

**Eduardo Rovner (1942-2019):  
Réquiem por el dramaturgo que escribía sobre  
pentagramas entre sombras y fantasmas**

Laura Ventura  
*Universidad Carlos III*  
[laura@lauraventura.com.ar](mailto:laura@lauraventura.com.ar)

**Palabras clave:**

Eduardo Rovner. Teatro argentino. Psicología social. Fantasmas. Sombras.

**Resumen:**

Este artículo explora la dramaturgia del autor argentino Eduardo Rovner, quien falleció en 2019. Además de ingeniero, el autor de *Volvió una noche* (Premio Casa de las Américas, 1991) era psicólogo social y violinista. A través de un amplio abanico de artistas, en particular de músicos, sus personajes, no siempre de carne y hueso –fantasmas, dobles, sombras y musas–, construyen un universo donde el autor reflexiona sobre el proceso de la creación artística.

---

**Eduardo Rovner (1942-2019):  
Requiem for the playwright who wrote about staves between  
shadows and ghosts**

**Keywords:**

Eduardo Rovner. Argentinean Theatre. Social Psychology. Ghosts. Shadows.

**Abstract:**

This article explores the dramaturgy of the Argentinean author Eduardo Rovner, who died in 2019. In addition to an engineer, the author of *Volvió una noche* (Casa de las Américas Award, 1991) was a social psychologist and a violinist. Through a wide range of artists, particularly musicians, his characters, not always human –ghosts, doubles, shadow and muses–, build an universe where the author explores the process of artistic creation.

---



«Nosotros...Tenemos toda la muerte por delante»  
*Volvió una noche*

Un hombre visita la tumba de su madre. Habla en voz alta. Le comenta la última película que ha visto en el cine, repasa algunas cuestiones de su vida cotidiana, y, de modo torpe, antes de irse, le anuncia que se casará dentro de tres días. Manuel Stern, violinista amateur y pedicuro, se marcha del cementerio, pero su madre, de inmediato, se levantará de su nicho y partirá tras él. Fanny regresará al mundo de los vivos para comprobar que su hijo no ha cumplido con los mandatos y las ilusiones que ella abrazaba, pero también para revelar que, desde el más allá –tan lejos y tan cerca– los dos mundos se pueden comunicar. *Volvió una noche* (1991) es la obra más famosa de Eduardo Rovner (1942-2019), uno de los autores más renombrados del teatro argentino de la Postdictadura, en términos de Jorge Dubatti [2011:72]. Instalado en su casa en el bosque de Pinamar, en la costa atlántica, Rovner falleció mientras escribía una nueva obra. Su producción supera las cincuenta piezas, muchas de ellas reunidas en los siete tomos de la colección de Ediciones de la Flor, el sello que ha publicado a Roberto Cossa, Griselda Gambaro y también a Mafalda.

El desembarco de Rovner en el mundo del teatro se produjo de modo tardío en su vida, un acercamiento a la dramaturgia que realizó en los talleres de Ricardo Monti [López: 1992, 47]. Su primera obra, *Una pareja* (1976) fue continuada por otras dos, *¿Una foto...?* (1981) y *El premio*



(1983), interpretada por un jovencísimo Julio Chávez. En este período también escribió *Concierto de aniversario* (1981), durante la dictadura, una obra que obtuvo el premio Nacional de Dramaturgia y que logró burlar a los censores. Luego, con el advenimiento de la democracia, Rovner introduciría algunos cambios a esta pieza, entre ellos, su título, por *Cuarteto*. La obra sería representada en 1991, dirigida por Sergio Renán (quien llevó *La tregua*, de Mario Benedetti, al cine y a la TV). La muerte ronda la obra de Rovner, a través de diversos géneros, como en esta farsa donde una mujer agoniza y parece, como indica la didascalia, «casi un espectro» [1994: 134]. Los cuatro músicos en cuestión son unos crueles fantoches, carentes de empatía.

Algunos autores, en una consideración que trasciende la frontera argentina, en un escenario latinoamericano, ubican a Rovner, así como también a Mauricio Kartún, en la denominada «generación del 84», junto con el venezolano Rodolfo Santana, el mexicano Guillermo Schmidhuber y el chileno Marco Antonio de la Parra. La desesperanza y la denuncia de las asimetrías sociales son algunos de los puntos en común entre estos autores, donde prima la ironía «porque la escena es una metáfora de una sociedad que parece no tener remedio» [Peña Doria: 2003].

A partir del gobierno de Raúl Alfonsín y el fin de la censura, Rovner se abocó al teatro y fue progresivamente abandonando sus otras profesiones, pero jamás el conocimiento que tenía sobre ellas. Además de dramaturgo y director de escena, Rovner era ingeniero electrónico, psicólogo social, discípulo de Enrique Pichon-Rivière, y violinista egresado del Conservatorio Municipal Manuel de Falla. La influencia de cada una de estas ramas del conocimiento y de la expresión se advierten de modo notable en su producción dramaturgica. Además, Rovner dirigió algunas puestas de sus textos (co-dirigió *Te voy a matar, mamá*, por ejemplo, en 2014, junto con Fabiana Maneiro, o *La mosca blanca*, en 2000) y además ejerció como director del Complejo Teatral de Buenos Aires, entre 1991-1994, un cargo que asumió, de modo histórico, por votación y no por



designación [Koss, 2011]. La obra de Rovner se representó en todos los circuitos que constituyen el ecosistema teatral porteño y bonaerense: el oficial (por ejemplo, *Cuarteto*, en el Teatro San Martín), el independiente (también *Cuarteto* tuvo sus versiones en esta esfera o *Te voy a matar, mamá*) y el comercial (*Volvió una noche*). Rovner decía en sus entrevistas que su teatro no podía insertarse en un solo estilo, y que ese carácter ecléctico quizá provenía de su amplia y variada formación [Sabatés: 2019]. Por ejemplo, escribió una pieza para niños, *Teodoro y la luna* (2004), de la cual se sentía particularmente orgulloso, y el libreto de *Fuego en Casabindo*, junto con Bernardo Carey, una novela de Héctor Tizón, convertida en ópera [Mucci: 2017].

