de *Los primeros hombres en la luna* comienza con una breve intervención del presentador que indica que se interpretó en el espacio radiofónico que regía el Patronato de Leprosos, “una media hora de entretenimiento ameno y útil” de la “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*. La escritora ofrece un comienzo *in media res*, que 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 anula los efectos de la fuerza de la gravedad— y cómo emprenden su viaje en la esfera que han inventado 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.

### *Teatro infantil, religioso y popular*

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 príncipe 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*<sup>14</sup> (1950). En general, sus historias beben de la literatura popular o de los clásicos universales y mantienen una estructura tradicional de introducción, nudo y desenlace; transcurren en lugares lejanos donde la magia o las situaciones disparatadas están aceptadas y protagonizadas por un abanico de personajes entre los que se incluye siempre 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 cuentos* (2002)<sup>15</sup>, Ángeles Mateo del Pino afirma que su producción infantil parte en los años cuarenta, cuando dirigió la serie radiofónica “Cuentos de ayer y de hoy”, recreando relatos ya existentes, pero sobre todo a partir del programa “El abuelito”, emitido entre 1949 y 1950. Esta es la época en que se sitúan también sus piezas de teatro infantil. En cualquier caso, sus textos para niños no pretenden ser didácticos o moralizantes, sino que persiguen causar “cosquillas en el alma” (2002, 17), pues se ven sustentados por el uso del humor, punzante a veces, que actúa 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” (1984a, 539). En “El teatro infantil”, un artículo publicado en el diario *La Tribuna* en 1952, la dramaturga 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 constituye una forma literaria con valores estéticos propios y no solo un rutinario molde pedagógico (*La Tribuna*, 25 de noviembre de 1952).

Las obras de teatro inscritas en las categorías 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), publicado en 2013, se compone de 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.

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 espectador en el motivo de burla; así, la risa es más primitiva e inocente porque está provocada, como señalaba Baudelaire, por la comicidad de las costumbres. Plá recurre a las técnicas del teatro popular para mostrar distintos matices de la idiosincrasia paraguaya a partir de conductas muy estereotipadas y personajes arquetipos. No sin perder el ingenio, la autora prima el entretenimiento, alejándose de este modo del teatro popular de Julio Correa, cuyo interés era plantear los problemas más inmediatos del pueblo paraguayo.

## Reflexiones sobre teatro, impulso del espíritu común

En paralelo al silencio desde el que vibraban muchos de sus personajes teatrales, desconocidos para lectores y espectadores, Plá conquistó el espacio público, no solo con su labor al frente de la Escuela Municipal de Arte Escénico, sino también gracias a su compromiso como divulgadora de artículos sobre teatro y críticas en prensa y revistas a lo largo de toda su trayectoria. En este epígrafe, basándonos en una compilación de textos recogidos en diversos medios paraguayos, observaremos qué autores, obras, temas y tendencias le interesan para, finalmente, llegar a comprender cuál es su idea de teatro —el resultado de una “necesidad espiritual universal” que responde a un impulso del “espíritu común de todos los hombres”—y cómo esta se traslada en sus creaciones.

Se ha visto que a lo largo de las décadas de los años cincuenta y sesenta la producción teatral de Plá es más prolífica. Participa del nacimiento en Paraguay de un teatro más 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: sufrió la ausencia del público y la censura. Por esta razón, autores 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. Ella también canalizó su lucha a través de la divulgación y la crítica.

Comenzó a dar conferencias sobre teatro en 1950, dirigidas tanto a los alumnos de la Escuela Municipal de Arte Escénico como al público asunceno en general. Gracias a las notas que publicó la prensa al respecto, principalmente *El País* y *La Tribuna*, hemos ampliado algunos datos del listado de conferencias que ofrece Ramón Bordoli (1984)<sup>16</sup>. 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 la actividad, observamos que, en aquellas conferencias de temática más 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 dictada en la Escuela Municipal de Arte Escénico en 1950 y publicada en el número 1 de la revista *Proscenio* (1951)<sup>17</sup>.
- “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 1952<sup>18</sup>.
- “Contenido humano y social del teatro a través del tiempo”, Escuela Municipal de Arte Escénico, 17 de septiembre de 1952<sup>19</sup>.
- “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.
- “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 de la configuración de los personajes principales y su dimensión 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, ofreciendo un 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—. También insiste en la inagotable fuente de sentimientos e ideas que emanan de los personajes trágicos shakespearianos.

Aunque no elaboró ningún estudio teatral de carácter propiamente teórico, gracias a su desempeño como crítica 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 opina que la situación había mejorado notablemente con respecto al pasado. En la década de 1960, su opinión era muy diferente. En el n.º 14 de la revista *Alcor*, la autora afirma que 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 (*El País*, 7 de agosto de 1944). 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 hubo acciones aisladas de intelectuales como Plá que, desde que empezara su labor en *Proal*, no dejó de escribir sobre teatro en los medios. A partir de los años setenta, pero fundamentalmente en la década de los ochenta, firmó críticas teatrales como redactora del suplemento cultural del diario *Abc Color* y como colaboradora en los diarios *Última Hora*, *Diario noticias*, *Hoy* hasta 1989. Es muy reveladora 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 (n.º 437), dedica unas líneas al estreno de una de las obras nacionales que ella misma etiquetó como “teatro serio o de valores”: *Procesados del 70* de Alcibíades González Delvalle, llevada a las tablas por el novel grupo Talía y dirigida por Mario Prono. Plá vincula la idea sobre la que se construye la obra, una situación de confinamiento que constriñe a los personajes, 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 Mario 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” (n.º 438).

En octubre de 1966 escribe sobre el festival que el Teatro Popular de Vanguardia (TPV) dedicó a García Lorca, bajo la dirección de Óscar Wespel. Era la primera vez que un elenco paraguayo llevaba a escena a este autor. Sin embargo, recuerda Plá que este no fue el primer homenaje que se dedicó 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 lorquianas<sup>20</sup> le dio la oportunidad de demostrar la autenticidad de su eslogan: “un teatro distinto”. Se lamenta, no obstante, 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 fantasma-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.º 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 de este grupo. Le interesa *Ligados* de O’Neill, estrenada en diciembre de 1966, porque los actores supieron asumir la compleja psicología de los personajes, víctimas de la alienación total en el amor: “. . . una interpretación que debe ser aplaudida como índice de una intención reflexiva y definida por llevar adelante un teatro de valores: lo que nos hace falta” (*Comunidad* n.º 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 de mayo de 1983); *La muerte de un viajante* (1984), donde confiesa 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 de agosto de 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 de abril de 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*, la dramaturga afirma 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” (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 (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” (1984a). Sobre ello habló también 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 en los seres que en ella habitan, sino en el sentido que el autor les infunde: “. . . 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 sencillos 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* n.º 579, 11).

El teatro de Plá alcanza una dimensión universal porque, sustentándose en el símbolo, convertido este 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 desvelan 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 universo 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 (1984b, 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 informan sobre el panorama teatral internacional. Este ejemplo pone de relieve 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 con el “Teatro español en el mundo”, Plá no menciona el teatro hecho en España, sino que destaca los estrenos internacionales —Alemania, Brasil, EE. UU.— 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 a 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 Arthur 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 de agosto de 1952).

La incorporación de los valores universales en una obra de teatro asevera su adhesión a eso que Plá llamó “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” (1984a, 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).

En su búsqueda por configurar ese “teatro eterno”, Plá logra componer una literatura dramática que ha sobrevivido al paso del tiempo y que franquea hábilmente las fronteras de la isla. Definió Eugenio Trías el drama como “un viaje que conduce al individuo a través de extravíos o vagabundeos al hogar, que le concede nombre e identidad” o como “un proceso que lleva al individuo hasta lo universal” (1974, 146). Así, la familia, la nación, la ciudad, la clase social, etc. pueden representar algunos de esos universales tradicionales. Como hemos visto, los personajes plásianos no alcanzan estos universales porque no logran arribar al final de su viaje. Más adelante, sin embargo, Trías se detiene en esta idea: el mundo contemporáneo en realidad asiste 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 en el espacio laberíntico del extravío:

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 (147–148).

El teatro de Plá, nutrido de contemporaneidad, responde a esta idea porque está colmado de seres que, en su intento por regenerarse, viven en tales espacios de tránsito; son personajes “sin estirpe 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. Nacidos en las calles de Asunción, estos personajes pueden ser “cualquier yo, cualquier tú, cualquier nosotros o vosotros”. He ahí su extraordinaria vigencia.

## **Teatro inédito, teatro imprescindible: hacia una poética teatral**

La recuperación de los textos inéditos de Josefina Plá nos permite configurar una visión más global de su literatura dramática, así como recabar la pluralidad de matices que entretejen sus piezas. Ofrece, además, la posibilidad de establecer una cronología teatral y de trazar conexiones entre su labor creativa y su trabajo como docente, directora, crítica y divulgadora teatral, de situar su obra en el marco del teatro paraguayo contemporáneo y de detectar puentes de diálogo con las corrientes estéticas teatrales latinoamericanas y europeas. En el presente epígrafe, basándonos en las secciones anteriores, articulamos una suerte de poética teatral con el fin de observar cómo Josefina Plá se apoya en su idea de teatro para concebir sus piezas dramáticas. Así, extraeremos algunas constantes en su teatro que hemos organizado a partir de tres elementos: ciclos creativos, aspectos formales y bloques temáticos.

