



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**Una poética del sufrimiento: la construcción
dramática en *La casa sin sosiego* y en *Es necesario
entender un poco* de Griselda Gambaro**

Tesis que para obtener el título de
Maestra en Literatura Hispanoamericana

PRESENTA:

Surisaraí Aurelia García Anell

DIRECTORA DE TESIS:

Dra. Alicia Verónica Ramírez Olivares



PUEBLA, PUE. NOVIEMBRE 2022

A mis padres, por su infinito apoyo y por su ejemplo de perseverancia.

A Jaime, por su invaluable ayuda en la elaboración de este documento.

Y a Carlota, por existir.

Gracias.

Índice

Introducción.....	3
Capítulo I. Griselda Gambaro en el marco del teatro hispanoamericano del siglo XX.....	9
1. Hacia la renovación del teatro a partir de los años sesenta	9
1.1 Breve contexto histórico.....	9
1.2 El teatro argentino durante el siglo XX.....	14
1.3 Los marginales y una visión desencantada: la obra de Griselda Gambaro	21
1.4 La obra de Griselda Gambaro ante la crítica	24
Capítulo II. Delimitación teórica	35
2. Bobes Naves y García Barrientos	35
2.1 Texto y signo dramático.....	37
2.1.1 Texto dramático.....	38
2.1.2 Signo dramático.....	39
2.1.3 El discurso dramático: el diálogo.....	43
2.2 Categorías del texto dramático	45
2.2.1 Personaje.....	45
2.2.2 Tiempo.....	48
2.2.3 Espacio dramático	50
2.2.4 Visión.....	53
2.3 El camino doloroso hacia el conocimiento. <i>La casa sin sosiego</i> y <i>Es necesario entender un poco</i> : semejanzas argumentales	57
Capítulo III. Una poética del sufrimiento: análisis de la construcción dramática de las obras.....	64
3. Análisis de las categorías de los textos dramáticos.....	64
3.1 <i>La casa sin sosiego</i>	64
3.2 <i>Es necesario entender un poco</i>	72
3.3 La palabra y otros signos en la obra.....	78
3.3.1 La palabra en la caracterización de los personajes.....	78
3.3.2 La palabra y otros recursos para la delimitación de espacios.....	84
3.3.3 La palabra cuestionada y otros signos.....	87
Conclusiones	93
Bibliografía	96

Introducción

Griselda Gambaro es reconocida como una de las escritoras más importantes de Latinoamérica, tanto por su narrativa, como por su teatro. En el caso de este último, debido a la innovación que representó la utilización de recursos provenientes de la dramaturgia europea en unión con la preocupación de su contexto nacional y la recuperación de la tradición literaria argentina en sus obras. Sus textos, gestados en una época política convulsa, en medio de crisis económicas y cambios constantes de gobiernos, abordan principalmente la forma de ejercer el poder, así como otros aspectos de carácter ontológico, por lo que sus obras poseen una innegable apertura de interpretaciones variadas. Este aspecto es el motivo por el cual su obra ha sido objeto de múltiples estudios, tanto dentro, como fuera de su país.

En este trabajo me propongo analizar *La casa sin sosiego* (1991) y *Es necesario entender un poco* (1994), observando, en principio, las similitudes argumentales de las obras para posteriormente establecer otras semejanzas, entre ellas, las que corresponden a la manera en que la autora caracteriza determinados personajes mediante un uso particular del lenguaje: cómo se nombran o denominan —destaca en este sentido el caso de Teresa que pasa de objeto a persona—; el trabajo literario que realiza la autora dentro del texto espectacular de las obras, así como la forma en la que la palabra de los personajes se ve cuestionada por las acciones de los mismos. Asimismo, estudio algunos de los signos en las obras —la incomunicación entre Hue y el resto de los personajes, la luz que revela la desesperanza del personaje principal, la puerta sin picaporte como signo de la reclusión de los personajes, el despojo gradual de las pertenencias de Hue, entre otros— y establezco un vínculo entre estos y la semiótica de los espacios, vestuario e incluso la iluminación, para formar el sentido general de la obra, cuyo objetivo es lograr la empatía del lector hacia los personajes oprimidos.

El análisis de los elementos antes señalados se vinculará, además, con la visión propuesta en la obra, es decir, con la cosmovisión planteada por la autora, la cual es motivada tanto por intereses estéticos como por la influencia de los acontecimientos históricos de su país, en ambas obras, como veremos, la construcción dramática retrata un mundo cruel, en donde destaca el dolor y el sufrimiento, de forma somera, además, mencionaré que dentro de las similitudes que observo en las obras puede hallarse un diálogo con las características de la tragedia clásica, si bien este aspecto excede los objetivos de este trabajo, destaco la existencia de ese diálogo en relación con la perspectiva: el sufrimiento del personaje, así como con algunos elementos de su construcción y la anagnórisis. En este sentido, divido esta tesis de la siguiente forma.

