

**UNIVERSIDAD NACIONAL DEL CENTRO  
DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE ARTE  
CARRERA: LICENCIADO EN TEATRO  
CÁTEDRA: HISTORIA DE LAS ESTRUCTURAS TEATRALES II  
PROFESORA TITULAR: LILIANA IRIONDO  
JEFE DE TRABAJOS PRÁCTICOS: TERESITA FUENTES  
ALUMNA: ANA KARINA PAZ**

**“LA POÉTICA DE GRISELDA GAMBARO”**

## **INTRODUCCIÓN**

El siguiente trabajo se propone analizar tres obras de Griselda Gambaro teniendo en cuenta:

- el contexto histórico en las que cada una de ellas se enmarca, y qué y cómo significan a partir del marco social y político en el que se hallan inmersas,
- el campo teatral de las épocas correspondientes a cada obra y como estas están situadas dentro de ese campo teatral;
- la poética de cada una de las obras, en las que se analizará los procedimientos que utilizó la autora, basado en el modelo de análisis de la obra dramática, propuesto por Osvaldo Pellettieri, donde se tendrá en cuenta, el nivel de la acción, el nivel de la intriga, el aspecto verbal y el aspecto semántico;
- la ubicación de las tres obras dentro del sistema teatral argentino, basado en el modelo de periodización propuesto por Osvaldo Pellettieri.

Con el propósito de vislumbrar y penetrar en la poética de Griselda Gambaro, es necesario analizar los aspectos antes mencionados, ya que ellos proporcionan los elementos necesarios para comprender el desarrollo y evolución de las tres obras seleccionadas para ello.

Las obras son:

- “El Desatino”,
- “Decir Sí,
- “La Malasangre”

Finalmente, para cerrar el trabajo, expondré en las conclusiones las similitudes y las diferencias en las tres obras, en cuanto a los procedimientos que utilizó la autora, haciendo especial hincapié en el aspecto semántico, donde se expresa la ideología de Gambaro.

## **CONTEXTO HISTÓRICO**

### **La era peronista**

Cuando, a comienzos de 1946, el gobierno de Farrell convocó elecciones, apareció en Argentina una nueva agrupación electoral, el peronismo, auspiciada por el gobierno. Organizado formalmente como Partido Laborista y con Perón como candidato a la presidencia, este grupo obtuvo sus principales apoyos entre los sectores más desfavorecidos de la clase trabajadora rural y urbana. Los peronistas realizaron una exitosa campaña entre estos trabajadores, conocidos popularmente como “descamisados”, con promesas de tierra, mayores salarios y el establecimiento de un sistema de seguridad social. Perón resultó electo con una amplia diferencia respecto a su opositor, José Tamborini.

Meses antes, Perón había contraído matrimonio con una actriz, Eva Duarte, quien, como primera dama de la Argentina, dirigió las relaciones sindicales y los servicios sociales puestos en marcha por el gobierno de su marido, hasta su prematura muerte en 1952. Adorada por las masas, influyó para que se estableciera el sufragio femenino (logrando la integración de la mujer en la vida política argentina) y fue, más que nadie, la responsable de la popularidad del régimen de Perón (quien manejaba a las masas con consumada habilidad). En octubre de 1946, Perón promulgó un ambicioso plan quinquenal para la expansión de la economía, que consistía principalmente en utilizar el gasto público como medio para reactivar el mercado luego de la recesión por la que había pasado.

### **Nueva constitución**

En marzo de 1949, la Asamblea Constituyente convocada por Perón promulgó una nueva Constitución que permitía la reelección del presidente para un segundo mandato consecutivo e incluía novedosos artículos relacionados con los derechos de los trabajadores. Aprovechando la nueva ley fundamental, el Partido Justicialista (peronista) designó candidato a Perón para los comicios de 1952.

Poco a poco, fueron creciendo las críticas contra el régimen por parte de los partidos y la prensa de oposición. La mayoría peronista en el Congreso tomó represalias en septiembre de ese año, aprobando leyes que contemplaban el encarcelamiento de personas que se mostraran “irrespetuosas” con los dirigentes gubernamentales, y durante los siguientes meses varios opositores al régimen fueron encarcelados. Poco después, el Congreso instituyó nuevas medidas de represalia, entre ellas la supresión de la Prensa opositora. *La Prensa*, el principal periódico independiente, fue cerrado en marzo de 1951; al mes siguiente, el Congreso aprobó una ley que expropiaba el periódico. Antes de las elecciones, que se celebraron en noviembre de 1951, en lugar de febrero de 1952 (la fecha inicialmente prevista), se impusieron severas restricciones a los partidos de la oposición. Perón fue reelegido por una amplia mayoría y sus candidatos obtuvieron 135 de los 149 escaños de la Cámara de Diputados.

### **Segunda presidencia de Perón**

En enero de 1953, el gobierno lanzó un segundo plan quinquenal que hacía hincapié en el incremento de la producción agrícola en lugar de la industrialización, objetivo del primer plan, y reducía muy considerablemente el gasto público. Durante 1953 Argentina formalizó importantes acuerdos económicos y comerciales con diversos países, especialmente con Gran Bretaña, la Unión Soviética y Chile. En 1953, el intercambio produjo una balanza comercial favorable por primera vez desde 1950. Sin embargo, la presión inflacionista, que desde 1948 había provocado un incremento de más del 200% en el costo de la vida, no cesó.

Perón controlaba la prensa, las masas obreras, el Ejército y las empresas, pero no la Iglesia; por esta causa puede entenderse que en los meses siguientes se profundizara el abismo entre la Iglesia y el Estado, que durante la primera presidencia de Perón habían estado aliados, pero luego del cambio de actitud de Perón la Iglesia pasó a ser el baluarte de la dispersa oposición.

## **La “Revolución Libertadora”**

El 16 de junio de 1955, elementos disidentes de la Armada argentina y de la Fuerza Aérea lanzaron una rebelión en Buenos Aires. Sin embargo, el Ejército de Tierra se mantuvo leal al gobierno y el levantamiento fue pronto sofocado. A manera de venganza, durante la noche se produjo la quema de numerosas iglesias. En las semanas siguientes aumentó la tensión a medida que distintas facciones dentro del gobierno y de las Fuerzas Armadas tomaban posiciones; en un discurso pronunciado a fines de agosto, Perón, refiriéndose al asesinato de unos peronistas, dijo que por cada peronista que cayera, caerían cinco miembros de la oposición.

Finalmente, el 16 de septiembre, grupos insurgentes de los tres ejércitos lanzaron una rebelión concertada, llamada la “Revolución Libertadora”, una serie de enfrentamientos que duraron tres días y en los que murieron unas 4.000 personas, lo que provocó la dimisión de Perón y su huida y refugio en una cañonera paraguaya anclada en el puerto de Buenos Aires. El 20 de septiembre, el líder de los insurgentes, el general de división Eduardo Lonardi, asumió la presidencia provisional, prometiendo restablecer la democracia. Perón se marchó al exilio, primero a Paraguay y posteriormente a Venezuela, República Dominicana y España.

## **Presidentes provisionales**

En poco menos de dos meses, el gobierno de Lonardi fue depuesto en un incruento golpe militar dirigido por el teniente general Pedro Eugenio Aramburu. El motivo alegado para la revuelta fue que Lonardi se negaba a suprimir las actividades de los peronistas en el Ejército y en los sindicatos.

En junio de 1956 fue aplastada una rebelión peronista, tras la que fueron arrestadas miles de personas y fusilados 38 supuestos peronistas. En los meses posteriores, varios centenares de personas fueron encarceladas bajo la acusación de conspirar para derrocar al nuevo régimen.

Bajo la influencia de Aramburu, en julio se convocaron elecciones para la Asamblea Constituyente que se encargaría de reformar la Constitución para eliminar los cambios hechos por la Asamblea anterior. La moderada Unión Cívica Radical del Pueblo (UCRP), encabezada por Ricardo Balbín, fue la agrupación más votada, seguida de cerca por la Unión Cívica Radical Intransigente (UCRI), más izquierdista, dirigida por Arturo Frondizi. Estos partidos eran sectores escindidos de la antigua Unión Cívica

Radical. Los peronistas, cuyo partido fue prohibido, votaron en blanco siguiendo instrucciones dadas por su líder desde el exilio, superando los votos en blanco a los conseguidos por cualquier otro partido, hasta el punto de constituir casi una cuarta parte de los votos emitidos.

## **Presidentes electos**

La Asamblea Constituyente, que comenzó sus deliberaciones en septiembre en la ciudad de Santa Fe, volvió a adoptar la Constitución de 1853 (agregando únicamente un artículo sobre los derechos de los trabajadores) tras la retirada de la UCRI y de otros partidos. Cuando en febrero de 1958 se celebraron las elecciones presidenciales, Arturo Frondizi obtuvo la presidencia gracias al apoyo de los peronistas. En efecto, el líder radical había hecho un pacto con Perón, por el cual se comprometía a levantar las prohibiciones que estaban sufriendo los militantes peronistas y a permitir el regreso del general. El 1 de mayo de 1958 se restableció el gobierno representativo.

A pesar de la intranquilidad sindical y de los continuos incrementos en el costo de la vida, a principios de 1959 se alcanzó cierta estabilidad económica gracias a la ayuda de sustanciales créditos y préstamos extranjeros. En 1960, los préstamos obtenidos de organismos públicos y privados de Estados Unidos totalizaban 1.000 millones de dólares. La participación de Argentina en la Asociación Latinoamericana de Libre Comercio (ALALC) fundada en 1960, ayudó a promover el intercambio comercial con otros países de la región.

La popularidad de Frondizi cayó en picado durante 1961, cuando Perón, descontento con su gobierno, le retiró su apoyo. En las elecciones provinciales y legislativas celebradas en marzo de 1962, los peronistas, a quienes se había vuelto a permitir la participación bajo distintas siglas (como Unión del Pueblo), se alzaron con el 35% de los votos, obteniendo la gobernación de la provincia de Buenos Aires. Aunque Frondizi vetó a cinco candidatos peronistas ganadores de otras tantas gobernaciones provinciales, los militares criticaban su indulgencia hacia el peronismo. Otro factor que debilitó su imagen fue la entrevista secreta con el Che Guevara. La política internacional fue decisiva en la caída del gobierno de Frondizi y uno de los aspectos más importantes de su presidencia. Debe recordarse el plan para el desarrollo latinoamericano (denominado la Alianza para el Progreso) lanzado por el presidente de Estados Unidos John Fitzgerald Kennedy y el problema respecto a las relaciones con Cuba. Cuando Guevara fue a Punta del Este para la presentación del plan, viajó (supuestamente en secreto) a Buenos Aires para entrevistarse con Frondizi; al día siguiente todo el país se enteró de esos hechos, despertando las reticencias en un sector del Ejército y la derecha.

Frondizi fue entonces obligado a renunciar y, puesto que el vicepresidente había dimitido poco después de su asunción (según la Constitución, el vicepresidente es a la vez presidente del Senado), asumió la presidencia el entonces vicepresidente primero de la cámara de senadores, José María Guido.

Su mandato fue manipulado por las Fuerzas Armadas, en cuyo seno se produjeron una serie de enfrentamientos entre los más acérrimos antiperonistas y anticomunistas (los colorados) y la facción constitucionalista (los azules), la cual se impuso y se convocaron nuevas elecciones en 1963, en las que se prohibió la participación de los peronistas. Con casi el 30% de votos en blanco y tan sólo poco más de 23% a su favor, resultó elegido presidente Arturo Umberto Illia, un moderado de la UCRP, quien anunció un programa de recuperación nacional y regulación de las inversiones extranjeras, intentando

controlar el aumento de los precios, la especulación y la intranquilidad sindical, mediante la promulgación de leyes que establecían precios fijos y salarios mínimos.

## **Gobierno militar**

En las elecciones de 1965 los candidatos peronistas obtuvieron considerables avances, aunque el partido de Illia mantuvo, con 71 escaños, la mayoría en la Cámara de Diputados. El país atravesaba una difícil situación: agitación en las universidades, amenaza de huelga por parte de los maestros, huelgas generales cumplidas por la C.G.T. La intranquilidad sindical se incrementó en 1966, mientras los peronistas seguían ganando elecciones parciales. Como resultado, en junio de ese año se produjo un golpe militar y se estableció una Junta que nombró presidente en primer lugar a Juan Carlos Onganía, que no pudo controlar la inquietud social y política que crecía cada vez más, en mayo de 1969 estalla en Córdoba una grave insurrección obrero-estudiantil conocida como el “Cordobazo” que alcanzó su máximo nivel el día 29 de dicho mes y acabó por provocar el derrocamiento del presidente Juan Carlos Onganía, en junio del año siguiente. La actitud dictatorial del gobierno presidido por éste, unida a la fuerte crisis económica dio lugar a un movimiento huelguista conjunto de los estudiantes y los obreros de Córdoba que decidió llevar a cabo una gran manifestación. Los principales promotores del movimiento contrario a la política de Onganía fueron los miembros del sector izquierdista del peronismo, que supieron activar la capacidad de enfrentamiento de los numerosos obreros y la de la elevada población universitaria de la ciudad. La explosión de violencia se produjo tras circular la noticia de la muerte de un trabajador a manos de la policía. Sólo dos días más tarde, el Ejército puso fin a la revuelta, en cuyo transcurso, según fuentes oficiales, fallecieron 16 personas.

Un año más tarde, Onganía es reemplazado por Roberto Marcelo Levingston. Durante su gobierno se producen acciones extremistas, de las cuales no es la menor el secuestro y posterior asesinato de Pedro Eugenio Aramburu a manos del grupo de izquierda Montoneros. Su incapacidad para controlar estas situaciones, determinan su relevo y, con el objetivo de “crear las condiciones indispensables para el pleno reestablecimiento de las instituciones democráticas” es nombrado en su lugar el teniente general Alejandro Agustín Lanusse, que asumió su cargo en 1971, tras la grave crisis política ocasionada. En los primeros meses de su mandato, Lanusse adoptó una serie de iniciativas tendentes a restaurar el gobierno civil. Anunció un programa económico para controlar la espiral inflacionista y convocó elecciones nacionales para marzo de 1973.

Sin embargo, en 1972 el país se vio envuelto en una ola de violencia, con huelgas, manifestaciones estudiantiles y actividades terroristas. Esta situación provocó una nueva crisis económica. Los peronistas, a los que se permitió participar en las elecciones, designaron a su exiliado líder candidato para la presidencia. Sin embargo, como permaneció en España tras la fecha estipulada para fijar su residencia permanente en Argentina y así poder inscribirse como candidato, se nominó a Héctor José Cámpora en su lugar.

## **Regreso y muerte de Perón**

Los peronistas, agrupados bajo las siglas del Frente Justicialista de Liberación (FREJULI), barrieron en las elecciones de marzo de 1973, asumiendo Cámpora la presidencia el 25 de mayo. La escalada terrorista, en la que ahora participaban grupos de extrema derecha, fue en aumento, con numerosos secuestros y asesinatos; también las divisiones entre peronistas de extrema izquierda, extrema derecha y moderados

contribuyeron a generalizar la violencia. El 20 de junio, fecha en la que Perón regresó a la Argentina, en el camino hacia el aeropuerto de Ezeiza (Buenos Aires) estalló una batalla campal entre las facciones peronistas en la que murieron al menos 80 personas. Un mes más tarde, Cámpora presentó su dimisión y en septiembre Perón fue elegido presidente con más del 61% de los votos; su tercera esposa, Isabel Martínez de Perón, tomó el cargo de vicepresidenta, ya que el elegir a un representante de cualquiera de las tres facciones peronistas como compañero de Perón hubiera provocado aún más divisiones.

Sin embargo, la tensión fue excesiva para Perón, que estaba enfermo y débil. El 1 de julio de 1974 falleció, siendo sucedido por su esposa, la primera mujer que alcanzó la jefatura de Estado de un país latinoamericano contemporáneo. Durante su mandato (manejado totalmente por el peronista José Lopez Rega), la situación política y económica se deterioró rápidamente.

En 1975, las actividades terroristas de grupos de extrema izquierda y extrema derecha se cobraron las vidas de más de 700 personas. El coste de la vida se incrementó en un 335%, mientras las huelgas y manifestaciones eran frecuentes. Tras repetidas crisis gubernamentales y un fallido intento de rebelión de las Fuerzas Aéreas en diciembre de 1975, una Junta Militar dirigida por el comandante en jefe del Ejército, teniente general Jorge Rafael Videla, tomó el poder el 24 de marzo de 1976.

## **Dictadura militar y guerra de Malvinas**

Los militares denominaron a su gobierno como “Proceso de Reorganización Nacional”, disolvieron el Congreso, impusieron la ley marcial y gobernaron por decreto.

Durante los primeros meses posteriores al golpe militar se mantuvo la actividad terrorista de algunos grupos de izquierda, pero se aplacó después de que el gobierno de Videla lanzara su propia campaña terrorista contra los opositores políticos.

Los militares intervinieron en todos los sectores de la sociedad: economía, salud, educación y cultura con el lema de la “doctrina de la seguridad nacional” basada “en el cuidado de la seguridad de la nación frente a algún interés diferente”.

El poder militar no aceptaba el disenso y menos el pensamiento crítico, para ellos los que los practicaban debían ser silenciados ya que los consideraban “enemigos”. A partir de esta premisa, con total impunidad y poder comenzaron a secuestrar, torturar y asesinar a miles de personas en toda la Argentina, violando los Derechos Humanos. Con la excusa de erradicar el mal que asechaba a la sociedad, como si fuera un tumor, se extirparía de “raíz” la amenaza subversiva que corrompía a la ciudadanía promoviendo una revolución. Se buscaba eliminar todo activismo, protesta social, todas las políticas y partidos que promovieran el movimiento popular, en esta “búsqueda de enemigos de la patria” caían desde personas que tenían actividades que los militares consideraban sospechosas: psicólogos, sociólogos, periodistas que no adherían a su política hasta jóvenes que habían sido parte de un centro de estudiantes, personas que realizaban trabajo comunitario junto a miembros de la iglesia en barrios carenciados, sindicalistas que luchaban por mejoras para los trabajadores...y la lista sería interminable.

Estas acciones en mayor parte fueron apoyadas por empresarios nacionales y multinacionales, los conservadores y la clase media, que confiaban en el discurso de los militares.

Muchas personas vacilaron en denunciar los secuestros por temor a represalias. El resto de la sociedad, por temor o ignorancia, simplemente callaba.

En 1977, la Comisión Argentina de Derechos Humanos denunció ante la ONU al régimen militar, acusándolo de cometer 2.300 asesinatos políticos, unos 10.000 arrestos por causas políticas y la desaparición de entre 20.000 y 30.000 personas, muchas de las cuales fueron asesinadas y sepultadas en tumbas anónimas.

La censura (por lo general encubierta), las prohibiciones y las denominadas “listas negras”, eran otras de las estrategias fundamentales de intervención utilizada por la política cultural gubernamental que operaba sobre los medios de difusión masiva, como la radio y la televisión y el teatro, que aunque no eran tan masivo, estaba presente. Las pautas de censura no eran explícitas, ni existían indicaciones precisas. Pero el fundamento de tales anulaciones giraba en su mayoría en torno a “la preservación de los valores e instituciones nacionales”, especialmente el sistema familiar, y a evitar las expresiones consideradas como “groseras” o de “mal gusto”.

La economía siguió siendo caótica. El grupo economista que lideraba José Alfredo Martínez de Hoz, se orientaba a abrir la economía a la competencia internacional, disminuir algo la represión, y debilitar a los gremios a través de la pluralidad sindical y desocupación. Se propuso crear las condiciones necesarias para la inversión de capital, aumentando la rentabilidad de las empresas.

Además del mantenimiento de una tasa alta de interés para préstamos y depósitos en pesos y la fijación de un valor predecible del dólar, se eliminaron gradualmente los mecanismos clásicos de protección de la industria local. La existencia de un control relativo del precio del dólar, por parte del Estado, permitió la especulación financiera y el traslado de muchísimos trabajadores hacia este sector.

Se llegó a una grave sobrevaluación del peso, y una importante desindustrialización del país, la conversión de obreros calificados en trabajadores por mano propia y la acumulación de grandes sectores de pobreza en los barrios más pobres de las grandes ciudades. El Estado no pudo controlar el precio del dólar y este se disparó trayendo graves consecuencias para el país.

La deuda privada de las empresas al borde de la quiebra fue asumida por el gobierno, por lo que la deuda se socializó y recayó sobre el resto de la sociedad.

El sindicalismo aprovechó para reorganizarse y preparó movimientos de protesta; se alejaba la posibilidad de conformar a la sociedad con la expansión económica y el Proceso se acercaba a su fin.

## **Guerra de Malvinas**

En marzo de 1981, Videla fue sucedido en la presidencia por el teniente general Roberto Viola, sustituido en diciembre del mismo año por el comandante en jefe del Ejército, el teniente general Leopoldo Galtieri, que en abril de 1982 ocupa por la fuerza las islas Malvinas, territorio reclamado por Argentina a Gran Bretaña desde 1833.

Esto significó la “gota que rebalsó el vaso” del desastre que se venía arrastrando en el país a manos de los militares, que se encontraron solos en el centro de una inminente guerra que ya se sabía perdida. No contaron con el apoyo de Estados Unidos que tras varios intentos fallidos de convencer a Argentina de que tenía más posibilidades de alcanzar su objetivo aceptando entablar negociaciones diplomáticas, anunció formalmente el apoyo a Gran Bretaña. Tampoco contó con el apoyo de Europa como se esperaba, y cuando Inglaterra decidió embarcarse en la guerra, invadieron las Islas con numerosos soldados, más y mejor armamento, naves y vehículos, y se encontraron con simples adolescentes que jamás habían tenido contacto con el ambiente militar, sin ninguna experiencia en manejo de armas ni de naves.

Los militares pretendieron hacer creer a la opinión pública que la guerra estaba siendo ganada por Argentina, gracias a la manipulación de información, que como estrategia, mantenía tranquilo al pueblo.

Gran Bretaña recuperó las islas en junio tras la penosa rendición de Argentina, luego de una breve guerra que dejó consecuencias dolorosas para todos los ciudadanos de la Nación. El desacreditado Galtieri, ante el desastre político y el descontento social, fue reemplazado por el general de división Reynaldo Bignone, que se vio abocado, ante el descrédito internacional de la Junta Militar, a convocar elecciones y a entregar el poder a un gobierno constitucional.

## **El retorno a la democracia**

Sacudida por la represión y el terrorismo de Estado, y con una deuda externa sin precedentes, Argentina celebró, después de una década, elecciones presidenciales en octubre de 1983. El ganador fue el candidato de la Unión Cívica Radical (UCR) Raúl Alfonsín. Bajo su mandato, la nación volvió a la democracia; se reorganizaron las Fuerzas Armadas, se enjuició a la antigua Junta militar (Videla, Massera y Agosti) por violación de los derechos humanos; ellos habían exigido no ser juzgados por el gobierno de turno ni por los siguientes, pero la opinión pública y los partidos rechazaron su propuesta, en defensa de la democracia. La sociedad despertaba luego del silencio represor, y encontraban eco las voces que nunca se había callado, las de las Madres y las de los militantes por los derechos humanos.

Fue con el Juicio a las Juntas que se abrió el nuevo ciclo en el país, con la cancelación simbólica de la dictadura, la determinación del Nunca Más y la necesidad de construir un presente que casi no podía retomar imágenes del pasado, pero que tampoco debía olvidarlas.

## CAMPO TEATRAL

### • 1960-1967

La primera fase del microsistema teatral de la segunda modernidad teatral argentina se dividió en dos subfases, la primera que **comprende el período citado y que se denomina de ruptura y polémica.**

La caída del peronismo fue importante para la concreción de nuevas situaciones dentro del campo intelectual y **en los sesenta, los gobiernos de Frondizi e Illia dieron lugar al auge de la clase media, de la denominada sociedad de consumo y a la apertura de nuevas propuestas culturales en el campo intelectual. Pero, a pesar de esto, existió, aunque atenuada, una censura institucional, que permitió intromisiones del campo de poder en el campo intelectual. Siempre alrededor del tema del “deber ser de la cultura” y “salvaguardar la moral y las buenas costumbres”, por ejemplo se prohibieron, entre otros, las representaciones de “El Vicario” de Rolf Hochhuth, por “atentar contra instituciones religiosas”. De todas formas lo cultural accionaba con una relativa independencia.**

Las apropiaciones de nuevas formas procedentes de otras culturales crecieron considerablemente, entre los años cincuenta y sesenta, llegaron textos filosóficos, literarios y teatrales de Jean Paul Sartre, de gran recepción productiva y reproductiva en todos los fenómenos culturales, entre ellos el teatro.

Los textos de Arthur Miller tuvieron gran importancia para la concreción del realismo reflexivo. Los estrenos de textos de Ionesco, Beckett y Pinter produjeron con las textualidades argentinas preexistentes el teatro de Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky en su primera versión.

Se dio la entrada de los métodos de actuación de Stanislavski a través de la escuela de Strasberg y se edita en Buenos Aires **“El teatro y su doble”, de Antonin Artaud, al mismo tiempo que circulaban trabajos de y sobre Artaud en revistas literarias, en Primera Plana y Confirmando.**

Textos como **“El Aburrimiento” de Alberto Moravia o “Huis Clos” de Sastre, tienen una recepción productiva a la que hay que sumar los intertextos del contexto social porteño, que dio como resultado la semántica de textos teatrales como “Soledad para cuatro”, de Halac o “Nuestro fin de semana” de Cossa.**

Se da el auge de una contracultura juvenil caracterizada por la búsqueda de la libertad sexual, el pacifismo, el culto de las religiones orientales, el retorno a la naturaleza, la liberación al partir de las drogas. Se denominó a esta cultura como “underground”, y en principio se aplicaba a los entes legitimantes (diarios, revistas, cine), con una connotación “subterránea”, irregular, clandestina, más tarde se lo identificó con la contracultura juvenil, basada en la incomodidad, el malestar, la inseguridad y el miedo a una sociedad injusta.

En el teatro porteño sólo apareció esta forma en el plano semántico, desde el enfrentamiento generacional y la apatía frente a la cultura de la gente mayor. Sin embargo, tuvo una fuerte influencia en los espectáculos del Instituto Di Tella, en las performances de algunos cantantes, en los happenings y el pop art. Algunos de los fines de este teatro eran los de eliminar la barrera entre escena y público, la extensión de lo real, el carácter de no ficción de lo teatral sino de compromiso inmediato, el regreso a formas teatrales comunitarias, rituales, y a encontrar en ellas el origen del género.

El mismo Instituto Di Tella, fundado el 22 de julio de 1958, que comenzó a funcionar en la calle Florida el 22 de julio de 1963, **le dio impulso a nuevas formas que hasta ese momento no eran consideradas por el arte. En agosto de 1965, se inauguró, en el Di Tella, el Centro de Experimentación Audiovisual a cargo de Roberto**

Villanueva. Este centro, fue un exponente privilegiado de la neovanguardia del sesenta, y como primer espectáculo, ofreció *“Lutero”*, de John Osborne, con dirección de Jorge Petraglia.

Aprecen nuevas instituciones legitimantes, cuyas características eran apropiarse de publicaciones extranjeras. Una de ellas fue *Primera Plana*, semanario que apareció por primera vez el 13 de noviembre de 1962, hasta el 4 de agosto de 1969, cuando fue clausurado por el gobierno de la denominada Revolución Argentina. La revista presentaba ciertas contradicciones, ya que en lo político se mostraba reaccionaria, desde sus artículos y chistes políticos desvalorizaba el gobierno de Illia, que luego fue derrocado, y en el plano cultural resultó de avanzada, avalando los movimientos modernos, principalmente los que provenían del exterior. Este semanario fue el gran propulsor para la legitimación de los espectáculos teatrales del Di Tella.

*Teatro XX*, dirigida por Kive Staiff, fue otro ejemplo, que como nueva crítica teatral reaccionaba frente a publicaciones tradicionales como *Talía*, fundada en 1953 y dirigida en los sesenta por Emilio Stevanovitch, quién tenía un enorme poder dentro del campo intelectual correspondiente al teatro, dirigía además un programa radial llamado *El Semanario Teatral del Aire*.

*Teatro XX* reaccionaba frente a la crítica contenidista-biografista de *Talía*, con nuevos discursos críticos hegemónicos. En la revista se plasmaron dos tendencias, una era sociologista encabezada por Edmundo Eichelbaum entre otros, y una tendencia neoformalista, con la que simpatizaban el mismo director y Ernesto Schóo. La revista estableció premios que fueron legitimadores de nuevas figuras dentro del panorama teatral. Esta institución creció con la vanguardia europea y la expansión del mercado de bienes culturales.