### *Ciclos creativos*

La apreciación de cinco ciclos creativos en su producción dramática evidencia la coherencia de su discurso intelectual y la asunción de nuevas propuestas teatrales contemporáneas. Aunque no hemos comentado las obras anteriores a 1938, según el criterio expuesto en el primer epígrafe, dado que sí han formado parte de los hallazgos de esta investigación, las incluimos aquí para exponer las características del primer ciclo creativo:

*Ciclo de la Guerra del Chaco (1932–1938)*. Plá escribe teatro desde su primera estancia en Paraguay. *Victima propiciatoria*, su primera obra, “pieza lacrimógena felizmente perdida”, escrita y estrenada en Asunción en 1927, queda al margen de nuestra clasificación. Este primer ciclo creativo, que desarrolla en coautoría con Roque 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 conflicto<sup>21</sup>, 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.

*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 del ciclo. 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 ibseniano 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 arquetipos 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 literatura: tinta el lenguaje realista de una dimensión poética que la llevará a trasladar a sus personajes a espacios y tiempos ajenos a la realidad circundante. La distancia con respecto a esta viene marcada por el valor simbólico de los personajes, de las situaciones, de los espacios, del lenguaje, que se edifican a partir del 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 casi paralelamente.

*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 reescritura de temas

históricos, mitológicos o legendarios, 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 había asumido 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 fundar 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 se rinde sorprendentemente al 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 presentan una línea temática que se vincula con los temas de denuncia sobre aspectos de la realidad vigente insertos también en las corrientes teatrales de la segunda posguerra.

*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* (aprox. 1951), 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 descubrir su verdadera naturaleza.

Como vimos, lo grotesco combina risa y desencanto, de modo que el efecto distanciadador 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.

*Asedios al teatro del absurdo (1960–1971)*. Señala Marina Gálvez Acero (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, marcada por los problemas socioeconómicos propios del capitalismo y de los conflictos filosóficomorales derivados de la segunda posguerra.

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 inclinandose por fórmulas teatrales que le permitan plantear más adecuadamente estos temas. Transgrediendo sustancialmente 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 absurdo<sup>22</sup>. 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.

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 exhibir la angustia de la protagonista, acosada por un mundo que la constriñe. Aun acudiendo 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 acerca de la oposición entre el anhelo de entendimiento y la irracionalidad del mundo, 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.

### *Aspectos formales*

Dada la versatilidad creativa de Plá como dramaturga, perceptible en la identificación de varias estéticas teatrales a lo largo de su trayectoria, en el planteamiento de temas constantes, que se manifiestan a través de diversas variaciones, y en el cultivo de distintos géneros, destacaremos aquí los aspectos formales más significativos de su teatro.

*Espíritu tragicómico.* Con excepción de *Fiesta en el río*, *¡Ah, che memby cuéral!* 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 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.

*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 en 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 genera asimismo en los diálogos: no solo mediante la propia intervención del personaje, sino también a partir de lo que dice de él el resto, es decir, de 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.

*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 y 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*, *Alcestes* y *La cocina de las sombras*, las piezas de su producción donde mejor se aprecia la actualización 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 *Alcestes*, 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. Plá es rigurosa también 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.

*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 individuo 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 los que pueden identificarse como antagonistas. Los héroes y heroínas del teatro plasiano son aquellos que, mediante la palabra, y movidos por principios humanos esenciales 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 saber que existen salidas, a pesar del miedo. También, son héroes y heroínas, sin embargo, aquellos que, incapaces de actuar, hacen el esfuerzo por encontrar una vía de comunicación.

*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 en la mayoría de las piezas que componen su literatura dramática: 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 existen los finales felices a excepción del teatro infantil. Además, en sus mundos de ficción, que dialogan con la realidad, pero son autorreflexivos, 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 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: “Pero si creo en el teatro, si creo en el espejo, es preciso que crea en alguna manera de enmendar la imagen, aunque sea a costa de hacer en esta historia humana borrón y cuenta nueva” (1984a, 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.

### *Bloques temáticos*

Los ciclos creativos descritos anteriormente dialogan entre sí gracias a las constantes temáticas que entroncan el teatro plasiano. 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 hombres y mujeres problemas individuales y colectivos.

*La subordinación de la mujer.* 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*” (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, de modo 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, gira en torno a 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 los hombres.

En la búsqueda de la ética individual y colectiva, definida 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 sortea 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), las protagonistas teatrales asumen la capacidad comunicativa que les concede la autora para rechazar la sumisión como medio de supervivencia, por lo que 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* que, 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).

Plá 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 las mujeres asuman la responsabilidad de comprender la realidad que las rodea, así como de 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 paraguaya. 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 abrumadora.

*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 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”, colisiona 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 individuales<sup>23</sup>. Denuncia, por lo tanto, la ausencia de una correlación cabal entre el ritmo de la sociedad moderna y el del ciudadano común. 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 los 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, frente a 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 incapaces de ser felices en una realidad cuyos parámetros les resultan incomprensibles.

Otro de los planteamientos acordes a este bloque expone 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 provocan 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 ocurre 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 que los rodea, 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.

*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. De esta forma, en su intento constante por comunicarse, los protagonistas de Plá asumen un rol subversivo, independientemente de que finalmente logren vencer 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 entonces 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 porque no habla el castellano correctamente; 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 inviable. 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 contexto que les impide expresar sus sentimientos libremente. Asimismo, el silencio que se interpone entre Alceste y Admeto solo logra romperse en un plano onírico, y ni tan siquiera ahí toma forma de diálogo compartido, por lo tanto, 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.

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 mejorar. 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 alrededor no comprende su arte. Además, las limitaciones del lenguaje como medio para aprehender la realidad acentúan 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*.

## Notas

- 1 *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, tiene 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).
- 2 Se trata de una comedia dramática cuya protagonista es una virgen embarazada (Pérez López 2003), que obtuvo la Mención de Honor en el I Concurso de Teatro del Ateneo Paraguayo. En todas las referencias consultadas sobre el teatro de Plá, esta pieza aparece con este título, *María Inmaculada*, a excepción de su texto “Interpretación de la obra teatral” (1984a), donde se identifica como *Madre Inmaculada*.
- 3 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.
- 4 En el estudio introductorio de *Teatro paraguayo inédito* (1984), 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.
- 5 Diminutivo de “señora” utilizado en el dialecto paraguayo.
- 6 Según Plá (1988), 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 excluida 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’” (1988, 264).
- 7 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.
- 8 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.
- 9 El arrojamiento del Mozo de morir por amor remite al mito de Alcestis, que reelaborará Plá en su pieza *Alcestes* en 1951 y que se comenta más adelante.
- 10 *Vid.* Mateo del Pino, Ángeles. 2003. “Larga jornada sin el pan del beso’... Reelaboración del mito: Rapsodia de Eurídice y Orfeo de Josefina Plá”. En *Oficio*

*de mujer. Homenaje a Josefina Plá*, editado por Juan Luis Calbarro, 71–94. La Oliva, Fuerteventura: Calco/Ayuntamiento de La Oliva.

- 11 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).
- 12 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 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. En la introducción de *La muralla robada*, Plá explica cuál fue el suceso que la 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 II 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).
- 13 Se conoce la fecha a raíz de una carta que Aníbal Fadlala, director del Patronato de Leprosos de Asunción, dirigió a Josefina Plá en 1950 en la que le agradece haberle ofrecido “el libreto radio-teatral” *El gato alcalde* para celebrar el primer aniversario del espacio radiofónico que dirigía. La carta está publicada en sus memorias: Fadlala, Aníbal. 2011. *Crónicas de un hombre inquieto*. Asunción: Arandurá.
- 14 En *Teatro selecto contemporáneo hispanoamericano*, Orlando Rodríguez-Sardiñas y Carlos M. Suárez citan una obra más, que no hemos podido localizar: *Las tres preguntas* (1971, 467).
- 15 Esta antología tuvo 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.
- 16 Por otra parte, durante la década de los años setenta, además de su labor docente en la Universidad Católica Nuestra Señora de Asunción, impartió 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 Cultural de España Juan de Salazar (1977).
- 17 En esta conferencia, Plá se centra en las características, privilegios y limitaciones que definen el arte del actor, en comparación con otros artistas. Afirma que el teatro, que exige 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 (*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.
- 18 Como ha definido en múltiples ocasiones, para la dramaturga 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 de julio de 1952).
- 19 Según *La Tribuna* (26 de octubre de 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*.
- 20 Plá en su artículo no lo menciona, pero pudimos determinar a partir de otras notas publicadas en el semanario que dos de las farsas fueron *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* y *Retablillo de don Cristóbal*.
- 21 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.
- 22 Dudamos de que la fecha de creación de esta obra sea 1950, el año que 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.
- 23 Este tema resultaba de gran actualidad en Paraguay, donde los valores materialistas estaban muy instaurados en la sociedad del stronismo.