En el primer capítulo realizo una contextualización general de aspectos importantes para comprender las obras que trabajaré. Inicialmente realizo un breve recorrido de los acontecimientos históricos más significativos en Argentina desde los últimos años del siglo XIX hasta el gobierno de Carlos Saúl Menem. En este recorrido destaco aspectos que ejercieron un gran impacto en el país, tales como: la migración, los cambios económicos, los levantamientos del sector obrero y del gremio militar, así como los agravios cometidos por la Junta Militar de la dictadura de 1976. Posteriormente, menciono algunos de los elementos que determinaron las características del teatro argentino durante el siglo XX, específicamente las aportaciones de los antecesores de la generación a la que pertenece Gambaro, como lo propuesto por el grotesco criollo y los conflictos entre estéticas dominantes en la época — entre los nuevos realistas y los absurdistas—, así como la importancia de la creación de nuevos espacios dedicados al teatro.

Dentro de este capítulo, además, señalo algunos aspectos importantes que la crítica ha desarrollado respecto a la dramaturgia de Griselda Gambaro, como las tres etapas de la

misma observadas por Tyroler, que identifica a partir de formas, estrategias y situaciones planteadas en las obras; así como algunos rasgos recurrentes en sus obras observados por Ortiz Padilla, entre los que subraya algunas características de sus personajes y elementos como la intensificación progresiva de la degradación ejercida contra el personaje principal, la falta de piedad hacia éste, entre otros. Finalizo el capítulo con la recepción crítica del trabajo de Gambaro, realizo un resumen sobre algunos de los textos críticos realizados en torno, no sólo a las obras que aquí estudio, sino también a obras no contempladas en este trabajo. Entre éstos se encuentran el trabajo de Stéhanie Urdician quien investiga las representaciones del mal en distintas obras de la dramaturga y el trabajo de María Eugenia Tyroler, que estudia el grotesco en *Las paredes*, trabajos que proponen términos y observaciones que ayudan a comprender las obras aquí estudiadas, como la visión ética de la autora que denuncia la pasividad e indiferencia de los personajes, así como el señalamiento de la universalidad de las obras de Gambaro. Se retoman también los trabajos de Alicia Noemí Lorenzo, Griselda Córdoba Romero y Beatriz Neuman sobre *La casa sin sosiego*, en los que se discute sobre la resemantización del mito de Orfeo, la recuperación de géneros no ficcionales, así como sobre lo irónico y lo grotesco en la obra. Mientras que, sobre *Es necesario entender un poco*, menciono los trabajos de Beatriz Trastoy, Clara Ibarzábal, Elisa Legon y Ariel Strichartz quienes estudian la figura femenina en la obra, el occidentalismo y el lenguaje como construcción del otro no europeo en la obra.

Por otra parte, en el segundo capítulo, desarrollo la metodología de análisis de mi tesis, la cual parte, principalmente, de lo propuesto por Bobes Naves sobre la semiología del teatro y lo expuesto por García Barrientos sobre la dramaturgia. Explico cómo la semiología, que se preocupa por los signos presentes en una obra, es de particular utilidad en este trabajo en tanto que considera al texto espectacular y al texto literario como aspectos del texto

dramático, lo que permite estudiar tanto los diálogos como las didascalias y los elementos de la representación virtual de la obra. Resumo los aspectos importantes de términos como signo dramático, formante de signo y explico algunos aspectos del diálogo dramático y abordo con más detenimiento las categorías del texto dramático de: personaje, tiempo y espacio dramático a partir de lo mencionado, también, por García Barrientos, sobre todo en lo que respecta al personaje, pues considero que el modelo propuesto por el teórico enriquece el análisis de dicha categoría al considerar aspectos como la configuración en la obra y la caracterización de los personajes; así mismo, recupero del crítico su concepto de visión, que permite observar todo lo analizado en relación con las categorías del texto dramático a partir de una cosmovisión de mundo desoladora.

Una vez establecida mi metodología y los conceptos principales de la misma, introduzco el análisis que realizaré con mayor profundidad en el capítulo siguiente y propongo la forma en que entre *La casa sin sosiego* y *Es necesario entender un poco* es posible observar semejanzas argumentales. Observo que, en ambas obras, se proponen en su argumento la realización de un viaje en donde el protagonista cambia significativa e irremediabilmente luego de la anagnórisis, en un caso sobre la muerte de la prometida y en el otro, sobre la naturaleza del mundo. En donde la violencia que los otros ejercen sobre los personajes principales cobra un papel importante.

En el tercer capítulo analizo las categorías de personaje, tiempo y espacio en las obras. Menciono las diferentes configuraciones presentes en las obras, destacando entre éstas la de soliloquio, en donde es posible observar la subjetividad de los personajes, como ocurre en el caso específico de Teresa, quien, en su soledad, desde un espacio ambiguo, echa mano, entre otros recursos, de metáforas subjetivas para comunicar su tristeza. Asimismo, estudio la forma en que personajes como Hue y Juan sufren un cambio considerable en su carácter,

producto de las experiencias traumáticas que viven, uno al ser humillado y violentado de forma excesiva y el otro al descubrir que su prometida fue asesinada, convirtiéndolos en personajes dinámicos. Emparento, además, la forma en la que se construyen los personajes de Hue y Teresa, en tanto que la forma de hablar de los dos se distingue notoriamente del resto de los personajes, por el empleo, entre otras figuras literarias y recursos, de: metáforas, prosopopeyas, preguntas retóricas, etcétera. Destaco, además, cómo todos los elementos antes mencionados configuran una visión particular, en la que el sufrimiento se presenta como un elemento constante.