En 1966, cuando se tuvieron que conceder los premios *Teatro XX 1965*, fue distinguida como la Mejor Obra de Autor Argentino Contemporáneo *“EL DESATINO”*, de Griselda Gambaro. A raíz de ello se desató una polémica entre absurdistas y realistas.

Al mismo tiempo, como obra preexistente, se revalorizó la obra de Armando Discépolo, tendencia que se intensificó a partir de 1969, con el prólogo de Viñas a la publicación de sus *Obras escogidas*. La circulación y la recepción de la obra de Discépolo se vio posibilitada por una lectura que se hacía desde la serie social.

Hubo un auge editorial y en el plano de lo legitimable, las ediciones de libros teatrales tuvieron un módico repunte.

**Se da la afirmación del revisionismo dentro de la historia del país. Su origen estaba en los años treinta, pero a partir de la nueva lectura del peronismo, se intensificó en los sesenta hasta ser el centro del campo intelectual en el período específico de 1966-1976. Se cuestionaba la “historia oficial” y se trataba de hacer prevalecer lo verdadero frente a lo falso en la historia, que se concretó principalmente en el teatro de intertexto político.**

**En la década del sesenta, la presencia de espectadores en las salas teatrales aumentó en relación con la década anterior.**

**La modernización fue importante dentro del campo intelectual, y el teatro fue parte de ello, llegaron a convivir al mismo tiempo, en el sistema teatral porteño, tres circuitos diferenciados: el dominante, el residual y el emergente.**

Tomando como ejemplo el año 1965, en el circuito residual había puestas que, aunque estaban actualizadas, eran regladas por convenciones que eran el resultado, especialmente de los modelos de los años treinta y los cuarenta. Estos textos espectaculares pertenecían en su mayoría al teatro profesional-popular y al teatro

independiente tradicional, que tenían que ver con el sainete y a la farsa. Eran aceptados y significativos para grandes sectores de público medio que iba al teatro, pero no era así, para el centro del campo intelectual, del cual era un discurso desplazado. Algunos ejemplos de ese circuito fueron: *“Farsa sin público”*, de Aurelio Ferretti, dirección de Rubén Pesce en el Teatro Florencio Sánchez; *“Amoretta”*, de Osvaldo Dragún, dirección de Ernesto Bianco en el Teatro Comedia; *“El vasco de Olavaria”*, de Alberto Novión, dirección de Luis Arata en el Teatro Auditórium de Mar del Plata.

En el circuito dominante, se encontraban los textos teatrales que estaban en el centro del campo intelectual, especialmente los textos del teatro profesional “culto” y los del oficial. Eran las formas teatrales canonizadas como “teatro de calidad” por las instituciones mediadoras de ese momento: los críticos, los premios, el repertorio de los teatros oficiales. Ejemplos de textos de ese circuito son: *“Quién le teme a Virginia Wolf?”* De Edgard Albee, dirección de Luis Montura en el teatro Regina; *“Lutero”* de John Osborne, dirección de Jorge Petraglia, en el Instituto Di Tella; *“El Sr. Púntila y su chofer”* de Bertolt Brecht, dirección de Inda Ledesma en el teatro Argentino; *“La muerte de un viajante”* de Arthur Millar, dirección de Oscar Ferrigno en el teatro IFT.

En el circuito emergente se encontraban los nuevos textos de los sesenta. Estas puestas se llevaron a cabo principalmente en el Instituto Di Tella y en el teatro independiente, en el que se asistía a una profesionalización creciente de directores y actores. Estos trabajos marcaron un cambio dentro del sistema teatral, que pugnaban por tener un lugar más allá de las puestas preponderantes del momento.

Ejemplos de esos textos, estrenados en 1965 son: *“Fin de diciembre”* de Ricardo Halac, dirección de Roberto López Pertierra y Augusto Fernandes en el Auditorio de Mar del Plata; *“El desatino”* de Griselda Gambaro, dirección de Jorge Petraglia en el Instituto Di Tella; *“Capocómico”* de Sergio De Cecco, dirección de Yirair Mossian en el Teatro Municipal General San Martín, *“Un acto rápido”* de Eduardo Pavlovsky, dirección de Oscar Barney Finn y *“Viejo matrimonio”* de Griselda Gambaro también dirigida por Barney Finn, ambas en el Teatro 35.

**Se produjeron, además, otros hechos de la modernización en vías de fortalecimiento, como la afirmación de los actores egresados del Conservatorio Nacional en la década del cincuenta y que ya en los sesenta se ubicaron en el medio realizando brillantes carreras, entre ellos, Alfredo Alcón e Inda Ledesma. Por otro lado, se afianzaron actores aparecidos en los teatros independientes, como Héctor Alterio, Alejandra Boero y Oscar Ferrigno. En el caso de los directores parecieron en la escena porteña Carlos Gandolfo, Augusto Fernandes y Agustín Alezzo, que se afianzaron como tales, en las dos décadas siguientes.**

## **La polémica entre absurdistas y realistas**

En 1961 se estrenó la primera pieza realista reflexiva, *“Soledad para cuatro”*, de Ricardo Halac y a partir de 1964, con *“Nuestro fin de semana”*, de Roberto Cossa, se afirmó el realismo, a los que se sumaron además, autores como Carlos Somigliana, Germán Rozenmacher, Sergio De Cecco, Carlos Gorostiza.

En 1965 apareció una nueva forma de teatro emergente, la neovanguardia, y una pieza de esta tendencia, *“El desatino”*, de Griselda Gambaro, desató la polémica. Desde el estreno de la misma, hasta finalizar los sesenta, hubo varios momentos de mutuas acusaciones y réplicas. La situación llegó a su límite cuando en marzo de 1966, la revista *Teatro XX*, debía discernir los premios 1965, resultando elegida como “la Mejor Obra de Autor Argentino Contemporáneo” *“El desatino”*. Inmediatamente, Pedro Espinosa, miembro del jurado, renunció por estar en disidencia con el veredicto, y

Edmundo Eichelbaum, miembro de la redacción, también renunció por la misma causa. **La polémica giró alrededor de dos ejes, por un lado, llegó a ser posible, porque ambos bandos, para denominarlos de alguna forma, mantenían una coincidencia ideológica ; y por otro lado mantenían diferencias de enfoque en cuanto a las poéticas de cada uno.**

**Todos compartían algunas de las utopías básicas de la modernidad, la subjetividad y la racionalidad, el deseo de cambio, de transformación del mundo mediante el teatro. Para ellos, el pasado teatral argentino era desechable. El sainete y el grotesco criollos eran considerados discursos teatrales desplazados. Tenían por objetivo cuestionar lo consagrado pero no la institución “teatro”. Ambos bandos creían en la actitud militante por el teatro que se inclinaba a una democratización de la cultura.**

Si bien tenían la misma ideología, presentaban distintas posiciones frente a la institución teatro y frente a la realidad social. Además, no hay que olvidar, que cada uno luchaba por obtener un lugar de privilegio en el campo intelectual, de legitimarse a costa del otro, y en este sentido ninguno cuestionó los mecanismos del proceso convencional de “legitimación-consagración”, solo trataban de adaptarse a las reglas de consagración del campo intelectual de ese momento.

**Unos hablaban de Arthur Miller y Stanislavski, los otros de Eugene Ionesco, Samuel Beckett y Harold Pinter.**

Entre los testimonios de esa época, Roberto Cossa, que creía en la **relación absolutamente necesaria entre realidad nacional y teatro**, decía: *“Por eso se crea esta disputa entre realismo y vanguardismo, se trata de reemplazar al uno por el otro...Tenemos que ubicarnos con los que nos pasa aquí y no podemos hablar de Artaud: en Europa, Artaud se da como ruptura contra un sólido realismo, aquí yo, haciendo realismo, me siento muy libre, sin competidores: casi no tengo antecedentes”* (*El Mundo*, 10/6/1966: 45).<sup>1</sup>

Para los neovanguardistas, en cambio, la práctica del realismo reflexivo tornaba imposible la concreción del hecho teatral, Gambaro, al respecto decía: *“El realismo es ‘una convención para designar cierto tipo de teatro’, pero esta convención ‘tiene más fuerza que lo que la palabra en sí significa; porque realismo-debiera llamarse mejor, naturalismo-, es ahora sobre todo, la voluntad de ceñirse a una realidad determinada, hay una voluntad de ser fiel a la realidad inmediata que, ahora, al hecho escénico lo aniquila”* (“Encuesta. Realismo versus vanguardia”, en *El Mundo*, 10/7/1965).<sup>2</sup>

Los neovanguardistas consideraban al realismo como residual, derrotados frente a los textos plenos de originalidad, identificaban lo realista con lo irreflexivo. Sin embargo, se mostraban moderados a la hora de hablar de sus modelos y de su poética, sus más importantes agentes intelectuales como Schoo, Gambaro, Petraglia, Villanueva, no hablaban nunca del “happening” ni de Artaud. En parte por sus propias limitaciones, pero también porque se haría imposible la discusión, ya que esos nombre y tendencias eran considerados por los realistas como algo ajeno o extranjerizante.

Por su parte, los realistas reflexivos, oponían al fundamento de lo nuevo el límite del concepto de compromiso social. Para ellos había un teatro que “convenía” para la situación argentina de los sesenta y otro que “no convenía”, por lo tanto se consideraban **verdaderos justicieros en defensa de la identidad nacional , frente a las otras tendencias “superficiales” y “frias”**. Tomaban el teatro como un hecho didáctico, con clara tendencia al testimonio.

---

<sup>1</sup> Pellettieri Osvaldo (2001) “La polémica entre absurdistas y realistas”, en Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Pp. 338-339. Volumen VI. Buenos Aires: Editorial Galerna

<sup>2</sup> Idem 1, pp342.

**La base de su accionar en la polémica era que el espectador captaba con absoluta fidelidad la tesis realista implicada en el desarrollo dramático, que para ellos no ocurría de igual manera en las representaciones de tendencia neovanguardista, donde el texto para el público se presentaba como un problema a resolver, pues nada era fácilmente “captable”.**

Sin embargo, los realistas no advertían que sus textos eran también originales para la tendencia del país y evitaban aparecer como receptores del estímulo externo de los campos intelectuales centrales, como lo fue, por ejemplo, el modelo de teatro de Miller. Esta polémica puso de manifiesto la fortaleza del campo intelectual del sesenta y la momentánea posición de privilegio de los teatristas dentro de él, además se **vislumbró un público que también fue participe y protagonista de dicha polémica, ya que, por ejemplo, una gran parte de los espectadores del teatro independiente, el lugar desde donde se lanzó el realismo reflexivo, no iban al Di Tella por considerarlo frívolo y ajeno al compromiso.**

En los años sesenta el teatro de Buenos Aires dejó de ser un hecho individual, para llegar a ser, por poco tiempo, una práctica social; por lo tanto el conflicto no se desarrolló sólo en el plano teatral sino que implicó también un debate cultural y político. Fue esa época, uno de los pocos momentos en que en el campo intelectual se discutió por qué, para qué, para quién y cómo se hacía teatro.

La polémica duró más de cuatro años e incluso continuó durante el gobierno de facto. **El debate es un emergente de un momento “ingenuo” del teatro que llegó en los sesenta. Sus autores y críticos eran iniciadores de una “forma nueva”. Utilizaban técnicas y efectos radicales pero todavía no tenían conciencia crítica total de las novedades que proponían ni de su misma ideología estética.**

La neovanguardia y el realismo reflexivo fueron las dos alas del movimiento del teatro moderno en Buenos Aires. La primera mostró con ironía, la ambigüedad, la decadencia, la distancia, la alienación, la desintegración de la realidad, creando otro mundo estético, que daba a conocer la angustia existencial del hombre en un universo absurdo. Los realistas reflexivos pensaban, todavía, que el arte debía cambiar el mundo, debía ser testimonio, compromiso.

*“Prácticamente treinta años después, reencontrados en una mesa redonda que organizamos (Pellettieri, 1989: 17-31), Gambaro, Cossa, Halac, Schoo y Staiff, coincidieron en señalar su unidad ideológica. En lo que no estamos de acuerdo con ellos es en su coincidencia en que todo fue ‘un malentendido’. La polémica existió, y fue fuerte. Quizá una de las respuestas de Staiff sobre su origen, en esa misma mesa, ayude a comprenderla: “(la polémica) en realidad estaba trasuntando un conflicto que todos padecemos por igual, que era como vincularse con una sociedad tan áspera como la argentina, tan dura, tan en crisis permanentemente, tan desalentadora” (Pellettieri, 1989: 25).<sup>3</sup>*

---

<sup>3</sup> Idem 1, pp. 340.

## • 1976 – 1983

Este período comprende la segunda fase de la segunda **modernidad teatral denominada**

**Canónica y coincide a nivel político, con el “Proceso de Reorganización Nacional” instaurado por el golpe militar de 1976, que se extendió hasta el advenimiento de la democracia en diciembre de 1983. Los militares intervinieron en todos los campos de la sociedad: economía, salud, educación y por supuesto, también la cultura.**

**Las expresiones artísticas y culturales eran para el gobierno militar una posibilidad de “infiltración enemiga”, en ese contexto, desde el gobierno se intervenía constantemente el campo intelectual con una gran vigilancia que bregaba por la “seguridad nacional”.**

La censura, que la mayoría de las veces era encubierta, recayó sobre los medios de difusión masiva, como la radio y la televisión, y también sobre el teatro, pero había otro tipo de presiones, de índole no oficial, casi siempre anónimas, como estallidos de pastillas de insecticida o incendios, cuyo caso más relevante fue el incendio supuestamente intencional que destruyó el Teatro del Picadero, en que se venía llevando a cabo Teatro Abierto, en agosto de 1981.

Otras estrategias de intervención en el campo teatral eran las prohibiciones que les hacían a ciertos teatristas, que no podían trabajar ni aparecer en los medios de comunicación, ya que los incluían en las llamadas “listas negras”, en casos más graves, se trataba de “desapariciones”, aunque en el campo teatral estas fueron más bien escasas, y en los casos más resonantes, se trató de intelectuales vinculados más a la literatura y el periodismo, tales como Rodolfo Walsh y Francisco Urondo. Todo esto obligó a que muchos artistas se alejaron de la actividad teatral (obligados) y optaron en muchos casos por el exilio. Algunos teatristas que querían estrenar sus obras se vieron obligados a usar seudónimos para poder hacerlo, tal fue el caso de Osvaldo Dragún, quién en 1979 estrenó “*¿Y por casa cómo andamos?*” **bajo el nombre de Alain Nugar, en colaboración con Ismael Hase.**

**A pesar de las constantes intervenciones sobre el campo intelectual, éste se mantuvo como campo artístico autónomo, independiente de la esfera política, conservando la relativa autonomía de sus instituciones legitimantes. Los premios otorgados a la actividad teatral durante esos años provenían de diferentes lugares: a la esfera de poder, respondía el Premio Municipal de Teatro, que fue declarado desierto en sus ediciones de los años 1976 y 1977, mientras que para los años 1978-79 sólo se otorgó un segundo premio. “Es evidente que el gobierno militar no encontraba un teatro válido, que se identificara con su ideología por lo cual, en su desorientación, optó por abstenerse de premiar”.<sup>4</sup>**

Cuando decidió otorgar premios, lo hizo a autores que no se encontraban en el centro del campo teatral, como Jorge Grasso, Hebe Serebrisky y Bernardo Carey.

También estatal, era el Instituto Nacional de Estudios de Teatro, que daba los premios “Pepino el 88”, y tuvo del ámbito oficial en su jurado sólo al director del instituto, el resto eran provenientes del campo teatral (críticos, investigadores, actores, directores), por lo cual en su edición de 1981-1982 pudieron ser premiadas las ediciones de Teatro Abierto de esos años, en los rubros actuación y dirección: Luis Brandoni por “*Gris de Ausencia*” y Beatriz Matar por “*Oficial primero*”.

---

<sup>4</sup> Mogliani Laura (2001) “Campo teatral y serie social”, en Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires, Pp. 84. Volumen V. Buenos Aires: Editorial Galerna.

Respecto a los premios no oficiales, como el Molière, otorgado por la embajada de Francia y Air France, o los premios Konex, el jurado estaba integrado totalmente por miembros del campo teatral, sin intervención del poder militar.

En el caso de ARGENTORES (Sociedad Argentina de Autores) no hubo un cambio en el criterio con el que concedían los premios a la labor dramaturgica durante la dictadura. Desde el año 1967, se destacaba por premiar tanto a autores del realismo reflexivo como de la neovanguardia, distinguiendo a los dramaturgos que se encontraban en el centro campo teatral, favoreciendo su legitimación. Fueron premiados dramaturgos como Griselda Gambaro, Ricardo Halac, Roberto Cossa y Carlos Gorostiza (**Premio de Honor 1982**), **Ricardo Monti y Germán Rosenmacher. Además, distinguieron en 1976 a una obra que luego fue prohibida por el decreto 15 del 9 de enero de 1978: “Juegos a la hora de la siesta”, de Roma Mahieu, y en 1981 a una obra estrenada en el marco de Teatro Abierto: “El acompañamiento”. Sin embargo, la institución tuvo una actitud de acercamiento al campo de poder, ya que desde su Boletín del 28 de mayo de 1976, saludó al nuevo gobierno y le ofreció su experiencia para colaborar en el plan cultural de gobierno.**

En cambio, la Asociación Argentina de Actores (AAA) tuvo una actitud diferente ante el poder militar, ya que desde su revista *Máscara*, **denunció durante toda la gestión militar los casos de detenidos y desaparecidos entre sus asociados, como también la acción de la censura, la falta de libertad de expresión y la existencia de las listas “negras”.**

**A pesar, de las intervenciones del gobierno militar en el campo cultural, Kive Staiff pudo desarrollar una clara política cultural como director del Teatro Municipal General San Martín, que lo llevó a ocupar un lugar central en el campo teatral y a generar una corriente de público que simpatizaba con la institución porque la consideraba sinónimo de calidad teatral.**

**El Teatro Municipal General San Martín colaboró activamente en el proceso de introducción de nuevos discursos estéticos y teatrales en el campo de esa época. Por esos años se le dio relevancia al mimo, al clown y a la danza, artes que privilegian el trabajo corporal del intérprete. A ellos, se sumaba la gran presencia de compañías de danza y de teatro-danza, como el Teatro de Danza de Wuppertal (República Federal Alemana) en 1980. En el Teatro Presidente Alvear también se daban este tipo de expresiones teatrales, ese mismo año, se presentó el conjunto Negro de Praga, fundado y dirigido por Jiri Srnec.**

Esta circulación de formas teatrales cuyo acento estaba puesto en la creación de imágenes, relegando la palabra a un rol secundario o directamente no la usaban, se vio acrecentada con el anuncio de la visita a Buenos Aires de Tadeusz Kantor, **director polaco del teatro Cricot 2 de Cracovia, con la presentación de la obra “La clase muerta”, en el Teatro Municipal General San Martín en 1980, pero recién pudo concretar su visita en 1984, con la presentación del espectáculo “Wielopole, Wielopole”, en una de sus salas.**

En 1980, si llegó a Buenos Aires Peter Brook, otro de los principales referentes extranjeros del campo teatral porteño, para la presentación de su film *“Encuentro con hombres notables”*, basado en la biografía de George Ivanovich Gurdjieff. Su presencia atrajo la atención de la prensa escrita y de personas del ámbito teatral, que asistieron masivamente a una charla con Brook realizada en los Teatros de San Telmo. Su visita incrementó la circulación de sus teorías en el campo teatral que ya las conocían por su libro *“El espacio vacío”*, editado en castellano en 1973, como también por el estreno de sus tres filmes: *“Moderato Cantabile”* (1960), *“El señor de las moscas”* (1963)

“*Marat-Sade*”(1967), basada en la obra dramática de Peter Weiss, estrenada en Buenos Aires en 1978.

La circulación de Kantor y de Brook se convirtió en un verdadero “estímulo externo” para la concreción de nuevas producciones. En el caso de Kantor, que solía estar presente en escena durante la representación de sus obras, influyó en Laura Yusem, quién en “*El Casamiento*” **incluyó la figura de un escritor que veía, comentaba y escribía la obra durante su desarrollo. Desde las teorías teatrales de Brook se puede desprender la creciente utilización de espacios teatrales no convencionales en Buenos Aires, alejados del tradicional teatro a la italiana. Por ejemplo, durante el año 1980 se inauguraron tres salas de este tipo aunque diferentes entre sí: la Sala Cunil Cabanellas del Teatro Municipal General San Martín, donde antes funcionaba la confitería del teatro; la Sala 2 de Los Teatros San Telmo, sobre la base de una vivienda refaccionada; y el Teatro del Picadero, donde antes funcionaba un garage.**

También continuó la circulación de las teorías teatrales de Lee Strasberg. Su esposa, visitó Buenos Aires en 1980 y proyectó en el Teatro Municipal General San Martín una filmación en video de un conjunto de ejercicios teatrales realizados por Lee Strasberg junto con alumnos del Actors Studio. A esta sesión asistió gran cantidad de público, actores y directores consagrados de la línea realista, que estaban relacionados con el “método” Strasberg. Esta presencia puso en evidencia y reforzó la centralidad de la interpretación realista stanislavskiana-strasberiana en el campo teatral.

Asimismo, en este período continuó el proceso de revalorización de la obra de Armando Discépolo, donde la acción legitimadora del Teatro Municipal General San Martín contribuyó al reacomodamiento de sus obras en el centro del campo intelectual teatral, especialmente sus grotescos: puso en escena el espectáculo “*Discépolo x2*” (1977), integrado por “*Mustafá y Mateo*” y dirigido por Omar Grasso; “*El organito*” (1980) con dirección de Santángelo y “*Relojero*” (1981) con dirección de Carlos Alvarenga, además en ocasión de este último estreno le dedicó a la figura de Armando Discépolo toda su revista *Teatro* (año 2, n° 3, 1981), donde especialmente, en dos artículos se evidencia la legitimación y canonización de Discépolo: en el editorial de Kive Satiff (3-4) y en el artículo de Griselda Gambaro (42-45), donde esta expresa: “*Inglaterra y el teatro inglés tienen a Shakespeare, Italia a Pirandello, Francia a Molière, España a Valle Inclán. Nosotros tenemos a Discépolo y podemos decir con idéntico orgullo que Discépolo es nuestra medida de dramaturgo, es nuestro dramaturgo “necesario”(…) El teatro de Discépolo es un espejo donde nos reconocemos y de ahí su vigencia.*”<sup>5</sup>

Este proceso de rescate del teatro argentino de la primera mitad del siglo XX se amplió a otros autores, iniciándose un proceso de revalorización del pasado teatral argentino, demostrando que había sido superada la tradicional actitud del teatro independiente, que establecía un corte absoluto con la tradición y el pasado teatral, y ya se advertían las relaciones entre el teatro del pasado y del presente.

A partir de obras como “*Segundo tiempo*” (1976) de Ricardo Halac o “*La Nona*” (1977) de Roberto Cossa, el realismo reflexivo incorporó procedimientos textuales tanto del sainete criollo como del grotesco discepoliano, con el fin de probar sus tesis realistas.

Con respecto a la ubicación del artista y del teatrista en la sociedad, en este período se produjeron cambios significativos respecto a años anteriores. La intromisión del poder militar en el campo cultural tuvo como consecuencia su repentina (prácticamente

---

<sup>5</sup> Idem 4. pp.87.

obligatoria) despolitización, después de una etapa de un alto grado de politización como característica más sobresaliente. El artista debió cambiar su actitud frente a la sociedad, dejando de lado la idea del teatro como elemento transformador de una sociedad que, como se pensaba en años anteriores a la dictadura, estaba viviendo un período de transición al socialismo. **Ejemplo de este cambio se da en una entrevista realizada a Carlos Gorostiza, Sergio Renán y Jorge Cruz, donde se les consulta sobre la misión del teatro en una sociedad de consumo, en donde todos coincidieron en las limitadas posibilidades del teatro de colaborar con un proceso de transformación social. La responsabilidad social del teatro radicaba para ellos en representar fielmente la realidad del hombre contemporáneo (Gorostiza), en el compromiso del artista consigo mismo (Renán) o en una responsabilidad de tipo artístico de brindar un buen espectáculo (Cruz). Además se había limitado la intención de acercar al teatro a la clase media baja y al proletariado, así como también el hecho de que se había retomado como destinatario al tradicional público teatral, compuesto por clase media intelectual, asumiendo su significativo menor número frente al del cine o la televisión.**

**Luego, con Teatro Abierto, la concepción del teatro concebido como agente de cambio social se recuperaría, aunque ya no bajo las mismas formas de épocas anteriores al golpe del 76. El artista redujo su praxis sólo al campo intelectual, utilizando “formas oblicuas” de crítica al poder.**

## **EL FÉNOMENO DE TEATRO ABIERTO**

El ciclo que se denominó Teatro Abierto, iniciado el 28 de julio de 1981, configuró un hecho político de resistencia al gobierno de facto, que había comenzado como reacción al creciente proceso de desnacionalización cultural de la feroz dictadura militar, que llevó a la supresión de la cátedra de teatro argentino en el Conservatorio Nacional ya que, según decían los funcionarios de turno, este teatro no existía. Entre 1975 y 1981 numerosos autores nacionales desmienten semejante afirmación con el estreno de alrededor de ciento cincuenta obras.

Ante la arbitrariedad del decreto, los teatristas se organizaron para manifestar con un evento público, que el teatro argentino realmente existía y que tenía vigencia. Se convocó a autores, actores, directores, escenógrafos y técnicos, que debían poner en escena obras de aproximadamente treinta minutos de duración, especialmente escritas para el ciclo. Se acordó que las funciones comenzarían a las 18 horas para que pudieran participar los teatristas que estaban trabajando en el ámbito profesional; la escenografía debía ser mínima para reducir los costos de producción, ya que se contaba con muy poco dinero para financiar la empresa. Al respecto, hubo ayudas económicas por parte de Argentores y del dramaturgo Abel Santa Cruz. Asimismo nadie cobraría por su participación y las localidades costarían la mitad del precio de una entrada de cine y la sexta parte del de una entrada de teatro comercial. Se implementó un sistema de abonos, agotados antes de comenzar el evento, que incluían las veintiún funciones (tres obras por jornada) programadas a lo largo de los siete días de la semana. Finalmente dio comienzo el ciclo, el martes 28 de julio, en la sala del Teatro del Picadero cedida por el director Antonio Mónaco.

**El 6 de agosto un incendio supuestamente intencional destruyó el Teatro del Picadero, en el que además de Teatro Abierto, se ofrecía en horarios nocturnos “Noches Blancas” de Fedor Dostoievski, protagonizada por Luisina Brando. A partir de ese hecho lo que originariamente había sido una propuesta reivindicatoria de la escena local se convirtió de pronto en un evento de**

insospechados alcances sociales. Personalidades de la cultura y de la política apoyaron la continuación del ciclo y repudiaron lo que para todos había sido un atentado intimidatorio. Ciento veinte pintores donaron sus cuadros para recaudar fondos y los organizadores de Teatro Abierto recibieron el ofrecimiento de dieciséis salas, inclusive muchas tradicionalmente comerciales, para realizar las funciones programadas. Se optó por el Tabarís, ubicado en la emblemática calle Corrientes.

La recepción altamente politizada del ciclo, basada en la directa o metafórica crítica al discurso autoritario del régimen militar que vehiculizaban las obras, fue altamente exitosa en el público y la crítica se incrementó. Su repercusión fue de tal magnitud, que en ese momento el teatro se convirtió en una “práctica social”, pasando a ocupar un lugar central dentro del campo intelectual, hecho que hizo que otras manifestaciones artísticas lo tomaran como modelo, concretándose ciclos como **Danza Abierta, Tango Abierto, Folklore Abierto y Cine Abierto.**

Se agotaron rápidamente los ocho mil ejemplares de la primera edición del volumen que contenía las veintiuna obras escritas especialmente para el ciclo; reeditado, se convirtió en el mayor éxito de venta en la **Feria del Libro de 1982.**

El discurso de Teatro Abierto se convirtió en el instrumento más idóneo para enfrentar, desde el arte, al Proceso, siendo así por sus integrantes, que pertenecían por formación intelectual y sentimentalmente al teatro independiente. Entendían al teatro como compromiso, es decir cuestionaban la autonomía del arte con relación a la realidad social y política, pensaban el teatro como forma de conocimiento. Para ellos, el género era un hecho didáctico, enderezado a promover el progreso del hombre; detestaban la diversión, privilegiaban la comunicación por sobre la expresión.