## Referencias

- Aiguadé, Jorge. 1996. “Introducción. El teatro de Josefina Plá: el valor de la idea y el punto de vista femenino”. En *Teatro escogido*, de Josefina Plá, 7–30. Asunción: El Lector.
- Almada Roche, Armando. 2011. *Josefina Plá. Una voz singular*. Asunción: Atlas Grupo Editorial.
- Ardissonne, José Luis. 1998. *Arlequín Teatro. Primera parte de una historia (1982–1997)*. Asunción: Arandurá, Fundación Arlequín Teatro.
- Aznar Soler, Manuel. 2006. “*San Juan*, de Max Aub: una tragedia abierta de su ‘Teatro mayor’”. En *San Juan*, de Max Aub, 9–64. Sevilla: Renacimiento, Biblioteca del Exilio.
- ed. 2019. *La literatura dramática del exilio republicano de 1939 I*. Sevilla: Renacimiento, Biblioteca del Exilio.
- Bogado, Víctor. 2007. *Historia y antología del teatro para la infancia en el Paraguay*. Asunción: Arandurá.

- Bordoli Dolci, Ramón A. 1984. *La problemática del tiempo y la soledad en la obra de Josefina Plá*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Centurión, Carlos R. 1951. *Historia de las letras paraguayas III*. Buenos Aires: Editorial Asunción.
- Ezquerro, Milagros. 2010. "La madre marchita de Josefina Plá". En *Señas de Paraguay, Scriptura*, 21/22, editado por Paco Tovar y María Gabriella Dionisi, 191–200. Lleida: Universitat de Lleida.
- Fernández, Miguel Ángel. 1996. "Introducción". En *Cuentos completos*, de Josefina Plá, 7–11. Asunción: El Lector.
- Gálvez Acero, Marina. 1988. *El teatro hispanoamericano*. Madrid: Taurus.
- Mateo del Pino, Ángeles. 1994. *El componente mítico y su función simbólica en la poesía erótica de Josefina Plá*. Tesis doctoral, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- 2002. "Introducción". En *Los animales blancos y otros cuentos*, de Josefina Plá, 7–47. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Méndez-Faith, Teresa. 2013. *Teatro paraguayo de ayer y de hoy I y II*. Asunción: Intercontinental.
- Minardi, Giovanna. 1998. "Josefina Plá: una voz a recuperar". *Letras femeninas* XXIV, 1–2: 157–177.
- Paulino Ayuso, José. 1999. "España: Historia y mito. Dos perspectivas dramáticas del exilio". En *El exilio teatral republicano de 1939*, coordinado por Manuel Aznar Soler, 165–177. Sant Cugat del Vallès: Associació d'Idees/Gexel.
- Pavis, Patrice. 1998. *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós Comunicació.
- Pecci, Antonio. 1981. *Teatro breve del Paraguay*. Asunción: Napa.
- Perales, Rosalina. 1989. *Teatro hispanoamericano contemporáneo (1967–1987)*. México D.F.: Gaceta.
- Pérez López, María Ángeles. 2003. "Raíz y altura: la labor teatral de Josefina Plá". En *Oficio de mujer. Homenaje a Josefina Plá*, editado por Juan Luis Calbarro, 15–37. La Oliva, Fuerteventura: Calco/Ayuntamiento de La Oliva.
- Plá, Josefina. 1976. *Obra y aporte femeninos en la literatura nacional*. Asunción: Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos, col. Literatura y sociedad.
- 1983. *Algunas reflexiones sobre la obra de los autores españoles (dramáticos) del Siglo de Oro*. Asunción: Separata de Estudios Paraguayos. Universidad Católica de Asunción.
- 1984a. "Interpretación de la obra teatral". En *La problemática del tiempo y la soledad en la obra de Josefina Plá*, de Ramón Bordoli Dolci, 538–540. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- 1984b. "Autoemblanza escrita a pedido de un periodista extranjero". En *La problemática del tiempo y la soledad en la obra de Josefina Plá*, de Ramón Bordoli Dolci, 515–518. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- 1985. *Una vez más, en busca de William Shakespeare (Reflexiones mínimas)*. Asunción: Arte Nuevo.
- 1987. *En la piel de la mujer. Experiencias*. Asunción: Grupo de Estudios de la Mujer Paraguaya.
- 1988. "Julio Correa y el teatro en guaraní". En *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica. Tomo III*, 262–264. Madrid: Ministerio de Cultura/INAEM/Centro de Documentación Teatral.
- 1989. *La muralla robada*. Asunción: Universidad Católica de la Asunción.
- 1996. *Teatro escogido*. Asunción: El Lector.

- 2000. *Sueños para contar. Cuentos para soñar*. Puerto del Rosario: Excmo. Cabildo de Fuerteventura.
- Plá, Josefina y Mario Halley Mora. 1984. *Teatro paraguayo inédito*. Asunción: Mediterráneo.
- Ricoeur, Paul. 2003. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. París: Seuil.
- Ríos, Edda de los. 1994. *Dos caras del teatro paraguayo*. Asunción: Agencia Española de Cooperación Internacional.
- Roa Bastos, Augusto. 1971. "Entretiens". *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* 17: 207–218.
- Rodríguez-Alcalá, Hugo. 1968. "Josefina Plá, española de América y la poesía". *Cuadernos Americanos* 4 (julio–agosto): 73–101.
- Rodríguez-Sardiñas, Orlando y Carlos M. Suárez. eds. 1971. *Teatro selecto contemporáneo hispanoamericano*. Madrid: Escelicer.
- Trías, Eugenio. 1974. *Drama e identidad*. Barcelona: Barral Editores.
- Yousfi López, Yasmina. 2018. "Paraguay between dictatorships: *El Edificio*, an unknown play by Josefina Plá". En *Theatre and Dictatorship in the Luso-Hispanic World*, editado por Diego Santos Sánchez, 214–230. New York: Routledge.

## El exilio solar de Josefina Plá

La elección de Paraguay como país de destino de los exiliados que huían de la guerra civil española no respondió a ningún proyecto de solidaridad interestatal. Participaron en la acogida de los pocos exiliados que llegaron al país las asociaciones constituidas después de la primera emigración de españoles durante el primer tercio del siglo xx: la Sociedad Española de Socorros Mutuos de Asunción del Paraguay (SESMAP), la Sociedad Recreativa España y el Centre Català de Asunción, vinculado a otras instituciones catalanas como el Casal Català de Buenos Aires o el Centre Català de Montevideo. A pesar de sus diferencias ideológicas, el contacto entre estas asociaciones era fluido porque la comunidad de inmigrantes españoles conformaba un colectivo muy cohesionado (Morales Raya 2015). Por esta razón, durante la guerra civil española, la SESMAP se unió al Centre Català y a la Sociedad Recreativa de España para recaudar conjuntamente fondos para la Cruz Roja española. Con 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 la 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). No obstante, el capítulo sobre las relaciones entre Paraguay y España durante

la guerra civil española resulta aún bastante brumoso debido a la dispersión de documentación<sup>1</sup>.

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 al flujo migratorio derivado de la diáspora de desterrados. Como expone Dora Schwarzstein (2003), algunos de los refugiados que no tenían cartas de llamada de familiares, pero sí disponían de capital, podían recurrir a la compra de visas para Bolivia, Paraguay, Uruguay y Chile, que ponían menos dificultades que Argentina. Añade Bárbara Ortuño (2012) que así 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. La estrategia consistía en ingresar a Argentina a través de esos países, lo cual resultaba más simple; o aprovechar directamente la escala en Buenos Aires para establecerse allí, habiendo presentado antes un visado de tránsito a los territorios vecinos. En cualquier caso, Paraguay, aunque se presentaba como un destino alternativo para los exiliados, resultó solo en contadas ocasiones una opción real.

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. Entre los intelectuales, además de Josefina Plá y Fernando Oca del Valle, el país guaraní acogió a un grupo de exiliados que participó activamente en el ambiente cultural, sobre todo a partir de frecuentes colaboraciones en prensa. Algunos ejemplos son el jurista Guillermo Cabanellas de Torres, que vivió en Paraguay de 1938 a 1944; el empresario cultural José Marcos, que se radicó en el país después de dejar París tras la invasión nazi; el periodista Avelino Rodríguez Elías, que llegó en 1936 y permaneció en Asunción hasta su muerte, en 1958, y el artista y escritor Isidoro Calzada, quien vivió allí de 1967 a 1982. Sus trayectorias invitan a abrir nuevas líneas de investigación, pues su obra intelectual en el país —ensayos, novelas, cuentos— no ha sido objeto de estudio y, por lo tanto, aún no integra el corpus literario del exilio.