En dicho capítulo observo también la formación de signos y formantes de signos, mediante la unión de signos verbales, lumínicos y sonoros, entre los que destaco la luz como un aspecto que exterioriza el estado del personaje de Juan al inicio de *La casa sin sosiego*; la puerta sin fallebas en la misma obra como signo de la reclusión; así como, en el caso de *Es necesario entender un poco*, la manera en la que Hue se distancia del resto de los personajes —primero obligado por los demás y luego por voluntad propia— como una forma de resaltar el aislamiento del personaje y la vestimenta raída del personaje como un signo de la degradación a la que estuvo expuesto. En este capítulo, además, observo algunos aspectos en torno a la palabra, pues en ambos casos ésta se cuestiona, ya que no se realizan las acciones que se anuncian con ésta y se evidencia la verdadera naturaleza de ciertos personajes, como en caso de los religiosos, en donde es posible, mediante sus diálogos observar su hipocresía, por lo que resultan de gran importancia para la caracterización de ciertos personajes. Finalizo este capítulo con el señalamiento de que, el análisis antes realizado, de las categorías principales del drama, se conjugan para formar una visión del mundo atravesada por el sufrimiento en las obras.

Finalmente, en mis conclusiones, destaco la forma en la que los elementos estudiados a lo largo de la obra: el trabajo con el lenguaje —tanto del lenguaje literario como del espectacular—, el valor simbólico adquirido en el vestuario, escenografía, e incluso acciones, así como otros aspectos señalados al hablar del análisis de la obra, permiten observar cómo, en la unión de todos estos recursos, se forman signos, los cuales tienen como finalidad motivar la empatía del espectador hacia estos personajes oprimidos que, enfrentados a una realidad cruel que los afecta de sobremanera, no pueden hacer nada, además de ser conscientes de la naturaleza violenta de ese mundo.

Capítulo I. Griselda Gambaro en el marco del teatro hispanoamericano del siglo XX

1. Hacia la renovación del teatro a partir de los años sesenta

Las obras que se estudiarán en este documento, así como las que conforman el resto de la producción dramática de Griselda Gambaro, tienen, entre sus aspectos particulares, la creación de un espacio poco convencional, pues se desarrollan en lugares ambiguos, alegóricos o incluso parten de una realidad extranjera. Sin embargo, de alguna forma directa o indirecta, éstos siempre se relacionan con la realidad nacional argentina. Es por esto por lo que, con la finalidad de comprender con mayor claridad *Es necesario entender un poco*, así como *La casa sin sosiego*, es preciso partir de una revisión concisa de los acontecimientos históricos más importantes del siglo XX en Argentina. A su vez, para comprender la formación del estilo la autora y su innovación dentro de la estética predominante, se hará una síntesis de las preocupaciones y estilos de las distintas generaciones y corrientes estilísticas que definieron el siglo XX en el mismo país, haciendo énfasis en aquellas que ejercieron una importante influencia en la escritura de Gambaro. Finalmente, en el último apartado de este capítulo, una vez establecidos los elementos necesarios para comprender, de forma general, la estética de Gambaro, se realizará una revisión de las líneas de estudio que se han generado alrededor del trabajo dramático de la autora, lo anterior, para proporcionar una visión más completa de su trabajo y destacar la pertinencia del estudio que aquí se plantea.

1.1 Breve contexto histórico

Argentina, como ocurrió en varios países latinoamericanos, vivió momentos de gran tensión durante su conformación como nación independiente y, durante los años posteriores, ante los distintos cambios de poder. Estos momentos repercutieron no sólo en los intereses estéticos de los escritores, sino que, en algunos casos, implicaron cambios en la vida de algunos de

ellos, quienes tuvieron que enfrentarse a la censura, tal como fue el caso de Griselda Gambaro, quien tuvo que exiliarse en Barcelona entre 1977 y 1980 debido a que su novela *Ganarse la muerte* (1976) fue censurada por la dictadura de Videla. Así como ella, varios artistas, como lo apunta Clarisa Fernández “fueron víctimas de una sangrienta persecución. Cada uno de los campos del arte respondió de distintas maneras a esta situación, y si bien muchos optaron por el exilio, diversas expresiones artísticas y teatrales funcionaron durante el periodo de forma clandestina” (152). En este sentido, podrá apreciarse cómo los acontecimientos históricos que se mencionarán a continuación marcaron a toda una generación, que, mediante recursos realistas o experimentales, denunciaban el ataque a los derechos humanos y llamaban a la sociedad a tomar consciencia y acciones sobre lo que acontecía.

Se podría decir que la historia de Argentina durante los últimos años del siglo XIX estuvo marcada principalmente por un intenso cambio demográfico, resultado de un cambio económico —proveniente, primariamente, de su industria agropecuaria—. Tal como lo señala José Luis Romero, el incremento del número de extranjeros en el país pudo observarse desde 1895, cuando en el censo de dicho año, éstos constituían el 25% de la población, mientras que, para 1914, constituían el 30% ¹. Provenían principalmente de España e Italia y su presencia en el país tendrá un gran impacto en la escena del drama argentino, pues la vida de estos inmigrantes será el tema central del sainete criollo, que se desarrollará a comienzos del siglo XX.