Gambaro dijo años después: *“La realidad superó la ficción en mucho: trabajábamos con el arte de la parodia”.*<sup>6</sup>

Propusieron una moderada innovación estético-ideológica, donde este “teatro de arte” o “Ciclo de Teatro Abierto”, era antagónico al teatro premoderno popular-comercial, pero no reiteró la antinomia teatro independiente-teatro profesional. Este teatro de arte no había renunciado a “educar al público”, pero lo hacía a través del teatralismo, el humor, el patetismo y la intensificación a la crítica del contexto social. Estableció una distancia entre el lector-espectador y su mundo, mostrando su universo limitadamente decadente y desintegrado. Practicaba aún el teatro como una forma de compromiso, como un camino para acceder al conocimiento y rechazaba la autonomía del arte con relación a la actualidad social. Su drama era un drama psicológico y metafórico debido al contexto social de la dictadura. Los directores generalmente llevaban a cabo una puesta en escena tradicional y tradicional no ortodoxa. Había una estilización de las piezas a las que utilizaban convencionalizándolas, para cumplir sus propios fines estéticos. Era un intento por suplir mediante un lenguaje extralingüístico, el lenguaje lingüístico del dramaturgo.

La actuación de este teatro estaba regida, preferentemente, por las técnicas introspectivas sicologistas stanislavskianas y strasberianas. Se buscaba la “verdad escénica” y la “auténtica emoción”.

El espectador implícito del “teatro de arte” era el público de la baja y media clase media “culto” (profesores, maestros, empleados) “amateurs” y progresistas de todo tipo que veían al teatro desde su visión racionalizada de la modernidad y del cambio mundial,

---

<sup>6</sup> Pellettieri Osvaldo (2001) “Cambios en la segunda modernidad teatral. Los años de la dictadura”, en *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires*. Pp. 97. Volumen V. Buenos Aires: Edotrial Galerna.

cuestionadores a la vez del poder de la dictadura y de los lugares comunes de los espectáculos comerciales premodernos.

Teatro Abierto '81 se situó dentro del momento canónico de lo que se denomina "teatro de arte" o Ciclo de Teatro Abierto, que se inicia en 1976 con "*Segundo tiempo*", de Ricardo Halac y termina con "*Los compadritos*" (1985), de Roberto Cossa.

**Desde el punto de vista artístico, el ciclo de 1981 comprendió formas escénicas predominantes en las décadas anteriores y también las formas de los dos años siguientes, con las que se establece una suerte de coherente unidad dramática y escénica. Textos y puestas excluyeron las audacias experimentales para continuar, las dos líneas que hegemonizaron, y también dividieron, el campo teatral de los años '60, o sea, por un lado, el modelo del realismo reflexivo, con personajes y ámbitos claramente referenciales, cuyo principio constructivo es el encuentro personal ("*El acompañamiento*" de Carlos Gorostiza, "*Papá Querido*" de Aída Bortnik, "*El que me toca es un chancho*" de Alberto Drago), y por otro, el paradigma de los textos neovanguardistas caracterizado por la causalidad dislocada, una extraescena parcialmente verosimilizada, postergación en el desarrollo de la acción, crueldades de la relación víctima- victimario ("*Decir Sí*" de Griselda Gambaro, "*Tercero incluido*" de Eduardo Pavlovsky). Asimismo, gran parte de las piezas presentadas continuaron la mezcla de procedimientos realistas y no realistas para probar sus tesis, propia del realismo reflexivo en su segunda fase, utilizando para ello, el intertexto del sainete y del grotesco criollo ("*Gris de ausencia*" de Roberto Cossa) así como a la alegorización y a la parodia de la situación social y política del país ("*La cortina de abalorios*" de Ricardo Monti, "*La Oca*" de Carlos Pais, "*El nuevo mundo*" de Carlos Somigliana, "*El 16 de octubre*" de Elio Gallipoli).**

El 21 de septiembre de 1981, el ciclo de Teatro Abierto de ese año culminaba con una gran ovación y aplausos por parte de un público emocionado a todos los integrantes del ciclo que a su vez, desde el escenario del Teatro Tabarís, duplicaban conmovidos esos aplausos, llorando, abrazándose, lanzando globos de colores hacia la platea.

Los proyectos para repetir Teatro Abierto al año siguiente comenzaron inmediatamente después de la culminación del evento y, como un gesto más de solidaridad y compromiso, se crearon espontáneamente grupos de amigos dispuestos a colaborar en las diversas tareas que se desarrollaron desde entonces.

En 1982, a partir de la guerra de Malvinas, momento en que comenzó a deteriorarse el gobierno militar, se advirtió una pérdida de rigor en la censura y un aumento gradual de la libertad de expresión, hasta el advenimiento de la democracia en 1983. Esta situación permitió que, entre la guerra de Malvinas y la convocatoria a elecciones presidenciales, se estrenasen textos que llevaban a escena situaciones que antes hubieran sido absolutamente prohibidas en cualquier medio de difusión artística y cultural, como el tema de los desaparecidos, presente en obras de la segunda edición de Teatro Abierto (1982): "*Oficial 1°*", de Carlos Somigliana; "*Bar La Costumbre*", de Carlos Pais y "*Los jueves en la Plaza Mayor*", de Carlos Acosta, pero también en otras tales como: "*Knepp*" de Jorge Goldenberg, estrenada en 1983 con dirección de Laura Yusem. Dentro de esta misma serie es posible incluir la alusión implícita a Juan Domingo Perón y al 17 de octubre en "*Ya nadie recuerda a Frederic Chopin*" (1982), de Roberto Cossa. **Además esta situación motivó el regreso de teatristas exiliados. Como el caso de Lautaro Murúa que regresó en el '82, luego de haber permanecido ausente de los escenarios porteños desde 1974, para participar de la puesta en escena de "*La malasangre*", de Griselda Gambaro, quién sufrió censura en 1976, un decreto del general Videla prohibió su novela "Ganarse la muerte"; por encontrarla contraria a la**

institución familiar y al orden social. Debido a esto y a la situación imperante, debió también exiliarse, instalándose en Barcelona, España. Volvió al país con el retorno de la democracia.

Lautaro Murúa en sus declaraciones periodísticas, el actor acentuaba la lectura política del texto y su vinculación con la realidad política contemporánea. De todos modos, la crítica periodística, quizás por no hallarse aún en condiciones de admitir esta referencialidad, destacó los aspectos metafóricos de la puesta, su universalidad y atemporalidad, recurso que había sido utilizado durante todo el período de la dictadura, como por ejemplo en el caso de *“Marathon”* (1980) de Ricardo Monti.

Si bien, en Teatro Abierto '82 hubo algunos enfrentamientos entre algunas tendencias en lucha por lograr la centralidad en el campo teatral, lejos de debilitar al realismo, hizo que autores de procedencia no realista y de indiscutida relevancia como Gambaro y Pavlovsky, modificaran sus proyectos creadores en función de las demandas de un campo teatral que había hecho de la denuncia y del testimonio su razón de ser.

Así, con Teatro Abierto, se reforzó la posición dominante dentro del campo del realismo reflexivo y de los teatristas vinculados a él, posición adquirida en gran medida debido a: *“su enorme capacidad para “responder a las preguntas que le formulaba la época”, a su opción por el compromiso y por un teatro que hablara de la sociedad y la política de su tiempo”*.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Idem 4. Pp. 92.

## **Griselda Gambaro**

### *Cronología*

#### **1928**

Nace en Buenos Aires, el 28 de julio.

*"Nací con ganas de leer. A los 10, 12 años, el diario íntimo, las cartas a las amigas, aunque vivieran a dos cuadras, y las composiciones escolares; me sacaba 10 y pretendían que las leyera en los actos del colegio, pero yo las hacía leer por otra, porque me daba vergüenza"*; comentó Griselda Gambaro en la cuarta ronda del ciclo "Encuentros con gente notable"; en Clásica y Moderna, julio de 2004.

#### **1963**

La Editorial Goyanarte publica en Buenos Aires el libro de narrativa "Madrigal en ciudad"; que obtiene el Premio Fondo Nacional de las Artes.

#### **1965**

Aparece en Buenos Aires "El Desatino"; publicada por Emecé Editores (ganadora del Premio Emecé). El libro es llevado al teatro bajo la dirección de Jorge Petraglia, en la Sala de Experimentación Audiovisual del Instituto Di Tella.

En el Teatro 35, de Buenos Aires, se estrena su obra "Matrimonio"; con dirección de Oscar Barney Finn.

#### **1966**

José María Paolantonio dirige su obra "Las paredes"; en el Teatro Agón de Buenos Aires. 1967

Se estrena "Los siameses"; en la Sala de Experimentación Audiovisual del Instituto Di Tella, con la dirección de Jorge Petraglia.

La Editorial Sudamericana, de Buenos Aires, publica la novela "Una felicidad con menos pena"; ganadora de una mención especial en el concurso de novela Primera Plana -Sudamericana. 1968

Su obra teatral "El campo"; es estrenada en el teatro Sha, de Buenos Aires, con dirección de Augusto Fernández.

Recibe el Primer Premio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, el Premio Revista Talía y Seminario Teatral del Aire, y Premio ARGENTORES, por "El Campo".

#### **1970**

En el teatro La Ribera, de Rosario (Santa Fe), se estrena su obra teatral "Cuatro ejercicios para actrices"; ("Un día especial"; y "Si tengo suerte");. 1972

Con dirección de Jorge Petraglia, se estrena en el Teatro Municipal General San Martín, de Buenos Aires, "Nada que ver".

Aparece en Buenos Aires la novela "Nada que ver con otra historia"; publicada por

Ediciones Noé. 1974

Se estrena en la Sala del Departamento de Extensión Universitaria de la Universidad de Buenos Aires, su obra "Sólo un aspecto"; con dirección de Arturo Hayatian.

### **1975**

Se estrena su obra "El viaje a Bahía Blanca"; en el Teatro Magnus de Buenos Aires.

### **1976**

En el Teatro Estrellas, de Buenos Aires, se estrena su obra "El nombre".

Con dirección de Alberto Ure, se estrena en el Teatro Popular de la Ciudad "Sucede lo que pasa".

Ediciones de la Flor publica en Buenos Aires el libro de cuento para niños "La cola mágica"; y la novela "Ganarse la muerte"; (reeditada por Norma en 2002)

Aparece en Buenos Aires el libro "Conversaciones con chicos. Sobre la sociedad, los padres, los afectos, la cultura"; (Timerman Editores).

Recibe el Premio ARGENTORES por su obra teatral "Sucede lo que pasa".

Durante la dictadura militar argentina, un decreto del general Videla prohibió su novela "Ganarse la muerte"; por encontrarla contraria a la institución familiar y al orden social. Debido a esto y a la situación imperante, debe exiliarse en Barcelona, España.

### **1979**

La Editorial Lumen, de Barcelona (España) publica su novela "Dios no nos quiere contentos".

*"Volví a conectar con este texto, siempre con cierta distancia porque no en vano pasan los años. Escribí unas pocas páginas acá, lo cual me vino muy bien cuando llegué a España para tener algo en las manos. Siempre le tuve cariño porque es una novela destinada a la Argentina y verla publicada me resulta muy gratificante, porque mi trabajo encuentra por fin su destinatario: el lector argentino";* comenta en la entrevista realizada por Silvina Frieria para Página/12, 15 de junio de 2003.

### **1981**

En el Ciclo Teatro Abierto del Teatro del Picadero, de Buenos Aires, se estrena su obra "Decir sí"; con dirección de Jorge Petraglia.

### **1982**

En el Teatro Olimpia, de Buenos Aires, se estrena su obra "La malasangre"; con dirección de Laura Yusem.

Obtiene la beca Guggenheim por su obra narrativa.

### **1983**

Regresa a Buenos Aires con el fin de la dictadura militar. Su obra "Real envido"; se estrena en el Teatro Odeón, bajo la dirección de Juan Cosín.

Ediciones Siglo XX reedita su libro "Conversaciones con chicos. Sobre la sociedad, los padres, los afectos, la cultura".

### **1984**

En el Teatro Lorange, de Buenos Aires, se estrena su obra "Del sol naciente"; con dirección de Laura Yusem.

Torres Agüero Editor publica en Buenos Aires su novela "Lo impenetrable".  
Recibe el Premio Kónex Diploma al Mérito en el rubro Teatro.

#### **1986**

Su obra "Puesta en claro"; se estrena bajo la dirección de Alberto Ure en el Teatro Payró. En tanto, "Antígona furiosa"; es estrenada en el Instituto Goethe, de Buenos Aires, con dirección de Laura Yusem.

#### **1987**

Su novela "Nada que ver con otra historia"; es reeditada por Torres Agüero Editor. Es invitada a un simposio sobre su obra en el Darmouth College, New Hampshire (Estados Unidos).

#### **1988**

Participa como invitada especial y disertante en el Encuentro de Teatro de la Universidad de Cuenca (Madrid, España).  
Recibe el Premio Fundación Di Tella por su trayectoria teatral.

#### **1989**

Bajo la dirección de Roberto Villanueva, se estrena su obra "Morgan"; en el Teatro Municipal General San Martín.

#### **1990**

Su obra "Penas sin importancia"; es estrenada en el Teatro Municipal General San Martín, bajo la dirección de Laura Yusem.  
En el Teatro Alfil, de Madrid, se estrena "Efectos personales"; con dirección de Roberto Villanueva.  
Recibe el Premio de Investigadores y Críticos Teatrales de Argentina por su obra "Penas sin importancia".

#### **1992**

"La casa sin sosiego"; (ópera de cámara) es estrenada en el Teatro Municipal General San Martín, con dirección de Laura Yusem.  
Es invitada a un simposio sobre su obra en la Universidad de Valencia (España).  
Recibe el Premio ARGENTORES por su obra "La casa sin sosiego"; y el Premio Nacional de Teatro por obras las estrenadas en el Trienio 1990/93.

#### **1994**

La editorial Seix Barral, de Barcelona (España), publica la novela "Después del día de fiesta"; que obtiene la Medalla de la Cátedra Giacomo Lopardi de la Universidad de Buenos Aires y del Centro Nasionali de Studi Leopardiani.  
Es invitada a un simposio sobre su obra en la Universidad de Bordeaux (Francia).  
Recibe el Premio Kónex Diploma al mérito en el rubro Teatro.

#### **1995**

En el Teatro Municipal General San Martín, se estrena su obra "Es necesario entender un poco"; con dirección de Laura Yusem.

## **1996**

Se realizan jornadas sobre su obra y recibe el Premio Especial por su aporte al Teatro en las Cuartas Jornadas Internacionales de Puebla (México).

Recibe los premios María Guerrero y ARGENTORES por su obra "Es necesario entender un poco"; Obtiene una distinción otorgada por la Comunidad Teatral y la Secretaría de Cultura de Guadalajara (Jalisco, México).

## **1997**

El Grupo Editorial Norma publica el libro de cuentos "Lo mejor que se tiene".

## **1998**

"Lo mejor que se tiene"; obtiene el Premio Academia Argentina de Letras en narrativa 1996/1998.

## **1999**

Bajo la dirección de Laura Yusem, se estrena "De profesión maternal"; en el Teatro del Pueblo.

Su obra "Dar la vuelta"; es estrenada en el Teatro Municipal General San Martín, bajo la dirección de Lorenzo Quinteros.

Aparece en Buenos Aires, "Escritos inocentes"; publicado por el Grupo Editorial Norma que reúne textos sobre diversos temas.

*"Un libro admirable y, con seguridad, destinado a perdurar tanto como el teatro de la autora. Porque en él se respira esa misma atmósfera de libertad expresiva, de audacia y de cortés reserva que caracteriza la obra de Gambaro, tanto dramática como narrativa. 'Si creyera en Dios, diría: Dios mío, no dejes que mi corazón se seque. Que siempre me preocupe por los sentimientos, grandes o mezquinos, que nacen en los otros. Que siempre tenga paciencia y disponibilidad.' Quien escribió esas palabras tal vez no tenga fe en un Dios posible, pero sí en la capacidad humana de compadecer y de superar, o más bien integrar, la sustancia animal. Todo, dicho con una prosa de admirable sencillez, que parece fácil y que revela a una estilista de primer orden.";* (Ernesto Schoó, La Nación, diciembre de 1999).

Recibe el Premio de la Academia Argentina de Letras por su libro "Lo mejor que se tiene" y el Premio Grupo Nexo (contra la discriminación sexual) por "De profesión maternal";

## **2001**

Su novela "El mar que nos trajo"; es publicado por la Editorial Norma.

## **2002**

Recibe el Premio Clarín Espectáculos en el rubro Mejor autor teatral, por "Lo que va dictando el sueño.

Norma publica su obra "Teatro (cinco piezas)".

## **2003**

La editorial Norma publica su obra "La señora Macbeth"; y una reedición de su novela "Dios no nos quiere contentos".

## **2004**

Recibe el Premio Kónex Diploma al Mérito y el Premio Kónex de Platino, en el rubro Teatro: Quinquenio 1994-1998.

Ediciones de la Flor publica el volumen "Teatro 7"; que incluye las obras "No hay normales"; "En la columna"; "Pisar el palito"; "Para llevarle a Rosita"; "Cinco ejercicios para un actor"; y "Almas".

La editorial Norma publica en Buenos Aires, su novela "Promesas y desvaríos".

*"Durante su exilio en Barcelona, en los años de la última dictadura militar, la dramaturga y escritora Griselda Gambaro escribió la trilogía conformada por 'Dios no nos quiere contentos', editada en 1979 en Barcelona y reeditada en la Argentina en el año 2003 por la editorial Norma, 'Después del día de fiesta' (Seix Barral, 1994) y 'Promesas y desvaríos', de reciente aparición. Cada una de las tres novelas es autónoma; el tenue hilo que las une es la reaparición de su personaje principal, Tristán, un héroe marginal y desamparado en torno al cual se desencadenan historias diversas.*

*En Promesas y desvaríos, la narración se inicia con un encuentro callejero entre Tristán, un habitante de los márgenes de la sociedad, y un ciego, también marginal, que acaba de ser abandonado por su perro-lazarillo y necesita entonces ser acompañado hasta su casa. Comienza de este modo la historia de la relación entre estos dos personajes, en torno a la cual se irán desplegando las pequeñas historias de quienes los rodean, personajes también a la deriva que sumarán fracasos, desencantos y desvaríos a la ya fracasada historia de los dos protagonistas.";* (Sylvia Saítta, La Nación, junio de 2004).

## 2005

Se lleva a escena nuevamente "La malasangre", en el Teatro Regina, de la mano de quién la había dirigido en su estreno, en el año 1982, Laura Yusem

## 2007

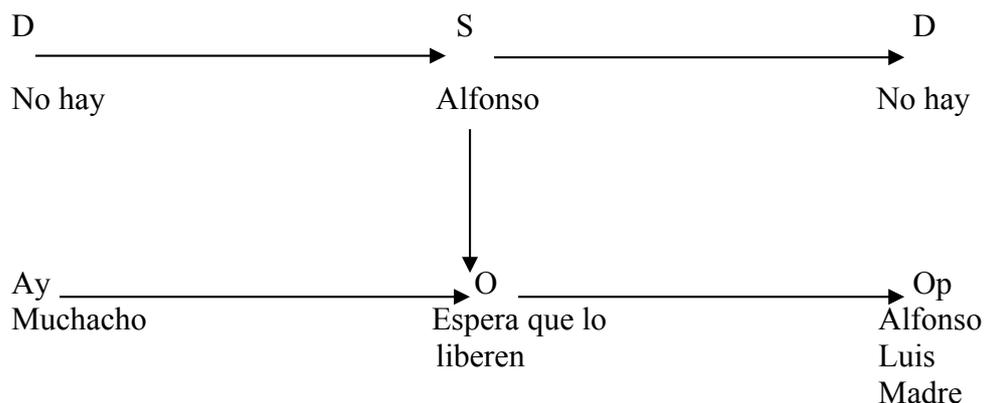
Se estrena "La persistencia", escrita por Gambaro en el año 2004, dirigida por Crisitna Banegas: *"La persistencia es una tragedia, una fábula de la muerte, un teatro filosófico que nos atraviesa, nos despoja, nos abisma...Griselda Gambaro construye una poética impiadosa y desesperada. El horro del horror. La salvajada sin sentido".*

## ANÁLISIS DEL TEXTO DRAMÁTICO:

### “EL DESATINO”

#### A) NIVEL DE LA ACCIÓN

##### **ESTRUCTURA PROFUNDA:**



Alfonso presenta una discapacidad física producto de incrustarse un aparato de hierro en el pie antes de comenzar la acción. Esto le imposibilita moverse, debe permanecer acostado o sentado, y si tiene que ir a algún lado necesita ayuda, necesita que alguien lo lleve. Él “espera” que los demás lo liberen del aparato, pero como sujeto de la acción no hace nada, espera que los otros lo hagan por él, es un personaje contradictorio, ambiguo, porque sólo el Muchacho, que viene de afuera y no lo conoce se percata de su situación y quiere ayudarlo, pero Alfonso no confía en él y prefiere seguir con el aparato que cada vez le lastima más su pie; en cambio, confía y espera que lo liberen su Madre y Luis, y en realidad ellos son sus oponentes porque no les interesa en absoluto resolver el problema de Alfonso y hasta en cierta forma, oscura y siniestra, prefieren que él siga “encadenado” al aparato.

Finalmente, el Muchacho, tenaz y perseverante, logra liberarlo de su carga pero paradójicamente esa “liberación” le causa la muerte.

##### **-Funciones del Sujeto:**

- \*Someterse
- \*Conformarse
- \*No reaccionar
- \*No defenderse

## **SECUENCIAS:**

### **-De Desempeño:**

Estas secuencias están transgredidas porque en realidad, Alfonso como sujeto debe sortear pruebas que son provocados por sus oponentes o ayudantes y esa es su perdición porque él mismo es su oponente.

Primer acto, escena 2, pág.77:

“Muchacho: (...) ¿Por qué no se acuesta?

Alfonso (*seco*): No puedo.

Muchacho: ¿No puede...? ¿Por qué? (*Con entera facilidad levanta el artefacto y por ende a Alfonso, que pega un alarido y cae sobre la cama*)

Luis (*con rabioso asombro*): ¿Cómo lo movió?

Muchacho: Fue fácil. No pesaba. (*A Alfonso, enjugándole la cara con un pañuelo Sucio. Afectuosamente*) ¿Está mejor así?...

Alfonso (*a regañadientes*): Sí, estoy mejor. (*Apartándole la mano y el pañuelo*) ¡Déjeme tranquilo!”

### **-Contractuales:**

Primer acto, escena 2, pág. 79:

“Madre: Luis, querido, no se haga malasangre. Yo que soy la madre, le estoy muy agradecida. Lo necesitamos. Venga mañana.

(*Un silencio*)

Luis (*al cabo, muy digno*): Vendré. Por usted, señora.”

### **-Transicionales:**

Estas son las secuencias que más abundan en la obra, con predominio de las del tipo situacional, con pocos elementos referenciales.

### **\*Situacionales:**

Primer acto, escena 1, pág. 61:

“*Una habitación de aspecto gris; una cama con respaldo de hierro, una mesa de luz, ropero, cómoda con espejo y sillas. (...) Al levantarse el telón, Alfonso, en camiseta y calzoncillos largos, mira ingenuo y sorprendido, un bulto que ciñe uno de sus pies, es un artefacto negro de hierro, de unos 40 cm de lado. (...)*”

### **\*Referenciales:**

Primer acto, escena 1, pág. 63.

“Madre: (...) Cuando te tuve, se me movió un disco de la columna. Así estoy ahora, por ti, completamente dura.”

## **B) NIVEL DE LA INTRIGA**

### **ESTRUCTURA DE SUPERFICIE:**

#### **-Comienzo:**

La historia comienza cuando Alfonso una mañana va a levantarse de su cama y por accidente mete el pie en un artefacto de hierro, después de algunos intentos frustrados por quitárselo desiste sin darle mayor importancia al asunto. Aparece su Madre y él oculta su condición, mantienen una conversación donde debaten por Lily, el amor de Alfonso y su accidente pasa a un segundo plano. Le pide a la Madre que llame a su amigo Luis para que le alcance unas herramientas y ella se opone porque este le resulta una persona odiosa, Alfonso insiste hasta que la convence pero no le explica el porque de tanta urgencia y a la madre tampoco parece interesarle demasiado el apuro de su hijo. Al día siguiente Luis va a ver a Alfonso y a pesar de encontrarlo decaído y sentado incómodo al borde de la cama no repara en su situación y ni siquiera le pregunta que le pasa, sólo le reprocha por hacerlo llamar con tanto apuro y demuestra irritación ante la falta de amabilidad de Alfonso y su Madre que no respetaron su tiempos. Luego actuando con falsedad comienza a seducir a la madre y ésta halagada se deja. (Primer acto, escena 1 y parte de la escena 2)

### **-Enlace**

Luis ofendido porque Alfonso no festeja sus bromas pesadas le pregunta porque tiene tanto malhumor, el otro le muestra su accidente y le cuenta como de forma tan tonta se incrustó el artefacto en el pie. Luis trata de sacárselo y se percata de que el aparato está lastimando a Alfonso y que no puede caminar, pero de manera siniestra y morbosa lo acusa de perezoso. Luis se da cuenta de que Alfonso lo mandó a llamar para que lo ayude pero se niega diciéndole que ese trabajo debería hacerlo alguien especializado. Alfonso le pide que lo haga él porque es su amigo y tiene confianza, pero Luis cínicamente insiste en que es un cómodo, que no basta sólo con ser amigo y de mala gana decide ayudarlo recién al día siguiente donde llevará su ropa de trabajo para hacerlo más cómodo. Imprevistamente aparece en la casa un muchacho que trabaja arreglando la calle y les pide un poco de agua, se da cuenta del accidente de Alfonso y lo ayuda a acostarse, rápidamente éste lo aparta. Se va el muchacho con el agua y Luis ofendido increpa a Alfonso de que deja que cualquiera lo ayude haciéndolo quedar como un tonto, la Madre enojada con su hijo le da la razón a Luis y Alfonso sincero le pide perdón e intenta mover el aparato para volver a la postura anterior pero no puede. La Madre vuelve a pedirle ayuda a Luis y él sólo acepta por ella. (Primer acto, a partir de la mitad de la escena 2)

### **-Desarrollo:**

Alfonso, la Madre y Luis se van de paseo al campo, pero como Alfonso sigue con el pie en el artefacto permanece sentado debajo de un árbol mientras los otros dos pasean, se divierten, dando a entender que entre ambos hay una relación que va más allá de una simple “amistad”. A ninguno de los dos le interesa lo que le pasa a Alfonso que además está más deteriorado físicamente, sólo lo llevaron con ellos para cuidar la reputación de la Madre, por las “apariencias”. Alfonso está preocupado por Lily y quiere volver a la casa, la Madre piensa en llamar al Muchacho para que lo lleve pero antes se van a dar otro paseo con Luis. Es tal la indiferencia por Alfonso que lo dejan solo toda la noche y vuelven al campo recién al otro día, le avisan que el Muchacho va a ir a buscarlo recién a la tarde, Alfonso está impaciente porque quiere irse cuando de repente aparece el Muchacho y éste de forma contradictoria le demuestra enojo, lo trata mal, y hasta le da a entender que prefiere quedarse en el campo, pero el Muchacho amable se interesa en él, le pregunta sobre su vida, sobre Lily y lo lleva hasta su casa. Allí quiere alcanzarle una

palangana con agua para que se higienice y Alfonso hosco lo rechaza. El Muchacho se da cuenta de que el pie está cada vez peor y le dice a Alfonso que huele mal pero éste se niega a creerle diciéndole que es el artefacto el que huele mal, espera que su Madre lo atienda pero ella enojada se niega y le dice que se lo pida a Lily. Echa al Muchacho de su casa pero antes hipócritamente le pide que vuelva al día siguiente por las dudas lo necesiten.