En «Nuevas tendencias en el teatro argentino», Osvaldo Pellettieri explora las vertientes teatrales que signan los primeros años de la democracia argentina y se refiere a la dramaturgia de Rovner como un «teatro de resemantización de lo finisecular o neosainete», es decir, una reinterpretación de este género popular, la comedia con elementos de humor negro y grotesco. El investigador y crítico fue no solo amigo de Rovner, sino que además dirigió una de sus piezas, *Y el mundo vendrá* (1989), una obra que Pellettieri utiliza como ejemplo de esta corriente, junto con otra pieza de Mauricio Kartún. Ambas exploran, con distintas temáticas, la búsqueda de la identidad:

[Hay] Dos textos en los que se advierte un cuidado purismo finisecular: *El partener* (1988), de Mauricio Kartún, *Y el mundo vendrá* (1989), de Eduardo Rovner. En ellos se pretende resemantizar los artificios del sainete tragicómico o tragicomedia, especialmente, en cuanto a la apelación de lo caricaturesco, a lo sentimental y al principio constructivo de la reiteración, bases de los géneros populares latinoamericanos [2004: 9 y 10].

En *Y el mundo vendrá* (1989) continúa por la senda que había comenzando con *El premio* y sigue con *Cuarteto* y *Sueños de un naufrago* (1985): personajes que son artistas o bien personajes que desean ser artistas, con mayor o menor talento, con mayor o menor originalidad, pero siempre



criaturas que tiene el objetivo de expresarse como modo de sobrevivir o de encontrar sentido a su existencia. *Y el mundo vendrá* es también una tesis, dentro de la búsqueda de la identidad, que, 25 años después, continuará desarrollando en *Miserables. Los peligros del turismo* (2014): la imagen que se transmite a los extranjeros desde la Argentina y los diversos disfraces que estos personajes utilizan para suscitar la atención de lo foráneo. Es decir, la esperanza (incluso de salvación) depositada en el otro, en este caso en el turismo, en aquello que viene de lejos, en lugar de hacerlo en el propio talento o en los propios recursos. En esta postura no manifiesta solo su mirada de la sociedad, sino la propia como creador y su necesidad y afán de explorar una dramaturgia argentina con elementos vernáculos. Es precisamente la recuperación o la resemantización del sainete a fines del siglo XX una de las estrategias o exploraciones de Rovner a través de un género que, sostiene Arturo Berenguer Carissomo, había prácticamente desaparecido hacia fines de la década del cuarenta para darle protagonismo a obras de autores extranjeros. Aún hoy, en estas dos primeras décadas del siglo XXI, en la escena comercial argentina predominan los autores extranjeros frente a los nacionales, situación que busca atenuarse, por ejemplo, a través del concurso Contar [Ventura: 2014].

En una de sus últimas entrevistas antes de morir, Rovner manifestaba que toda obra es política: «Sí, aunque no existe una obra que no sea política: en todas [mis obras] hay víctimas y victimarios o héroes que quieren cambiar lo institucionalizado mientras que otro se opone» [Hopkins: 2017]. Rovner comenzó a escribir *Compañía* durante el proceso militar en clave del absurdo. Un hombre regresa a su casa por la noche, donde lo espera su mujer. Le explica que aquel día salió del trabajo temprano, que conoció a una mujer, que tuvieron relaciones sexuales, que se enamoró y la lleva a su casa. La idea del hombre es vivir los tres juntos para paliar la soledad. Ahí también, analizaba años después, reminiscencia de aquellos años oscuros en esta obra sobre la intimidad de una pareja:



Entonces toda la escena que es una de las mayores de la obra, en la que el marido y la mina que trae, atan y amordazan a su mujer, como para convencerla de que vivir los tres juntos haciéndose compañía va a ser una buena manera de vivir, te diría que es inevitable que estuviera inspirado en la dictadura, donde nos ataban y amordazaban para que dijéramos qué lindo que es todo. Y no sólo fue una lectura mía: en muchos otros países del mundo se dieron cuenta y me dijeron que estaba hablando de la dictadura [Belauza: 2018].

Su pieza más netamente política es *Illia, Historia de un hombre y un golpe* (1999), que interpretara Arturo Bonín, con dirección de Alberto Lecchi, y Luis Brandoni, con dirección de Héctor Giovine. El teatro de Rovner, trasladado a otros contextos, denuncia la marginalidad, la banalidad y el absurdo de la sociedad, y el liderazgo ejercido por depredadores. En este último caso ingresa quizá la obra más irónica de su producción, *Cuarteto*, un texto dedicado a Sergio Renán, así como también al movimiento Teatro Abierto: «Nuevamente, a quienes sufrieron la insensibilidad y la crueldad» [1994: 105]. La ironía está depositada en el hecho de que estos seres ajenos de piedad, ciegos con el prójimo (en sentido estricto de la palabra, que es aquel que se encuentra próximo, como es la mujer que agoniza en la habitación contigua), le cantan a la libertad, específicamente a la Novena Sinfonía de Ludwig van Beethoven, en un clima de salvajismo que ellos mismos generan.