Como comentamos en capítulos precedentes, las circunstancias sociopolíticas de Paraguay a partir de la década de 1940 justifican la exclusión de la pequeña comunidad de desterrados de las redes culturales del exilio republicano. Por esta razón, la literatura de autores exiliados difícilmente llegó a Paraguay. Según Plá, las posibilidades de acceso a la narrativa y a la poesía española contemporánea 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” (1993, 163). No sin emplear un tono crítico, habla también 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, que se constituyó durante varias décadas como un espacio de diálogo y debate gracias a que Solé era el representante en Paraguay de las principales casas editoriales de Buenos Aires (Gamarra 2011, 160). De allí recibía ejemplares aprovechando los envíos de mercancías que llegaban a Asunción dos veces por semana desde Argentina, y era él quien, asimismo, abastecía a las pocas librerías del interior del país. Otro punto de contacto con el exterior fue, evidentemente, el núcleo de exiliados paraguayos 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 estrategias para observar qué ocurría al otro lado de la frontera; beneficiándose de la ambigüedad legal que envolvía el sistema de censura cultural, consiguieron estimular el proceso de *desconfiguración* insular a partir de la traslación de ideas universales que, en el contexto paraguayo, funcionaban como estiletos sobre la capa acrítica de una sociedad dormida.

A lo largo de este último capítulo nos disponemos a formular preguntas sobre el lugar que el teatro de Josefina Plá puede ocupar en los estudios del exilio literario teniendo en cuenta sus especificidades como escritora que se mueve bajo un influjo intercultural: Plá escribe desde la frontera de la isla, un espacio metafórico de acción y de enunciación, diálogo entre interior y el exterior. Esto nos conduce hacia una reflexión más amplia acerca de la vinculación de Josefina Plá con el exilio republicano de 1939, específicamente sobre los factores que confluyen y evidencian su condición de “intelectual exiliada.” Esta es una etiqueta que no ha de estar supeditada a unas circunstancias determinadas, pues la diáspora de 1939 fue un acontecimiento heterogéneo, trabado de tantas experiencias vitales como sujetos la padecieron.

## Canon y universalidad

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 II 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 exilio; 4) “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 más comercial como las reescrituras de textos clásicos.

*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, aquellas que recuperan temas históricos y las que se centran en temas actuales del país de acogida. Esta última representa una prueba 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 de “temas actuales.” Sin embargo, si tomamos como referencia su obra literaria desde una óptica 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 con su contexto creativo, pues nacen y se desarrollan muy tempranamente en Paraguay, durante sus primeras estancias antes de la guerra civil española, 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 diversidad creativa, o de un “descubrimiento inagotable”, pues la compleja circunstancia paraguaya —sociopolítica y cultural— orquesta toda su producción intelectual como un reflejo nítido de la realidad o como una proyección simbólica que potencia la dimensión universal del conflicto.

Plá, además, no cultiva la literatura autobiográfica; solo pertenece a la categoría de escrituras del yo *El espíritu del fuego* (1977), la biografía que escribió 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 es sobre todo el amante desaparecido. Atendiendo a la clarificación terminológica basada en un “problema de preposiciones”, literatura *en* el exilio y literatura *del* exilio, expuesta por Manuel Aznar Soler (2002, 2017), observamos que es difícil detectar en su obra, sobre todo narrativa y teatral, tópicos específicos de la literatura *del* exilio como “la nostalgia por la tierra perdida”, “la tragedia del desarraigo”, “la obsesión de retorno”. Determinar, entonces, que la suya es una obra ecléctica, y por lo tanto más asociada a la literatura *en* el exilio, es decir, aquella creada por un autor exiliado independientemente de lo que trate, 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. 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 de situarla. Doménech perfila cuatro grupos generacionales: los escritores nacidos alrededor de 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 o Generación del 27 (Nieva-de la Paz 2006). En efecto, su perfil encaja con el grupo de “mujeres modernas”, promotoras de la conquista de la Esfera pública, aquellas que, 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” (Vilches-de Frutos y Nieva-de la Paz 2012, 10).

Aunque es cierto que Plá vive en Paraguay desde 1932 hasta 1934, el advenimiento de la República en 1931 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, y, por tanto, es testigo directo del cambio político y social español. 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”. 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 y declara:

Dueña de su felicidad con el divorcio —reglamentado con un criterio ecuaníme y generoso— y 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 el 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:

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. . . 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, 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”, retroceder es inconcebible para la República. 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 aprecia 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).

Este artículo es excepcional por dos motivos: primero, porque pocas veces Plá habla literalmente de cuestiones políticas, ya que su ideología de cariz progresista se filtra a través de sus ficciones y a partir de 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. Existen razones de peso para explicar por qué no escribió abiertamente sobre su posición ideológica en relación con el 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 Valencia para recuperar las cerámicas de su marido Julián de la Herrería, que dejó a recaudo en el Museo de Bellas Artes de la ciudad antes de marcharse al exilio.

El discurso progresista que impregna la producción intelectual de Plá, 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—, es razón suficiente para ratificar su identificación con la cultura republicana. Además, hemos observado algunos gestos llamativos a lo largo de su trayectoria que cabe mencionar aquí. Como hemos comentado, desde la isla paraguaya, su acceso a las redes culturales del exilio es muy difícil. Su contacto con la literatura del exilio es reducida, pero no por ello, dada la parva circulación de libros en el país, menos reveladora: Plá confiesa que conoce la poesía de Vicente Aleixandre, Miguel Hernández, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Luis Cernuda, León Felipe y la narrativa de Ramón J. Sender; en diversos artículos en prensa

manifiesta su predilección por la poesía lorquiana; conoce el teatro de Alejandro 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* (n.º 5 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 de enero de 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, ante ciertas circunstancias más espinosas, la autora 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”, donde afirmaba que “a Federico lo mató el desorden de los primeros momentos. . .” y que eso “constituyó un crimen pueblerino, casi personal”. En la carta, para probar la ruin 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. . .” (n.º 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 conversaciones con personas cercanas a la autora a propósito de este tema, afloró una idea sustancial: 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 “medida” con la que tenían que desenvolverse. Cabe recordar aquí que Plá perdió su puesto de profesora 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 es muy significativo porque 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 (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 en el 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, podría asumir, dado el alto grado de integración en el país de adopción, una categoría más cercana al neologismo “transterrado” acuñado por José Gaos. Sin embargo, no creemos que en la identidad creativa de Plá exista una sustitución de la españolidad por la paraguayidad, tomando la terminología de José Luis 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 “hacerse” y el “estar” que planteó José Ricardo Morales en su ensayo *El saber del regreso*:

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 (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. Demuestra sobre todo un interés consciente por preservar un trazo esencial de su identidad española enraizado en el lenguaje. Sí incluirá expresiones en yopará para dar voz a algunos de sus personajes con el objetivo de aportar realismo a la captación de los ambientes locales<sup>2</sup>. Desde la “encrucijada” donde nace su obra, en palabras de Miguel Ángel Fernández, podemos afirmar que existe una voluntad por reflejar el bilingüismo, rasgo inherente a la idiosincrasia paraguaya, pero solo en aquellas obras de ficción centradas en captar la esencia de “la realidad circundante”.

Aunque la tradición literaria y cultural que nutre su universo creativo es común, en términos generales, a la de los exiliados españoles republicanos, la inclusión de la producción dramática de Plá en el corpus del teatro del exilio solo podrá hacerse si esta se observa en diálogo con la de sus contemporáneos paraguayos. Como comentamos en el primer capítulo, el contexto de creación teatral al que se integra Josefina Plá a principios de la década de los cuarenta estaba marcado por la discontinuidad en el desarrollo de la historia literaria paraguaya, que padecía la falta de precedentes directos, lo que dificultaba el relevo generacional. Debido al estado de suspensión evolutiva y a la atmósfera nebulosa que existía en torno a la censura, su teatro, así como el de algunos miembros de su generación, estuvo condenado al silencio: pues ni se leyó ni se representó, salvo algunas excepciones. Sin embargo, lo excepcional, catalogado por Plá como “teatro serio”, emerge en este contexto como un factor clave para acabar con la discontinuidad.

Existe un fino hilo conductor asociado a un lugar común de enunciación que parte de las excepciones y guía las líneas discontinuas entre generaciones. 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 lugar de enunciación dota a estas

primeras obras de una carga crítica, comprometida, intrínseca al espíritu de la generación de 1940. De ese margen nace lo excepcional: las únicas nueve piezas de teatro “serio” firmadas por Julio Correa, Ezequiel González Alsina, José María Rivarola-Matto, Augusto Roa Bastos, Roque Centurión Miranda o la propia Josefina Plá que se lograron estrenar a lo largo de una veintena de años (1940–1960). Los textos dramáticos creados por escritores de una generación posterior, como Alcibíades González Delvalle y, sobre todo, Mario Halley Mora, o por otros más jóvenes cercanos al teatro independiente, como Carlos Colombino, Ovidio Benítez o Ramiro Domínguez<sup>3</sup>, también se originaron en la marginalidad heredando el carácter subversivo de sus precedentes y volteándose en ocasiones hacia formas artísticas experimentales. De este modo, es posible afirmar que el discurso crítico, expresado en diferentes intensidades, es el que potencia la modernidad del teatro paraguayo de la segunda mitad del siglo xx. Por ello, los nueve estrenos de teatro “serio” en un periodo de veinte años, dato que aporta Plá con cierta tristeza al compararlo con los éxitos del teatro comercial de evasión, se han de interpretar como un mecanismo inaugural del proceso de *desconfiguración* insular por parte de la intelectualidad paraguaya a partir de la década de 1940 y como un punto clave para subvertir el tópico de la discontinuidad.