Es la primera y única vez que aparece Lily en escena ajena al problema de Alfonso, ni siquiera sabe su nombre, ya que varias veces le dice Rodolfo, pero eso no parece importarle a Alfonso que la ve y olvida todo lo que le sucede, quiere entablar una charla con ella pero no puede porque Lily está abstraída en sus pensamientos, denota ser una especie de “mujer fatal” y niñita inocente, entre ellos nunca hubo nada sexual pero Alfonso le insinúa algo al respecto, Lily lo engatusa jugando con esa inocencia y se va. Al día siguiente la Madre le organiza una fiesta para festejar que va a ser papá, invita a Luis y a algunos vecinos a festejar con ellos. El Muchacho ayuda a Alfonso a higienizarse y a vestirse, éste está aún más deteriorado físicamente, le cuesta hablar, tartamudea. Los vecinos lo felicitan pero él no entiende porque, es demasiado el dolor y su debilidad, ninguno parece darse cuenta, están más preocupados por el festejo y todos hablan en un doble sentido respecto a Lily. El Muchacho aprovecha que todos están festejando y empieza a limar el aparato pero el ruido los inquieta y la Madre y Luis se enojan reiteradas veces porque molesta, interrumpe el festejo de manera brutal, le echan en cara su pocos modales, su falta de tacto para discernir que los demás están en una reunión social y que él es desconsiderado respecto a eso. El Muchacho intenta explicarles que ya falta poco para que el aparato se rompa pero a los otros no les interesa, llega otro vecino y siguen en lo suyo, se evidencia que cada vez están más borrachos. El Muchacho perseverante sigue con su lima. (Segundo acto, escena 3, 4, 5 y parte de la 6)

#### **-Desenlace propiamente dicho:**

Finalmente el Muchacho logra romper el aparato que hace un gran crujido, libera a Alfonso que lanza un alarido y muere instantáneamente. Los vecinos confunden el crujido con el ruido de la puerta y creen que es Lily que llega a la casa, libidinosos y totalmente borrachos se abalanzan hacia la puerta, nadie se da cuenta de lo que acaba de suceder. El Muchacho feliz, le dice a Alfonso: pág. 105: “Señor Alfonso, señor Alfonso, está libre... ¿se dio cuenta? Esa libertad paradójicamente le causó la muerte.

La Madre se acerca e irónica y burlona le dice a Alfonso que le parece que Lily no va a aparecer más, en una escena de lo más patética la Madre borracha le canta sobre la amada desaparecida mientras todos los demás borrachos rodean y miran a Alfonso curiosos. El muchacho finalmente se da cuenta de que Alfonso está muerto y angustiado lo llora. (Segundo acto, escena 6, pág. 104/105/106)

#### **-Mirada final:**

Mediante el comentario que el Muchacho le hace a Alfonso cuando lo libera se resume la tesis de la obra.

Segundo acto, escena 6, pág. 105:

Muchacho: (...) Me apenaba usted tanto...*(Se emociona. Ríe y casi llora)* Tanto... Ser su amigo, señor Alfonso... Quiero ser su amigo. Sabe... Estoy solo. No tengo a nadie. Usted no sabe lo que es esto: vivir solo como un perro. Usted puede ser mi hermano mayor. *(Sonríe)* Luis es su hermano mayor y usted es mi hermano mayor...”

Él le dice a Alfonso que éste no sabe lo que es estar sólo pero en definitiva Alfonso también lo estaba porque los que él consideraba sus seres queridos eran hipócritas, no

les interesaba en absoluto su vida ni nada de lo que le ocurría. Estos a su vez también están solos porque mantienen entre ellos y con los demás relaciones falsas, nada profundas, no existe un compromiso real con el otro.

**-Causalidad:**

Indirecta o implícita, de orden espacial.

**-Procedimientos de la intriga:**

**-Principio constructivo:**

Se da por la discontinuidad o postergación de la intriga y del diálogo y las falsas esperanzas que sugiere a partir de una ambigüedad que se sitúa entre la broma y la tragedia.

La parodia es fuerte en la obra. Se parodian los roles sociales y los procedimientos del realismo como la prehistoria, la extraescena y el encuentro personal.

**\*Parodia de los procedimientos realistas:**

✓ **Prehistoria:**

No se explicitan demasiado las historias previas a la acción; tampoco los personajes son dueños de su prehistoria, ya que recuerdan hechos muy aislados, fragmentados.

Primer acto, escena 1, pág. 63:

“Alfonso: Mamá, ¿puedes alcanzarme las herramientas?

Madre: ¿Para qué? Alfonso, siempre con tus pedidos descabellados. Sabes bien que Mi columna no me obedece. Ser vieja no es ninguna ganga. ¿Por qué no me guardas un poco de consideración?

Alfonso: Lo siento, mamá. Había olvidado que no puedes inclinarte.

Madre: Ah, ¿lo recuerdas? Cuando te tuve se me movió un disco de la columna. Así estoy ahora, por ti, completamente dura.”

Primer acto, escena 2, pág. 73:

“Alfonso (*conmovido. Señala el artefacto*): Mira.

Luis: ¿Dónde te lastimaste? ¿Pero cómo cometiste esa torpeza? ¿No tienes ojos?

Alfonso (*disculpándose*): Pa...pasó.

Luis (*inclinándose hacia el artefacto*) ¿Pero cómo pasó?

Alfonso: Anteanoche. Iba por la calle, siempre miro los tachos de basura, si Encuentro alguno bonito, volteo la basura y se lo traigo de regalo a mamá.

(*Señalando los tiestos*) Ella pone tierra y planta. Y anteanoche...al lado de un tacho de basura encontré esto. Toca. Es de hierro. Pensaba venderlo como hierro o regalárselo a mamá, no sabía. Y a la mañana siguiente... ¡ay! (*Luis tironea del pie*) voy a...a... ¡ay!, ¡me lastimas!...”

✓ **Extraescena realista/ Escena absurda:**

Se da una pequeña referencia de que existe algo real afuera, como el viento, la lluvia y la calle; pero en la escena, la extraescena se presenta vacía, absurda.

Primer acto, escena 2, pág. 67:

“Alfonso: Yo también. Estoy helado.

Luis: ¡Pero aquí no es nada! Estás en tu habitación, abrigado. Afuera es el problema: el viento, la lluvia.

Alfonso: ¿Llueve?

Luis: No, hay sol, pero no calienta. (...)”

Segundo acto,escena 3, pág. 81:

“*La escena vacía, salvo un árbol raquítico a la izquierda y unas feísimas flores artificiales, muy enhiestas, colocadas directamente sobre el piso del escenario (...)*”

#### ✓ **Encuentro personal:**

Los personajes en realidad no se encuentran, ya que hablan continuamente para no decir nada, hay incomunicación. Alfonso busca decir lo que le ocurre a las personas que él considera “confiables”, esperando que ellas hagan algo por él, pero estos personajes evaden el encuentro constantemente y no lo ayudan. El encuentro personal no solo está transgredido desde lo verbal, sino también desde la acción. Por lo tanto, el sujeto se vuelve cada vez más vulnerable.

Segundo acto, escena 3, pág. 83 y 84:

“Alfonso: ¿No podremos volver?

Madre: ¿No escuchas? Te digo que tengo frío. Quiero caminar y calentarme un poco. Ya estaré quieta en la tierra.

Alfonso: Me gustaría volver, estoy cansado. Voy a resfriarme, mamá.

Madre (*ríe*): Alfonso, ¡con tu salud de hierro! Además este frío sólo penetra hasta los huesos. No va más allá.

Alfonso (*Débilmente*): Quiero volver.

Madre (*irritada*): ¡No insistas! No fue ese el trato. Aguántate. No eres compañía agradable, hijo.(...)”

#### **-Personaje embrague:**

El personaje embrague es el Muchacho, este personaje ve la acción desde afuera, participa de ella, pero su voz, su actitud, es de denuncia. Es el personaje portavoz de la autora que expresa su tesis a través del discurso de este, en donde se manifiesta como son las relaciones entre los personajes, reflejo de la sociedad de ese momento.

Las relaciones son hipócritas, falsas, nada profundas, no hay un interés real de una persona hacia otra. En el caso de Alfonso, confía plenamente en su Madre y su amigo Luis, cree que ellos van a ayudarlo, pero en realidad son sus “verdugos”. El muchacho es el único que realmente quiere ayudarlo, pero Alfonso no lo ve confiable, y por ello lo trata mal, le demuestra enojo, lo rechaza constantemente

Una de las cuestiones que se establecen en la obra es precisamente la de las relaciones vacías y la soledad que conlleva esto y que justamente plantea el Muchacho.

Segundo acto, escena 6, pág. 105: “(...) Sabe...Estoy solo. No tengo a nadie. (...)”

#### **-Sistema de personajes:**

##### **Alfonso:**

Antes de comenzar la acción, Alfonso mete el pie en el artefacto, por lo tanto en la obra él presenta una incapacidad, pues no puede moverse y para todo lo que quiere realizar necesita ayuda, es contradictorio porque quiere liberarse del aparato pero él no lucha por

ello, sino que espera que los demás lo liberen, pero no cualquiera, cataloga a los pocos que lo rodean en confiables o no confiables y esa es su perdición, porque cree que su Madre y su amigo Luis lo van a ayudar y es todo lo contrario, por eso no puede sobreponerse a la situación absurda. Alfonso es el personaje víctima y ellos dos son sus victimarios, sus verdugos. El Muchacho si desea ayudarlo de corazón, sin ningún interés especial pero para Alfonso él no es confiable, se va agobiando así en su conformismo y en una patética búsqueda de seguridad en los otros pues prefiere seguir en esa situación absurda a que el Muchacho lo ayude. Cada vez más empequeñecido, traspasado por la ironía, se va deteriorando física y moralmente por culpa de su propia inacción.

Primer acto, escena 1, pág.74/75:

Luis: (...) ¿No puedes caminar?

Alfonso: No.

Luis (*idem*): ¿Nada, nada?

Alfonso: No.

Luis: ¿No es por pereza? Por pereza tú eres capaz de cualquier cosa.

Alfonso: Te aseguro que no.

Luis: ¡Ay, Alfonso, si pudiera creerte! ¿Pero cómo? Me hiciste tantas trastadas. (...)

Luis: (...) ¿Por qué no lo mueves ahora?

Alfonso: No puedo

Luis: ¿Y quieres que lo haga yo? ¡Qué cómodo! (*Una pausa*) Para esto necesitas una persona especializada.

Alfonso: No quiero llamar a nadie. ¿Cómo voy a explicar un accidente tan estúpido?

Luis (*agrio*): ¿Y por qué a mí, entonces?

Alfonso: Eres mi amigo.

Luis: No es suficiente. No creas que esto: ser amigo, sea suficiente. No sirve para nada. Hubieras debido evitarme esta mortificación. ¿Qué pretendes que haga contigo, ahora?

Alfonso (*disculpándose*): No lo había pensado.

Luis (*digno*): Muy propio de ti no pensar en las consecuencias de tus actos.

(...)

Luis: (...) Si sacamos este tornillo, todo este artefacto se deshace. Pura cáscara. Mañana vendré con ropa de trabajo, un mameluco.

Alfonso: Tengo uno allí, en el ropero.

Luis: ¿Estás loco? Yo no me disfrazo con ropa ajena. Además, perdóname, no me parece higiénico.”

### **Luis:**

Es uno de los personajes victimarios de Alfonso que transgrede su rol de amigo, la autora concreta en él la contrapartida del amigo parodiando ese rol, al tomar una distancia crítica e irónica respecto a él. Se lo muestra absolutamente dual, ambiguo, desdoblado.

Luis es brutal, cínico, burlón, con Alfonso que cree plenamente en él. Es hipócrita no sólo con él sino con la Madre, se relaciona con ella desde una falsedad exagerada, seduciéndola con total descaro. Con Alfonso actúa de una manera perversa, oscura, haciendo con él bromas o juegos que rayan en la morbosidad. Su diversión es torturarlo y disfruta de su sufrimiento.

Primer acto, escena 2, pág. 72:

“Luis: Juguemos a otra cosa, quiero distraerte. (*Se saca la bufanda y se la anuda a Alfonso en el cuello*) Te abrigo, te abrigo, Alfonso.

Alfonso (*Bromeando dolorosamente*) ¿Vas a estrangularme? ¿Eh, quieres estrangularme?

Luis: ¿Estrangularte? (*ríe*) ¡Qué idea soberbia! Nunca vi a un ahorcado, se ponen negros, sacan la lengua. (*Seco*) ¡Saca la lengua! ¡Afuera, afuera!

Alfonso: (*Saca la lengua por juego, pero la deja afuera luego porque no puede respirar. Quiere seguir la broma*) Ya está bien, ya está bien, Luis. (*Manotea en el aire*) ¡Quédate quieto...!

Luis: (*Tira fuertemente por los extremos de la bufanda, apoya el pie sobre la cama a modo de palanca. Ríe, bromea*) ¡Ah, viejo bribón! ¡Defiéndete ahora! ¡Vamos, defiéndete!

Alfonso: (*Boqueando, los brazos en cruz*) ¡Luis! Por...por...pie...pie... (*tartajea algo ininteligible mientras Luis sigue apretando*)”

### **La Madre:**

Junto a Luis es victimaria de su hijo, su rol de Madre también es transgredido desde la parodia mostrándose como un personaje dual, ambiguo. Es irónica y malintencionada con Alfonso, hipócrita, tampoco le interesa en absoluto nada de lo que lo pasa a su hijo, al contrario, le molesta, no lo soporta. Su interés reside en Luis, en quién encontró momentáneamente como pasar el tiempo con una relación totalmente vacía, superficial. Ante Luis se victimiza actuando el papel de abandonada por su hijo que no demuestra interés en ella, que no le presta atención porque vive pendiente de Lily. Es tan siniestra y oscura como Luis.

Segundo acto, escena 3, pág. 84:

“Madre: (...) ¡Es este cargoso! ¡Qué aguafiestas! ¿Para qué lo trajimos?

Luis: Idea suya, señora.

Madre: ¡Pero, Luis! ¿Qué iba a pensar la gente si salíamos solos? No soy una niña. Debo cuidar mi reputación. Por Alfonso.

Alfonso: ¿No podría irme solo, mamá?

Madre: ¿Con quién? Tengo que avisarle al muchacho para que pase a recogerte.

Alfonso (*molesto*): ¿A ése?

Madre: ¿A quién? No te voy a llevar en brazos. Ya pasaron esos tiempos.”

Segundo acto, escena 4, pág. 86:

“Madre: Te traje un sándwich. (*Le pone un sándwich en la mano*) Te mimo demasiado, hijo.

Luis (*molesto*): ¿Le da un sándwich a él? ¡Pero, señora, le dije que tenía hambre!

Madre (*muy preocupada*): ¿Tiene hambre, Luis?

Luis: Sí.

Madre: Alfonso, ¿tú para qué quieres...? Comes mucho pan, bebes agua y la miga se te hincha en el estómago. Y además, ¡tienes tan poco apetito! (*Suavemente, le arranca el sandwich de las manos y se lo da a Luis, mientras le habla a Alfonso como a un niño, casi canturreando*)”

### **El Muchacho:**

Es un personaje regido por el realismo, no presenta características del absurdo, ya que él llega de afuera porque trabaja “arreglando la calle” y es el único que intenta una solución “lógica” al problema de Alfonso. Su interés en él es de corazón, es considerado, lo trata suavemente, con delicadeza y le preocupa realmente que Alfonso esté en ese estado. Sin embargo, éste intenta alejarlo, lo trata mal, quiere apartarse de él por no considerarlo confiable, y hasta prefiere seguir aferrado al aparato antes de recibir

su ayuda, cuando en verdad el Muchacho resulta ser su único ayudante. Irónicamente la “buena acción” del Muchacho le provoca la muerte a Alfonso.

Segundo acto, escena 4, pág. 89:

“Muchacho: (...) *(Con mucho cuidado, casi con ternura, levanta a Alfonso, lo sostiene entre los brazos. Visiblemente, Alfonso le hunde el codo en las costillas para apartarse del contacto)*”

Primer acto, escena 2, pág. 77:

“Muchacho: *(A Alfonso, amistosamente)* ¿Por qué no se acuesta?

Alfonso *(seco)*: No puedo.

Muchacho: ¿No puede...? ¿Por qué? *(Con entera facilidad levanta el artefacto y por ende a Alfonso, que pega un alarido y cae sobre la cama)*

Luis *(con rabioso asombro)*: ¿Cómo lo movió?

Muchacho: Fue fácil. No pesaba. *(A Alfonso, enjugándole la cara con un pañuelo sucio. Afectuosamente)* ¿Está mejor así?...

Alfonso *(a regañadientes)*: Sí, estoy mejor. *(Apartándole la mano y el pañuelo)*  
¡Déjeme tranquilo!”

### **Lily:**

Todo en ella es exagerado, su forma de caminar, de hablar, su ropa. Aparece solo una vez en la obra, ajena a todo lo que le ocurre a Alfonso, no le interesa ni le importa nada de lo que Alfonso dice o hace. Ni siquiera recuerda su nombre. En cambio Alfonso vive pensando en ella. Su estancia en la casa es fugaz, se deja entrever que es una mujer de la vida, Alfonso parece no darse de cuenta de ello, la Madre y Luis ironizan respecto a la relación imaginaria entre ambos y es evidente que nadie toma en serio a Lily, solo Alfonso.

Segundo acto, escena 5, pág. 93/94:

“*(Entra Lily. Su entrada es teatral dentro del teatro, se queda inmóvil un momento y luego, como una actriz que hace su entrada en el escenario, comienza a moverse alrededor de la cama, con muchos meneos. No toca nunca a Alfonso ni se acerca como para que pueda tocarla...habla con mucha exageración, con los vicios de una norteamericana que no sabe hablar bien el castellano; cuando habla en inglés lo hace con mayor exageración aun, abriendo mucho la boca y separando las palabras, un poco como los niños o adolescentes imaginan que hablan el inglés los gangsters o las vampiresas)*”

### **-Parodia de los roles sociales:**

La autora los pone en evidencia para criticarlos, ironizando respecto a ellos. A través del humor transgrede las reglas del imaginario social respecto a relaciones sociales que parecen intocables en sus valores: el culto a la madre, a la amistad, al respeto burgués.

Con una perspicacia impresionante Gambaro delinea los diálogos de los personajes, imprimiendo en ellos una mezcla de ironía, burla, sadismo. Las situaciones planteadas van desde lo patético rayando el humor negro y macabro.

Primer acto, escena 2, pág. 78/79:

“Alfonso *(sincero)*: ¡Qué alivio!

Luis *(amoscado)*: ¿Por qué?

Alfonso: ¡Estirarme!...

Luis *(ídem)*: Sí, ya me parecía que no podía ser otro motivo, el alivio. ¡Muy bien! Toda la mañana perdida aquí a tus pies, y ¿dejas que cualquiera intervenga? ¿Soy un idiota que no sé lo que hago?

Alfonso (*disculpándose*): No, Luis. Vino él solo.

Luis: Lo sé. Pero para otra oportunidad, me avisas. Si ese trabajo podía hacerlo cualquiera, no necesitabas llamarme.

Madre: No se haga malasangre, Luis. No vale la pena Alfonso será siempre el mismo desconsiderado. ¡Lo es conmigo, su madre! No escarmienta; va a quedarse solo como un perro.

Luis: ¡Uno cree hacerle un favor, señora, y...!

Alfonso (*se incorpora*): Luis, te agradezco tanto que hayas venido.

Luis: Sí, sí, agradece. Pero el mal está hecho.

Alfonso (*infructuosamente intenta mover el artefacto*): No puedo moverlo. Si no, te lo aseguro, me tiro al suelo otra vez.

Luis: ¡Cállate! ¿Qué gano yo con eso? ¿O crees que tirándote al suelo repararás mi dignidad? (*A la madre*) Señora, lamento que contemple esta escena, pero comprenderá mi decepción. La amistad, ¿para qué sirve? Pensaba venir mañana con un mameluco blanco, descuidar mis propias actividades, permanecer aquí, oliendo esos pies hediondos, hasta librarlo, pero ahora, se lo confieso, me pregunto si valdrá la pena realizar tanto sacrificio. Si cualquier advenedizo puede entrar y actuar libremente...

Alfonso (*ansioso*): Pero puedes venir a quedarte, Luis. (...).

Segundo acto, escena 6, pág. 102:

“Luis (*Acercándose, agrío*): ¡Cuánta charla! Se charla demasiado aquí. ¿Para qué, madre? Con ciertos individuos no vale la pena. (*Al muchacho*) ¿No comprende dónde estamos, joven?

Muchacho (*Tímidamente*): Sí.

Luis: En una reunión social o sea: un lugar donde la gente se saluda, se besa, conversa.

Muchacho: Sí, señor. Discúlpeme. ¡Pero falta tan poco!

Luis (*Airadamente*): Me importa un rábano! Estamos en una reunión social, se lo repito.

Muchacho: Sí.

Luis: Y si lo sabe, por qué no se comporta como debe? No está en una fábrica o en la calle. En la calle puede hacer lo que se le antoje. No aquí. Esta es una casa de familia.”

### **Caricatura:**

La autora toma este procedimiento del grotesco criollo y los refuncionaliza en su poética, caracterizando a la Madre como una mujer vulgar, chabacana en su forma de hablar, de comportarse y de vestirse. Primer acto, escena 2, pág. 76:

“(Aparece la madre. Se ha puesto una peluca con un peinado a la moda, brillante y juvenil, que contrasta horriblemente con su cara, muy pintarrajeada ahora. Lleva zapatos de taco altos con los que casi no puede caminar y viste un vestido, blanco y juvenil, que no corresponde a su medida)”

En Lily aparece el mismo rasgo:

Primer acto, escena 2, pág. 80:

“(Está vestida con gusto chabacano, vestido muy ajustado, rojo brillante, con un tajo en el ruedo que deja ver las piernas, flores en la cintura y una piel sobre los hombros.)”

-El espacio donde se desarrolla el deterioro del personaje protagonista es su habitación, que se presenta como un lugar gris, muy cerrado, que a lo largo de la historia se va tornando en un lugar más oscuro y agobiante para Alfonso, que no encuentra salida a su absurda situación, a ello se suma el encierro y anulación de su accionar.

### **-Drama de situación:**

El conflicto ambiguo se concreta a través de las relaciones que entablan los personajes, que tienen como objetivo hacer avanzar la escena de cuyo desenlace resulta el climax. En el desenlace se produce un avance donde se consuma la farsa en el humor negro y macabro.

## **C) ASPECTO VERBAL**

### **-Modo:**

#### ✓ **Enunciación inmediata:**

Primer acto, escena 1, pág. 62:

“(Alfonso se apura a levantarse. Entra la madre. El ruedo del camisón sobresale de una bata vieja que se ha echado encima. Tiene aspecto desgreñado, como si recién se hubiera levantado de dormir. Sin embargo, luce en el cuello un gran collar de perlas que cae en dos vueltas sobre la bata desteñida. Trae un plumero bajo el brazo. Al ver a Alfonso, que intenta cubrirse con la sábana, lanza una exclamación de sorpresa)”.

#### ✓ **Enunciación mediata:**

#### **\*Función poética:**

Primer acto, escena 2, pág. 76:

“Luis: Las que me importan son las que están en la flor de la edad.”

#### **\*Función referencial:**

Segundo acto, escena 5, pág. 95:

“Alfonso: (...) Estabas tan hermosa cuando nos conocimos. Bailabas con los otros. Te miraba y no sabía cómo hablarte. Yo, que nunca había tocado a nadie, te miraba. (...) No tenía nada, salvo a mamá y los tachos de basura, y de pronto te tuve a ti.(...)”

#### **\*Función emotiva:**

Segundo acto, escena 6, pág. 105:

“Muchacho: (...) ¿Le gusta ir al zoológico, señor Alfonso? *(Breve silencio)* Me apenaba usted tanto...*(Se emociona. Rie y casi llora)* Tanto...ser su amigo, señor Alfonso... quiero ser su amigo. Sabe...estoy solo. No tengo a nadie. Usted no sabe lo que es esto: vivir sólo como un perro. Usted puede ser mi hermano mayor.(...)”

#### **\*Función conativa:**

Es la función que predomina en el texto, ya que permanentemente los personajes ordenan a los otros, o persuaden de algo.

Segundo acto, escena 5, pág. 93:

“Alfonso: ¡Es el colmo! *(Toma la palangana, arroja el agua al suelo y luego arroja la palangana a varios metros de distancia mientras la madre aprueba con la cabeza, gritando)* ¡No quiero nada de usted! ¡Me resulta insufrible! ¡Váyase, cuernos! ¡Váyase,váyase y déjeme en paz!”

Primer acto, escena 2, pág. 77:

“Luis: (...) *(Al hermano)* Muévete. ¡Trae agua!”

Primer acto, escena 2, pág. 80:

“Alfonso: (...) ¡Vete, niño! Márchate de este cuarto. *(Fuerte)* ¡Déjanos solos! Vete a jugar... a cualquier lado... afuera, lejos... Desaparece (...)”

### **\*Función fática:**

Esta función está transgredida porque en varias oportunidades Alfonso intenta comunicarse con su Madre y Luis pero estos evaden la charla, hablan de otros temas, con Lily le ocurre lo mismo.

Segundo acto, escena 5, pág. 94:

“Alfonso: (...) ¿Te gustó el cine?”

Lily *(Sorprendida)*: ¿Cine?

Alfonso *(conmovido)*: ¿No fuiste al cine? ¿Por mí no fuiste?

Lily *(canta con énfasis, casi representando)*: Todos los patitos se fueron a bañar, el más chiquitito se quiso quedar, la madre enojada, mucho, le quiso pegar. *(Pausa)* Lo aprendí para ti, Rodolfo.

Alfonso: *(corrigiendo)* Alfonso, Alfonso, Lily.”

### **-Código social:**

Es el código de la clase media argentina, el hablar cotidiano, que es transgredido porque no se comunican.

### **-Heterogeneidad en el discurso de los personajes:**

Segundo acto, escena 4, pág. 90:

“Alfonso: En boca cerrada no entran moscas. Cállese.”

Segundo acto, escena 5, pág. 94:

“Lily *(canta con énfasis, casi representando)*: Todos los patitos se fueron a bañar, el más chiquitito se quiso quedar, la madre enojada, mucho, le quiso pegar (...)”.

### **-Pragmática del diálogo teatral:**

El acto locutorio se cumple en el sentido de que se reproduce el habla, pero no así el acto ilocutorio, porque los personajes prácticamente no se comunican.

El acto perlocutorio también se trunca, Alfonso intenta influir en su Madre y en su amigo desde el habla para que lo ayuden pero no resulta, al Muchacho le ocurre lo mismo, pues desea influir en Alfonso y no obtiene ninguna respuesta.

### **-Falta de cohesión y coherencia:**

Segundo acto, escena 5, págs 94, 95, 96:

“Alfonso: Lily, amor mío, querida, amor mío.

Lily *(sonriente)*: Oh, tú también amor. ¡Darling!

Alfonso: Siéntate aquí, Lily. *(Le señala la cama)* ¿Te gustó el cine?”

Lily *(sorprendida)*: ¿Cine?”

Alfonso *(conmovido)*: ¿No fuiste al cine? ¿Por mí no fuiste?”

Lily *(canta con énfasis, casi representando)*: Todos los patitos se fueron a bañar, el más chiquitito se quiso quedar, la madre enojada, mucho, le quiso pegar. *(Pausa)* Lo aprendí para ti, Rodolfo.

Alfonso (*corrigiendo*): Alfonso, Alfonso, Lily.  
Lily: ¡Oh, siempre olvida! ¡Torpe!”

Segundo acto, escena 4, pág.90:

“Alfonso: (...) Pienso...pienso...(...) En los muertos. En eso pienso.

Muchacho (*estúpido*): ¿En...?

Alfonso: ¡En los muertos! Me gusta pensar en los muertos. Es una costumbre vieja. Los cuento.

Muchacho: (*asombradísimo*) ¡Hay tantos!

Alfonso (*con envidiosa sospecha*): ¿Tantos? ¿Conoce muchos usted?

Muchacho: No. Conocer...no.

Alfonso: Y entonces...¿para qué se da corte? Los que conozco, dije. Personalmente. A los muertos que conozco personalmente, me refiero.”

### **-Negación del principio cooperativo de la comunicación:**

#### **\*Principio de calidad:**

Al principio de la obra la Madre de Alfonso le dice que le desagrada Luis, que le resulta odioso, pero cuando éste llega a la casa cambia de actitud imprevistamente.

Primer acto, escena 1 y 2:

“Alfonso: (...) ¿No puedes llamar a Luis?