Existe en *Cuarteto* un personaje, un ser de difícil clasificación, un fante, un farsante, un simulador que pareciera incluso no tener naturaleza humana por carecer de empatía. En realidad no es uno, sino cuatro músicos decadentes, que comparten una esencia y que funcionan como un personaje colectivo, de psiquis tan perversa como análoga, con una identidad difusa, puesto que han tomado otros nombres —de músicos célebres— para designarse a sí mismos. «La pieza de Rovner nos enfrenta entonces con cuatro individuos irónicamente compenetrados con un mundo histórica y artísticamente distante —el de Beethoven—, pero quienes se encuentran alienados del todo que los rodea, de su realidad inmediata y familiar», explica Priscilla Meléndez [2010: 14]. Estos monstruos son expertos en el



arte de simular. Sordos, para ellos el arte no tiene que ver con la trascendencia, sino con el deseo de fama y éxito. Desean el poder no para transformar, para crear, sino para ser adorados por multitudes.

FRIEDRICH: ¡Claro que no! ¿Sabés lo que eran? ¡Hongos! ¡Eso eran! ¡Parecían gente, pero eran hongos que habían brotado de las butacas!... ¡Si para aplaudir se alentaban entre ellos!... ¡Y ahora tocar para millones!... ¡Me imagino una multitud rugiendo... gritando bravo! [1994: 113].

Estos payasos patéticos representan el arte mal entendido, la hipocresía y la crueldad de quienes se dedican, o dicen dedicarse a la creación, y son, en realidad, soldados de regímenes fascistas. Es por eso que, con la lógica de estos sistemas que imperiosamente necesitan de un enemigo, se convierten, como fanáticos de Beethoven, en detractores de Mozart e impregnan sus opiniones de revanchismo. Aparecen frente, o entre estos personajes deshumanizados, otros dos, de corte realista, y es, en esta diferencia, en su modo de vincularse con los demás, en su capacidad de sentir empatía, donde emerge la tragedia. Olga Martha Peña Doria señala que existen dos dictadores y no uno en *Cuarteto*: Johann, quien maltrata a su familia, y Wilhelm, el director de la orquesta, quien maltrata a sus compañeros [2003].

El humor tiene un espacio reservado en los textos de Rovner, a través del cual interpela a la sociedad: «No debería perderse el texto potente, el texto que además de entretener, de divertir, de conmover, de emocionar, nos haga reflexionar, que haya un cuestionamiento de la sociedad en la que vivimos» [Hopkins, 2017]. El humor aparece con las máscaras disímiles: farsa, grotesco, ironía, el equívoco, el juego de palabras y hasta el chiste popular. En universos donde ingresa la fantasía o en mundos realistas, el humor aparece no como comentario, como modo de romper con la tensión, hasta incluso con poder profético. Durante décadas, el sainete fue un género menospreciado que Rovner recupera a través de diversos procedimientos, como así también intertextos y elementos de la cultura popular, por ejemplo,



aparece Chirino una personaje que existió y que ejecutó al gaucho Juan Moreira, en *Volvió una noche*. En la línea de Pellettieri, Marina F. Sikora destaca que el sainete en *Y el mundo vendrá* «ofrece una nueva variante de la productividad de los géneros populares» y considera que si bien cuando se estrenó no hubo consenso sobre el género y estética de la obra, «se valoró por su rescate de la tradición popular argentina y por su funcionamiento como una metáfora potente de la realidad del país en ese momento» [Sikora: 1998, 188 y 189]. Este probablemente sea el mayor aporte al teatro argentino que Rovner realizó con estas primeras obras de la Postdictadura.

En esa especie de manifiesto que escribe junto a Pellettieri en 1998, consideraba que el texto no era un hecho estático, sino un hecho colaborativo, donde el autor estaba involucrado en los ensayos y en el proceso de la representación. Ambos citaban a Marco De Marinis: «El texto *no es lo que más cuenta* en el teatro, es lo que más perdura» [1998, 18].

Rovner acompaña sus textos con un pensamiento racional, arquitectónico, posiblemente un vicio profesional de su formación como ingeniero [López: 1992]. Minucioso en sus didascalias, emergen en los textos de Rovner acotaciones sobre la escenografía, el vestuario y marcaciones para los intérpretes. En *Cuarteto*, por ejemplo, en la primera escena del primer acto es preciso en el movimiento de la mano que debe ejecutar un músico.

Al iluminarse el escenario, está Johann, en silla de ruedas, vestido con un frac algo raído. Está ensayando como con un violoncelo, pero sin él. Muy compenetrado, con los ojos cerrados, practica pizzicato. Su obsesión es rasgar las supuestas cuerdas y después hacer volar la mano lo más estéticamente posible [1994: 107].

En los cimientos de sus piezas hay un elemento clave que aún y está omnipresente en cada una de sus piezas, aunque de monólogos se trate: el diálogo. Siempre existen posiciones contrapuestas en sus obras, incluso alguna que roza el disparate, como en *El hombre lobo* (2015). Rovner teje y desteje argumentos, descose prejuicios enquistados para que las dos





posturas no solo confronten, sino que puedan luego comprenderse entre sí, para que los dos horizontes, en términos de Hans Georg Gadamer, si existe la voluntad de hacerlo, puedan comprenderse [1977: 361-365]. Aquí, en este rasgo propio de su dramaturgia, se evidencia uno de los principios más destacados de la Escuela de Pichon-Rivière: la dialéctica. La segunda, y también fundamental propiedad de esta corriente argentina es lo fantasmático [Becerra: 2015, 4].

Además de su influencia de la psicología social, la música no es un mero elemento en la obra de Rovner. Las canciones, los géneros musicales, los compositores acompañan a los personajes, influyen en su temperamento y en sus decisiones. En cada pieza precisa la canción o composición que, o bien comentará o ejecutará un personaje, o que sonará en la puesta. La música es la musa más recurrente de un autor que no escribía obras de teatro, las componía.