¹ “la inmensa mayoría eran los inmigrantes de los últimos tiempos, que llegaban en gruesos contingentes: más de 1.000.000 en el decenio 1880-1890, 800.000 en el decenio siguiente y 1.200.000 sólo en los cinco años anteriores a 1910” (Romero 113).

Como lo señala Romero, como resultado de la guerra europea —ante la cual Argentina se pronunció como país neutro—, el sector obrero, a inicios del siglo XX, se levantó en distintas huelgas, durante 1909 y 1910. Más tarde, en 1930 ocurrió un levantamiento militar encabezado por José F. Uriburu, a raíz de los problemas económicos y políticos del gobierno en turno, lo que derivó en un cambio de gobierno. Durante este nuevo régimen “hubo cárcel y torturas para políticos, obreros y estudiantes” (Romero 142), a su vez, se procuró vetar las candidaturas de sus opositores para las elecciones gubernamentales de 1931, lo que resultó en la promoción del general Agustín P. Justo al gobierno. Durante este régimen se cerró el país a la inmigración. Los años posteriores y los cambios de gobiernos ocurridos se vieron caracterizados por fraudes electorales, cambios severos en la organización tradicional de la economía nacional, e insurrecciones por parte del gremio militar. En 1946, Perón ocupó la presidencia de Argentina, hasta que un golpe militar lo hizo presentar su renuncia y exiliarse en Paraguay en 1955, dejando a Eduardo Lonardi a cargo del poder.

Entre algunos de los acontecimientos más relevantes de la segunda mitad del siglo se cuenta el carácter autoritario del gobierno de Juan Carlos Onganía (1966-1970), en donde, según señala Romero, se limitaron las actividades políticas, se acabó con la autonomía de las universidades y, como respuesta de la población ante la inconformidad de las políticas económicas y sociales, ocurrió la movilización popular conocida como el “Cordobazo” en mayo de 1969. Lo que, junto con el asesinato del expresidente Aramburu, supuso la deposición de Onganía en 1970. Posteriormente, Perón volvió al país a ejercer la presidencia en 1973 junto a su esposa María Estela Martínez como vicepresidenta, en 1974, luego de la muerte de Perón, María Estela se asumió como presidenta. El entonces ministro de Bienestar Social, José López Rega, “organizó grupos clandestinos dedicados a asesinar a dirigentes opositores, activistas sindicales e intelectuales disidentes, en algunos casos enrolados en las

organizaciones guerrilleras” (Romero 181). Lo que, junto a los levantamientos de los sindicalistas y la crisis económica, condujo a las Fuerzas Armadas a desplazar a la presidenta. Cabe destacar que entre el peronismo y el gobierno de Onganía, surgieron varios grupos teatrales de índole militante, como señala Fernández “a principios de la década surgieron dos experiencias de teatro militante ligadas directamente al peronismo, que desarrollaron un trabajo artístico en zonas marginales simultáneamente a la actividad gremial” (151), éstas fueron: el Centro de Cultural Nacional José Podestá y el Grupo Octubre, los cuales se caracterizaban por privilegiar la función pedagógica del teatro, la promoción del actor como agente de cambio y la presentación de un repertorio de obras con temática social sobre la “explotación y opresión del hombre por parte del sistema político” (Fernández 152)².

Para 1976 se impuso una nueva dictadura gestada desde el gremio militar, que designó como presidente a Jorge Rafael Videla, dicho gobierno, que duró hasta marzo de 1981, se caracterizó por el ejercicio continuo de la violencia. En esta etapa, conocida como Proceso de Reorganización Nacional, dirigido por la Junta Militar —en la que se cuenta no sólo el gobierno de Videla, sino también el de Viola, Galtieri y Bignone—, se ejecutaron acciones en pro de mantener el control militar del país mediante actos de represión, incluida la desaparición de personas³. La respuesta de la sociedad ante dicha situación fue la de pasividad, ignorando la gravedad del asunto. Esta actitud indiferente por parte de la sociedad es lo que toma en cuenta, y critica, Griselda Gambaro en sus primeras obras, donde los personajes no sólo son pasivos ante la violencia que se ejerce contra cierto gremio de la

² Como lo desarrolla en su estudio Lorena Verzero, la Revolución cubana tiene una gran influencia en el proceso de conformación de estos grupos militantes, pues sirve como un modelo revolucionario.

³ La Comisión Nacional para la Desaparición de Personas (CONADEP) logró documentar nueve mil casos de desapariciones, de forma que, como lo señala Romero: “proliferaron los ‘desaparecidos’, pues los familiares ignoraban su suerte y ninguna autoridad asumía la responsabilidad de la acción, y también las tumbas clandestinas” (183).

sociedad —estudiantes y obreros en su mayoría—, sino que, en algunos casos, son cómplices de tales actos. Otro ejemplo concreto de la forma en la que Gambaro tomó en cuenta los actos violentos realizados durante la dictadura, es la obra *Atando cabos* escrita en 1991, que se publicaría un año más tarde en español y que les dedica a los diez muchachos de la Noche de los Lápices, quienes fueron secuestrados y asesinados el 16 de septiembre de 1976. Dicha obra fue leída en el Festival Internacional de Teatro de Londres.