Madre: ¿A Luis? A ese esperpento, ¿ para qué? (...) Pocas personas me resultan tan odiosas. (...) Ese muchacho no me es simpático, te lo repito. Cuida mucho el aspecto, pero con la cara que tiene, ¡trabajo inútil! No puedo llamar a otro, alguien mejor parecido?

(...)

Madre: (...) No le haga caso. Desde ayer que insiste con las herramientas. ¡Qué cargoso! En el galpón hay polvo, grasa, cagadas de lauchas. Por eso no se las quise alcanzar. Se va a poner a la miseria.

Alfonso: Mamá, no precisa ensuciarse.

Madre: ¡No me repliques! Se ensuciará. ¿No ves cómo está vestido? (...) Venga conmigo, Luis. Le he servido el café con leche en el comedor. Tómelo conmigo. Estoy siempre sola. (...)”

### **-Tiempo:**

#### **\*Orden:**

##### ✓ **Retrospecciones:**

Segundo acto, escena 4, pág. 85:

“Madre: ¡Alfonso, querido! (*Lo besa*) Ayer se nos hizo tan tarde mirando las casillas que nos marchamos directamente a casa. (...)”

##### ✓ **Prospecciones:**

Segundo acto, escena 2, pág. 79:

“Madre: Luis, querido, no se haga malasangre. Yo que soy la madre, le estoy muy agradecida. Lo necesitamos. Venga mañana.

(Un silencio)

Luis: (Al cabo, muy digno) Vendré. Por usted señora.”

**-Duración:**

**\*Escena:**

Prácticamente en toda la obra hay coincidencia entre ambos tiempos.

**\*Elipsis:**

Por ej, entre el primer acto y el segundo (escena 2 y 3): porque se omite el momento en que ellos llegan al campo.

**-Punto de vista:**

**\*Entrega del mundo por el HDB:**

Aporta datos sobre el entorno y también la vestimenta, gestos faciales y acciones de los personajes.

**\*Punto de visión o focalización:**

El texto se focaliza a través del personaje embrague del Muchacho. La autora nos muestra a través de él su visión de las relaciones entre las personas. El Muchacho es el único que trata de lograr una comunicación y una relación que sea “verdadera” y no hipócrita como lo demuestran el resto de los personajes.

**\*Poética codificada:**

“*El Desatino*” se estrenó en 1965 y se encuentra dentro del microsistema teatral del sesenta, en su primera fase, conformando la primera subfase denominada de “ruptura y polémica” que va de 1960 a 1967. Dentro del absurdo argentino, “*El Desatino*” es una variante del absurdo de amenaza que trabaja con sus reglas obligatorias y las fusiona con el modelo del grotesco criollo, especialmente el grotesco discepoliano.

**D) ASPECTO SEMÁNTICO**

En “*El Desatino*” Gambaro hace una crítica a las relaciones humanas cuestionando las relaciones ficticias, hipócritas, que se generan entre los personajes, la falta de comunicación entre la familia y los amigos, los valores trastocados, por ello los personajes de la Madre y de Luis se presentan duales, ambiguos en sus roles de “madre y amigo”, y se los transgrede desde la parodia, la ironía y el humor ácido para que el lector/espectador tome una distancia crítica y reflexione sobre ello.

Ambos personajes son representativos del autoritarismo, y se transforman en escena en victimarios-verdugos de Alfonso llegando a ser realmente sádicos con él. Ellos tienen el discurso y la forma del poder y desde esto imponen el código de comunicación a los otros, se determina quién habla, qué dice y que hace. De esta forma se concretan diálogos y situaciones a través de relaciones de dependencia. En el caso de Alfonso, sus palabras no valen, pierden su fuerza, ya que él intenta comunicarse con la Madre y Luis y ellos lo evaden; pero las palabras en boca de la Madre y Luis, pierden significación, no tienen sentido, puesto que la utilizan para enmascarar una realidad diferente.

La autora critica la debilidad con que, Alfonso, en este caso, se somete y acepta sin resistencia situaciones que lo denigran progresivamente, hasta hacerle perder su libertad, y en una última instancia, su propia vida.

Apenas comienza la obra, Alfonso está imposibilitado de moverse porque su pie queda atrapado en un artefacto de hierro, pero no demuestra mucha preocupación. (Primer acto, escena 1, pág. 61: “*Después de un instante, mueve el pie intentando librarlo, pero no lo consigue...No parece preocuparse demasiado. Bosteza.*”) Esto manifiesta que desde el vamos es un personaje conformista, que acepta una situación tan absurda con total pasividad, sin cuestionar, sin luchar, esperando que los otros lo liberen de ese aparato. Personalmente creo que el artefacto simboliza por un lado aceptar sin cuestionamientos algo impuesto y adaptarse a ello sin detenerse a reflexionar porque tiene que ser así y no de otra forma; y por otro lado, al acostumbrarse a estar aferrado al aparato, ese aferrarse se traslada a las relaciones de dependencia, el sentimiento de seguridad que se cree recibir de los otros, donde se va aceptando sus imposiciones, sus decisiones y la persona, en este caso Alfonso, se va sometiendo cada vez más a sus designios, perdiendo su dignidad y su condición como ser humano.

Alfonso necesita de los otros para todo, pero no acepta la ayuda de cualquiera, quiere que sus afectos más cercanos sean quienes le den una mano y que además lo liberen. Él espera que su Madre y su amigo Luis lo ayuden pero estos lejos de querer ayudarlo se burlan de él, son sádicos, su amigo en particular, juega con él como si fuera un objeto, le hace bromas pesadas y disfruta de su sufrimiento, llegando a una morbosidad increíble. Su Madre, le demuestra que no lo quiere, que no lo soporta, pero es totalmente hipócrita con él cuando a ella le conviene. Ambos lo tratan con una crueldad de lo más refinada y ambos mantienen entre sí una relación pasatista, vacía, por interés, donde no se da nada por nada, sino que uno da algo pero el otro también debe dar algo para que la “relación”, si se la puede llamar de esa manera, siga.

Lily, está más presente en sus recuerdos, en sus fantasías, que físicamente, aparece una única vez en la historia pero tampoco le interesa Alfonso, está ajena a sus problemas y evade lo que él siente por ella con juegos de niña y vampiresa. Como consecuencia de esto, Alfonso se aísla en una soledad e incomunicación cada vez más profundas.

El único personaje que intenta ayudarlo es el Muchacho que viene de afuera, y que no posterga la solución del problema de Alfonso para otro momento, como lo hacen su Madre y Luis que siniestramente prefieren que Alfonso siga con el pie metido en el aparato. El problema es que dentro del pequeño mundo de Alfonso él no le resulta confiable con lo cual prefiere seguir en su situación absurda a dejar que el Muchacho lo ayude. Cuando aparece en escena, es atento con Alfonso, suave, delicado, se interesa por su vida, le pregunta por Lily pero el otro lo trata mal, lo aleja violentamente cuando éste se le acerca, en definitiva lo rechaza. Incluso Luis y la Madre hacen numerosos intentos para que no lo ayude, lo tratan mal y hasta lo echan de la casa, pero por momentos la Madre totalmente hipócrita le pide que vaya a buscarlo al campo porque ellos no piensan cargar con Alfonso o que vuelva a la casa por si Alfonso necesita lavarse, ir al baño, etc., con lo cual se muestra el cinismo impune con el que se maneja este personaje. A pesar de esto, el Muchacho perseverante lleva adelante su intento de liberarlo hasta que lo consigue, pero paradójicamente esa “liberación” le provoca la muerte. El Muchacho feliz, sin darse cuenta de lo sucedido, le confiesa lo mal que se sentía de ver a Alfonso en ese estado, le habla de su soledad y de lo triste que se siente por no tener a nadie en la vida. Le pide ser su amigo, y que Alfonso sea como un hermano mayor para él. Como portavoz de la autora el Muchacho hace hincapié en la soledad, en ese vacío existencial que lo rodea no solo a él sino a todos los demás personajes, que prefieren no verlo y en casos extremos como Alfonso que muere

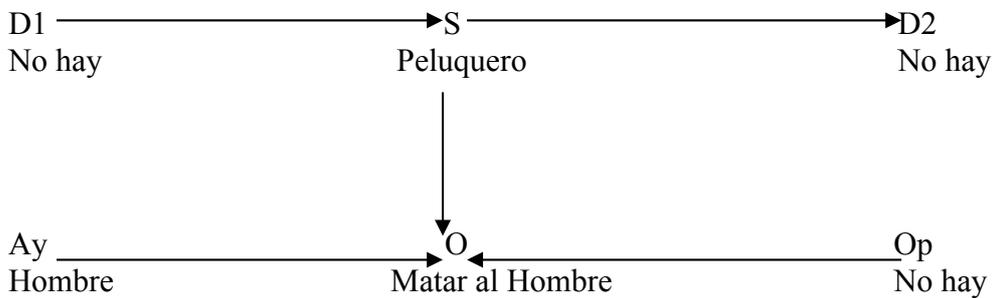
pudiendo haber evitado llegar a ese final de no ser por su aceptación, su silencio, su manera de no tomar conciencia de lo que realmente sucedía, símbolo de la cobardía y el conformismo con que, en un ámbito más amplio, la sociedad se somete a la injusticia.

**ANÁLISIS DEL TEXTO DRAMÁTICO:**

**“DECIR SÍ”**

**A) NIVEL DE LA ACCIÓN**

**ESTRUCTURA PROFUNDA:**



El sujeto es el Peluquero, su objetivo es matar al Hombre que para llegar a este fatal desenlace será manipulado y sometido por los deseos del Peluquero. El Hombre llega a la peluquería y como cualquier cliente, quiere ser atendido, pero se encontrará con un Peluquero que no sólo quiere atenderlo sino que se convierte en su victimario y él en su víctima, hacen un intercambio de roles donde el que quiere ser atendido es el Peluquero, que da ordenes todo el tiempo al Hombre que actúa pasivamente, aceptando el rol que le tocó: no se opone a nada de lo que el otro desea, y por miedo se deja someter convirtiéndose así en ayudante del Peluquero. Finalmente el Peluquero toma su rol como tal con la única intención de matar al Hombre.

**-Funciones del sujeto:**

- \* Mirar
- \* Indicar
- \* Negar
- \* Enojarse
- \* Estar en silencio
- \* Convencer
- \*Persuadir

**-Secuencias:**

### **\*Transicionales:**

Son las que más abundan en la obra, actuando como conductor del avance de las acciones.

#### ✓ **Situacionales:**

Pág. 95:

*“Interior de una peluquería. Una ventana y una puerta de entrada. Un sillón giratorio de peluquero, una silla, una mesita con tijeras, peine, utensilios para afeitar...”*

Pág. 95:

*“Hombre:... (El Peluquero, que cortó su sonrisa bruscamente, escruta el sillón. Hombre lo imita. Impulsivamente, toma uno de los trapos sucios y limpia el asiento. El Peluquero se inclina y observa el respaldo, adusto. Hombre lo mira, sigue luego la dirección con la mirada. Con otro raptó, impulsivo, limpia el respaldo. Contento)...”*

#### ✓ **Referenciales:**

Pág. 97:

*“Hombre:... Una vez de chico, todos cruzaban un charco, un charco maloliente, verde, y yo no quise. ¡Yo no!, dije. ¡Que lo crucen los imbéciles!*

*Peluquero: (Triste) ¿Se cayó?*

*Hombre: ¿Yo? No... Me tiraron... (se encoge de hombros) Les dio... bronca que Yo no quisiera... arriesgarme...”*

### **\*De Desempeño:**

Estas secuencias son transgredidas en la obra porque la acción se posterga permanentemente.

Pág. 99:

*“Hombre: (...) ¡Bueno, bueno! ¡Por fin nos entendimos! ¡Hay que tener paciencia y todo llega! (Se sienta, ordena, feliz) ¡Barba y pelo! (El Peluquero le anuda el paño bajo el cuello. Hace girar el sillón. Toma la navaja, sonrío. El Hombre levanta la cabeza) Córteme bien. Parejito.*

*El Peluquero le hunde la navaja. Un gran alarido. Gira nuevamente el sillón. El paño blanco está empapado en sangre que escurre hacia el piso. Toma el paño chico y seca delicadamente. Suspira larga, bondadosamente, cansado. Renuncia. Toma la revista y se sienta. Se lleva la mano a la cabeza, tira y es una peluca lo que se saca. La arroja sobre la cabeza del Hombre. Abre la revista, comienza a silbar dulcemente. Telón.*

## **B) NIVEL DE LA INTRIGA**

### **ESTRUCTURA DE SUPERFICIE:**

#### **-Comienzo:**

La historia empieza cuando aparece el Hombre en la peluquería, quiere cortarse el pelo pero el Peluquero lo ignora. La presencia del Hombre le molesta, le da la espalda, el Hombre nervioso por la actitud de este intenta de alguna manera entablar un diálogo, el Peluquero lo mira sin inmutarse pero sigue sin contestar. (Págs. 95/96)

**-Enlace:**

Hay un intercambio de roles, donde el Hombre toma el lugar del Peluquero y este de “cliente”. El Peluquero le indica sin hablar que ocupe ese rol. (Pág. 97)

**-Desarrollo:**

El Peluquero le ordena al Hombre, siempre sin hablar, que lo afeite y le corte el pelo. El Hombre intenta oponerse muy “sutilmente” pero por miedo termina obedeciéndolo. Hay una tensión permanente entre ambos. (Págs. 97/98)

**-Desenlace propiamente dicho:**

El Peluquero le ofrece al Hombre sentarse en el sillón y este con miedo accede a ocupar el rol de “cliente”. El Peluquero le hunde la navaja y lo mata. (Pág.99)

**-Mirada Final:**

El Peluquero al final de la obra al quitarse la peluca se desenmascara y al limpiar la sangre, borra el testigo de su atroz asesinato. Sus acciones de suspirar, tomar una revista, sentarse y silbar demuestra como su trabajo fue hecho de manera eficaz y certera, denotando que está acostumbrado a hacerlo.

**-Causalidad:**

Implícita, de orden espacial.

**-Procedimientos de la intriga**

**\*Principio Constructivo:**

Se da por la discontinuidad y la postergación de la acción.

**\*Prehistoria:**

No está parodiada o transgredida porque el Hombre le narra al Peluquero un recuerdo infantil aportando de esta manera información.

Pág. 97:

“Hombre:...Una vez, de chico, todos cruzaban un charco, un charco maloliente, verde, y yo no quise. ¡Yo no!, dije. ¡Que lo crucen los imbéciles!

Peluquero: *(Triste)* ¿Se cayó?

Hombre: ¿Yo? No...Me tiraron, porque... *(se encoge de hombros)* Les dio bronca que yo no quisiera...arriesgarme...”

**\*Extraescena:**

El Hombre da un indicio de que hay algo en el exterior, por lo cual tampoco es transgredida.

Pág. 95:

“Hombre:...Se nubló. *(Espera. Una pausa)* Hace calor. *(Ninguna respuesta. Se afloja el nudo de la corbata, levemente nervioso. El Peluquero se vuelve, lo mira adusto. El Hombre pierde seguridad)* No tanto... *(Sin acercarse, estira el cuello hasta la ventana)* Está despejado. Mm...mejor. Me equivoqué...”

**\*Parodia de los roles sociales:**

El Peluquero no es el típico “Peluquero” instalado en el imaginario social, aquel que escucha con atención a sus clientes, aquel que trata como la persona más importante de del mundo al cliente que está atendiendo, que se interesa por lo que le pasa, que pregunta por su familia, por su vida, por sus gustos y preferencias. El Peluquero de “Decir Sí” es macabro, su presencia y comportamiento hacen desconfiar de él, no es de fiar.

Pág. 95:

“Hombre: Buenas tardes.

Peluquero: *(Levanta los ojos de la revista, lo mira. Después de un rato) ...tardes... (No se mueve)*

Hombre: *(Intenta una sonrisa, que no obtiene la menor respuesta. Mira su reloj furtivamente. Espera. El Peluquero arroja la revista sobre la mesa, se levanta como con furia contenida. Pero en lugar de ocuparse de su cliente, se acerca a la ventana y dándole la espalda, mira hacia fuera. Hombre, conciliador) Se nubló. (Espera. Una pausa) Hace calor. (Ninguna respuesta. Se afloja el nudo de la corbata, levemente nervioso. El Peluquero se vuelve, lo mira adusto. El Hombre pierde seguridad) No tanto... (Sin acercarse, estira el cuello hasta la ventana) Está despejado. Mm... mejor...”*

De esta manera ambos personajes entablan una relación que transgrede la relación convencional de peluquero-cliente: a este Peluquero no le interesa en absoluto atender a su cliente, es un ser oscuro, no irradia simpatía sino miedo, no saluda, no charla, no aconseja, no canta, no silba, sin embargo ordena, demanda, exige y el hombre termina cumpliendo el rol del Peluquero.

Pág. 98:

“Peluquero: Cante.

Hombre: *¿Qué yo cante? (Ríe estúpidamente) Esto sí que no... ¡Nunca! (El Peluquero se incorpora a medias en su asiento, lo mira. Hombre, con un hilo de voz) ¿Cante que? (Como respuesta, el Peluquero se encoge tristemente de hombros. Se reclina nuevamente sobre el asiento. El Hombre canta con un hilo de voz) ¡Fígaro!...¡Fígaro! ...qua, figaro la...! (Empieza a cortar)*

Peluquero: *(Mortecino, con fatiga) Cante mejor. No me gusta.*

Hombre: *¡Fígaro! (Aumenta el volumen) ¡Fígaro, Fígaro! (Lanza un gallo tremendo)*

Peluquero: *(Idem) Cállese.*

Hombre: *Usted manda. ¡El cliente siempre manda! Aunque el cliente...soy... (Mirada del Peluquero) es usted...”*

### **-Comicidad y Humor Negro:**

Desde el humor la autora denota la relación de poder y sometimiento constante de los personajes. El “miedo” aflora continuamente en la actitud y sobre todo en las palabras del Hombre, que por no contradecir al Peluquero acomete con una verborragia sin sentido alguno, plagada de momentos de comicidad.

Pág. 96:

“Hombre: *(Animado) ¿Me siento? (El Peluquero niega con la cabeza, lentamente, Hombre) En resumidas cuentas, no es...necesario. Quizás usted corte de parado. A mí el asado me gusta comerlo de parado. No es lo mismo, claro, pero uno está más firme. Si tiene buenas piernas (Ríe. Se interrumpe) No todos...¡Usted sí!...”*

Pág. 96:

“Hombre: *...¡Cómo crece el pelo! ¿eh? ¡Mejor para usted! (Lanza una risa estúpida)*

Digo, porque... Si fuéramos calvos, usted se rascaría. *(Se interrumpe. Rápidamente)*  
No quise decir esto. Tendría otro trabajo.

Peluquero: *(Neutro)* Podría ser médico.

Hombre: *(Aliviado)* ¡Ah! ¿A usted le gustaría ser médico? Operar, curar. Lástima que la gente se muere, ¿no? *(Risueño)* ¡Siempre se le muere la gente a los médicos! Tarde o temprano... *(Ríe y termina con un gesto. Rostro muy oscuro del Peluquero. Hombre se asusta)* ¡No, a usted no se le moriría! Tendría clientes, pacientes, de mucha edad, *(Mirada inescrutable)* longevos. *(Sigue la mirada)* ¡Seríamos inmortales! ¡Con usted de médico, seríamos inmortales!

### **-Escena Realista:**

Los objetos de escenario que propone la autora al principio de la obra representan una peluquería convencional.

Pág. 95:

*“Interior de una peluquería. Una ventana y una puerta de entrada. Un sillón giratorio de peluquero, una silla, una mesita con tijeras, peine, utensilios para afeitarse. Un paño blanco, grande y unos trapos sucios. Dos tachos en el suelo, uno grande, uno chico, con tapas. Una escoba y una pala. Un espejo móvil de pie. En el suelo, a los pies del sillón, una gran cantidad de pelo cortado...”*

### **-Encuentro Personal:**

Está parodiado porque en realidad los personajes no se encuentran, ya que el Hombre intenta crear un diálogo pero prácticamente monologa en toda la obra. El encuentro personal no solo está transgredido desde lo verbal, sino también desde la acción.

Pág. 95:

*“Hombre:...A mí no me molesta...( El Peluquero lo mira, inescrutable. Se desconcierta) dar una mano...Para eso estamos, ¿no? Hoy me toca a mí, mañana a vos. ¡No lo estoy tuteando! Es un dicho que...anda por ahí. (Espera. Silencio e inmovilidad del Peluquero) Usted...debe estar cansado. ¿Muchos clientes?”*

### **-Sistema de Personajes:**

La dinámica de las relaciones entre ambos personajes se define por los roles de victimario- víctima, el Peluquero ordena y el Hombre obedece, aunque en varias ocasiones éste titubea y no sabe que hacer ante las exigencias del Peluquero o quiere evadirlo cambiando de tema, pero termina siempre haciendo lo que el Peluquero quiere. Éste casi no habla, se limita a repetir alguna palabra como si fuera un eco, a comunicarse con gestos y oscuras miradas. Tampoco se mueve demasiado. No necesita, ni desea, disimular su actitud autoritaria, ya que el Hombre acepta ocupar el rol de víctima y como complementario él es inseguro, complaciente, habla en exceso, pero sus palabras no le sirven, falsea la realidad y al hacerlo se engaña a sí mismo, se contradice todo el tiempo, se mueve demasiado, cada vez más, por miedo a la reacción del Peluquero, y en ese apuro sus acciones se vuelven más torpes. Su carácter débil sumado al miedo le impiden negarse ante tal situación anormal.

Al final hay un falso cambio de roles, porque quién sigue detentando el poder es el Peluquero, el Hombre se sienta en el sillón pero no cumple el rol de cliente, el cambio ha sido solo para que el Peluquero cometa el cruel asesinato.

### **-Caricatura:**

La autora toma este procedimiento del grotesco, propio del teatro argentino anterior, sobre todo del grotesco discepoliano, para caracterizar y distinguir a un personaje en particular. Se evidencia en el Peluquero.

Pág. 95:

*“...Es un hombre grande, taciturno, de gestos lentos. Tiene una mirada cargada, pero inescrutable. No saber lo que hay detrás de esa mirada es lo que desconcierta. No levanta nunca la voz, que es triste, arrastrada...”*

### **Símbolos escenográficos:**

En la escena hay objetos que tienen una gran significación y simbolización: los tachos de basura, el espejo empañado, la navaja vieja y oxidada, la colonia podrida, el paño blanco que al final de la obra está cubierto de sangre agregando una carga de significación aún más grande, como la peluca que se quita el Peluquero que conlleva una crueldad impresionante en esa significación.

## **C) ASPECTO VERBAL**

### **\*Modo:**

#### **✓ Enunciación inmediata:**

Pág. 96:

*“Hombre: (...El Hombre reacciona velozmente. Toma la pala, recoge el cabello del suelo, se ayuda con la mano. Sopla para barrer los últimos, pero desparrama los de la pala...)...”*

Hay varios rasgos de literaturización a lo largo de la obra:

Pág. 95:

*“...El Peluquero espera su último cliente del día, hojea una revista sentado en el sillón. Es un hombre grande, taciturno, de gestos lentos. Tiene una mirada cargada, pero inescrutable. No saber lo que hay detrás de esta mirada es lo que desconcierta. No levanta nunca la voz, que es triste, arrastrada. Entra Hombre, es de aspecto muy tímido e inseguro.”*

Pág. 98:

*“Hombre: (Tierno y persuasivo)...”*

*“Peluquero: (Lúgubre e inexorable)...”*

#### **✓ Enunciación mediata:**

### **-Función conativa:**

Es la función que más predomina en el texto, ya que el Peluquero tanto desde lo gestual y verbal persuade, ordena al Hombre que realice determinadas acciones.

Pág. 96:

*“Hombre: (Animado) ¿Me siento? (El Peluquero niega con la cabeza...)”*

Pág. 98/99:

*“Peluquero: Pe-lo.*

*Hombre (Empuña las tijeras, vencido) Usted manda.*

*Peluquero: Cante.*

Hombre: ¿Qué yo cante? (*Ríe estúpidamente*) Esto sí que no... ¡Nunca! (*El Peluquero se incorpora a medias en su asiento, lo mira. Hombre, con un hilo de voz*) ¿Cante, que? (*Como respuesta, el Peluquero se encoge tristemente de hombros. Se reclina nuevamente sobre el asiento. El Hombre canta con un hilo de voz*) ¡Fígaro!... ¡Fígaro... qua. fígaro la...! (*Empieza a cortar*)  
 Peluquero: (*Mortecino, con fatiga*) Cante mejor. No me gusta.  
 Hombre: ¡Fígaro! (*Aumenta el volumen*) ¡Fígaro, Fígaro! (*Lanza un gallo tremendo*)  
 Peluquero: (*Idem*) Cállese.  
 Hombre: Usted manda. El cliente siempre manda! Aunque el cliente... soy... (*Mirada del Peluquero*) es usted..."

### **-Función referencial:**

Pág. 97:

"Hombre:... Una vez, de chico, todos cruzaban un charco maloliente, verde, y yo no quise. ¡Yo no!, dije. ¡Que lo crucen los imbéciles!

Peluquero: (*Triste*) ¿Se cayó?

Hombre: ¿Yo? No... Me tiraron, porque... (*se encoge de hombros*) les dio... bronca que yo no quisiera... arriesgarme. (*Se reanima*)..."

### **-Función Fática:**

Esta función está transgredida, porque los personajes no pueden lograr un "diálogo", el canal de comunicación tiende a cerrarse, él único que intenta entablar una charla es el Hombre que como fracasa monologa en toda la obra. Ambos personajes se comunican más desde la fuerza gestual y expresiva del Peluquero.

Pág. 95/96:

"Hombre: (*Tímido*) Mm... ¿me siento? (*El Peluquero lo mira, inescrutable*) Bueno, no es necesario. Quizás usted esté cansado. Yo, cuando estoy cansado... me pongo de malhumor... Pero como la peluquería estaba abierta, yo pensé... Estaba abierta, ¿no?

Peluquero: Abierta.

Hombre: (*Animado*) ¿Me siento? (*El Peluquero niega con la cabeza, lentamente. Hombre*) En resumidas cuentas, no es... necesario. Quizás usted corte de parado..."

### **-Función Emotiva:**

Pág. 99:

"Hombre: Puedo seguir. (*El Peluquero se sigue mirando*) ¡Déme otra oportunidad! ¡No terminé! Le rebajo un poco acá, y las patillas, ¡me faltan las patillas! Y el bigote. No tiene. ¿Por qué no se deja el bigote? Yo también me dejo el bigote, y así ¡como hermanos! (*Ríe angustiosamente*)..."

### **-Pragmática del Diálogo Teatral:**

El acto locutorio se cumple en el sentido de que reproducen el habla, en mayor medida el Hombre, pero no así el acto ilocutorio, ya que este intenta entablar un diálogo con el Peluquero y no lo logra, como consecuencia monologa en toda la obra, pero igualmente llegan a comunicarse desde lo gestual: las expresiones faciales, las miradas.

El acto perlocutorio, se podría decir, que lo lleva a cabo el Peluquero al persuadir al Hombre de que realice determinados actos, desde lo gestual y las pocas palabras que dice, donde el tono, la intensidad y el timbre se conjugan para que éste entienda lo que el Peluquero desea.

**-Tiempo:**

✓ **Duración:**

**\*Escena:**

En toda la obra hay coincidencia entre ambos tiempos.

**-Punto de vista:**

**\*Entrega del mundo por el HDB:**

Aporta datos sobre la peluquería, como objetos y muebles que son parte del lugar. Desde las didascalias aporta información sobre los estados de ánimo de los personajes y las acciones y reacciones que se desencadenan producto de la relación singular que se mantiene entre ambos.

**\*Punto de visión o focalización:**

El texto se focaliza a través del personaje del Peluquero. La autora nos muestra a través de él como para aquellos que tienen y abusan del poder los demás no cuentan, no sólo como persona sino en lo que dicen, sus palabras no valen, actuando con total impunidad sobre los más débiles, en este caso el Hombre. Y el miedo hace que el ser humano se someta a cualquier situación, perdiendo su dignidad y la libertad como elección y hasta en casos extremos la propia vida.

**\*Poética codificada:**

“*Decir Sí*” se estrenó en el año 1981, forma parte del microsistema teatral de los sesenta, en su primera fase se encuentra dentro de la segunda subfase denominada “de intercambio de procedimientos”, responde al absurdo referencial, que se considera la segunda tendencia del absurdo argentino, donde hay una variante del absurdo que se mezcla con procedimientos del realismo, por ello se la considera como una obra en “transición” desde el absurdo hacia el realismo reflexivo.