## Los fantasmas

Los padres de Rovner nacieron en Moldavia y emigraron a la Argentina a inicios del siglo XX. De ellos, aseguraba, había heredado, entre otros tesoros intangibles, el «humor trágico», que asociaba a aquella región [Cordeu: 2009]. La herencia –los dones, los vicios, los traumas, los mandatos, la educación, etc. – y el vínculo entre padres e hijos recorren toda su producción dramática, por ejemplo, en *Lejana tierra mía* (2002), o el absurdo al extremo en *Viejas ilusiones* (2006), sobre una madre de 104 años que no permite que su hija de 94 contraiga matrimonio. «Yo creo que toda obra de arte es un intento de reparación de algún vínculo. Tal vez por eso sea que tengo tantas obras donde hay madres. Pero en todas ellas termina siendo la víctima o termina cediendo. Los malos siempre son los otros», decía antes del estreno de la última puesta de *Viejas ilusiones* [Hopkins: 2017]. Desde sus primeras piezas, esta compleja relación queda puesta de manifiesto, como en *¿Una foto...?* donde una pareja, padres de un bebé, realizan todo tipo de artilugios, incluso crueles, para que su hijo ría en el



momento de sacarle una foto [Meléndez: 2010, 12]. Rovner aunaba su planteo dramático –político, social, afectivo, etc.– en un solo concepto: la herida.

No existe pasar la vida sin heridas. Porque hay heridas políticas, sociales, psicológicas, familiares, económicas, de todo tipo. Y cuando yo descubrí el orgullo de estar herido, que vivir con cicatrices forma parte de que uno ha vivido, es que la obra terminó de tomar cuerpo en mí [Belaunza: 2018].

El primer libro que publicó en la editorial que creó en 2009, Emergentes, lo destinó a un estudio sobre el teatro checo contemporáneo. «Estoy en contra de la teoría del genio, creo que siempre hay un contexto político, económico, social, cultural que funciona como cultivo, y que en ese marco irrumpen los autores, por eso la editorial se llama Emergentes», explicaba el motivo de la elección del nombre [Cordeu: 2009]. Es decir, pone de relieve la centralidad del marco contextual de las acciones y de las personas (autores, realizadores y personajes), una aproximación al teatro, a su investigación y a la escritura que manifiesta una influencia pichoniana notable.

[Para Pichon-Rivière] La noción de dialéctica cumple un papel fundamental: la oposición entre sujeto y objeto que supone la relación de aprendizaje aparece como un par antinómico que debe ser integrado en un nuevo nivel de organización superadora. Supone además una visión integral del sujeto ya que implica entenderlo «en acto» con su contexto [Becerra: 6].

En el teatro de Rovner los personajes dialogan, realizan un esfuerzo por comprender la posición y las ideas del otro, algo no siempre frecuente, ya que en varias propuestas contemporáneas las sordas criaturas se comunican a los gritos. Este abordaje integral de la dialéctica se puede advertir, por ejemplo, en *Lejana tierra mía*, en la crítica sobre la puesta de Oscar Barney Finn que realiza Ernesto Schoo, donde se refiere a la construcción textual de esta pieza que aborda el vínculo entre un padre y un hijo.



Lo que al comienzo parece una simple charla doméstica, entablada al azar de los detalles de la pintura [...], va levantando vuelo hasta alcanzar un alto nivel poético [...]. Y de repente, como un relámpago, la situación da un giro completo sobre sí y muestra otra cara, inesperada. [...] La temperatura de la obra asciende y, sin perder el tono coloquial, ingresa en un plano de infrecuente altura en la dramaturgia argentina, hasta un final para nada estruendoso, pero de gran impacto emotivo [Schoo: 2002].

Existe otro elemento que se adelantaba en el inciso anterior que signa la obra de Rovner. En su dramaturgia se advierten criaturas de naturaleza diferente a la humana, y diferente entre sí (no es lo mismo un fantasma que una sombra, por ejemplo) cuyo afán no es tanto crear un texto fantástico, sino una exploración psicológica de los personajes. Emerge así lo fantasmático, es decir, la «representación mental imaginaria», según define el Diccionario de la Real Academia Española, un concepto que exploraba Pichon-Rivière para referirse a esas imágenes que rondan a los sujetos [Becerra: 2015, 4].

En la metafísica rovneriana, la muerte jamás es un proceso físico, acabado y rotundo. «La muerte es un intervalo» se titula la crítica que Hilda Cabrera [1997] realiza sobre la puesta de *Alma en pena* (1997), dirigida por Alejandra Boero. Quizá el ejemplo más claro sea el de *Volvió una noche*, su obra más representada fuera de la Argentina (en 2019, César Oliva dirigió una puesta en España). Una década después de haber fallecido, Fanny sacude la existencia de un hombre (no del todo) adulto. Manuel Stern – violinista, como Rovner– en una orquesta de tango, y no de música clásica, es pedicuro, y no cirujano, y su novia no es judía. Es decir, es un escenario muy diferente al que hubiese querido Fanny para su hijo. Stern está anclado al pasado y no acepta él mismo la imagen que revela, la persona que ha construido. No hay solemnidad y sacralización hacia los muertos ni hacia su universo. En esta «tragicomedia negra» [Mucci, 2015], como Rovner definía a *Volvió una noche*, los fantasmas conversan con los seres vivos, a través de voces irritantes. Aparece una *idishe mame* que burla los límites que el otro



le impone, se cuela en sus sueños y en su vigilia. Manuel expresa: «Hay gente a la que no necesitan que le abran [la puerta]» [1994: 35].

Lejos de la decrepitud, o de un rol pasivo, se describe a los muertos en el marco de una gran actividad, entre fiestas y representaciones teatrales, e incluso hasta en momentos de ebullición. Por ejemplo, en *Volvió una noche* narra Fanny su rutina.