Otro elemento relevante para valorar la obra teatral de Plá en relación con la de sus contemporáneos locales es la preeminencia del tema político, motivado por 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 basados en la aceptación o el rechazo de la realidad. Una vez recuperada y analizada su obra teatral, sostenemos que es incuestionable que Plá encabeza el acompasado proceso cultural de *desconfiguración* insular y que lo hace desde una óptica muy personal que prueba su libertad creativa. Por esta razón, caracterizar su producción dramática en el yermo panorama teatral paraguayo de las décadas de los años cuarenta, cincuenta y sesenta es también un ejercicio complejo debido al carácter poliédrico de su teatro, a su capacidad por adaptarse y apropiarse de las nuevas tendencias estéticas contemporáneas.

Además de los dos focos de la actividad teatral en Latinoamérica, 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 inaugura su renovación con recursos propios de una etapa anterior, actualizando el realismo costumbrista hacia actitudes más críticas con la realidad. Los autores que Jorge Aiguadé considera los padres de la dramaturgia moderna paraguaya se inclinan hacia la indagación de la identidad paraguaya, desnuda de idealismos, erigida sobre situaciones concretas de la realidad del país, presente y pasada, pero con el propósito de trasladar los conflictos a un plano más universal. La peculiaridad de Josefina Plá, y por este motivo mantenemos que encabeza el proceso de *desconfiguración* cultural paraguayo, reside además 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 a lo largo de treinta años, en coherencia con el pensamiento más contemporáneo.

La representación de Josefina Plá en la historiografía literaria paraguaya es incomparable con la de la historiografía del exilio republicano español, donde ocupa un lugar muy marginal. Su voz se mantiene viva, a pesar del ineditismo que sufre su obra teatral, gracias a su país de acogida, donde es considerada una intelectual de primer orden. Este desequilibrio evidencia la necesidad de reescribir y ampliar el canon del exilio hacia otros espacios donde puedan incluirse figuras periféricas, independientes, multilateralmente dialogantes y, por lo tanto, difícilmente encasillables en los marcos historiográficos establecidos. Figuras, como Plá, que reclaman leer el exilio desde su compleja diversidad.

## **Otro exilio republicano de 1939**

Edward Said, en su intento de convertir el exilio en un paradigma, declara que, aunque parezca “extraño” hablar de los “placeros” del exilio, existen ciertos aspectos positivos adheridos a él: “. . . 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 el crítico tildó de *contrapuntística*. 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 comunidad exiliada como para aquella de la que se ha escindido. La particularidad del éxodo republicano en Paraguay, minoritario y transitorio en algunos casos, 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 la isla rodeada de tierra. Plá no escribe para los españoles, tampoco para los contados exiliados 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. El exilio, como fenómeno histórico, puede comportar, además de un sentimiento de melancolía y ausencia, una dimensión moral y un componente ético en un espacio donde se establezca un modelo de “orden universal” (López García 2008).

Desde la isla paraguaya, a la que apenas llegan noticias sobre el exilio republicano, Plá construye “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* a partir de las palabras de Plutarco:

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 para Josefina Plá es una celebración solar, es equivalente a la contemplación del sol y de los astros, es “un impulso solidario” 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).

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, significaba regresar al camino del crecimiento individual y del porvenir. Precisamente, Guillén cita la experiencia de Roa Bastos, para el que los cuarenta años de destierro fueron “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 Bastos *apud* Guillén 1995, 143); esta mirada dialoga con la de José Ricardo 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, para experimentar un sentimiento de “extrañamiento” forzoso. Como subraya el propio Morales, 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 obra literaria de Plá *en* el exilio se fundamenta en un conjunto de experiencias interculturales 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 posibilita trascender los límites de la frontera paraguaya y, en el caso de su literatura dramática, transformar el mundo inmediato, el circundante, en planos más abstractos o universales. En este sentido, recuperamos una reflexión de Hugo de St. Victor, monje sajón del siglo XII, citada por Erich Auerbach durante su exilio en Turquía, a la que recurre Edward Said: “. . . 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. Y parafraseando a T. S. Eliot, Said añade: “. . . no se puede privar a la realidad ‘de los otros ecos’ [que] habitan en el jardín” (2018, 506). La singularidad de Plá como exiliada reside en

su objetivo de construir un discurso que ofrece una representación más equilibrada de los otros-nosotros, lejos de prejuicios, etiquetas o nacionalismos. Logra integrarse 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 que potencian la identidad individual de la escritora. La creación literaria es, para Plá, el medio más directo, concreto y eficaz para desplegar esa visión.

La heterogeneidad que define el exilio republicano de 1939 responde a la diversidad de vivencias del exilio, tantas como sujetos diaspóricos, y, en consecuencia, a la generación de distintas actitudes frente a la experiencia. Entre los extremos, que son 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” (Rodríguez 2017, 83–84). En el caso concreto de los escritores, esto nos permite explicar la diversidad del corpus literario del exilio de 1939. Como hemos sugerido, Plá, desde la frontera creadora, vive un exilio “solar” plutarquiano. Sin embargo, 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 el que confluyen el exilio y el insilio. La libertad de expresión que le confiere el exilio se ve cercenada por su condición de insiliada paraguaya. 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 cayese en las manos equivocadas. No obstante, en Plá, afortunadamente, sospechamos que no se da el fenómeno de la autocensura, por eso hoy, apoyándonos en sus manuscritos, podemos apreciar su extraordinaria capacidad creativa y reivindicar su lugar en la historiografía literaria. Porque, a pesar de las dificultades, Josefina 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 otra de las reflexiones que propone Fernando Aínsa sobre el concepto de frontera (2006), esta se concibe como una “membrana permeable” que “permita la ósmosis de campos culturales diversos”, puesto que, 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 libro. 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 y pasa a ensalzar la de pasaje, que es, asimismo, transgresora 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 hizo descubrir las carencias del país y emprender un proyecto de institucionalización teatral. Así pues, este motivo se asocia con la definición de frontera como una “membrana permeable”, que le brindó la oportunidad de filtrar manifestaciones de la cultura paraguaya concebidas en el interior de la isla, contribuyendo así a desmitificar el tópico de lugar culturalmente baldío. *Historia de un número* es el ejemplo más representativo en el ámbito teatral, pero las primeras giras internacionales del teatro independiente, heredero del espíritu de la Escuela Municipal, se incluyen también en esta coyuntura. El segundo motivo responde a la lectura del término frontera como “encrucijada” y se asocia a su perspectiva creativa condicionada por su identidad de exiliada plutarquiana, amante de su país de adopción. Siguiendo con la reflexión de Aínsa, su palabra, su literatura, es esencialmente fronteriza, porque en tanto que macroestructura 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, por lo que resulta también disidente, un factor que puede agregarse a las circunstancias socioeconómicas que explicarían el ineditismo de sus obras teatrales. Recordemos que Plá opinaba que el 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” (Plá *apud* Almada Roche 2011, 169–170). La expresión de la verdad está

íntimamente ligada al concepto de escritura disidente, aquella que rechaza 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” (2012, 70). Precisamente, la distancia que ofrece la frontera, como 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 entendido como un acto de liberación<sup>4</sup>: planteando 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: “No es fácil quitarse la máscara” (1976, 15).

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 como una categoría no estrictamente irreductible a lo nacional español. El debate teórico sobre la 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 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” (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 (2017) que, además de 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). Esto implica 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, es decir: 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. Es el sueño colectivo que acaece en un tiempo 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, existen otras formas de pensar el legado cultural del exilio republicano alejadas de las estructuras de interpretación heredadas del franquismo. Una de las claves que proponen Mari Paz Balibrea y Sebastiaan Faber (2017) se centra en la consideración de que la historia del exilio republicano no admite clausura, por lo 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 y la hondura en que los individuos y comunidades del exilio contribuyeron con sus saberes a las historias de sus espacios de llegada o de tránsito.

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 con una de las líneas de dispersión, cuyo legado es absolutamente medular para la cultura paraguaya del siglo *xx*<sup>5</sup>. Por eso, no tendría sentido recuperarlo integrándolo forzosamente “de vuelta a la nación”, sobre todo en un momento en el que los modelos nacionales de historia

literaria están en crisis. Sí es necesario hacerlo en un acto de colaboración entre España y Paraguay y entenderlo como un diálogo transnacional. El suyo es 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 de noviembre de 2003).

La revisión del canon implica, por lo tanto, la recuperación y el reconocimiento de los autores que integran en su mirada la coexistencia de culturas, ya sea fagocitados por el país de acogida o, como Josefina Plá, situados en el espacio privilegiado de la frontera, símbolo de encuentro y vínculo entre el interior y el exterior de la isla.

## Notas

- 1 Sí han sido afortunadamente abordadas aquellas aristas relativas a la actuación y trayectoria de los brigadistas paraguayos en el conflicto español (Dalla-Corte Caballero 2016).
- 2 Como hemos podido comprobar en su producción teatral, los modismos del castellano paraguayo son apenas significativos.
- 3 La obra de Ramiro Domínguez, *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 en Paraguay por su contenido crítico. La edición incluye una serie de ilustraciones expresionistas, en blanco y negro, del reconocido artista paraguayo Carlos Colombino.
- 4 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.