**D) ASPECTO SEMÁNTICO:**

“*Decir Sí*” se estrenó en el marco de Teatro Abierto '81, ciclo que se constituyó en directa oposición al régimen dictatorial instaurado en la Argentina a partir de 1976. Gambaro metafóricamente toca el tema del abuso de poder y el sometimiento y sumisión a ese poder, representando el autoritarismo en el Peluquero y su contrapartida en el Hombre. En aquella época, plantear este tipo de cuestiones en forma directa hubiera sido imposible por el clima de censura que se vivía, sin embargo, Gambaro de manera sagaz utiliza la metáfora para contarlo. Ella critica a través de la obra, por un lado, el abuso de poder que sustentaban aquellos que por tener un uniforme, una insignia o un cargo político ocupado a la fuerza, como una característica particular, propia de ellos, creyeron que ese rasgo era suficiente para cometer las atrocidades más aberrantes en pos de su “ideal” de patriotismo. Lo metafórico en la obra es el lugar de tortura instalado en una peluquería, los diversos objetos que dan cuenta por su estado de no haber sido utilizados para el fin que tendrían que tener, cargados de una gran significación y simbolismo: los tachos de basura, el espejo sucio, la colonia podrida, la navaja oxidada, el sillón, el paño blanco que al final de la obra está empapado en sangre y esto hace aún más horrorizante su significación. El Peluquero que investido de su “rol” es quién manda en el lugar, ese rol es precisamente el que le confiere la

posibilidad de someter al otro como se le antoje para finalmente matarlo en el lugar destinado para ello: el sillón, donde paradójicamente el cliente esperaba se le cortara el pelo y se le afeitara. Nada en la peluquería es lo que “parece ser”, ni siquiera el Peluquero es tal y lo demuestra al quitarse la peluca y arrojarla sobre la cabeza del Hombre.

Por otro lado, Gambaro cuestiona a través del Hombre el someterse, el decir sí de toda una sociedad ante los que detentaban el poder asumiendo una actitud pasiva, acritica, no comprometida con la realidad del momento. Utiliza el humor para mostrar como el miedo lleva a esa sociedad a un punto tan extremo en donde terminan acatando ordenes sin cuestionar nada.

Cuando el Hombre llega a la Peluquería espera ser atendido como cualquier cliente pero se encuentra con una situación fuera de lo común, se podría decir anormal, el Peluquero no lo saluda, no se ocupa de él sino que le da la espalda para mirar por la ventana. No es charlatán, ni simpático, ni atento, no canta ni silba, por el contrario, es oscuro, siniestro, callado, por momentos brusco, tiene una mirada cargada que no deja ver que hay más allá, más que confianza inspira temor. Este es el primer indicio de ruptura con lo cotidiano y con los códigos de comportamiento socialmente aceptados que la autora critica desde la parodia.

El Peluquero obliga al Hombre a cambiar de roles y a realizar distintas acciones pero el Hombre en lugar de reaccionar o de cuestionar solo atina a hacer lo que el otro le exige, como cliente él es el que charla, el que canta, el que busca adular y complacer, ambos personajes entablan una relación donde se transgrede la figura convencional del peluquero donde nuevamente la autora hace su crítica a los roles socialmente aceptados. La obra muestra como Hombre y Peluquero entablan un vínculo dialéctico, definido desde víctima y victimario marcado por una crueldad terrible. Esta relación se expresa desde lo gestual, más que por lo verbal. El Peluquero no necesita hablar, sus gestos y oscuras miradas son más que elocuentes desde el poder que representan. El Hombre, por el contrario, se llena de verbosidad y se mueve todo el tiempo, por el miedo sus acciones se hacen más torpes y se contradice todo el tiempo en el decir, sus palabras no le sirven, miente y se miente a si mismo, intenta engañar y se autoengaña, con las palabras justifica lo injustificable, como cuando cree cortarle mal el pelo y termina “confesando” su error asumiendo la responsabilidad de su culpa, que no es tal, porque el pelo mal cortado era falso, y por lo tanto no existe justificación alguna para el crimen. Trasladando esto a la época de la dictadura, gran parte de la sociedad también justificaba lo injustificable, ya que para algunos los secuestros de personas no eran reales, las negaban, y aun en la actualidad muchos siguen sin creer que esto haya pasado realmente, para otros que no negaban los secuestros y desapariciones, la justificación estaba puesta en “algo habrán hecho” o “por algo será” convirtiéndose en cómplices del autoritarismo. Ni hablar del lado del poder que justificaban sus atrocidades con el lema de que aquellos que no pensaran como ellos eran considerados “enemigos” y por tal debía ser silenciados para preservar la seguridad nacional.

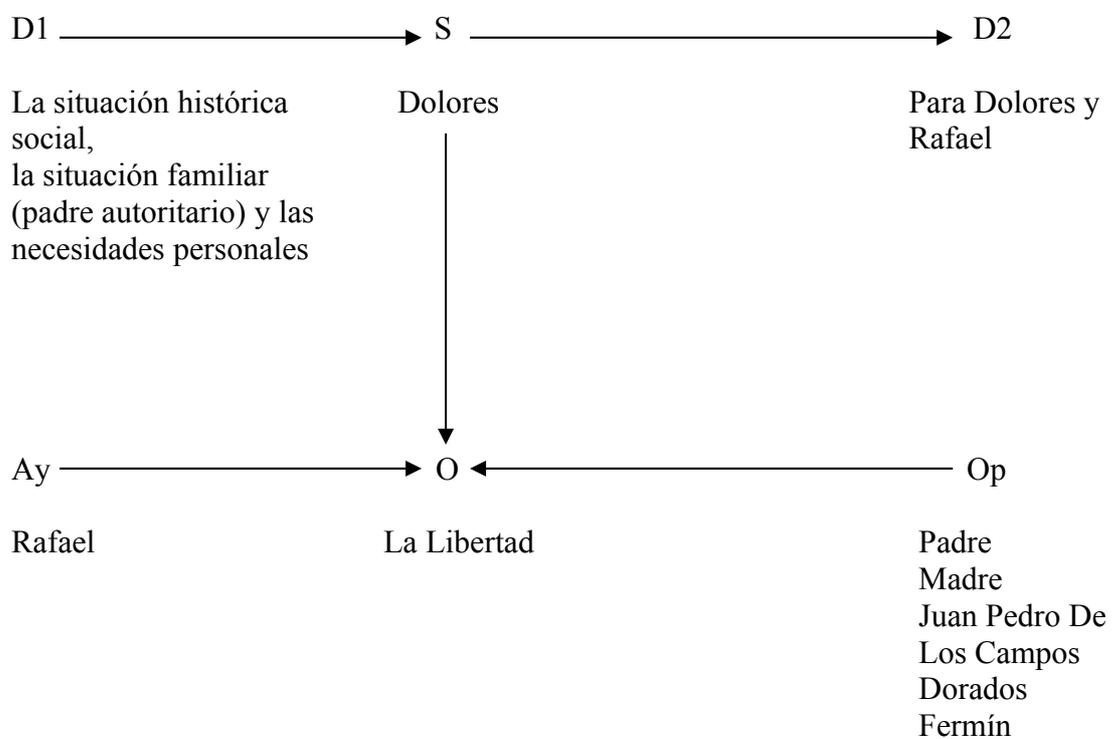
Para el Peluquero las palabras del Hombre no cuentan, para él es lo mismo que este diga que “sí” o que “no” ya que el Peluquero es quién siempre sostiene el poder y termina matándolo igual. En la obra las palabras no valen, pero moralmente, por la metáfora que contienen, los valores son diferentes: “decir sí” llevaría a aceptar, a someterse habilitando al totalitarismo a dominar y oprimir, pero “decir no” significa rebelarse contra ese autoritarismo impuesto, significa hacer valer los derechos como ciudadanos de su país y como ser humano. Significa ser responsables y comprometerse con que social y políticamente estaba ocurriendo.

**ANÁLISIS DEL TEXTO DRAMÁTICO:**

**“LA MALASANGRE”**

**A) NIVEL DE LA ACCIÓN**

**ESTRUCTURA PROFUNDA**



El sujeto de la acción es Dolores, su objetivo es lograr liberarse del autoritarismo de su padre en cuanto a lo personal y también lo social ya que ella no adhiere a la política de

su padre. Continuamente puja por no acatar los designios de este y desde la palabra lo enfrenta con ironía y acidez. Tendrá como ayudante a Rafael, ya que ambos se enamoran y el amor será el motor para que Dolores siga su lucha adelante. No solo enfrenta a su padre con palabras sino que será con hechos concretos: la huida de ambos, que no se concretará porque todos los demás serán sus oponentes para que tal deseo se frustre.

### **-Funciones del sujeto:**

*Rebelarse	*Burlarse
*Oponerse	*Agredir
*Arrepentirse	*Temer
*Asquearse	*Enamorarse

### **-Secuencias**

#### **\*De desempeño:**

Estas son las que más abundan en la obra, en la mayoría de las escenas, Dolores, como sujeto lleva adelante la acción, atravesada por diferentes variables que debe sortear.

Escena VIII, pág. 107/108:

“Dolores: Qué espanto me dan tus lágrimas. Me pusiste un buen nombre. El nombre es el destino. *(Alza la voz)* ¡Yo no lloraré! Seca en mi odio. ¿Por qué estamos en esta oscuridad? Es de noche. *(Sonríe crispada)* Iba a escaparme. Pero no hay razón para la oscuridad. Encenderé las luces. *(Enciende febrilmente las velas, una por una, pero habla con tensa tranquilidad)* Para vernos las caras, mamá. Si no, una puede engañarse, oigo tu llanto, pero no lo veo bien. ¿Te pegó papá? ¿Por eso llorás? ¿A ver tu cara? *(Brutalmente, le toma el rostro que la madre quiere hurtar)* Es la misma. Más fea. Tocate. *(Le lleva la mano a la cara)* Un tumor sobre la boca y telarañas sobre los ojos. Lagañas también. ¡Tocate! Vas a sentir tu propia fealdad. *(La deja)* Y mi cara, ¿cómo es ahora? *(Se toca)* No me la conozco. Pero no es mi cara la que me importa. ¡Ni la tuya! Madre: No grités, Dolores, no me guardés rencor. ¡Se me escapó todo de las manos! Tu padre me preguntó y ...

Dolores *(con exasperación contenida, como si intentara una explicación común)*: Es lo que pasa, mamá. Cuando se decide por los otros, es lo que pasa, se escapa todo de las manos y el castigo no pertenece a nadie. Entonces, uno finge que no pasó nada y todo el mundo duerme en buena oscuridad, y como el sol no se cae, al día siguiente uno dice: no pasó nada. E ignora su propia fealdad. ¡Tocate! *(Con una sonrisa crispada)* Y para colmo, encendí las luces. *(La madre tiende la mano para apagar una)* ¡No te atrevas! ¡Necesito ver el castigo! Necesito que no me quiten eso, el cuerpo castigado.”

#### **\*Contractual:**

Escena VII, pág. 104:

“Rafael: ¡Ssss! Hagamos silencio.

Dolores: ¡No! ¡No me asusta ningún maldito carro! No sólo te elijo a vos, ¡elijo cabezas sobre los hombros!

Rafael: Sí, pero hagamos silencio. ¡No seas loca!

Dolores: ¡No soy! Yo, Dolores, soy cuerda y dejo la locura a los tristes. Vení. ¿Querés casarte conmigo?

Rafael: Sí.

Dolores: ¿Cuándo?

Rafael: Mañana.

Dolores: A esta hora estaremos lejos...”

### **\*Disyuntiva:**

Escena VII, pág. 102:

“Dolores: ... ¿Ya arreglaste todo?

Rafael: Sí. Del otro lado del río no pasan carros, no hay silencio impuesto.

Dolores: Dicen que es una ciudad pequeña que todavía tiene un tiempo de paz.

¿Cuándo, Rafael?

Rafael: Hoy. Cruzaremos el río a las diez de la noche. *(Como la ve asustada, bromea)*

¡Me comiste los ahorros, tragona! Tu padre paga poco, pero con casa y comida...

Dolores: ¡Oh, tengo tal susto, Rafael!

Rafael: Y yo también. ¡Atreverse con una niña rica! Es grave esto que hago.

Dolores: Que hacemos.

Rafael: No se mide con la misma vara.

Dolores: ¿Te arriesgo?

Rafael: No. Lo que arriesga es la infamia. Fermín o...

Dolores: Mi padre.

Rafael: Sí. Y la ciudad detrás de tu padre. Pero todo saldrá bien.”

### **\*Transicional:**

#### **✓ Informativa:**

Escena III, pág. 78:

“Fermín: Permiso, señorita. La señora me manda servirle este chocolate. ¿Se acuerda cuando se lo llevaba a la cama?

Dolores *(seca)*: No me acuerdo.

Fermín: ¡Oh, usted se reía mucho conmigo! *(Sirve)*

Dolores: Ya no.

Fermín *(le tiende la taza)*: Y yo le llevaba regalos. ¿Qué me trajiste, Fermín?, me decía. No lo deje enfriar.

Dolores *(con enojo)*: ¿Para mí? ¿Para mí sola? ¿No ves que estoy acompañada?

Fermín *(burlón)*: Sí, señorita.

Dolores: ¿Y entonces?

Fermín: Hay compañías que no cuentan. (...)”

#### **✓ Situacional:**

Escena I, pág. 59:

“*Un salón hacia 1840, las paredes tapizadas de rojo granate. La vestimenta de los personajes varía también en distintas tonalidades de rojo. Una gran mesa de roble lustrado, enteramente vacía, un sofá, tres sillas de alto respaldo y un pesado mueble, aparador o cómoda, con candelabros. Un piano en un extremo.*”

*Dos puertas laterales y a foro una ventana con cortinas.  
El padre, que viste de rojo muy oscuro, casi negro, está de pie, de espaldas, enteramente inmóvil, y mira hacia abajo a través de los vidrios de la ventana.  
Después de un momento, entra la madre. Trae una bandeja con un botellón de cristal y dos copas.”*

## **B) NIVEL DE LA INTRIGA**

### **ESTRUCTURA DE SUPERFICIE:**

#### **-Comienzo:**

La historia comienza cuando Benigno, hombre de poder, autoritario, busca para su única hija Dolores, un profesor, se encuentra junto a su esposa, una mujer sometida a los designios de su esposo, que no tiene voz ni pensamientos propios en la casa, ya que él es quién manda, en el pueblo y en su casa, todos, incluso su familia deben obedecerlo. De todos los postulantes al puesto de profesor elige a Rafael, un joven que para él no representa ningún peligro para la hija pues el mismo es jorobado y supone que por esta condición ella no se va a enamorar de él. Así creará ejercer control y vigilancia (ayudado por la madre y Fermín) sobre su hija. Se lo presenta a la madre y a Dolores que a diferencia de la madre es una muchacha con carácter, orgullosa, irónica y desafía permanentemente a su padre. (Escena I)

#### **-Enlace:**

Rafael intenta darle clases a Dolores, pero esta se comporta como una niña malcriada y se niega a aprender poniendo en una situación incómoda a Rafael que quiere hacer su trabajo, es irónica con él pero llega un punto donde lo humilla tanto que Rafael responde dándole una cachetada. Furiosa, Dolores se pone aún más firme en su rol de niña rica para demostrarle al profesor quién es el que manda en la casa, le cuenta a su padre jugando a ser una niña inocente que hizo mal un dibujo y por ello su profesor le pegó, su padre sumándose a su juego le hace ver que el sirviente se va a “encargar” de Rafael, Dolores se percata de que el juego deja de serlo pero ya es demasiado tarde y Rafael será inevitablemente castigado. (Escena II)

#### **-Desarrollo:**

La relación que al principio era dificultosa entre Dolores y Rafael se revierte a tal punto que ambos se enamoran y planean escaparse, en tanto su padre le presenta un joven adinerado con el propósito de que se casen, Dolores finge aceptarlo y acuerda con él para conocer su “supuesta” futura casa a la vez que arregla con Rafael los detalles de su huida. (Escena III, IV, V, VI y VII)

#### **-Desenlace propiamente dicho:**

La madre descubre a Dolores que se encuentra en el salón esperando a Rafael para escaparse juntos, le dice que este no va ir porque su padre se enteró de lo que ambos tenían planeado. Al principio, Dolores no se da cuenta de que en realidad Rafael “nunca” llegará a su encuentro, poco a poco la situación se le va haciendo más clara cayendo en la cuenta de que su madre la traicionó y de que Rafael pagó el precio de su amor con su propia vida. (Escena VIII)

### **-Mirada final:**

Al final de la obra Dolores se rebela contra el autoritarismo que impone su padre a todo aquel que se oponga a sus deseos sin importarle si es su mujer o su hija. A Dolores ya no le importa nada, siente que le han desgarrado una parte de ella para siempre de manera injusta, por ello no tiene miedo de lo que pueda decir o hacer su padre, siente que a raíz de lo sucedido pudo ver, aún más, cuanta hipocresía hay a su alrededor, como en su madre, que sometida al padre prefirió traicionarla contándole a este de su plan con Rafael. Dolores, siente que al no tener más miedo finalmente logra su libertad. Escena VIII, pág. 109:

“Padre: (...) Ahora a dormir, ¡y es una orden!

Dolores (*ríe*): ¿Qué? ¿Cómo no te das cuenta, papito? Tan sabio. (*Furiosa*) ¡Ya nadie ordena nada! (*Con una voz áspera y gutural*) ¡En mí y conmigo, nadie ordena nada! ¡Ya no hay ningún más allá para tener miedo! ¡Ya no tengo miedo! ¡Soy libre!

El precio que pagan ambos amantes para liberarse de la opresión es cara, Rafael muere y Dolores es condenada a permanecer en silencio, pero este silencio tiene una significación, un peso importante.

Pág. 110:

“Padre: ¡Silencio!

Dolores (*con una voz rota e irreconocible*): ¡El silencio grita! ¡Yo me callo, pero el silencio grita!

### **-Causalidad:**

De orden lógico-temporal, directa.

### **-Procedimientos de la intriga**

#### **\*Principio constructivo:**

Se da por la continuidad de la acción que es llevada adelante activamente por el sujeto de la obra que es Dolores. Abundan los encuentros personales de ésta con todos los personajes.

### **-Prehistoria:**

A lo largo de la obra se da información del pasado de los personajes. Escena I, pág. 67/68:

“Dolores: (...) Acérquese. Esto es lo que dibujo. Nada torpe, ¿no?

Rafael (*mira*): No. Está muy bien.

Dolores: Tengo talento.

Rafael: Diría que sí.

Dolores (*ríe*): Me los hacía mi profesor. A mí me tiemblan las manos. Odio el dibujo.

Rafael: Yo haré que a usted le guste.

Dolores: ¿Sí? (*Lentamente*) Nadie hace que me guste nada. ¡Nadie hace gustarme nada!

Rafael: Quiero decir...

Dolores: Le haré salir canas verdes.

Rafael: ¿Por qué?

Dolores: Porque lo eligió mi padre.

Rafael: También al otro.

Dolores: Al otro lo elegí yo. Sin mostrar demasiado interés, por supuesto. Duró quince días. Para mí era un viejo, pero a mi padre le parecía buen mozo, sospechaba. (*Ríe, ácida*) No sólo de mí, también de mi madre.”

Escena V, pág. 91/92:

“Dolores (*abruptamente*): Mamá toca el piano.

Madre (*Tímida*): ¡No, Dolores! ¿Qué decís?

Dolores (*a Juan Pedro*): ¿Sabe bailar?

Juan Pedro (*se incorpora*): Encantado. Si los señores permiten. Pero la señora dudaba...

Padre: La señora no duda. ¡Es una buena oportunidad para que exista! (*Ríe, se atora*)

Madre: Hace tanto tiempo que no...

Dolores (*suavemente*): Papá prefiere el silencio porque le gusta pensar. Y mamá andaba siempre con la musiquita. (*Extiende los dedos*) ¡Se le cayó la tapa encima! (*Ríe ácidamente*)

Madre (*apresurada*): ¡Un accidente! Por eso... ¡debo tocar muy mal! Ya ni me acuerdo. Hace tanto tiempo que no...

Padre: Vamos, no seas vanidosa. (*Sincero*) Tengo mal carácter. Me irritaba la música. Ya debieras conocerme.”

(...)

Padre: (...) ¿Te gusta el vals, Dolores?

Dolores: Sí papá.

Padre (*a la madre*): Un vals, entonces.

Madre (*contenta*): ¡Benigno, me pedís mucho!

Padre: No. Es fácil. (*Tararea*) Lo tocabas siempre cuando éramos novios. (*Le toma una mano y se la besa*) Probá. Por mí.”

### **-Escena Realista:**

Escena I, pág. 59:

“*Un salón hacia 1840, las paredes tapizadas de rojo granate (...) Una gran mesa de roble lustrado, enteramente vacía, un sofá, tres sillas de alto respaldo y un pesado mueble, aparador o cómoda, con candelabros. Un piano en un extremo (...)*”

### **-Extraescena realista:**

Escena I, pág. 61:

“Padre: (...) Hace frío en el patio. Deben estar congelados. No quiero que esperen más. (*La madre sale. El padre toca el cordón del timbre. Mira por la ventana. Se asoma Fermín. Es alto y robusto, se advierte que entre el padre y él hay una especie de complicidad, de acuerdo tácito en sus respectivos roles*)

Fermín: ¿Señor?

Padre (*mira por la ventana*): El tercero que se vaya. Hace frío.”

- La metáfora del vendedor de melones que aparece en varios momentos de la obra desde la extraescena hace referencia claramente al verdugo que corta cabezas vigilando las calles donde impone orden y terror.

Escena II, pág. 69:

“Rafael: Está progresando muy bien.

Dolores: Soy inteligente. (*Arroja el lápiz! ¡No estoy en vena! (Se oye afuera el ruido de un carro y de las herraduras de los caballos sobre las piedras. Ambos atienden. Dolores)* Todas las mañanas pasa. Pero por deferencia hacia mi padre, muchas veces no gritan... “melones”.”

Escena VII, pág. 104:

“(…) *Se oye pasar el carro. Atienden los dos, dejan de reír*)

Rafael: ¡Ssss! Hagamos silencio.

Dolores: ¡No! ¡No me asusta ningún maldito carro! No sólo te elijo a vos, ¡elijo cabezas sobre los hombros!”

### **-Símbolo escenográfico:**

El simbolismo de los colores es muy significativo, el color rojo presente en las paredes del salón y en el vestuario de los personajes donde varía en la intensidad, simboliza la sangre derramada, las muertes de tantos en pos de un dictador que no conoce fronteras. Todo remite al título de la obra: Rafael en su deseo de escapar de la opresión que ejerce el padre de Dolores, no quiere rodearse de nada que sea de ese color, nada que recuerde a sangre, dolor y muerte.

Escena VII, pág. 103:

“Dolores: tendremos una casa con retamas y santa ritas. Y una cama chica.

Rafael: Grande.

Dolores: ¿Por qué grande?

Rafael (*le cuesta, pero hace la broma*): ¡Para que no te tropieces con mi joroba! (*Ríe con esfuerzo, pero como Dolores ríe libremente, se tientan los dos, felices*) Y no tendremos nada rojo. Nada que huela a sangre.

Dolores: Todo blanco.

Rafael: Todo blanco hasta en la oscuridad.”

\*El simbolismo de los nombres de los personajes aportan una significación que es de destacar; en el caso del padre: *Benigno*, resulta paradójico con su personalidad tan cruel; *Dolores*, como ella misma menciona, hace referencia a su destino; *De Los Campos Dorados*, ejemplifica el perfil de “novio” ideal para una niña burguesa (adinerado, propietario, de clase); por último, la *Madre* aparece siempre designada por su rol, no tiene nombre, signo de su falta de identidad.

### **-Encuentro personal:**

En la obra abundan los encuentros personales de Dolores con su padre, con Rafael, y con su madre.

Escena III, pág. 79:

“Rafael: ¿Qué quiere ahora? Nos tocaba francés y botánica. Pero podemos cambiar. Si su padre no se entera. (*Con otro sentido*) ¿Qué quiere?

Dolores (*lo mira. Con penosa humildad*): Que me perdone.

Rafael: Que yo... ¿De qué?

Dolores: Que me perdone. (*Se acerca*)

Rafael (*se aparta*): Señorita, alguien puede entrar y no estamos trabajando.

Dolores: Te falta agregar que no te comprometa. No tengas espíritu de... (*se interrumpe*)

Rafael (*blandamente*): No me comprometa.

Dolores (*con desprecio*): ¡Oh, todos lacayos!

Rafael (*estalla, furioso*): ¡Basta! ¿Qué es lo que me pide? ¿Perdón? ¿Quiere pedirme perdón? ¿A mí? Si la pone contenta, perdonada está. Usted puede cometer todos los ultrajes y será perdonada.

Dolores. ¡No así!

Rafael: ¡”Sí, así”! Tan hermosa, señorita de sociedad y padre poderoso, ¡”sí, así”! ¿De qué otra manera quiere ser perdonada por los lacayos? ¡Como lacayos la perdonamos!

¡Y ahora empecemos! ¡Siéntese! *(La sujeta con violencia por el hombro para que se siente)*

Dolores *(se resiste contra él. Levanta la cabeza y lo mira, muy cerca. Quedan inmóviles los dos. Dolores, como si lo descubriera)*: Te amo...

Rafael: Cállese.

Dolores *(aterrada)*: Te amo...Te amo con tus ojos furiosos...

Rafael: ¡Cállese!

Dolores *(se aprieta contra él. En un solo impulso)*: Amo tu nariz, tus piernas, tus dientes, tu lengua.

Rafael: La odio. *(La rechaza)*”

### **-Gradación de conflictos:**

La intriga está estructurada por una serie graduada de conflictos.

### **-Personaje embrague:**

El personaje embrague es Dolores, que desde el principio de la obra demuestra no estar de acuerdo con la política de su padre ni tampoco con el comportamiento de los demás hacia él. Es difícil para ella sobrellevar una vida manejada por su padre, se somete a sus designios pero continuamente le hace ver que no está de acuerdo con nada de lo que él decide para ella, contestándole de una manera irónica y hablando todo el tiempo ácidamente. Su oposición permanente no sólo se la hace conocer a él sino y sobre todo a la madre que es el ejemplo más contundente de sometimiento al padre. Ésta no sólo no se permite ver como es la realidad sino que justifica los actos de su marido.

Escena I, pág. 67:

“Rafael: Comeré con ustedes, señora. El señor ha tenido esa bondad.

Dolores: ¡Qué extraordinario! Papá es demasiado bondadoso. *(Con una sonrisa torcida)* Ya lo verá usted. Una bondad desbordante como un río... *(borra la sonrisa)* que ahoga. Mamá, te mandaron a buscar tu bordado. Y todavía estás acá. ¡Vaya, perrito!”

Escena IV, pág. 83/84:

“Dolores: La idea de papá es magnífica. *(Dulcemente)* Hace proyectos con las personas y las personas dicen sí.

Madre: Esa persona es su hija.

Dolores: O su mujer. O sus criados...Nadie puede decir no al señor de la casa. Mueve un dedo y ya está.

Madre: Ese señor es tu padre.

Dolores: ¿Y el otro señor, mamá? ¿El que corta cabezas?

Madre: ¡Oh! Quién te oye puede pensar que corta cabezas todo el día. Es bondadoso. No le gusta hacerlo.

Dolores *(sonríe)*: No.

Madre: Se le oponen y no lo dejan elegir.”

Escena VII, pág. 104:

“Rafael: ¡Ssss! Hagamos silencio.

Dolores: ¡No! ¡No me asusta ningún maldito carro! No sólo te elijo a vos, ¡elijo cabezas sobre los hombros!”

En la parte final de la obra Dolores se libera de la opresión que carga porque su padre le quita lo máspreciado para ella, queda truncado su proyecto de evasión hacia la libertad, pero ya no teme pues el dolor la ha liberado. A pesar de todo ella se alza como triunfadora y se rebela contra el tirano denunciando la forma impune con la que se maneja y desenmascara la hipocresía que la rodea, encarnada principalmente en la madre. A través de Dolores la autora expone su tesis, donde hace una crítica feroz al abuso de poder y a la hipocresía que sustentan algunos, que por temor prefieren no ver la realidad haciéndose tan cómplices como aquellos que si la ven pero se hacen “amigos” de los poderosos.