FANNY: ¡Antes! ¡Ahora me acostumbré a otro ritmo!... ¡A la noche, que es la única hora que tenemos tranquilos para hacer lo que queremos, nos levantamos a charlar, caminar un poco, hacemos fiestas! ¡Bah, tratamos de pasarla lo mejor posible!... Los muertos son voces que hablan sobre aquello que significa estar muerto y mantienen diálogos con quienes, desde aquello que los mortales llaman vida, los lloran y no los pueden olvidar [1994, 20].

Rovner apela a la comedia en ocasiones para ingresar en un universo de cuentas pendientes entre personajes, o, en términos pichonianos, realiza un interjuego de lo consciente y lo inconsciente [Becerra: 2015, 4]. Esta exploración ocurre en particular cuando hay lazos afectivos:

*Volvió una noche*, así como *Compañía*, connotan un cuestionamiento social simpático a través de los procedimientos de la comedia satírica y de su transgresión, la farsa cómica, expresa el entusiasmo, la simpatía por los vínculos humanos, por la búsqueda de los verdaderos afectos y la crítica a la costumbre como forma de vida. Este teatro de Rovner es un «mundo sentimental» en el que se critica con gracia conductas sociales, y nada más adecuado que la comedia y su transgresión para sintetizar esta semántica vital e inmediata [Pellettieri: 1993, 29].

La pregunta que aparece con respecto a este tópico es si son los vivos quienes invocan a los muertos o, por el contrario, si son los muertos quienes rondan a los vivos. En *Volvió una noche* el lector tiene la clave en reiteradas ocasiones de que ocurre el primer caso, en el que un hombre acude para hablar con su madre al cementerio, casi como si de una confesión se tratara. Son los vivos quienes sacuden el polvo del pasado o viven anclados a él.



FANNY: Si igual a la mañana los primeros pasos nos despiertan, recién, a eso de las once!... Y desde ese momento hay que soportar a cada pesado... No sabés las cosas que dicen o hacen... Es increíble... A veces me pregunto: ¿Que se creen que somos, muertos o estúpidos? [1994, 20]

Los fantasmas/los mandatos tienen poder sobre los vivos ya que pueden perturbarlos a través de la libre constitución de personalidad. Pero, aunque posean este poder nocivo, los vivos están dotados de otro poder, a través del exorcismo ejercido por la palabra, no solo en la toma de conciencia del rol que ejercen.

MANUEL: ¡A tu tumba! ¡Volvé a tu tumba! ¿No te das cuenta que me hacés mal?

FANNY: ¿Cómo te voy a hacer yo mal?

MANUEL: (INTENTANDO SER CARIÑOSO) Mamá, te lo pido por favor, andáte.

FANNY: ¿Pero por qué? ¡Decime una buena razón para que me vaya!

MANUEL: (GRITANDO) ¡¡Porque este mundo es de los vivos, no de los muertos!!

[1994: 90 y 91]

En *Te voy a matar mamá* (2011) –el título luego se revelará en su sentido no literal, sino como la voluntad de liberarse de este fantasmas– una joven mujer urde un plan con extrema precisión: asesinar a su madre. Comienza a narrar en su monólogo la estrategia donde anticipa los movimientos de su madre y explica cómo hará para deshacerse de ese ser tan nocivo. En este unipersonal, el espectador ingresa en la mente y el alma de esta criatura que se torna vulnerable, por momentos, y cerebral, en otros. Los celos, los reproches, la rivalidad –por el amor del padre/marido– y la envidia afloran. El personaje realiza innumerables transiciones en su estado de ánimo: de niña a mujer, de la perversión a la fragilidad y de la confusión a la certeza. En este ritual catártico despliega sus emociones en una obra alejada de la comedia, casi un *thriller*, envuelto en esa atmósfera de desesperación: ¿qué ocurrirá cuando la déspota aparezca en escena? ¿Podrá decirle a su madre en la cara todo aquello que barrunta? ¿Se cumplirá el cometido de esta hija despechada? ¿De qué modo?



Existe en la dramaturgia de Rovner una simultaneidad de planos entre el *aquí terrenal* y el *más allá*. En el teatro rovneriano morir es parte de la vida, un proceso cíclico y recurrente. Fanny dice que «una se puede morir mil veces» [1994, 91]. La muerte es, de este modo, una instancia de evolución y cobra así un halo, antes que pesimista, esperanzador.

### **Sombras y dobles**

Rovner despliega lo fantasmático para diseñar en sus personajes estructuras fosilizadas, tradiciones, mandatos y sombras a los que sus personajes le declaran –o buscan declararle– la independencia. Por un lado, están los fantasmas, que tienen que ver con el otro, con alguien con quien existe un lazo sentimental, pero que tiene o tuvo existencia independiente a la del personaje, y, por el otro, las sombras. Carl Jung, dentro de la psicología analítica, desarrolló el concepto de arquetipo dentro del cual ubica a la sombra como una de las principales imágenes del inconsciente colectivo, con propiedades vinculadas a lo animal y a lo instintivo. Las personas tienen una dificultad para aceptar su propia sombra, una parte oscura [Judge: 1999, 38]. La sombra se vincula con uno de los elementos más incómodos y opresivos de las criaturas: la culpa. Esta última proviene cuando se ha defraudado a un tercero, pero también existe la culpa con uno mismo por no haber logrado una meta, la frustración de no haberse convertido en aquella persona que uno mismo y los demás –los padres, en particular– desean.

En *El hombre lobo* tres amigos –un notario, un psiquiatra y un antropólogo– se reúnen para cazar una noche de luna llena. Uno de ellos, Teófilo, un antropólogo, cree que ha herido a la mítica criatura del título y teme que pronto este ser volverá para vengarse. Se desarrolla aquí el tema del perseguidor interior, un concepto que, explicaba Rovner en una entrevista, había querido desarrollar desde hace mucho tiempo, pero le costaba encontrarle teatralidad [Mucci: 2015]. Es decir, el miedo a la venganza que sienten algunos agresores o quienes han cometido un crimen.