Ahora bien, los intereses personales de los dirigentes de la Junta Militar jugaron un papel importante en su posterior derrocamiento. Se vivieron, además, momentos de crisis debido a una alta inflación, lo que, a su vez, movilizó a los sindicalistas y otros sectores inconformes de la sociedad, ejemplo de ello fue la huelga general del 30 de marzo de 1982 llevada a cabo en la Plaza de Mayo, la cual fue duramente reprimida por las autoridades. A partir de este acontecimiento se crearon agrupaciones defensoras de los derechos humanos, entre las cuales destacan las Madres de Plaza de Mayo “un grupo formado en el momento más terrible de la represión, que ellas mismas debieron soportar, y que reclamaba por sus hijos desaparecidos y por uno de los derechos más esenciales e incontrovertibles” (Romero 186), así se logró cuestionar la pasividad de la sociedad ante los problemas que enfrentaban. La crítica ha señalado algunos paralelismos entre el tesón de las Madres de Plaza de Mayo y algunos personajes femeninos de la autora argentina, como ejemplo, podría señalarse el personaje principal de *Antígona furiosa*, obra de 1986, cuestión que ha sido observada por Beatriz Rizk.

Raúl Alfonsín ganó las elecciones de 1983, después de que las Fuerzas Armadas fueran derrotadas en un conflicto bélico contra Reino Unido en disputa por las Islas Malvinas. Este conflicto, como lo señala Ricardo Dubatti, es un tema sensible para los argentinos aún hoy en día, este “fue el último acontecimiento bélico internacional de la Argentina, impulsado contra el Reino Unido por el gobierno *de facto* de la dictadura cívico-militar, ya en su etapa

de declive” (274). Esta guerra, que duró 74 días, ha inspirado a varios dramaturgos, incluida Griselda Gambaro con *Del sol naciente* (1984). El teórico menciona que esta obra “forma parte de un corpus de más de ochenta textos teatrales . . . que trabajan con las representaciones . . . de la guerra” (Dubatti 275). El gobierno posterior a la guerra, el de Raúl Alfonsín, se caracterizó por impulsar la alfabetización y apoyar el gremio universitario y científico, sin embargo, los problemas heredados llevaron al gobierno de Alfonsín a culminar en una hiperinflación, por lo que la entrada del siguiente presidente, Carlos Menem, se realizó con más de seis meses de anticipación. Con ello, según lo señala Romero, se logró concretar la primera renovación presidencial desde 1928. Por su parte, el gobierno de Carlos Saúl Menem atravesó la década del noventa “con políticas que destruyeron la industria nacional y sumieron al país en la más profunda depresión, sentando las bases de la crisis sociopolítica, institucional y económica que marcaría los primeros años de la década siguiente” (Díaz 132), cuestión que promovería otro tipo de teatro, también con intenciones críticas hacia el ámbito sociopolítico y que marcaría una nueva etapa en el teatro de Gambaro, cuestión que se mencionará más adelante, en el apartado dedicado a la forma en que se ha clasificado la producción de la autora.

1.2 El teatro argentino durante el siglo XX

Durante el inicio del siglo XX, la estética que predominaba en la escena dramática de Argentina era el grotesco y el sainete criollo. El grotesco, según Patrice Pavis, “es todo aquello que resulta cómico por un defecto caricaturesco, burlesco y extraño. Lo grotesco es visto como la deformación significativa de una forma conocida y reconocida como norma” (227), en este sentido es que, como lo señala la teórica, esta estética —que surgió en la época romántica como una forma de cuestionar el juicio estético— se encuentra presente en el

teatro, tanto en la dramaturgia, como en la representación escénica. En el teatro, lo grotesco continúa con la acepción de “deformación” y entre sus objetivos se encuentran: la provocación premeditada, la desfiguración de la naturaleza, así como la insistencia en el aspecto sensible y material de las formas (Pavis 227). Si bien Pavis reconoce que puede presentarse en dos aspectos del teatro: la dramaturgia y la representación escénica, Dianne Marie Zandstra añade que, para que pueda darse el efecto de lo grotesco, es necesario también tomar en cuenta el proceso de recepción “it must be perceived and felt by the reader or spectator in order to exist” (20). El sainete, por otra parte, encuentra sus orígenes en España: “es una obra corta cómica o burlesca en un acto del teatro español clásico; sirve como intermedio durante los entreactos de las grandes obras” (407), el cual, como señala Pavis, sustituye al entremés a finales del siglo XVII y se convierte en una pieza independiente, cuyo eje central será la presentación de “un cuadro animado y «directo» de la sociedad popular” (497), con una intención crítica y al mismo tiempo burlesca, que se logra mediante la acentuación de los caracteres cómicos, el sainete, que carece de cualquier pretensión intelectual, se ayuda de elementos como la música y la danza para lograr los efectos buscados.