Escena VIII, pág. 108:

“Madre: No grités, Dolores, no me guardés rencor. ¡Se me escapó todo de las manos!

Dolores (...): Es lo que pasa, mamá. Cuando se decide por los otros, es lo que pasa, se escapa todo de las manos y el castigo no pertenece a nadie. Entonces, uno finge que no pasó nada y todo el mundo duerme en buena oscuridad, y como el sol no se cae, al día siguiente uno dice: no pasó nada. E ignora su propia fealdad.”

Pág. 109:

“Dolores: (...) (*Mira a los tres, masculla con un odio contenido y feroz*) ¡Canallas! ¡Canallas! ¡Que el odio los consuma! ¡Que la memoria no los deje vivir en paz! ¡A vos, con tu poder, y a vos, mano verduga, y a vos, hipócrita y pusilánime!”

(...)

“Dolores: (...) ¡En mí y conmigo, nadie ordena nada! ¡Ya no hay ningún más allá para tener miedo! ¡Ya no tengo miedo! ¡Soy libre!

### **-Comicidad y Humor Negro:**

Desde el humor negro y la comicidad la autora vehiculiza en Benigno como una forma más su autoritarismo y abuso de poder, y Dolores transmite su fuerte oposición a ese abuso de poder con un humor irónico y otras veces un poco más sutil.

Escena I, pág. 66:

Padre: (...) Dolores, podés darle la bienvenida. (*A Rafael*) Estaba muy encariñada con su viejo profesor. Bueno, no tan viejo, ¿no?

Dolores (*lo mira desafiante*): No.

Madre (*tímidamente*): No estuvo mucho tiempo...

Padre (*la hace callar con una mirada*): Ese es el peligro. Si son viejos son ñoños, y si son jóvenes son aprovechados. Pero algunos ya entran con el pie torcido en la vida, o la espalda, (*festeja riendo con una corta risa que interrumpe cubriéndose la boca*) y no son peligro para nadie. (...)

Escena V, pág. 88/89:

“Dolores: (...) ¿Quiere que le recite un poema?

Juan Pedro: Con placer.

Dolores (*sin levantarse del sofá, con la mirada perdida*):

Rodeada estoy de imbéciles

y simulo que soy tonta

los imbéciles me creen

y me hago la marmota.”

### **-Sistema de personajes:**

Los personajes son referenciales ya que se puede encontrar un correlato de estos en la vida real, son complejos, contradictorios. Se da un sistema de relaciones entre los personajes de victimario-victima, opresor- oprimido, donde el padre es el victimario y los demás son sus víctimas. Pero a la mitad de la obra, la pareja protagonista de Dolores y Rafael deciden dejar de ser víctimas y enfrentar a Benigno.

### **-Padre:**

Es el personaje victimario-opresor de la obra que abusa de su poder en forma desmedida, como un gran dictador decide los destinos de su familia, los sirvientes y de todo un pueblo, la asociación inevitable es con Rosas por la época en la que se desarrolla la obra (1840). Es un torturador en todos los sentidos, maltrata a la gente, física y verbalmente, los humilla y degrada como a él le place, los más afectados son su mujer y Rafael. Actúa motivado por el odio, al cual él llama amor, es irónico, machista y no admite disenso alguno, el que no piensa como él lo paga hasta con la muerte.

Escena I, pág. 60/61.

“Padre: ¡Sólo mi cara tenés que mirar, puta!

Madre: Te miro, ¡y no me insultes!

Padre (*como si hubiera oído mal, se toca la oreja. Mira a su alrededor, divertido*):  
¿Qué? Yo dicto la ley. Y los halagos. Y los insultos. Dije lo que dije, y lo puedo repetir.  
(*Muy bajo*) Puta.

Madre: Te pedí que no me insultes.

Padre: ¿Por qué?

Madre: Por respeto.

Padre (*como siguiéndole el juego, alarmado*): ¡Y pueden oír!

Madre: Sí.

Padre: No. Lo dije muy bajo. ¡Y lo puedo gritar alto! Nadie oye lo que yo no quiero. Oyen, pero no entienden. ¡Fuera, fuera de aquí!

Madre (*se aleja hacia la puerta, se vuelve. Suavemente*): Te odio.

Padre (*se dirige hacia ella*): ¿Qué?

Madre: No quise decirlo.

Padre: ¿Qué? (*Le toma el brazo como si quisiera hacerle una caricia. Pero después de un momento, se lo tuerce*) ¿Qué?

Madre: No quise decirlo.

Padre: ¿Qué? (*Le toma el brazo, como si quisiera hacerle una caricia. Pero después de un momento, se lo tuerce*) ¿Qué? Yo tampoco entiendo lo que no me gusta oír. (*Le tuerce más el brazo*) ¿Qué?

Madre (*aguanta el dolor, luego*): Te amo.

Padre (*dulcemente*): ¡Después de tanto tiempo! Otra vez...

Madre (*guarda silencio un momento, luego, como el padre acentúa la presión*): Te... amo.

Padre (*la suelta, la besa en la mejilla. Con naturalidad*): Gracias, querida. Ahora dejame. (...)

Pág.63:

“Padre: (...) Desnúdese.

Rafael: ¿Qué?

Padre: ¡Dijo que sí, dijo que sí!

Rafael (*retrocede*): No...

Padre: Vamos...Entre hombres. Mi mujer quería quedarse, pero la eché.  
 Rafael: ¿Por qué?  
 Padre: ¿Por qué la eché?  
 Rafael: No. Porque usted quiere...  
 Padre: ¡Nunca vi! (*Ríe, se atora*)  
 Rafael (*humillado*): No soy una curiosidad.  
 Padre: Yo tampoco. Y me desnudo. ¡Sólo cuando me baño! (*Tierno y confidencial*) A oscuras. Lo otro a oscuras. Con un agujero en el camisón. (*Ríe, se tapa la boca, con vergüenza*)  
 Rafael: No puedo. (*Saluda inclinándose y se aleja hacia la puerta*)  
 Padre: ¡Señor! (*Rafael se vuelve*) ¿Vio cuántos esperan en el patio?  
 Rafael: Sí.  
 Padre: Una larga fila. Muertos de frío. Saben que mi casa es rica, que mi trato es bueno. Y yo los miré, hace rato que los miro, y cuando apareció usted dije: ése. Ese.  
 Rafael: ¿Por qué?  
 Padre (*remeda*): ¿Por qué, por qué? Por su linda cara (*Se acerca y le da vueltas alrededor*) Y es limpio. (*Le pasa el pulgar por la mejilla*) Afeitado. (*Señala la joroba*) ¡Pero esto! ¿me deja...tocarla? Da suerte. (*Ríe*) ¡Hombre afortunado!  
 Rafael (*pálido de humillación*): Soy un buen profesor.  
 Padre (*suavemente*): Lo veremos. (...)"

### **-Madre:**

Es uno de los personajes víctima del despotismo de su marido, una mujer anulada desde su nombre, pues se la llama solo por el rol que cumple. En la casa no es tenida en cuenta por nadie, y hasta Dolores por momentos es irónica con ella ya que la exaspera tanta servidumbre, tanta sumisión a los dictámenes de su padre. Es una de sus ayudantes junto a Fermín en la vigilancia de Dolores. Actúa motivada por el miedo. Es un personaje que no quiere ver la realidad, la niega justificando la conducta de Benigno no sólo hacia ella sino hacia todo el pueblo.

Escena I, pág. 66/67:

“Padre: (...) Dolores, podés darle la bienvenida. (*A Rafael*) Estaba muy encariñada con su viejo profesor. Bueno, no tan viejo, ¿no?”

Dolores (*lo mira desafiante*): No.

Madre (*tímidamente*): No estuvo mucho tiempo...

Padre (*la hace callar con una mirada*): (...) (*A la madre*) Traete tu bordado y sentate allí. (*Le señala el sofá*) Pero te autorizo a ausentarte. (*Ríe espasmódicamente y sale*)

(...)

Dolores: (...) Mamá, te mandaron a buscar tu bordado. Y todavía estás acá. ¡Vaya perrito!

Madre: ¡Dolores!

Dolores: Y después venga, pero no habrá peligro. Lo dijo papá, (*mirando a Rafael*) ¡y es cierto!

Madre (*torpe, a Rafael*): Enseguida vuelvo. Si quieren empezar... (*Sale*)”

Escena IV, pág. 83/84:

“Dolores: La idea de papá es magnífica. (*Dulcemente*) hace proyectos con las personas y las personas dicen sí.

Madre: esa persona es su hija.

Dolores: O su mujer. O sus criados...Nadie puede decir no al señor de la casa. Mueve un dedo y ya está.

Madre: Ese señor es tu padre.

Dolores. ¿Y el otro señor, mamá? El que corta cabezas?

Madre: ¡Oh! Quien te oye puede pensar que corta cabezas todo el día. Es bondadoso. No le gusta hacerlo.

Dolores (*sonríe*): No.

Madre: Se le oponen y no lo dejan elegir.”

### **-Dolores:**

Es también una víctima de su padre pero en su discurso deja ver su forma de pensar, su elección es contraria a la de su padre, detesta el autoritarismo que su padre ejerce sobre todos. Es la única que lo enfrenta desde las palabras, en ningún momento se queda callada, es inteligente, responde ácidamente en cada oportunidad que se le presenta. Dolores es sincera, arriesgada, brutal por momentos. Su tono es de seguridad, se enfrenta con toda la fuerza de su ánimo a lo que considera injusto. Junto a Rafael, también víctima, conformarán una pareja, que aunque al principio de la obra parece imposible, luchará por alcanzar su libertad y en esa lucha ganar un espacio como mujer y ser humano. Aunque el intento de fuga de ambos fracasa y Rafael muere en manos de los verdugos, Dolores enfrenta a su madre desenmascarando su traición donde se ve que a diferencia de aquélla, no se resigna, ni se somete, a la autoridad masculina. "El nombre es el destino", dice Dolores. Su odio, contenido y feroz, hacia la madre y el padre, que quiere hacerla callar, le da más fuerzas para no tener miedo.

Escena I, pág. 67:

“Rafael: Comeré con ustedes, señora. El señor ha tenido esa bondad.

Dolores: ¡Qué extraordinario! Papá es demasiado bondadoso. (*Con una sonrisa torcida*) Ya lo verá usted. Una bondad desbordante como un río ...(*borra la sonrisa*) que ahoga. (...)”

Escena V, pág. 88/89:

Dolores: (...) ¿Quiere que le recite un poema?

Juan Pedro: Con placer.

Dolores (*sin levantarse del sofá, con la mirada perdida*):

Rodeada estoy de imbéciles

y simulo que soy tonta

los imbéciles me creen

y me hago la ,marmota.

(*Mira a Juan Pedro*) ¿Qué le parece?

Juan Pedro (*perplejo, intenta reír*): ...Lindo...

Dolores (*con una sonrisa almibarada*): ¿No?

Juan Pedro: Lindo, pero con una intención muy transparente.

Dolores: ¿Cuál?

Padre (*le pone la mano sobre el hombro y aprieta*): Hija única, Dolores es malcriada. Necesita una mano fuerte.

Dolores (*secamente*): Me hacés mal, papá.

Padre (*hipócrita*): Perdón. (*Aparta la mano*) Mano fuerte en guante de seda. Es lo que necesitan las damas. (*Se oye pasar el carro*) Y no sólo las damas.

Juan Pedro: Estoy de acuerdo. Tenemos paz. No es un precio excesivo.

Dolores (*con una sonrisa venenosa*): Si lo pagan los otros.

Juan Pedro: Y riqueza.

Dolores: Si la disfrutan usted...y mi padre.

Padre (*como en un juego, dulce y suavemente, pero con furia contenida, le pega en la boca con la punta de los dedos*): Dolores, en boca cerrada no entran moscas, ¡cerrá la boca! (...)"

Escena VIII, pág. 109:

Padre (*muy tranquilo*): ¿Quién grita? Dolores, no me gustan los gritos. No me dejan pensar. Vamos a dormir todos, ¿eh? Ni hablaremos de esto. Nos bebemos una taza de chocolate y...

Dolores: A dormir...(Mira a los tres, masculla con un odio contenido y feroz) ¡Canallas! ¡Canallas! ¡Que el odio los consuma! ¡Que la memoria no los deje vivir en paz! ¡A vos, con tu poder, y a vos, mano Verduga, y a vos, hipócrita y pusilánime!"

### **-Rafael:**

La autora caracteriza a Rafael, tomando del grotesco discepoliano, como un ser contradictorio, desvalido físicamente, es deformado por su joroba, y también moralmente.

Es uno de los personajes que más humillación recibe de parte de Benigno, su defecto físico es causa de risa y curiosidad burlona para el amo de la casa, es para él como una especie de bufón, que supone no representa amenaza alguna para que su hija se enamore. Contrariamente a sus creencias, ambos se enamoran y Rafael que es un personaje tan sometido como la madre de Dolores se anima junto a ella a enfrentar a Benigno, por la tenacidad, perseverancia, la lucha constante que lleva su amada. Ambos se proponen conscientemente dejar de ser víctimas.

De los dos, Rafael es el más "realista" respecto a lo que planean hacer, sabe que, se arriesgan y mucho, sobre todo él que se considera un criado y se atreve con una joven de la alta sociedad. Dolores también tiene miedo pero idealiza más esa huida y la posibilidad de vivir libremente un amor que no sería aceptado no sólo por su padre sino por la sociedad misma.

Escena VII, pág. 102:

"Dolores: (...) ¿Ya arreglaste todo?"

Rafael: Sí. Del otro lado del río no pasan carros, no hay silencio impuesto.

Dolores: Dicen que es una ciudad pequeña que todavía tiene un tiempo de paz. ¿Cuándo, Rafael?"

Rafael: Hoy. Cruzaremos el río a las diez de la noche. (*Como la ve asustada, bromea*) ¡Me comiste los ahorros, tragona! Tu padre paga poco, pero con casa y comida...

Dolores: ¡Oh, tengo tal susto, Rafael!"

Rafael: Y yo también. ¡Atreverse con una niña rica! Es grave esto que hago.

Dolores: Que hacemos.

Rafael: No se mide con la misma vara.

Dolores: ¿Te arriesgo?"

Rafael: No. Lo que arriesga es la infamia. Fermín o...

Dolores: Mi padre.

Rafael: Sí. Y la ciudad detrás de tu padre. Pero todo saldrá bien."

### **Juan Pedro De Los Campos Dorados:**

Es el novio ideal, sobre todo para Benigno que ve en él no sólo la prolongación de su clase social sino también de su riqueza, lo considera un imbécil y no siquiera le importa como será en el rol de esposo de su hija, lo más importante es que tiene con quien negociar. Juan Pedro es todo lo opuesto a Rafael, ya que es buen mozo y adinerado y por supuesto adhiere a la política de Benigno, es tan servil como los demás,

característica que odia Dolores. Pero Juan Pedro carece de inteligencia y Dolores aprovecha esto para burlarse con ironía. Es tan machista como su futuro suegro, espera los momentos donde nadie lo mira para abalanzarse sobre Dolores y tocarla brutalmente, es la única forma que tiene de relacionarse con ella, al estilo troglodita.

Escena V, pág. 88/89:

“Juan Pedro: (...) Mi padre me eligió un profesor tonto porque no soportaba a nadie más inteligente que yo.

Dolores (*dulcemente*): ¡Qué difícil debió ser!

Juan Pedro: ¿Por qué? ¿Es que soy tan tonto?

Dolores (*id.*): No. Decía. (*Se ríe boba*).”

(...)

“Padre (...): Hija única, Dolores es malcriada. Necesita una mano fuerte. (...) Mano fuerte en guante de seda. Es lo que necesitan las damas. (*Se oye pasar el carro*) Y no sólo las damas.

Juan Pedro: Estoy de acuerdo. Tenemos paz. No es un precio excesivo.

Dolores (*con una sonrisa venenosa*): Si lo pagan los otros.

Juan Pedro: Y riqueza.

Dolores: Si la disfrutan usted...y mi padre.

Padre (*como en un juego, dulce y suavemente, pero con furia contenida, le pega en la boca con la punta de los dedos*): Dolores, en boca cerrada no entran moscas. ¡cerrá la boca! (...)”

Escena VII, pág. 99:

“Madre: Juan Pedro es maravilloso, tan cortés, ¿lo notaste? Siempre me pide permiso.

Dolores (*burlona*): Y te conquistó.

Madre: ¿Y a vos no? Tu padre está muy contento.

Dolores: ¿Ya hicieron negocios juntos?

Madre: ¡Qué ocurrencia!

Dolores (*simula ingenuidad*): ¿Por qué? Papá tenía unos campos para vender, Juan Pedro unos campos para comprar. Papá está bien relacionado y Juan Pedro está mejor. Papá aprueba y Juan Pedro aplaude. Y los dos dicen que los inmundos, salvajes, asquerosos, deben morir. Y esto abarca mucho. ¿Quién no es salvaje? ¿Quién no es asqueroso? ¿Quién no es inmundo? Sólo el poder otorga una pureza que nada toca.

Madre: Dolores, cuando hablás así no te conozco. (...)”

Escena V, pág. 91/92:

“Juan Pedro (*se acerca a Dolores con la mano tendida, mira fugazmente hacia los padres y como los ve distraídos, le toca brutalmente un seno. Dolores se aparta y lo mira con estupor. Juan Pedro, como si el gesto no hubiera tenido nada que ver con él, atiende un momento la música y en punto dado, ofrece su mano a Dolores. Después de una breve vacilación, Dolores la acepta. Bailan*)”

### **Fermín:**

También es víctima de Benigno, pero en otro sentido es su mano derecha, el verdugo que concreta física e impunemente los deseos del amo. Tiene un lugar considerado en la casa ya que no lo trata como a un criado, entre ambos hay una conexión que roza con la crueldad. A diferencia de la madre y a pesar de ser víctima no es humillado ni maltratado por Benigno, por el contrario ambos se unen en un juego siniestro para humillar crudamente en este caso a Rafael. A Dolores la enfurece su servilismo, sabe que junto a la madre la vigilan permanentemente ayudando al padre en su afán de

controlarlo todo. Pero a su vez también le tiene miedo porque Fermín es un personaje oscuro, hosco, bruto, que deja entrever que en cada oportunidad que tiene intenta tocarla de manera abusiva.

Escena VI, pág. 97/98:

“Fermín: Soy bueno con usted. La vi nacer.

Dolores: Sí. Dame. *(Tiende la mano hacia el pajarito)*

Fermín *(caprichoso)*: ¡No! *(Lo esconde tras la espalda)* Le apreté el cogote, para usted, y me lo despreció.

Dolores: Hice mal. Dámelo. *(Como un niño caprichoso, Fermín niega con la cabeza)*

Sí. Lo voy a cuidar. *(Fermín le tiende el pajarito. Dolores lo toma, le alisa las plumas con la punta del dedo)* Es lindo.

Fermín *(sonríe)*: Quieto. No canta.

Dolores: Gracias, Fermín. Lo guardaré. Ahora... andate.

Fermín: ¿No me da un premio por mi regalo?

Dolores: Sí. *(Fermín se acerca, se arrodilla y le besa el pie. Dolores lo aparta enseguida)*

Fermín: Antes me dejaba más. No me gusta que esté tanto tiempo con ése. Se lo dije al señor.

Dolores: ¿Qué le dijiste?

Fermín *(malévolo)*: ¿Le interesa? ¿Qué me da si se lo cuento?

Dolores: ¡Nada! ¡Los chismosos me asquean!

Fermín: ¡Déme el pajarito!

Dolores *(ríe, con esfuerzo)*: ¡No, Fermín! ¿Por qué te enojás? Es un lindo pájaro... sólo que está muerto. *(Lo acaricia)* Gracias, Fermín.

Fermín: Si le gusta... déjeme. *(Dolores tiende el pie, Fermín le besa el zapato, tiende tímidamente la mano hacia el tobillo)*

Dolores: ¡Basta! *(Suaviza el tono)* Basta, Fermín. Fermincito. Mi padre te estará buscando. Sos su mano derecha.

Fermín *(se alza)*: ¡Sí que soy su mano derecha! *(Va hacia la puerta. Se vuelve)* Hace rato que no me llamaba Fermincito. ¡No le voy a decir nada al señor! ¡Y le buscare más regalos, como antes! *(Va a salir)* Y usted, ¡no hable tanto con el jorobado! ¡Se la dejé marcada, la joroba! *(Ríe, sale)*”

Escena V, pág. 90:

“*(Entra Fermín, sosteniendo una bandeja. Sobre la bandeja, un plato de plata con una taza)*

Padre: ¿Qué Fermín?

Fermín: Como sé que el señor profesor no bebe, le traje un té.

Padre: ¿Y desde cuándo... *(Se ilumina)* ¡Oh, está bien!

Fermín *(A Rafael)*: Sírvase.

Rafael: Gracias. *(Toma el plato, que está ardiendo y le quema los dedos. Pega un grito y deja caer todo)*

Dolores *(se incorpora con el rostro furioso)*: Papá, ¿cómo permitís...?

Padre *(ríe espasmódicamente)*: ¡Fermín, bestia! ¿Se quemó, Rafael?

Rafael *(con el rostro contraído)*: No, señor. *(Se inclina para recoger la taza. La madre, que se ha incorporado alarmada, vuelve a sentarse. Mueve la cabeza, con mansa reprobación)*

Fermín: Deje, yo soy el criado.

Dolores: Papá, ¿cómo tolerás...?

Padre: Es una broma. Fermín, si hacés esto otra vez te echo a patadas.

Fermín (*contento*): Sí, señor. (*Sale*)”

### **Drama de personaje:**

El personaje central, fuerte, es Dolores, que evoluciona a través de la obra, y a partir de la cual se estructura el texto.

### **C) ASPECTO VERBAL:**

#### **-Modo:**

##### **• Enunciación inmediata:**

El hablante dramático básico aporta datos desde la función conativa.

Escena I, pág. 68:

“Dolores: ¿Cómo va a tomar vino sin permiso? Yo sí. (*Se sirve y alza la copa hacia Rafael. Con una furia helada*) Brindo por usted. Bienvenido a esta casa. (*Bebe. Arroja la copa contra la pared. Entra la madre. Mira con sorpresa. Dolores, con hipócrita dulzura*) Se me voló la copa, mamá. Quería, servirle al profesor y se me voló la copa.”

Otro rasgo en el discurso relator es la literaturización.

Escena II, pág. 76:

“Rafael: ¡Déjeme! (*Se debate inútilmente. El padre mira y ríe con su risa espasmódica. En ese momento, Dolores comprende que el juego ha dejado de ser juego, se asusta ella entonces y rompe a llorar angustiosamente*)”

##### **• Enunciación mediata:**

##### **\*Función conativa:**

Es la función que más predomina en el texto, Benigno da ordenes todo el tiempo a todos y Dolores en algunos momentos también aprovecha su situación de niña rica para ordenar.

Escena I, pág. 66:

“Padre: (...) (*A la madre*) Traete tu bordado y sentate allí. (*Le señálale sofá*) (...)”

Escena V, pág. 87:

“Rafael: ¡Me mandó llamar, señor?”

Padre (*sin mirarlo*): Sí, quedese ahí. (...*Rafael se queda parado junto a la puerta*...)”

Escena IV, pág. 86:

“Padre: (...*Mira a la madre y su rostro se oscurece*) Querida, hay que tener tacto. No sos una cualquiera.

Madre (*insegura, se lleva las manos al peinado*): ¿Qué pasa? ¿En qué me equivoqué?

Padre: Cambiate de vestido.”

Escena III, pág. 78:

“Dolores (*furiosa*): ¿Quién te ha dicho que sonrías? ¿Quién te autorizó? ¿Yo te autoricé? ¿Te hice una broma? ¿Compartimos algo?

Fermín: No, señorita.

Dolores: ¡Entonces, tomá tu expresión de lacayo! ¡Y llevate esto! (*Toma la taza y la deposita sobre la bandeja*) ¡Acá hay dos personas!

Fermín: Su madre...

Dolores: ¡Mi madre no manda en esta casa! ¡Te dije que te lo lleves!...”

##### **\*Función referencial:**

Escena VI, pág. 95:

“Dolores: Mi madre siempre tocaba el piano. Le gusta la música. Pero mi padre odia todo placer que no provenga de él. Como no puede dar placer, da odio. Y lo llama amor. Mi madre no toca más el piano, cree que no le gusta la música. Y lo más curioso es que...también ella llama amor al odio de mi padre. Y a veces...hasta yo lo llamo de la misma manera.”

**\*Función emotiva:**

“Escena VII, pág. 103:

“Dolores: Mostrame los ojos. (*Se los besa*) Te quiero con los ojos abiertos y cerrados. Y tendremos niños.

Rafael: No de mí.

Dolores (*enojada*): ¿De quién sino? ¿Qué pensás?

Rafael (*sonríe, triste*): No saqués las garras, leona.

Dolores: Las saco con los tontos. Serán hermosos. Seguro. Como vos, tan derecho adentro, tan bien construido.

Rafael: ¡Ay, es demasiado!

Dolores: Demasiado, ¿qué?

Rafael: Este amor...”

**\*Función poética:**

Escena III, pág. 80:

“Dolores: (...) Te amo...”

Rafael: Cállese.

Dolores (*aterrada*): Te amo...Te amo con tus ojos furiosos...

Rafael; ¡Cállese!

Dolores (*se aprieta contra él. En un solo impulso*): Amo tu nariz, tus piernas, tus dientes, tu lengua.

**\*Función fáctica:**

Escena VII, pág. 102:

“Rafael: ¡Dolores! ¿Lo viste?

Dolores: Acaba de marcharse.

Rafael: ¿De qué hablaron?

Dolores: No importa.

Rafael: Sí, importa.

Dolores: ¿Estás celoso?

Rafael: Sí.”

**-Código social:**

Benigno y Juan Pedro son terratenientes, junto a Dolores y la madre su habla representa a la alta sociedad. Rafael no pertenece a esa clase social pero es un hombre preparado, sabe diferentes idiomas y comportarse con gente adinerada. También se hace referencia en el texto a la presencia de discursos sociales preexistentes, políticos.

Escena II, pág. 69:

“Dolores: (...) Me duele la cabeza. (*Silencio de Rafael, los ojos bajos sobre su libro*) Se dice: lo siento o se pregunta si duele mucho. Hay que ser cortés. (...)”

Escena V, pág. 89:

Padre: (...) Mano fuerte en guante de seda. Es lo que necesitan las damas. *(Se oye pasar el carro)* Y no sólo las damas.

Juan Pedro: Estoy de acuerdo. Tenemos paz. No es un precio excesivo.

Dolores *(con una sonrisa venenosa)*: Si lo pagan los otros.

Juan Pedro: Y riqueza.

Dolores: Si la disfrutan usted...y mi padre.

Padre *(como en juego, dulce y suavemente, pero con furia contenida, le pega en la boca con la punta de los dedos)*: Dolores, en boca cerrada no entran moscas, ¡cerrá la boca! (...)"

### **-Discurso subjetivo:**

El lenguaje de los personajes, los caracteriza y constituye como entes individuales, además determina que lugar ocupa cada uno socialmente.

### **Rafael:**

Escena II, pág. 70:

"Rafael: Siéntese, por favor. *(Dolores lo mira, finalmente se sienta en su lugar)* Y el superlativo se forma agregando "ssimus", prudente, prudentior, prudentissimus. *(Dolores, con ostensible indiferencia, tararea)* Atiéndame. Me hace el trabajo muy difícil.

Dolores; Para eso le pagan.

Rafael: Me pagan para que le enseñe. No para que se burle de mí."

### **Fermín:**

Escena III, pág. 78:

"*(Entra Fermín, trae una bandeja con una taza y una jarra de chocolate)*

Fermín: Permiso, señorita. La señora me manda servirle este chocolate. (...)"

### **Padre:**

Escena I, pág. 60:

"Padre: ¡Sólo mi cara tenés que mirar, puta!

"Madre: Te miro, ¡y no me insultes!

Padre *(como si hubiera oído mal, se toca la oreja. Mira a su alrededor, divertido)*:

¿Qué? Yo dicto la ley. Y los halagos. Y los insultos. Dije lo que dije, y lo puedo repetir. *(Muy bajo)* Puta.

Madre: Te pedí que no me insultes.

Padre: ¿Por qué?

Madre: Por respeto.

Padre *(como siguiéndole el juego, alarmado)*: ¡Y pueden oír!

Madre: Sí.