- 5 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).

## Referencias

- Aínsa, Fernando. 2006. *Del topo al logos. Propuestas de geopoética*. Madrid: Iberoamericana.
- Almada Roche, Armando. 2011. *Josefina Plá. Una voz singular*. Asunción: Atlas Grupo Editorial.
- Aznar Soler, Manuel. 2002. “La historia de las literaturas del exilio republicano español de 1939: problemas teóricos y metodológicos”. *Migraciones y Exilios* 3: 9–22.
- 2017. “Literatura de/en el exilio”. En *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*, coordinado por Mari Paz Balibrea, 136–145. Madrid: Siglo XXI.
- Balibrea, Mari Paz, coord. 2017. *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*. Madrid: Siglo XXI.
- 2017. “Temporalidad exílica.” En *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*, coordinado por Mari Paz Balibrea, 146–151. Madrid: Siglo XXI.
- Balibrea, Mari Paz, y Sebastiaan Faber. 2017. “Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español. Introducción a modo de manifiesto”. En *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*, coordinado por Mari Paz Balibrea, 13–24. Madrid: Siglo XXI.
- Bogado, Víctor. 2017. “Josefina Plá”. En *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*, coordinado por Mari Paz Balibrea, 713–716. Madrid: Siglo XXI.
- 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 Morínigo, Ubaldo. 1996. *Josefina Plá y el periodismo paraguayo*. Asunción: Edipar.
- Dalla-Corte Caballero, Gabriela. 2016. *De España a Francia. Brigadistas paraguayos a través de la fotografía*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Doménech, Ricardo. 2013. *El teatro del exilio*. Madrid: Cátedra.
- Gamarra, Pedro. 2011. *Espanoles ilustres en el Paraguay*. Asunción: Aguilar.
- Guillén, Claudio. 1995. *El sol de los desterrados: literatura y exilio*. Barcelona: Quaderns Crema.
- López García, José-Ramón. 2008. “El concepto de exilio y la poesía de los exiliados republicanos de 1939”. En *El exilio: debate para la historia y la cultura*, editado por José Ángel Asunce, 77–95. Donostia: Saturrarán.
- Morales, José Ricardo. 1969. “Teatro de y en el exilio”. En *Teatro*, de José Ricardo Morales, 41–44. Madrid: Taurus.

- 2012. *Obras completas. Ensayos*. 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.
- Nieva-de la Paz, Pilar. 2006. “Voz autobiográfica e identidad profesional: las escritoras españolas de la Generación del 27”. *Hispania*, 89.1: 20–26.
- 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. <https://doi.org/10.4000/ccec.4242>.
- Plá, Josefina. 1976. *Obra y aporte 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.
- 1982. *Voces femeninas en la poesía paraguaya: antología*. Asunción, Alcándara.
- 1984. “Interpretación de mi cuentística”. En *La problemática del tiempo y la soledad en la obra de Josefina Plá*, de Ramón Bordoli Dolci, 537–538. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- 1993. “Españoles en la cultura del Paraguay”. En *Obras completas IV*, editado por Miguel Ángel Fernández. Asunción/Madrid: RP Ediciones/Instituto de Cooperación Iberoamericana. Anteriormente publicado en 1985, Asunción: Araverá/Embajada de España.
- Rivas, Enrique de. 1998. “Los durmientes de la cueva: tiempo y espacio del exilio republicano de 1939”. En *El exilio literario español de 1939*, editado por Manuel Aznar Soler, 85–91. Barcelona: Associació d’Idees/GEXEL.
- Rodríguez, Juan. 2017. “Naciones y nacionalismo”. En *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*, coordinado por Mari Paz Balibrea, 78–86. Madrid: Siglo XXI.
- Said, Edward. 2005. “Reflexiones sobre el exilio”. En *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales*, 179–195. Barcelona: Debate.
- 2018. *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Debate.
- Schwarzstein, Dora. 2003. *Entre Franco y Perón: memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina*. Barcelona: Crítica.
- Vilches-de Frutos, Francisca y Pilar Nieva-de la Paz. 2012. “Introducción”. En *Imágenes femeninas en la literatura española y las artes escénicas (siglos XX–XXI)*, editado por Francisca Vilches-de Frutos y Pilar Nieva-de la Paz, 7–12. Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies.



## Coda. La isla *desconfigurada*

La *desconfiguración* insular impulsada por Josefina Plá en el ámbito teatral sucede, como hemos visto a lo largo del libro, gracias a una acción diseminada en tres tareas a lo largo de varias décadas: como directora y pedagoga al frente de la Escuela Municipal de Arte Escénico, como investigadora, crítica y divulgadora en distintos medios paraguayos e internacionales, y como dramaturga. El teatro es en ella una constante, una lucha, un compromiso. Aunque la compleja coyuntura sociocultural paraguaya, condicionada por el autoritarismo siempre como telón de fondo, impidió que su labor se produjera con la intensidad con la que fue concebida, la cátedra de Plá contribuyó a que la cultura paraguaya avanzase, impactando, en el caso del teatro, sobre las nuevas generaciones que impulsaron el teatro independiente tanto desde el escenario como desde la platea. Su propuesta intelectual representa un vínculo liberador entre la isla y el exterior. Plá encuentra la libertad creativa desde la frontera, un espacio de enunciación que le permitió proyectar su conciencia modernizadora simultáneamente hacia el interior, como un acto subversivo de dignificación cultural, y hacia el exterior, como una manera de derrumbar el aislacionismo de la cultura paraguaya, tendiendo puentes a la contemporaneidad. Así, al reconstruir su trayectoria teatral, observamos que la identidad insular de Paraguay, afianzada deliberadamente a mediados del siglo xx por el régimen stronista, se apoya sobre un discurso eminentemente mítico,

pues los muros que cercaban la isla paraguaya estaban, en realidad, salpicados de grietas. La imagen de la isla *desconfigurada* es el resultado de un complejo proceso de modernización cultural aún muy desconocido. En el caso específico del teatro paraguayo, esa imagen solo logrará eclipsar al mito de la isla rodeada de tierra cuando el legado de Plá integre plenamente el discurso historiográfico literario y teatral desde una mirada transnacional.

La isla, hermetizada por el devenir histórico y por la obstinación ideológica del régimen, originó que, desde el exterior, Paraguay se percibiese como una sombra impenetrable. No es baladí, en este sentido, que el estudioso francés Jean L. Andreu, en un texto publicado en 2010, señalase que los prejuicios más generalizados sobre literatura paraguaya son, por una parte, “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). Estos lugares comunes alimentan el imaginario literario continental y aseveran, sin duda, el aislamiento, cristalizado, por ejemplo, en el modo en que se representa Paraguay en la historiografía literaria latinoamericana. Cambiar estos prejuicios por una concepción más justa de la realidad, la de la isla *desconfigurada*, significa revisar cánones o incluso plantear nuevos paradigmas de estudio, lo que se traduce en tiempo y recursos para prolongar las investigaciones y acabar con el lastre del ineditismo.

En el caso de Josefina Plá, la problemática para llevar sus textos a escena se refleja en tres vertientes: silencio parcial, que agrupa las obras publicadas, pero no representadas; silencio total, que aún 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 implicara, en la mayor parte de los casos, su publicación o su representación. El uso del término “destiempo” no es aquí azaroso. Proviene del discurso de ingreso de Antonio Muñoz Molina en la Real Academia Española, “Destierro y destiempo de Max Aub” (1996), quien lo tomó de Claudio Guillén. Hemos acudido a él porque, al emparentarse con el término “destierro”, nos sirve para explicar también la condición creativa de Josefina Plá, en tanto que insiliada paraguaya y exiliada española. El destiempo alude al desfase que sufren las obras que no pudieron ser leídas ni representadas en el momento de su creación con respecto al momento en que se visibilizan. La condena del destiempo, como les ocurrió a muchos exiliados españoles al encontrarse con el lector o espectador español después de años de destierro, se mide en términos de recepción: la obra quizá ya no interesaba, no se comprendía, causaba un impacto intrascendente. No obstante,

después de recuperar un buen número de las piezas que componen la producción dramática de Plá, nos aventuramos a señalar que las dimensiones del destiempo menguan considerablemente cuando leemos su obra con detenimiento; probablemente, lo mismo ocurriría si sus piezas fueran representadas. La razón, como hemos expuesto al detallar su poética teatral, reside en el hecho de que su obra está impregnada de un universalismo que le confiere una vigencia extraordinaria, lo que significa que está destinada a un público y a un lector también universales. Incluso aquellas obras “sobre la realidad circundante” que retratan situaciones más locales para denunciar el papel de la mujer en la sociedad paraguaya formulan una crítica desgraciadamente actual para el público paraguayo de hoy. Plá es una exiliada de la historia de la literatura dramática porque sus piezas viven excluidas de cualquier canon. Es la vigencia de sus temas y de sus personajes el gran salvoconducto para salir, como dramaturga, del silencio.