Tanto el sainete criollo, como los textos grotescos, tuvieron un gran auge en Argentina gracias a su carácter popular y a la relación estrecha que establecían con el público. Sobre éstos, Osvaldo Pellettieri menciona que “el sainete y el grotesco son una especie de ‘tragedia rehuida’ mediante el autoengaño y la venganza. El rechazo que provoca el conventillo (espacio de miseria del que se pretende escapar) y la ciudad que atemoriza (pero que tienta con sus promesas de una vida mejor)” (61). El proceso que llevó al sainete criollo a combinarse con la estética de lo grotesco y formar el grotesco criollo fue gradual. En principio, como menciona Pellettieri, el auge del sainete (1910-1930) estableció un orden

estrictamente jerarquizado en las compañías de teatro, al grado de que el público podía reconocer el estilo de la obra que iría a presenciar de acuerdo con los actores que la protagonizaban. A su vez, sus objetivos fueron evolucionando, Pellettieri señala que el género “tomó conciencia de sí a medida que avanzaba hacia la tercera fase. En la primera (1890-1906), tanto para el autor como para el actor el objetivo era la diversión del público, pero al llegar a la tercera ... (1923-1934), había una limitada claridad ideológica” (60). En cualquiera de las etapas identificadas por el teórico, el sainete rechazaba la representación del teatro como mera declamación, propio del teatro culto de la época. Asimismo, a diferencia del sainete criollo, el grotesco criollo “no idealiza la vida de las clases bajas que pueblan su escena, sino que muestra que ése es un mundo de crisis y conflicto ... el juego de palabras no sólo hace reír sino que también revela la ambigüedad esencial de las relaciones humanas” (Cypess 505). De forma que el tránsito del sainete hacia el grotesco se presentó como un síntoma teatral de la crisis de un código (Zandstra 26).

Armando Discépolo, hijo de inmigrantes italianos, es una figura importante en la historia del teatro argentino, pues “fue uno de los ejes alrededor de los cuales se erigió el teatro nacional contemporáneo cimentado en el actor creador” (Pellettieri 60), a la vez que fue clave para la reformulación del sainete y el grotesco, con la creación del grotesco criollo, pues, según Zandstra “the plays strictly considered *grotesco criollo* were written and produced between 1921 and 1950, with most of them appearing by 1934. Virtually all of them were written by Armando Discépolo, sometimes in collaboration with Enrique Santos Discépolo” (25). Aunque otros teóricos como Sandra Cypess reconozcan dentro esta estética, además de Discépolo y su hermano, a autores como Francisco Defilippis Novoa y Juan Carlos Ghiano. En este nuevo género, se trataba de representar, según Zandstra, “[the] struggle to survive on the economic level in which an unjust system forces the characters to violate their

moral standards or give up their humanity and eventually to alienation or death” (27). Esta preocupación, así como los aportes de la estética del grotesco criollo, tendrán un gran impacto en las posteriores generaciones de teatro argentino, pues como señala Cypess “la unión de tipo oxímoron, «risa triste», que caracteriza tan bien al escenario argentino contemporáneo de Talesnik, Gambaro, Roberto Cossa ... o Eduardo Pavlovsky, también encuentran sus raíces en el «Grotesco Criollo» de esta primera fase de renovación teatral” (505).

Como menciona Cypess, es Roberto Arlt quien conecta las técnicas del grotesco criollo con lo que sería la generación a la que pertenece Gambaro y otros autores, debido a la exploración que hace de temas como “la interacción de la ilusión y la realidad, la relatividad de la locura y la cordura, el conflicto entre autor y personaje” (506), entre otros, se le ha relacionado mucho con Pirandello, de quien sin duda toma inspiración el autor argentino, pero a quien no se restringe sólo a imitar, pues incorpora otros elementos de marcada tradición argentina, como lo son los elementos provenientes del grotesco criollo, además de incluir una “aguda crítica social” (Cypess 506). En relación con los acontecimientos políticos de su país y las injusticias derivadas de los mismos —lo que sería uno de los puntos claves de diferenciación con la estética de Pirandello, quien “rechaza la posibilidad de encontrar una estructura social orgánica en la que apoyarse” (506)— Arlt anticipa, mediante su interés por señalar las injusticias del aparato político de su país, lo que los escritores durante el Proceso de Reorganización Nacional tomarán como base para sus obras.

En la segunda mitad del siglo, los conflictos internos en el país, caracterizados por un ejercicio arbitrario del poder, las desapariciones y las crisis económicas, repercutieron en la escritura de la época, pues fue cuando se empezaron a registrar cambios significativos en el teatro. En la década de los sesenta, según lo señala Jorge Dubatti, hubo un impulso

significativo en la renovación teatral, debido a la participación de varios integrantes de dicho sistema, como directores, actores y demás involucrados en el quehacer teatral. Asimismo, siguiendo a Dubatti “en los sesenta la literatura dramática se relaciona con dos fenómenos fundamentales: el debate entre los “nuevos” realistas y los “absurdistas”⁴ ... [así como con] el inicio de un proceso de politización del teatro” (261), estos procesos, según apunta el crítico, son posibles de distinguir en dos momentos: en el primero de ellos, él identifica tres líneas poéticas principales —la de los nuevos realistas, donde destaca el trabajo de Roberto Cossa y Ricardo Talesnik, la de los vanguardistas o dramaturgos experimentales, en donde considera que se inserta el teatro de Griselda Gambaro y el de Eduardo Pavlovsky, así como el de los que recuperan la tradición teatral vernácula, siendo Oscar Viale el representante más destacado de esta corriente, la cual se concentró en el sainete y la comedia asainetada—.