Además, en esta obra un personaje manifiesta que es «psiquiatra por culpa» y que estudió la carrera, aunque su deseo era otro: «Yo, en realidad, lo que quería era ser veterinario, pero me encantaba cazar. ¿Cómo iba a matar animales y dedicarme a curarlos?» [Rovner: 2014, 25]. Esta pieza fue representada en el auditorio Losada de la avenida Corrientes de Buenos Aires, dirigida por el cineasta Alberto Lecchi.

*La sombra de Federico*, un homenaje a Federico García Lorca, fue representada en el teatro San Martín en 2009 con dirección de Hugo Urquijo y Adelaida Mangani, experta titiritera, que aportó estos muñecos a la puesta. El poeta, o, mejor dicho su potente sombra, visita a Ramón Ruiz Alonso en su habitación. Es cierto que el personaje de Lorca quiere comprender por qué instigó o participó en su asesinato y emerge como fantasma, pero también puede interpretarse esta voz como propia de Ruiz Alonso, quien se encuentra rezando, perseguido por él mismo, por la culpa de haber cometido el brutal crimen.

Al concepto de sombra le dedica las obras del tercer volumen de su dramaturgia al que llama «Tetralogía de las sombras» [1999]: *Sócrates el encantador de almas*, *La mosca blanca*, *Tinieblas de un escritor enamorado* y *El otro y su sombra*. Esta última integra un díptico con *La otra*, que son, en realidad, casi la misma pieza, el mismo conflicto, pero una está escrita para un personaje masculino, y otra, para uno femenino<sup>1</sup>. Se señala en la acotación de *El otro y su sombra* que hay dos personajes, y el espectador que recibe el programa o quien lee la didascalia, obviamente estará esperando el ingreso de esta segunda criatura, pero en realidad se trata de un extenso monólogo que simula ser un diálogo. La sombra es una proyección de la psiquis del personaje, un espejo. Dos desconocidos se encuentran en una habitación de un hostel de una ruta lejos de la ciudad. El último en

---

<sup>1</sup> Rovner escribe otro díptico en clave del absurdo: *Compañía/Otras almas gemelas* (1990). Atento observador de las normas y prejuicios de la sociedad, el autor decidió, con la misma trama, el mismo argumento y el mismo conflicto, con un texto (casi) idéntico, advertir qué ocurría, en particular el modo en el que era percibido por la sociedad, si quien proponía incorporar un tercero a la pareja, era una mujer.



llegar está en peligro y carga una pesada valija, que puede interpretarse como la culpa con la que purga. Hay una referencia a un tema de Pablo Milanés, donde menciona quizá a ese verso famoso de John Donne: «todo hombre es un isla» [1999: 133]. De modo constante se alude al miedo que padece este/esta viajante de comercio que a medida que avanza la acción, se irrita cada vez más con aquello que le dice el/la desconocida, que no es más que su sombra. Rovner escribe otro díptico en clave del absurdo: *Compañía/Otras almas gemelas* (1990). Atento observador de las normas y prejuicios de la sociedad, el autor decidió, con la misma trama, el mismo argumento y el mismo conflicto, con un texto (casi) idéntico, advertir qué ocurría, en particular el modo en el que era percibido por la sociedad, si aquel conflicto lo portaba o un hombre o una mujer.

La cuestión del doble en la dramaturgia de Rovner adquiere varios matices. En *La mosca blanca*, una obra que él mismo dirigió en 2000 y que tuvo una reposición en 2018, narra el encuentro en una plaza entre Blas y Funes dos marginales (uno de ellos estuvo internado en un manicomio, pero fue expulsado). Estos dos hombres que dialogan sobre música, filosofía y sobre Dios. La crítica Cecilia Hopkins entrevistó en el diario *Página/12* a los actores que interpretaron esta versión y recogían la posibilidad de otras críticas del momento de que aquellas criaturas no fuesen en realidad dos, sino el desdoblamiento del mismo sujeto:

La crítica interpretó que podrían representar dos aspectos contradictorios de un mismo personaje. Así, entonces, habría dos caras de una «mosca blanca», es decir, de un ser excepcionalmente extraño. «Que uno quiera matarse y el otro luche por salvarse los hace completamente diferentes», compara [Gabriel] Wolf, y [Luis] Campos aporta el rasgo en común que ambos comparten: «Los dos son marginados, unos homeless, aunque no sabemos si por propia decisión o porque fueron obligados a quedarse fuera de todo por obra de la misma sociedad» [Hopkins: 2017].

Además de las sombras y los dobles aparece una tercera presencia no corpórea y fantasmática en la obra de Rovner: los sueños. *En tren de soñar* es quizá el ejemplo más evidente, una pieza que tuvo una puesta dirigida por





Corina Fiorillo en 2012. Dos personajes, uno, émulo de Louis Armstrong, y el otro, de Casanova se encuentran en una especie de limbo, sin coordenadas espaciales ni temporales, a la espera. Aparece así casi un juego borgeano como el de «Ruinas circulares», así como un planteo, que revela, nuevamente, la formación psicoanalítica de Rovner. Estas criaturas interpretan personajes dentro de los sueños de otras personas. Están a la espera de ser soñados y desean hablarle, comunicarle algo a quien los sueña, no cualquier información, sino algo que revele algún aspecto de la identidad del soñador: «Quiero tener la posibilidad de encarar al sujeto y decirle todo lo que pienso de él» [2014: 66]. Oprimidos, incapaces de abandonar ese universo onírico, a diferencia de los fantasmas de la galaxia rovneriana, estos sueños claman su independencia y emergen algunas preguntas interesantes que señala Jazmín Carbonell.