Los factores que evidencian que una obra esté condenada a un silencio parcial o total representan una constante en la literatura dramática de Josefina Plá. Esta constante determina su débil recepción. Sin embargo, el abrazo de lo universal, que nace de su concepción misma del arte, cuyo espíritu viene inoculado por las lecturas y los referentes que la acompañaron desde muy joven, encontró sorprendentemente un nicho en el espacio y el tiempo del insilio paraguayo. El ineditismo ha condicionado también el ejercicio creativo de nuestra autora 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. Es decir: ante las dificultades para que su teatro saliera a la luz, su palabra teatral subvirtió ineludiblemente el silencio porque, al huir de la autocensura hacia la expresión libre, se torna testimonio de un presente universal. Así lo expresó la escritora en 1965 al final de su artículo “El teatro en el Paraguay”, publicado en *Cuadernos Americanos*: el silencio del teatro contiene, sobre todo en el contexto paraguayo, un mensaje “supremamente elocuente” (Plá 1965, 222).

Josefina Plá aún no ha recibido un reconocimiento que esté realmente a la altura de su plural trayectoria a pesar de ser un agente principal del cambio, a quien figuras 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” (Roa Bastos 1995)<sup>1</sup>. En 1968, en aras de *descubrir* la labor de Josefina Plá al mundo, el escritor Hugo Rodríguez-Alcalá escribía para *Cuadernos Americanos* sobre 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 valiosa como la de ella menos estudiada y menos comentada fuera del ámbito en que vio la luz” (1968, 73). Esta idea ha ido repitiéndose

a lo largo de décadas. Por ejemplo, en 1985, Celia Correas afirmó en *Revista Iberoamericana* (n.º 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”; en 2018, Francesca Di Meglio, en el monográfico que dedica a su poesía, apuntó 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 imposible elaborar un estudio holístico de su producción intelectual, que ahonde tanto en cantidad como, sobre todo, en calidad, cuando muchos de sus textos aún permanecen inéditos; o, como confesó su secretario, Marciano Solís: “. . . hay como 58.000 escritos esparcidos por todas partes” (*La Nación*, 16 de noviembre de 2003).

Que en Paraguay Josefina Plá sea una intelectual de primer orden se explica, como indicamos al comienzo de este libro, por su contribución al progreso de la cultura paraguaya desde numerosas disciplinas, por dejar constancia de este progreso, por analizar rigurosamente los errores fosilizados y proponer soluciones adecuadas. Si hablamos de arte, poesía, narrativa, crítica, historiografía y teatro paraguayo contemporáneo, surge el genio creativo de Josefina Plá como referente, como maestra. Sin embargo, su abrumadora y extraordinaria presencia en la historia cultural del país guaraní entra en conflicto con la falta de atención crítica, un hecho condicionado por un modelo de igualdad tradicionalmente masculino en el que Plá, “con textos inéditos esparcidos por todas partes”, no es realmente “igual” a sus contemporáneos. A pesar de ello, en el contexto paraguayo, su obra global es considerada un clásico. Señala J. M. Coetzee (2019), al preguntarse qué es un clásico, que este puede definirse en sí mismo por la supervivencia y que la crítica es aquello que el clásico utiliza para garantizar tal supervivencia. Según esta premisa, es evidente que la obra teatral de Josefina Plá aún no ha alcanzado el estatus de clásico. Será la crítica, en un permanente ejercicio de interrogación, la responsable de desvelar su vigencia y de velar, así, por su supervivencia canalizando sus hallazgos hacia lectores y espectadores. No obstante, tratándose de una figura como la de Plá, cuya obra nace de la coexistencia de dos culturas, cabría pensar también desde dónde se la ha de interrogar.

Habitar la isla *desconfigurada* significa arrojar luz sobre algunas inquietudes en torno a la historia cultural paraguaya. Se abre, por ejemplo, la posibilidad de 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, un dolor que abordara temas del arte universal. El teatro de Josefina Plá lo hace. Asimismo, se busca un espacio nuevo en los estudios sobre el exilio republicano de 1939 para reivindicar las trayectorias intelectuales de los españoles republicanos en Paraguay y estudiar sus particularidades en relación con el sistema cultural en el que se integraron. Esto implica revisar y reformular la historia del teatro paraguayo y ampliar el canon del exilio. No obstante, para aproximarnos a la obra de Josefina Plá, insistimos, cabe preguntarse bien desde dónde interrogarla: probablemente, desde un paradigma alejado de las narrativas historiográficas convencionales, que se basan en la perspectiva del Estado nación y en modelos canónicos masculinos. Puesto que los textos de Plá dialogan con el interior y el exterior de la isla, ampliar el foco historiográfico nos permitirá comprender mejor la vigencia de su teatro, no forzosamente en correspondencia con la literatura nacional a la que hipotéticamente debe estar adscrito, ni la española ni la paraguaya, sino tendiendo puentes hacia otras formas de literatura propias del lugar de enunciación *frontera*.

Surge así la necesidad de continuar investigando sobre su legado, desde una mirada transnacional y desde una perspectiva de género, porque solo de esta manera será posible valorar de manera justa su contribución a la cultura. Además, *desconfigurar* la isla requiere también la edición y divulgación de su teatro, lo que implicará concederle a la obra, que 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, finalmente, de la literatura espectáculo, es decir, lograr que la palabra teatral de Josefina Plá reivindique también su vigencia sobre el escenario.

## Nota

- 1 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, 8, 26–29.

## Referencias

- Andreu, Jean L. 2010. “Lecturas paraguayas, casi memorias (I)”. En *Señas de Paraguay, Scriptura*, 21/22, editado por Paco Tovar y María Gabriella Dionisi, 33–49. Lleida: Universitat de Lleida.

- Coetzee, J. M. 2019. “¿Qué es un clásico?’, una conferencia”. En *Costas extrañas. Ensayos, 1986–1999*, 11–29. Barcelona: Debate.
- Di Meglio, Francesca. 2018. *Una muchedumbre o nada: coordenadas temáticas en la obra poética de Josefina Plá*. Florencia: Firenze University Press.
- 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*, 56–88. Valencia: Pre-Textos.
- Plá, Josefina. 1965. “El teatro en el Paraguay (1544–1870)”. *Cuadernos Americanos* 4 (julio–agosto): 201–222.
- Roa Bastos, Augusto. 1995. “Sobre el sentido ascético de la poesía nueva”. En *Poesías reunidas*, editado por Miguel Ángel Fernández. Asunción: El Lector.
- Rodríguez-Alcalá, Hugo. 1968. “Josefina Plá, española de América y la poesía”. *Cuadernos Americanos* 4 (julio–agosto): 73–101.

# Índice

## A

- A (personaje de *Caido del catre*) 103–4, 129  
A (personaje de *El empleo*) 101–2, 129  
A (personaje de *Esperar sentado*) 102–3, 129  
*¡Ah, che memby cuéera!* 68, 73–4, 77, 79, 80, 120, 122, 124  
*Abc Color* 9, 113, 114, 142  
Abellán, José Luis 143  
*Ad augusta per angusta* 71, 94, 98, 100, 110, 120, 128, 129  
Admeto (personaje) 85–6, 129  
Aiguadé, Jorge 4, 10, 65–9, 71, 94–5, 98, 100–1, 130, 132, 146  
Aínsa, Fernando 15, 22, 150  
Albada (personaje) 83–4, 126, 129, 130  
Alberti, Rafael 24, 121  
*Alcestes* 69, 73, 81, 85, 87, 90, 92, 120, 122–3, 130

- Alcestes* (personaje) 85–7, 117, 126, 129  
*Alcor* 9, 28, 62, 112  
Aleixandre, Vicente 141  
Alsina, Arturo 45–6  
Appleyard, José Luis 59  
*Aquí no ha pasado nada* 1, 67, 72–4, 77, 119, 126  
Ardissone, José Luis 3, 59, 60–3, 114, 132  
Aub, Max 45, 73, 158  
*Azud, Kazud y Mazud* 70, 109

## B

- B (personaje de *Caido del catre*) 103–4  
B (personaje de *El empleo*) 101–2  
B (personaje de *Esperar sentado*) 102–3, 129  
Bareiro Saguier, Rubén 18, 20, 27–8, 46, 142  
Barra, Pedro de la 45, 53

Barrett, Rafael 15, 23, 37–8  
 Beckett, Samuel 145  
 Benítez, Ovidio 145  
 Bermejo, Ildefonso Antonio 43–4  
 Bogado, Víctor 10, 59, 62–3, 69, 108,  
 115, 154  
 Bordoli, Ramón 10, 65, 79, 91, 111, 116

## C

Cabanellas, Guillermo 136  
*Caído del catre* 71, 94, 101, 103–5, 121  
 Calzada, Isidoro 136  
 Campoamor, Clara 140  
 Campos Cervera, Andrés *ver* Julián de la  
 Herrería  
 Campos Cervera, Hérib 23–6, 38  
 Camus, Albert 54, 57, 116, 122  
 Casaccia, Gabriel 21, 25–6, 33, 79, 149  
 Casona, Alejandro 84, 116, 142  
 Centurión Miranda, Roque 1, 7, 8,  
 46–7, 53, 57, 66–7, 70, 72–4, 76,  
 118–9, 145  
 Cernuda, Luis 141  
 Cervantes, Miguel de 53, 107–8, 112, 115  
 Chéjov, Antón 45, 54  
 Colombino, Carlos 14, 54, 62, 145, 153  
 Compañía Báez-Reisófer-Gómez 67, 113  
 Compañía María Guerrero-Fernando  
 Díaz de Mendoza 51  
*Comunidad* 9, 62, 113–5, 142  
 Constructor (personaje) 87–9  
 Correa, Julio 25, 46, 110, 118, 145  
 Cristina (personaje) 82–3, 126, 128