En el segundo momento (de 1968-1969), las tres líneas anteriores se entrelazan en función “de una expresión de fundamento político” (Dubatti 262), el teórico destaca *El campo* (1968) de Griselda Gambaro como un ejemplo de este fenómeno, así como *El avión negro* de Cossa, Rozenmacher, Somigliana y Talesnik, entre otras de sus obras. La anterior no es una división tajante, puesto que la poética de los autores de la época de los sesenta va transformándose y comunicándose con la de otros autores⁵. De este segundo momento se destaca una clara finalidad política, pues, como lo apunta Dubatti “la crítica no era sólo al lenguaje teatral en curso sino a aspectos concretos del mundo de los espectadores, cotidiano y directamente observable” (273). Sin embargo, debido a dicho posicionamiento político y crítico, este tipo de teatro recibió una fuerte censura por parte del régimen militar.

⁴ O también clasificados como realismo reflexivo y neovanguardia respectivamente.

⁵ A su vez, se suma al fenómeno teatral el surgimiento de nuevas voces, como lo fue la producción emergente de los setenta, la cual cuestionó, como apunta Dubatti, a los modelos de escritura anteriores, los valores culturales de la clase media y los patrones reaccionarios y el autoritarismo militar conservador.

Si bien los años sesenta representaron un cambio importante en el teatro argentino a partir del “conflicto” entre las vertientes del realismo reflexivo y neovanguardia, como vimos anteriormente con la propuesta de clasificación de Dubatti, estas corrientes llegaron a compartir ciertas coincidencias, tanto que, para Helena Modzelewski no se deberían presentar como antagónicas. En principio, la autora establece ciertos aspectos en los que estas estéticas polemizaron, como el que percibieran de forma distinta la finalidad del teatro: los neovanguardistas como una forma de placer, mientras que los realistas reflexivos como un hecho didáctico. A su vez, diferían en la forma en cómo expresaban la materia dramática, Modzelewski menciona que toda obra “a través de sus signos desarrolla en el receptor una imagen teatral o referencia, que el receptor espera guarde cierta relación con la realidad representada o referente” (96). Lo que marcaría la diferencia entre los estilos, explica el teórico “serían los grados de fidelidad o separación entre esa referencia y el referente” (Modzelewski 96). La diferencia entre el realismo reflexivo y la neovanguardia radicaría en la forma en que cada uno se encontraría en el extremo opuesto de la graduación de fidelidad al referente. Para los neovanguardistas la forma de expresarse del realismo reflexivo era “una forma ingenua de teatro que, al pintar la realidad tal cual es, no dejaba lugar alguno para la reflexión” (94), mientras que, para los realistas reflexivos, la estética de los neovanguardistas era vacía y europeizante. Sin embargo, a pesar de estas diferencias, ambas estéticas compartían las características de la modernidad, época en la que se desarrollaron, aquellas que Modzelewski identifica son: la búsqueda de una absoluta coherencia, la actitud militante respecto al teatro como un medio de democratización de la cultura, los estrechos vínculos de ambos con el teatro europeo y norteamericano y que ninguno de los dos plantea una crítica a los mecanismos del mercado teatral (94).

Al margen de estas estéticas, en la segunda mitad del siglo XX, se desarrollaron espacios teatrales de gran importancia, como lo menciona Sylvie Suréda-Cagliani, en respuesta a los atentados contra los derechos humanos llevados a cabo en el mandato de la Junta Militar, así como a la actitud pasiva de un amplio sector de la población, el teatro argentino “generó una lucha, y se convirtió de cierto modo en un espacio estético-social que posibilitaba un proyecto colectivo coherente para la recuperación de una identidad aniquilada y negada” (297). Teatro Abierto es un ejemplo de ello, el cual consistía, según Becky Boling en un grupo de escritores “directors, and actors who presented twenty-one one-act plays, three plays a day for a week. The majority of these plays were political, a challenge to the repressive military government responsible for the disappearance of thousands of Argentine civilians” (5). Teatro Abierto fue el resultado de la unión de distintos dramaturgos con el propósito de ejercer su derecho de expresión, mostrar su postura antifascista y proponer un teatro sin finalidades de lucro, Dubatti menciona que los espectáculos de Teatro Abierto “fueron muy importantes para analizar los efectos de la represión y favorecer el desarrollo de un lenguaje postdictatorial en el teatro y más allá de él” (273)⁶. *Decir sí* (1981) fue la obra que Gambaro presentó en Teatro Abierto y forma parte del grupo de obras donde la pasividad y complicidad de los personajes se unen en torno a la violencia ejercida sobre ellos, así como también forma parte de las obras en las que esta pasividad conduce a los personajes a su muerte. El estilo de esta obra pertenece a la primera etapa de la autora, estas etapas, así como otras características del estilo de Gambaro, serán el objeto del siguiente apartado.

⁶ Cabe destacar que el primer ciclo de Teatro abierto se llevó a cabo, por iniciativa del director teatral y administrador del Teatro Picadero, en dicho recinto. El ciclo tuvo un excelente recibimiento por parte del público, sin embargo, cuando apenas se habían presentado 8 funciones, el 6 de agosto de 1981 el teatro fue completamente incendiado.