Padre: No. Lo dije muy bajo. ¡Y lo puedo gritar alto! Nadie oye lo que yo no quiero.

Oyen, pero no entienden (...)"

### **Juan Pedro:**

Escena VII, pág. 100:

"Juan Pedro: El lujo serán las cortinas de raso granate, y los muebles importados y las alfombras. Una servidumbre numerosa para que no la roce ninguna fatiga. (...) Le pedí a su padre que despida al jorobado.

Dolores: ¿Por qué?

Juan Pedro: No es agradable de ver. (*Lanza una risita*) La belleza pide belleza, y además, falta tan poco para que nos casemos, tres meses apenas...Es superflúo. Ya sabe lo que una mujer debe saber y el resto...se lo enseñaré yo.”

### **Madre:**

Escena III, pág. 76:

“Madre: (...) Tengo que dar las órdenes para el almuerzo (...)”

Escena VII, pág. 100:

“Madre: Siéntense y charlen tranquilos. Traeré mi costura y les haré compañía. (*Sale*)”

### **Dolores:**

Escena VI, pág. 95:

“Dolores: Nos iremos juntos.

Rafael: ¿Dónde?

Dolores: Afuera. (*Se abre la puerta. Dolores aparte rápidamente la mano. Entra Fermín, con una bandeja, la jarra y una sola taza. Deposita todo sobre la mesa, los mira curiosamente y sale. Dolores*) Donde nos sirvan dos tazas de chocolate y podamos beberlas juntos. Donde no griten melones y dejen cabezas. Donde mi padre no exista. Donde por lo menos el nombre del odio sea odio.”

Escena III, pág. 78:

“Dolores (*furiosa*): ¿Quién te ha dicho que sonrías? ¿Quién te autorizó? ¿Yo te autoricé? ¿Te hice una broma? ¿Compartimos algo?

Fermín: No, señorita.

Dolores: ¡Entonces, tomá tu expresión de lacayo! ¡Y llevate esto! (*Toma la taza y la deposita sobre la bandeja*) ¡Acá hay dos personas!”

### **-Heterogeneidad en el discurso de los personajes:**

Escena V, pág. 89:

“Padre (...): Dolores, en boca cerrada no entran moscas, ¡cerrá la boca! (...)”

Escena VI, pág. 95:

“Rafael (*la mira, no contesta. Suavemente*): Siéntese. (*Ella lo hace, a su lado. Rafael abre un libro, lee*)

“Elle avait pris ce pli dans son âge enfantin

De venir dans ma chambre un peu chaque matin

Je l’attendais ainsi qu’on rayon qu’on espère... »

(*levanta la vista y la mira*) Et je lui dissais: je t’aime. »

### **-Diálogo :**

Se presenta con extensiones variadas. Se distinguen en el diálogo entre el padre y Rafael, como entre Dolores y Fermín una estructuración del que se evidencia cierta jerarquía social. Se deja ver además las relaciones de dependencia entre los personajes que dan cuenta de una determinada formación socio- histórica: hombre-mujer, amado-amada.

Escena I, pág. 64:

“Rafael: Soy un buen profesor.

Padre (*Blandamente*): Eso cuenta también. Desnúdese. (*Ríe*) Hasta la cintura. Más no. (*Le toca la ropa*) Limpia, pero raída. Liviana. Afeitado, pero macilento. Eso se llama hambre. Y no todos, en esta ciudad, (*ríe*) quieren tener a un contrahecho en casa. Pero

yo sí. Y no será un criado. Tendrá cuarto aparte. Se sentará a la mesa con nosotros. Y comerá. Nos trataremos de igual a igual.”

Escena III, pág. 78:

“Dolores (*furiosa*): ¿Quién te ha dicho que sonrías? ¿Quién te autorizó? ¿Yo te autoricé? ¿Te hice una broma? ¿Compartimos algo?

Fermín: No, señorita.

Dolores: ¡Entonces, tomá tu expresión de lacayo! ¡Y llevate esto! (*Toma la taza y la deposita sobre la bandeja*) ¡Acá hay dos personas!”

Escena I, pág. 66/67:

“Padre: (...) Dolores, podés darle la bienvenida. (*A Rafael*) Estaba muy encariñada con su viejo profesor. Bueno, no tan viejo, ¿no?

Dolores (*lo mira desafiante*): No.

Madre (*tímidamente*): No estuvo mucho tiem...

Padre (*la hace callar con una mirada*): (...) (*A la madre*) Traete tu bordado y sentate allí. (*Le señala el sofá*) Pero te autorizo a ausentarte. (*Ríe espasmódicamente y sale*)

### **-Pragmática del diálogo teatral:**

En la obra el acto ilocutorio se cumple porque los personajes reproducen el habla y predomina la actividad perlocutoria, ya que a partir del acto locutorio que lleva a cabo un determinado personaje, que tiene gran significación, despierta en otro personaje, o sea su interlocutor, sentimientos diversos. A la madre, la forma de hablar de Benigno le genera miedo. A Dolores todo lo que dice y piensa su padre le disgusta, como así también lo que habla Juan Pedro.

Escena I, pág. 66:

Padre: (...) Dolores, podés darle la bienvenida. (*A Rafael*) Estaba muy encariñada con su viejo profesor. Bueno, no tan viejo, ¿no?

Dolores (*lo mira desafiante*): No.

Madre (*tímidamente*): No estuvo mucho tiem...

Padre (*la hace callar con una mirada*): (...) Traete tu bordado y sentate allí. (*Le señala el sofá*) Pero te autorizo a ausentarte. (*Ríe espasmódicamente y sale*)”

Escena V, pág. 89:

“Padre (...): Hija única, Dolores es malcriada. Necesita una mano fuerte. (...) Mano fuerte en guante de seda. Es lo que necesitan las damas. (*Se oye pasar el carro*) Y no sólo las damas.

Juan Pedro: Estoy de acuerdo. Tenemos paz. No es un precio excesivo.

Dolores (*con una sonrisa venenosa*): Si lo pagan los otros.

Juan Pedro: Y riqueza.

Dolores: Si la disfrutan usted...y mi padre.

Padre (*como en un juego, dulce y suavemente, pero con furia contenida, le pega en la boca con la punta de los dedos*): Dolores, en boca cerrada no entran moscas. ¡cerrá la boca! (...)”

### **-Tiempo:**

#### **\*Orden:**

- **Retrospección:**

Escena VI, pág. 97:

“Fermín (*insiste con el pájaro muerto*) ¿Lo quiere o no?

Dolores: No.

Fermín (*no entiende. Sonríe*): ¡Está bromeando! ¡Tome! (*Se lo pone en la mano*)

Cuando era chica le gustaban los regalos que le traía.

Dolores (*suavemente*): Me daban horror.

Fermín (*herido*): ¡Todo un verano le traje arañas!

Dolores: Me daban horror”

• **Prospección:**

Escena VII, pág. 102:

“Dolores: (...) ¿Ya arreglaste todo?

Rafael: Sí. Del otro lado del río no pasan carros, no hay silencio impuesto.

Dolores: Dicen que es una ciudad pequeña que todavía tiene un tiempo de paz.

¿Cuándo, Rafael?

Rafael: Hoy. Cruzaremos el río a las diez de la noche. (...)”

**-Duración:**

**\*Elipsis:**

Hay elipsis entre la escena II y III porque se omite la brutal golpiza que Fermín le da a Rafael y pasan tres días hasta que vuelve a verla a Dolores para seguir con sus clases.

Escena III:

“Dolores (*hojea una carpeta, alterada. Se oye pasar el carro. Dolores se queda inmóvil, atiende. Se oye un grito indescifrable de vendedor. Cuando cesa, Dolores cierra la carpeta con un golpe seco, pega con el puño sobre ella. Entra Rafael, camina más torcido. Se miran con una larga y cargada mirada. Luego, bruscamente, Dolores aparta una silla*): Siéntese. (*Rafael continúa mirándola. Dolores, incómoda*) ¿Cómo... está?

Rafael: Bien... (*agrega*) señorita. (*La mira fijamente*)

Dolores: ¿Por qué me mira?

Rafael (*aparta el rostro*): Perdón.

Dolores (*lo mira ella ahora, de otra manera, con culpa, tristeza y un sentimiento más profundo. Después de un silencio*): Míreme.

Rafael (*levanta los ojos hacia ella, neutro*) Vamos a seguir...

Dolores: No quiero. En tres días me olvidé de todo.”

**\*Escena:**

Prácticamente en toda la obra hay coincidencia entre ambos tiempos, el de la historia y el del discurso.

**\*Resumen:**

Escena VI, pág. 97:

“Fermín (*insiste con el pájaro muerto*) ¿Lo quiere o no?

Dolores: No.

Fermín (*no entiende. Sonríe*): ¡Está bromeando! ¡Tome! (*Se lo pone en la mano*)

Cuando era chica le gustaban los regalos que le traía.

Dolores (*suavemente*): Me daban horror.

Fermín (*herido*): ¡Todo un verano le traje arañas!  
 Dolores: Me daban horror”  
 (...)
   
 “Fermín: Soy bueno con usted. La vi nacer.  
 Dolores: Sí. Dame. (*Tiende la mano hacia el pajarito*)  
 Fermín (*caprichoso*): ¡No! (*Lo esconde tras la espalda*) Le apreté el cogote, para usted, y me lo despreció.  
 Dolores: Hice mal. Dámelo. (*Como un niño caprichoso, Fermín niega con la cabeza*)  
 Sí. Lo voy a cuidar. (*Fermín le tiende el pajarito. Dolores lo toma, le alisa las plumas con la punta del dedo*) Es lindo.  
 Fermín (*sonríe*): Quieto. No canta.  
 Dolores: Gracias, Fermín. Lo guardaré. Ahora...andate.  
 Fermín: ¿No me da un premio por mi regalo?  
 Dolores: Sí. (*Fermín se acerca, se arrodilla y le besa el pie. Dolores lo aparta enseguida*)  
 Fermín: Antes me dejaba más. (...)”

Fermín mediante el diálogo que mantiene con Dolores hace referencia a la relación abusiva que se forjaba entre ellos mediante los regalos desagradables que él le hacía cuando ella era niña.

**-Punto de vista:**

**\*Entrega del mundo por el HDB:**

Aporta datos sobre el entorno en donde se desarrollan las acciones y también sobre estas últimas. Las didascalias nos informan los distintos estados anímicos por los que pasan los personajes.

**\*Punto de visión o focalización:**

El texto se focaliza en el deseo de libertad que anhela Dolores que no quiere vivir toda su vida oprimida por un hombre como Benigno ni como su novio Juan Pedro elegido también por su padre. Su elección no es la de callarse sino la de oponerse, pero no sólo lo hará mediante la palabra sino también con hechos. Junto a su amado va a luchar por ser una mujer libre en todos los sentidos, libre para amar a quién ella quiera amar, y esto implica también no ser juzgada por la sociedad que la condenaría por elegir a Rafael, libre para decir y hacer lo que desee y no seguir los pasos de su madre que por miedo a su marido vive una vida de humillación, sometimiento y abusos de todo tipo quedando completamente anulada en su existencia, y libre principalmente para pensar y no tener que dejar de hacerlo porque alguien le diga “lo que tiene que pensar” o por temor a perder la vida. Por ello se opone a todo sometimiento, abuso de poder, servilismo e hipocresía. Su elección está comprometida con lo social y lo político.

**\*Poética codificada:**

“*La Malasangre*” se estrenó en 1982, se sitúa en el microsistema teatral del sesenta, en su segunda fase, denominada canónica. La obra pertenece a la tercera fase transitada por Gambaro, enmarcada en el realismo crítico, donde se intensifican los rasgos propios del realismo.

**D) ASPECTO SEMÁNTICO:**

“*La Malasangre*” se estrenó en el Ciclo de Teatro Abierto ’82, aunque fue escrita en el año 1981 y la misma se desarrolla durante la presidencia de Rosas, época similar en

cuanto a las condiciones políticas a la del estreno, se vivía en el país la última fase de la dictadura militar instaurada en 1976, que tenía a la cabeza del poder a Videla. En ambos períodos, no adherir a la política de turno ponía en riesgo la vida de los ciudadanos, por este motivo Gambaro elige para contar lo que ocurría, el período de 1840 como una metáfora de lo que estaba sucediendo en 1982. Contarlo explícitamente hubiera truncado la posibilidad de representación.

Por todo esto, no es casual que el tema estructurante de la obra sea la búsqueda de la libertad. En Dolores, se visualizan la situación de la mayoría de los ciudadanos que están presos del poder, en este caso, representado por el padre. Dentro de este sistema se encuentran quienes acatan las ordenes, Fermín y la Madre, que a su vez son cómplices del tirano, y los que son contestatarios (Dolores).

Siguiendo con esta idea, hay un paralelo con las situaciones por las que atraviesan los países del tercer mundo: son dependientes, con gobiernos autoritarios aún bajo formas aparentemente democráticas y mantienen la relación opresor-oprimido.

En la protagonista se visualiza la contradicción de, por un lado, tomar ciertos beneficios del poder y por otro, renegar de él.

El amor surge en la obra como un medio para alcanzar la libertad tan anhelada y para conocer la dignidad. Rafael ejemplifica al tipo de persona que mantiene sus valores y principios, y la misma postura a pesar de las adversidades y abusos ejercidos sobre él.

El machismo está presente y es metáfora del poder representado en diferentes ordenes: el gobierno y el mandato del padre a nivel familiar. También queda ejemplificado en el personaje de Fermín, cuando deja entrever que ha “abusado” de Dolores desde la infancia, ¿con el consentimiento de su padre quizás? o el novio elegido por el padre que garantiza la continuidad del poder sobre su hija, la perpetuación de su clase social, de su estirpe y de su riqueza. Todo esto demuestra una estructura netamente patriarcal.

Por ello, no es casual que la protagonista de la obra sea mujer, como portadora del anhelo de romper con las condiciones culturales y sociales en las que como tal se haya inmersa y no seguir condenada a obedecer y padecer, de esta forma obtener la libertad para poder realizarse dignamente no solo como mujer sino como ser humano. Al respecto Gambaro dice: ***“pagan su dependencia con la carencia de libertad en la forma de incapacidad de circulación y de expresión. En compensación ellas desarrollan estrategias de sobrevivencia en los espacios disponibles, que se complementan con las estrategias de la dominación y de la violencia física, en tanto que son reactivas, defensivas, indirectas, pero sobre todo, infructuosas e ineficaces.”***<sup>8</sup>

Por otro lado, hay un cambio significativo en la obra, cuando los personajes-víctimas - como es el caso de la pareja "imposible" protagonista: Dolores y Rafael, se proponen conscientemente dejar de serlo. Para ello, Dolores sobre todo, se adueñan de sus palabras y se enfrentan al personaje-victimario para oponerse a sus dictámenes. Recuperan la palabra, que es la que ha hecho posible la rebelión, la lucha por la libertad, por la verdad de la vida. Dolores supera el horror develado al final de la obra, paradójicamente, desde la crueldad y la violencia: “Necesito ver el castigo! Necesito que no me quiten eso, el cuerpo castigado.”

No hay que olvidar la importancia que se concede a la gestualidad, a la mirada, al silencio. Hasta el silencio, hasta la palabra reprimida se vuelve significación, cuando Benigno le grita furioso a Dolores “¡Silencio! ¡Silencio!” Dolores expresa: “¡Yo me callo pero el silencio grita!”

El simbolismo de los colores es, por otra parte, muy significativo: el progresivo paso del rojo al blanco es costoso. Dolores logra su libertad, pero al precio de la muerte de su

---

<sup>8</sup> Contreras B. Marta (1997) “Diagnosis teatral. Una aproximación a la obra dramática de Griselda Gambaro”. *Acta literaria* n° 22. Pp. 23.

amado y de su condena a permanecer en silencio. El mismo espacio, la misma vestimenta de los personajes remite al título de la obra: rojo, sangre, muerte... Y la asociación, trágicamente inevitable, con la figura de Rosas, el cruel tirano que llevado a la época del estreno de la obra se reflejaba en los monstruos de la dictadura militar. Las acciones suceden en dos espacios "domésticos", "privados": el salón y el dormitorio de Dolores, que como tales deberían ser cálidos, confortables, seguros...pero son todo lo contrario, Dolores rodeada de los cómplices del poder, que oían y veían todo, no pudo salvarse de la condena física que le dio su padre, pero si liberarse espiritualmente para siempre.

Gambaro desde esta obra critica el autoritarismo impuesto desde la dictadura militar y hace reflexionar al lector-espectador desde la posibilidad de oponerse al mismo desde diferentes formas, ella como dramaturga lo hizo desde su posición, como artista, esa fue su manera de decirle no al gobierno imperante. Marta Contreras hace referencia a esto cuando expresa: ***“Intenta poner en relación la razón y la experiencia, no le queda sino la posibilidad de sintetizar las contradicciones, los horrores y ponerlos a la vista de los demás. Para que los demás también las vean”.***<sup>9</sup>

## **CONCLUSIONES**

En las obras analizadas, se pueden apreciar que Gambaro transitó por tres etapas o fases diferentes en su poética:

\*En “El Desatino”, como texto del absurdo de amenaza, se puede apreciar que el principio constructivo que rige la obra se caracteriza por la postergación continua de la acción. La parodia es un procedimiento importante en ella, se parodian los roles del amigo, de la madre, de las relaciones sociales, instalados de forma convencionales en el imaginario social. En la obra las relaciones que se dan entre los personajes responden a la dialéctica de victimario-victima. La Madre y Luis se transforman en victimarios de Alfonso que mantiene ese rol hasta el final de la obra. La autora rompe con las convenciones establecidas culturalmente, transgrediendo los roles para que el lector-espectador asuma una distancia crítica respecto a estos. Lo conocido, lo cotidiano, deja de serlo, porque se hace ambiguo, se va haciendo desconocido a medida en que se profundiza más en él. Se podría decir, a partir de esto, que Gambaro crea un mundo raro o extraño, donde los personajes y situaciones se alejan de lo real metiéndose cada vez más en el absurdo. Parodia además procedimientos del realismo como la prehistoria, ya que los personajes recuerdan poco o nada de su pasado, la extraescena, se da un esbozo de algo “aparentemente real”, pero la escena realista se presenta absurda, cuando Alfonso, la Madre y Luis se van de paseo, en la escena no hay nada que remita al campo, sólo aparecen, desde las didascalias, unas flores plásticas colocadas directamente sobre el piso del escenario, un árbol raquítrico...y nada más. El encuentro personal no se da, Alfonso intenta decirle a los otros lo que le sucede pero ellos no lo escuchan, hay incomunicación.

Otros procedimientos que caracterizan a la obra son el humor que raya en la morbosidad, tornándose en humor negro, y la ironía. Utiliza además del teatro argentino anterior el procedimiento de la caricatura, tomado del grotesco criollo, para caracterizar personajes y ambientes. La causalidad que rige la obra es indirecta.

Desde el aspecto verbal, la función fática está transgredida porque el canal de comunicación tiende a cerrarse, los personajes no se comunican, también ocurre por momentos que hay falta de coherencia en los diálogos.

---

<sup>9</sup> Idem 8. Pp 22.

El conflicto nace, precisamente porque Alfonso, que es el personaje protagonista, desecha la posibilidad de ayuda inmediata del único que desea ayudarlo de verdad: el Muchacho y al no poder superar la situación absurda en la que se encuentra se va deteriorando más en su integridad como ser humano hasta el punto de perder su vida. El pesimismo es tan cerrado en la obra que no se puede encontrar un remedio para el mismo. El Muchacho queda atrapado en su discurso, ya que Alfonso se muere y jamás se entera de la desdicha de este, de sus anhelos de tener una amistad profunda y verdadera con Alfonso, y los demás sumidos en sus juegos hipócritas no escuchan lo que el Muchacho tiene para decir, solo queda la posibilidad de la captación de ese discurso, desde lo semántico, por parte del lector-espectador.

\*En “Decir Sí”, la autora atraviesa por la fase de transición del absurdo hacia el realismo reflexivo, donde hay una mezcla de ambos estilos. Se sigue manteniendo el principio constructivo que se dio en “El Desatino”, el sistema de personajes se caracteriza también, por la relación dialéctica establecida entre el Peluquero y el Hombre donde el primero es victimario y el segundo acepta ser su víctima, ambos roles se mantienen hasta el final. La causalidad sigue siendo indirecta y la metáfora se arraiga en la obra.

Gambaro sigue con su humor sagaz e irónico. La caricatura vuelve a aparecer en la caracterización del Peluquero, no así en el Hombre que apunta a un personaje más referencial. En cambio, en “El Desatino”, todos tenían rasgos de absurdidad y algo de grotescos.

Ya no se parodian los procedimientos realistas, la prehistoria no es parodiada porque el Hombre recuerda un acontecimiento de su infancia que le cuenta al Peluquero, la escena se presenta realista, se trata de una peluquería convencional, hay elementos destinados a los quehaceres concernientes a la misma, no así el rol como convención social del Peluquero, ya que no es el típico peluquero instalado en el imaginario social, por lo cual se lo transgrede desde la parodia, los roles que cumplen ambos personajes también son transgredidos.

Desde el aspecto verbal, cambia en cierta forma, la pragmática del diálogo teatral, ya que a pesar de que solo el Hombre reproduce el habla, las intenciones son comprendidas desde lo gestual, el Peluquero increpa al mismo a realizar determinadas acciones y el Hombre las lleva a cabo. En cuanto a lo que dice el Hombre, en ciertos momentos, donde está aterrado, dice cosas incoherentes, de poco sentido. La palabra está devaluada, no le sirve en absoluto al Hombre, para el Peluquero no cuentan, da lo mismo que el Hombre diga que sí o que diga que no, en lo lingüístico, no así en el valor que transmite el texto, donde no significan lo mismo.

A nivel semántico, se produce un cambio, en cuanto a la intelección del discurso existente en la obra, cabe recordar, que la misma se estrenó en el marco del Ciclo Teatro Abierto '81, que se creó en repudio a la política social y cultural que llevaba a cabo el gobierno de facto. Cada artista que participaba del ciclo reflejaba desde su obra la postura ideológica que mantenía. El público estaba ya “avisado” de la metáfora que enmascaraban los textos, sin la cual hubiera sido imposible de realizar.

En “Decir Sí” ambos personajes encarnaban, por un lado, el Peluquero la cara del autoritarismo, con sus juegos de torturas hasta silenciar definitivamente al otro, al Hombre, que encarnaba aquella parte de la sociedad que callaba y hacía oídos sordos a lo que estaba ocurriendo en el país, tal vez por ignorancia, tal vez por miedo, preferían acatar lo que el gobierno ordenaba, así es como el Hombre consiente todo lo que el Peluquero le ordena, llegando a justificar dichos y actos que no eran para nada justificables. La hipocresía aparece en este sentido, en cuanto a que el Hombre se

miente a si mismo e intenta mentirle al Peluquero. Este por su parte, también miente, al quitarse la peluca, se descubre que todo era un engaño, hecho que llevaban a cabo los militares mintiendo y engañando a todo el país, queriendo hacer creer a las masas que todo estaba bien, cuando en realidad secuestraban a personas, las torturaban y las mataban. Muchos sabían que la realidad era distinta a lo que se pretendía hacer creer, pero otros no creían en los desaparecidos o preferían hacerse los que no creían para ubicarse en un lugar cómodo de poca responsabilidad para con los demás.

\*Con “La Malasangre” Gambaro transita la tercera fase de su poética, que se ubica en un teatro realista signado por ser crítico, reflexivo. En este sentido, los procedimientos utilizados en esta obra son totalmente realistas, por lo tanto se diferencia en prácticamente todos sus procedimientos a los utilizados en “El Desatino”.

El principio constructivo del texto es la continuidad permanente de la acción, que en este caso, es llevada por un sujeto activo como lo es Dolores. Los encuentros personales abundan en la obra, Dolores es quién tiene encuentros con todos los personajes. La causalidad es directa. Los conflictos en la obra se van dando gradualmente. Existe la prehistoria, los personajes dan información sobre si mismos o sobre otros. La escena es totalmente realista así como lo es la extraescena. La caricatura desaparece, los personajes son referenciales, se puede encontrar un correlato de ellos en la vida real. Sólo en lo físico Rafael presenta un “defecto”, una deformidad, que podría relacionarse con el grotesco, pero en su carácter y rasgos psicológicos se sitúa como un personaje referencial.

En el aspecto verbal, la función fática mantiene el canal de comunicación siempre abierto, los personajes se comunican y sus diálogos mantienen una coherencia respecto a lo que está sucediendo en la escena.

Los enamorados recuperan la palabra y la usan como estandarte para conseguir su libertad, las palabras valen y mucho, pero los silencios también.

Gambaro mantiene en esta obra su humor inteligente, plagado de ironía y de la mano de Benigno, roza la morbosidad, llegando a ser un humor negro. La metáfora sigue siendo característica importante de sus textos, ya que en “La Malasangre” sitúa la acción en 1840, en plena presidencia de Rosas, figura a la cual hace referencia Benigno y que por la fecha de su estreno, dentro del Ciclo Teatro Abierto '82, hacia alusión a la época de la dictadura, que aunque ya estaba en plena decadencia seguía ejerciendo un abuso de poder sobre los ciudadanos de la Argentina. La intelección desde lo semántico apunta a la misma ideología que se transmitió desde “Decir Sí”, por un lado el repudio al gobierno militar, pero por otro, la posibilidad de no callar (como Dolores) y de enfrentar al autoritarismo, transmitiendo la posibilidad de “decir que no”. En este sentido las palabras recobran el valor negado en “Decir Sí”.

Se podría decir que Gambaro siempre estuvo comprometida con la realidad política social del país, en “Decir Sí” y “La Malasangre” sus discursos estuvieron enfocados directamente en el abuso de poder, en el autoritarismo, pero si se lo compara con el discurso de “El Desatino”, allí también había una denuncia hacia ese abuso de poder, aunque desde la óptica de los roles cumplidos por la Madre de Alfonso y de Luis como amigo. La crítica hacia la hipocresía está presente en las tres, nuevamente en “Decir Sí” y “La Malasangre”: en el Hombre y en la madre de Dolores que se mienten a si mismos y mienten a los demás justificando lo injustificable, y en el caso del Peluquero que encarna al poder que en esa época mentía al pueblo para mantener el país en orden. En el caso de “El Desatino” esa hipocresía, pasa por las relaciones ficticias, superficiales y vacías que se daban entre los personajes.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Gambaro Griselda (1990) “El Desatino”, en Teatro 4, Buenos Aires: Ediciones de la Flor S.R.L.. Pp. 60-106.
- Gambaro Griselda (1981) “Decir Sí”, en AA. VV., Teatro Abierto 1981, Buenos Aires: Artes Gráficas Publicitaria. Pp. 93-100.
- Gambaro Griselda (1997) “La Malasangre”, Buenos Aires: Ediciones de la Flor S.R.L.. Pp. 58-110.
- Pellettieri Osvaldo (1997) “Teatro Argentino Moderno (1949-1976)” en Una Historia Interrumpida. Buenos Aires: Editorial Galerna. Pp. 5-38.
- Pellettieri Osvaldo (200 ) “Campo Teatral (1960-1967)” en Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Volumen VI Buenos Aires: Editorial Galerna. Pp. 234-244.
- Pellettieri Osvaldo (200 ) “La Polémica entre Absurdistas y Realistas” en Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Volumen VI. Buenos Aires: Editorial Galerna. Pp. 336-347.
- Pellettieri Osvaldo (2001) “La Segunda Fase de la Segunda Modernidad Teatral Argentina (1976-1983)”, en Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Volumen V. Buenos Aires: Editorial Galerna. Pp. 73-79.
- Mogliani Laura (2001) “Campo Teatral y Serie Social”, en Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Volumen V. Buenos Aires: Editorial Galerna. Pp. 81-93
- Pellettieri Osvaldo (2001) “A Qué Llamamos “Teatro de Arte” o Ciclo de Teatro Abierto (1976-1985)”, en Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Volumen V. Buenos Aires: Editorial Galerna. Pp. 95-104.

- Trastoy Beatriz (2001) "Teatro Abierto 1981: Un Fenómeno Social y Cultural", en Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Volumen V. Buenos Aires: Editorial Galerna. Pp. 104-111
- Rodríguez Martín (2001) "Dictadura y Teatro", en Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Volumen V. Buenos Aires: Editorial Galerna. Pp. 257-351.
- Microsoft Corporation (2005) "Argentina (república)." en *Microsoft® Encarta®* 2006 (DVD).