## D

Domínguez, Manuel 18  
 Domínguez, Ramiro 145, 153

*Don Quijote en la venta* 69, 94, 107  
 Dragún, Osvaldo 62

## E

*El Edificio* 67, 73, 87, 91, 93, 120, 123,  
 130–1, 141, 149  
*El empleo* 70, 94, 101–3, 105, 121,  
 126, 128–9  
*El gato alcalde* 69, 94, 96, 106, 108,  
 120, 131  
*El País* 8, 25, 38, 48, 62, 111, 112  
*El pan del avaro* 70, 108  
*El pretendiente inesperado* 68, 73, 81,  
 83–4, 87, 92, 119, 122  
*El príncipe de oro* 69, 108  
*El profesor* 71, 94, 95, 101, 103, 121, 123, 128  
*El Quijote* 107, 121  
*El rey que rabió* 69, 109  
 Ella (personaje) 92, 126  
*En el palacio de los Duques* 69, 94, 107  
*Esperar sentado* 71, 94, 101–3, 105, 121

## F

Felipe, León 141  
 Fernández, Miguel Ángel 23, 29, 36, 38,  
 79, 144, 153, 161  
 Ferreiro, Óscar 24–5  
 Ferrer, Renée 32–3  
*Fiesta en el río* 67, 73, 81, 83, 87, 119,  
 122, 123

## G

Gaos, José 143  
 García Lorca, Federico 24, 38, 52, 58–9,  
 62, 113–4, 116, 141–2

Gatínez, Mr. (personaje) 97–8, 127  
 Godoy, Marilyn 112  
 González Alsina, Ezequiel 24–5, 145  
 González Delvalle, Alcibiades 113, 145  
 Guillén, Claudio 147, 158

## H

Halley Mora, Mario 65, 67–8, 113, 130, 145  
*Hermano Francisco* 70, 110  
 Hernández, Miguel 24, 141  
 Herrería, Julián de la 7, 138, 141, 148  
*Historia de un número* 62, 68, 73–4, 87, 91, 93, 104–5, 120, 123, 126, 129, 150, 153  
 Hombre (personaje) 92–4, 126–129

## I

Ibsen, Henrik 1, 45, 111, 116  
 Ionesco, Eugène 58, 95, 132, 145

## J

Jefe (personaje) 101–2, 129  
 Juana (personaje) 77–9, 83, 117, 124, 126–8

## K

Kent, Victoria 140

## L

*La cocina de las sombras* 70, 73–4, 79, 80, 87, 90, 122–4, 126–7

*La tercera huella dactilar* 70, 94, 108  
*La Tribuna* 62, 109, 111, 116, 117, 132, 142  
*Las ocho sobre el mar* 70, 94, 105, 122, 129  
 Laterza Parodi, José 8  
 López, Carlos Antonio 16, 43  
*Los primeros hombres en la luna* 71, 94, 106, 108

## M

Madre (personaje) 79, 80–1, 83, 117, 124, 126–7, 129  
 Marcos, José 136  
 Mary (personaje) 100, 129  
 Melià, Bartomeu 36–7  
 Méndez-Faith, Teresa 10, 69, 70, 91  
 Mendonça, Neida de 33  
 Miller, Arthur 54, 57, 59, 116, 145  
 Morales, José Ricardo 45, 61, 116, 138, 143–4, 148, 151  
 Morínigo, Higinio 2, 21, 25, 26, 30, 46, 55, 150  
 Mozo (personaje de *El pretendiente inesperado*) 84, 129, 130  
 Muriel (personaje) 74–6, 126, 128

## N

Nené (personaje) 78, 127  
 Neruda, Pablo 24

## Ñ

*ña* Romualda (personaje) 76–9, 83, 126–8

**O**

- O'Leary, Juan E. 18  
 O'Neill, Eugene 54, 57, 114, 120  
 Oca del Valle, Fernando 5, 47–52,  
 54–6, 58, 60, 62

**P**

- Pane, Ignacio A. 18  
*Pater familias* 67, 72–4, 76–7, 119–20,  
 122, 130  
 Paz, Octavio 14  
 Pecci, Antonio 10, 58, 60, 65, 68,  
 91, 142  
 Pérez-Maricevich, Francisco 10, 18, 56,  
 67–8, 130  
 Pintor (personaje) 99, 129  
 Pirandello, Luigi 45, 53, 116  
 Poeta (personaje) 89, 93, 117  
*Principio, medio y fin del gobierno de  
 Sancho Panza* 69, 94, 107  
 Profesor (personaje) 95–6, 128–9  
 Prono, Mario 50, 113  
*Proscenio* 53, 62, 107, 111, 114, 131

**Q**

- Qué gran cosa es el teléfono* 65, 71, 94,  
 100, 120, 128–9

**R**

- Ríos, Edda de los 58, 91  
 Ríos, Héctor de los 58

- Rivarola-Matto, José María 26, 63,  
 65, 145  
 Rivarola-Matto, Juan Bautista 20  
 Rivas, Enrique de 151  
 Roa Bastos, Augusto 8, 13–8, 20–2,  
 24–6, 30–1, 33, 37–8, 48, 52, 56  
 Rodríguez de Francia, José Gaspar 16  
 Rodríguez Elías, Avelino 136  
 Rodríguez-Alcalá, Hugo 17, 23, 25, 30,  
 38, 159  
 Rolland, Romain 45, 61  
 Romero, Elvio 24–6  
 Ruffinelli, Luis A. 45

**S**

- Sachero, María Elena 50, 61  
 Saguier, Raquel 33  
 Said, Edward 146, 148  
 Sánchez Vázquez, Adolfo 50  
 Saturnino (personaje) 78, 127  
 Sender, Ramón J. 141–2  
 Solano López, Francisco 16, 17, 44  
 Strindberg, August 45, 120  
 Stroessner, Alfredo 2, 21, 26–7, 55, 59,  
 87, 150

**U**

- Una novia para Josévat* 69, 100, 110, 120  
 Usigli, Rodolfo 45

**V**

- Viajero (personaje) 82–3  
 Villagra Marsal, Carlos 20

## **W**

Wespel, Óscar 113

Williams, Tennessee 54, 57, 59, 116, 146

## **X**

Xirgu, Margarita 48, 52, 113,  
116



# EXILES AND TRANSTERRADOS

Edited by

César Andrés Nuñez

and

José Ramón Lopéz García

Philosopher José Gaos coined the neologism *trasterrado* to describe his life as an exile in Mexico. This series investigates the experience of Spanish Civil War exiles and explores the various and complex connections between their work and the cultural products of the countries where they spent their exile, from the 1930s to the 1970s.

The series is open to interdisciplinary approaches in a wide range of fields from literature and philosophy to history, cultural studies and art history. We will also consider critical editions of the lost or unpublished works of exiled writers.

The series publishes in English and Spanish.

El filósofo José Gaos acuñó el neologismo *trasterrado* para describir su vida como exiliado en México: esta serie se enfoca, principalmente, en el exilio resultante de la Guerra Civil española y sus variadas y complejas conexiones con la producción cultural de los países en los que transcurría ese exilio, de 1936–1939 a 1975, al menos.

La experiencia española es un caso particular, por la magnitud de la población desterrada y por la duración del destierro, de una situación que marca la historia del siglo veinte: la serie está abierta a perspectivas interdisciplinarias sobre el exilio en un amplio abanico que abarca desde literatura y filosofía hasta historia, desde estudios culturales hasta el arte y la historia del arte. La colección también contempla propuestas de edición, con introducciones críticas, de obras perdidas o inéditas de los escritores exiliados.

La serie se publica en inglés y en español.

- Vol. 1 Gabriel Astey  
Nacer desde el sueño. Fenomenología del onirismo en el pensamiento de María Zambrano  
164 pages. 2017  
ISBN 978-1-78707-064-6
- Vol. 2 Iliana Olmedo  
Narrativas periféricas. Historia e historiografía del exilio español en México  
268 pages. 2020.  
ISBN 978-1-4331-6318-0
- Vol. 4 Antolín Sánchez Cuervo, Editor  
El otro descubrimiento. El exilio intelectual español de 1939 y su vocación Americana  
258 pages. 2022.  
ISBN 978-1-4331-7685-2
- Vol. 5 Bernard Sicot  
Últimos ecos del exilio. Estudios de poesía hispanomexicana  
362 pages. 2022.  
ISBN 978-1-4331-7714-9
- Vol. 6 César A. Núñez  
Distinto amanecer. Max Aub en México, 1943–1944  
222 pages. 2021.  
ISBN 978-1-4331-8119-1
- Vol. 7 Yasmina Yousfi López  
La isla desconfigurada. Josefina Plá y la renovación teatral en Paraguay  
184 pages. 2023.  
ISBN 978-1-4331-9147-3