Entonces aparece este costado realmente interesante: ¿qué sienten y qué piensan los partícipes de los sueños? ¿Acaso sus sentimientos son menos importantes? Y el sujeto soñador, ¿realmente sueña lo que quiere o es acaso el sueño una parte incontrolable de nuestra mente que se nos escapa y que incluso nos despierta y nos desvela en la mitad de la noche? De esta forma, ni de un lado ni del otro somos libres y la obra nos lo deja bien claro [2012].

La cuarta criatura de la producción de Rovner son las musas que aparecen, por ejemplo, en *La mosca blanca*, o en *La musa y el poeta*, halos de inspiración que se analizan en el próximo inciso.

## Una reflexión sobre el acto creador

Las musas pululan alrededor de los personajes que diseña Rovner, como Dafne, por ejemplo, en *La mosca blanca*, o la musa que aparece ante Hoffmann en *La musa y el poeta* –estrenada en 2018 en el Teatro Nacional San Martín en una versión para títeres– o también lo es Natascha, en cierto modo, en *El misterio de la obra de arte*. Este concepto de la antigua Grecia, vinculado a lo teatral, lo conservaba e invocaba Rovner en su dramaturgia.



En muchas ocasiones, decía Rovner en sus entrevistas, la inspiración nacía a partir de la música.

Es el hecho de partir de una imagen y no de un concepto o de una idea. Hay una imagen que te conmueve, entonces seguía. Yo tomé eso y claro, como soy ingeniero, empecé a tratar de «metodizarlo», aunque más no fuera para mí. Y en determinado momento encontré dos puntos de partida: uno era que la imagen no siempre es visual, también puede ser sonora. Por ejemplo con *Concierto de aniversario*, yo estaba enamorado del 2do movimiento de un cuarteto de Beethoven, el número 3. Lo escuchaba todo el día. Y de ahí surgió la obra [Koss: 2011].

En cada una de sus piezas se puede encontrar la mención a un género, a un tema específico, a un instrumento o a un compositor: en *Último premio*, Johann Sebastian Bach, *Fuga en Sol Menor*, y Bee Gees, *How deep is your love*; en *Cuarteto*, Ludwig Van Beethoven, la *Novena sinfonía*; en *Lejana tierra mía*, el tango homónimo, *Le boeuf sur le toit*, de Darius Milhaud, y el tango *Yira, Yira*; en *Sueño de artistas*, María Callas; en *La mosca blanca*, la suite de Jazz N° 1 de Shostakovich; en *El otro y su sombra* y en *La otra, Amo esta isla*, de Pablo Milanés; en *El hombre lobo*, aparece un charango y hay un música árabe; en *En tren de soñar* suena *La vie en rose*, en versión de Edith Piaf y Louis Armstrong; en *Los Velázquez*, suena de *When The Saints Go Marching In*, en versión de Louis Armstrong; en *Los peligros del turismo*, *Uno*, de Enrique Santos Discépolo y Mariano Mores, y *Zamba de mi esperanza*, de Luis Morales; en *El misterio de la obra de arte*, el aria *Una furtiva lágrima*, de *L'elisir d'amore*, de Gaetano Donizetti, en versión de Pavarotti, aparece Puccini, y suena *El tango y Paisaje*.

*Volvió una noche* está impregnada de tango, en particular de dos composiciones: *Volver* y *Los mareados*. Como dice el título y el tango que da comienzo a la pieza, de Carlos Gardel y Alfredo Le Pera, alguien regresa luego de mucho tiempo y «siente que es un soplo la vida». *Los mareados* también se refiere a la situación de confusión extrema: la aparición de su madre conduce a Manuel casi a una ebriedad psíquica. También Gardel



aparece en *Lejana tierra mía*, no solo en el título que toma Rovner de una de sus composiciones, sino que en la didascalia el autor incluye el tema completo.

Con el mismo concepto de misterio titula otra de sus obras que tienen como protagonistas a dos artistas plásticos: *El misterio de la obra de arte* (2015). La música también tiene un papel preponderante en esta pieza. Es aquello que estimula a los artistas a la hora de crear. Son dos generaciones de creadores: un maestro y una ignota pintora. La creación aparece problematizada en la obra de Rovner; es un enigma, un tópico y una reflexión entre musas –personajes no siempre de carne y hueso– con artistas.

Se puede comprender la producción dramática de Rovner como una reflexión sobre la creación, sobre los mundos a los que se desea acceder a través del arte. Sus textos están habitados por artistas de diversas expresiones, principalmente músicos, con mayor o menor talento, con mayor o menor audiencia, pero, en definitiva, almas que buscan crear. Emerge así el enigma de la creación y la inspiración. Sus personajes intentan expresarse, quitarse los bozales metafóricos y literales, darse a conocer a los demás. Crean a partir de las heridas y buscan la independencia de sombras y fantasmas.

## BIBLIOGRAFÍA

AA.VV., *Teatro contemporáneo*, Arturo Berenguer Carissomo (pról.), Buenos Aires, Aguilar, 1960.

BECERRA, Gastón, «Enrique Pichon-Rivière: los orígenes de la psicología social argentina» en *Revista Latinoamericana de las Ciencias Sociales*, 2015, vol. 5, núm. 1.

BELAUZA, «Hoy estamos más heridos», [en línea], en *Tiempo Argentino*, <https://www.tiempoar.com.ar/nota/eduardo-rovner-hoy-estamos-mas-heridos> [05-06-2019], sin paginación.

BORGES, Jorge Luis, *Ficciones*, Buenos Aires, Destino 2009.



- CABRERA, Hilda, «La muerte es un intervalo», [en línea] en la *Página oficial de Eduardo Rovner*, <http://www.eduardorovner.com.ar/obra/alma-en-pena-2/> crítica publicada en el diario *Página 12*, [05-06-2019], sin paginación.
- \_\_\_\_\_, «Monólogo para un eclipse», en diario *Página/12*, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-5405-2007-02-15.html> [05-06-2019], sin paginación.
- CARBONELL, Jazmín, «En tren de soñar», [en línea] en diario *La Nación* <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/en-tren-de-sonar-nid1470788> [05-06-2019], sin paginación.
- CORDEU, Mora, «Siempre hay un contexto», [en línea] en diario *Página/ 12*, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-14122-2009-06-07.html> [05-06-2019], sin paginación.
- DE MARINIS, Marco, «Problemas de semiótica teatral: la relación espectáculo-espectador», en *Gestos*, 1986, núm. 1, 11-24.
- DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española* [en línea]. En: <http://dle.rae.es/> [01/06/2019]
- PEÑA DORIA, Olga Martha, «Cuarteto de Eduardo Rovner y la ironía posmoderna», en *Sincronía*, 2013, núm. 1,
- DUBATTI, Jorge, «El teatro argentino en la Postdictadura (1983-2010): época de oro, destotalización y subjetividad», en *Stichomythia*, 2011, núm. 11-12, 71-80.
- GADAMER, Hans-George, *Verdad y método*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1977.
- GORLERO, Pablo, «Sócrates, el encantador de almas», [en línea] en diario *La Nación*, <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/socrates-el-encantador-de-almas-nid1373328> [05-06-2019], sin paginación.
- HOPKINS, Cecilia, «No existe una obra que no sea política», [en línea] en diario *Página/ 12*, <https://www.pagina12.com.ar/59477-no-existe-una-obra-que-no-sea-politica> [05-06-2019], sin paginación.



- IRAZÁBAL, Federico, *Por una crítica deseante de quién/ para quién/qué/cómo*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, 2006.
- JUNG, Carl, *Encuentro con la sombra: el poder del lado oscuro de la naturaleza humana*, Connie Zweig y Jeremiah Abrams (eds.), Barcelona, Kairos, 1994.
- KOSS, María Natacha, «Rovner, imagen e imaginación», [en línea] en Alternativa Teatral, <http://www.alternivateatral.com/nota540-rovner-imagen-e-imaginacion> [03-06-2019], sin paginación.
- JUDGE, William K., *The Leader's Shadow, Exploring and Developing Executive Character*, Londres, Sage Publications, 1999.
- LÓPEZ, Liliana B., «Las recepciones de *Cuarteto*» en Osvaldo Pellettieri (ed.), *Teatro argentino contemporáneo*, Buenos Aires, Galerna, 1992, 47-54.
- PELLETTIERI, Osvaldo, *Teatro argentino contemporáneo: crisis, identidad y cambio (1980-1990)*, Buenos Aires, Galerna, 1994.
- \_\_\_\_\_, y Eduardo Rovner, *La puesta en escena en Latinoamérica: teoría y práctica teatral*, Buenos Aires, Galerna, 1995.
- \_\_\_\_\_, *La dramaturgia en Iberoamérica: Teórica y práctica teatral*, Osvaldo Pellettieri y Eduardo Rovner (eds.), Buenos Aires, Galerna, 1998.
- \_\_\_\_\_, «Nuevas tendencias del teatro argentino» en *Assaig de teatre: Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral*, núm. 43, 2004, 33-49.
- MELÉNDEZ, Priscilla, «Disonancias musicales: violencia y performance en *Cuarteto* de Eduardo Rovner», en *Latin America Theatre Review*, vol.44, núm. 1, 2010, 9-28.
- MUCCI, Cristina (2015), Entrevista a Eduardo Rovner en *Los siete locos*, [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=8EcCJJ6dQ98&t=43s> [02-07-2019], sin paginación.
- RIZK, Beatriz J., «La fragmentación de la(s) ideología(s) y su efecto en las prácticas culturales e interpretativas de una dramaturgia



comprometida: Dragún, Guarnieri, Vianna Filho y Rovner», en *Latin America Theatre Review*, vol.38, núm. 1, 2004, 39-60.

ROVNER, Eduardo, *Teatro 1*, Buenos Aires, Ediciones de La Flor, 1994.

\_\_\_\_\_, *Teatro 2*, Buenos Aires, Ediciones de La Flor, 1996.

\_\_\_\_\_, *Teatro 3*, Buenos Aires, Ediciones de La Flor, 1999.

\_\_\_\_\_, *Teatro 4*, Buenos Aires, Ediciones de La Flor, 2004.

\_\_\_\_\_, *Teatro 5*, Buenos Aires, Ediciones de La Flor, 2007.

\_\_\_\_\_, *Teatro 6*, Buenos Aires, Ediciones de La Flor, 2014.

\_\_\_\_\_, *Teatro 7*, Buenos Aires, Ediciones de La Flor, 2016.

SABATÉS, Paula, «Dramaturgo y gestor proteico», [en línea] en diario *Página/12*, <https://www.pagina12.com.ar/189168-dramaturgo-y-gestor-proteico> [06-06-19], sin paginación.

SCHOO, Ernesto, «Lejana tierra mía», [en línea] en diario *La Nación*, <<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/padre-hijo-y-un-mural-nid423040> [06-06-19], sin paginación.

SIKORA, Marina F., «Notas sobre la recepción del sainete y la comedia aseinatada en las últimas décadas del siglo XX», Osvaldo Pellettieri (ed.), *El teatro y su crítica*, Buenos Aires, Galerna, 1998, 185-194.

VENTURA, Laura, «Un argentino en territorio checo», [en línea] en diario *La Nación*, <http://www.lanacion.com.ar/1563966-un-argentino-en-territorio-checo> [06-06-19], sin paginación.

\_\_\_\_\_, «La ausencia de obras nacionales», [en línea] en diario *La Nación*, <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/la-ausencia-de-obras-nacionales-nid1721399> [06-06-19], sin paginación.