1.3 Los marginales y una visión desencantada: la obra de Griselda Gambaro

A través del contexto histórico como el literario, se mencionarán algunas generalidades del teatro de Griselda Gambaro, lo anterior, con la finalidad de señalar el tema principal sobre el cual se construyen sus obras y cómo el tratamiento de este ha ido evolucionando con el tiempo. Esta identificación permitirá establecer un punto de partida para reconocer algunos rasgos particulares de las obras de Gambaro, cuestión esencial para un trabajo que pretende observar características de la poética de la autora, como el que aquí se presenta. El estilo de Gambaro, usualmente se suele dividir en tres etapas, éstas, como menciona María Eugenia Tyroler se establecen en cuanto a la forma de escribir, las estrategias y situaciones que se plantean en las obras, sin embargo, las preocupaciones centrales de la autora permanecen intactas en sus distintas etapas: “dichas fases se caracterizan por mutaciones en las formas superficiales, pero no en las estructurales. Ellas solo aumentarán el potencial que desde el principio poseía su obra y que pocos llegarían a valorar en sus inicios” (129). Como señala Ana Laura Lusnich estas etapas se distribuirían de la siguiente manera:

la etapa inicial (se extiende entre 1963 y 1972)⁷ y la etapa actual (abarca las obras escritas entre 1981 y 1990). Roster, Taylor y Mazziotti, tres de los investigadores que se adhieren a esta periodización, sostienen que en ambos momentos la dramaturgia ofrece una visión y vivencia personal de la crisis social y política. (170)

Años más tarde, Silvina Alejandra Díaz propondría una tercera etapa considerando lo que escribió Gambaro a partir de los años noventa, que inicia con su obra *Penas sin importancia*

⁷ Aunque dentro de esta estética, autores como Ortiz Padilla (2016), incluyen también *El campo*, obra de 1986.

(1990), en esta etapa, los cambios observados en cuanto a las etapas anteriores consisten en “la focalización en la vida privada de los personajes, quienes conducen el relato desde la propia subjetividad. La crítica a la realidad sociopolítica queda entonces relegada a un segundo plano” (134), lo anterior, como señala la teórica, no implica un desinterés por lo sociopolítico, sino que, mediante tales estrategias, logra potenciar la fuerza corrosiva del mismo.

Yolanda Ortiz Padilla, a partir de las obras que conforman la primera etapa: *Las paredes* (1963), *El desatino* (1965), *Los siameses* (1965) y *El campo* (1986) identifica los rasgos característicos de la estética de Gambaro en su comienzo. En síntesis, la teórica observa que la temática principal de estos textos es el abuso de poder y, posteriormente, identifica y caracteriza las formas en que éste se presenta en las obras. El primer aspecto que se destaca es el “conflicto estático” el cual consiste en que los personajes —que son siempre de carácter débil e inseguro y carentes de iniciativa propia— no actúan frente a la violencia que se ejerce sobre ellos, este aspecto repercute en la recepción, pues la escritora no pretende que los lectores o espectadores sientan piedad por sus personajes: “esta piedad inicial hacia las víctimas irá desapareciendo a medida que avanza cada una de estas piezas, al comprobar el público que estos personajes no alzan la voz ni se resisten a su subordinación humillante” (271). Este aspecto se relaciona con la “intensificación progresiva” de degradación que sufre el personaje-víctima que se mantiene, ante su deshumanización, con una actitud pasiva, convirtiéndose así en una especie de cómplice de su propia humillación. El segundo aspecto que identifica Ortiz Padilla en las obras de Gambaro de los años sesenta es la “transgresión del principio de necesidad”, lo que invariablemente afecta la progresión lógica causa-efecto, que le permite a la escritora “omitir las causas de la violencia que se despliega sobre el escenario, lo despoja así de todo vestigio de racionalidad o coherencia” (272), de forma que

estas estrategias, en conjunto, permiten la articulación de una crítica dirigida tanto al victimario como a la víctima.

Entre las constantes señaladas por Ortiz Padilla se cuenta la falta de piedad para las víctimas. La “buena educación”, además, se convierte en estos cuatro textos en la “estrategia utilizada por el victimario ... para torturar a su víctima y que esta consienta el abuso” (273), de forma que los buenos modales son utilizados como máscara para ejecutar sus torturas. La mayoría de los victimarios de estas obras son personas que representan algún rol sacralizado por la sociedad como la familia o los agentes del orden. Otra característica más de estas obras es que las víctimas “poseen una limitada y relativa percepción de la realidad” (268), es decir, la perciben sólo de forma parcial, lo que les permite, de cierta forma, afrontar la agresión al ignorarla⁸. Según Ortiz Padilla, Emma, personaje de *El campo*, es quien mejor encarna este aspecto, pues este recurso es el único al que puede tener acceso para enfrentar el dolor que le infligen la violencia física y psicológica que enfrenta a manos de su captor. De forma que, según la teórica, tanto el autoengaño como la exacerbación de la pasividad de la víctima son los únicos medios de escape ante una realidad violenta.

Ahora bien, quizá uno de los rasgos más característicos de estas obras es la forma en que en el proceso de degradación ya mencionado, se efectúe, a su vez, una mutilación gradual de su identidad: “anular la identidad de la víctima es una parte esencial del programa de torturas del dominador que pretende degradar al dominado hasta su completa aniquilación” (280). En este sentido, la degradación, que se desarrolla en el plano de lo físico, de forma explícita, ya sea mediante el despojo de sus pertinencias —de su ropa, bolsos, hasta su hogar— o mediante violencia física, se complementa con una degradación psicológica, con la intención de

⁸ Como señala la crítica, este rasgo, aunque es común a la estética del absurdo europeo, también encuentra sus antecedentes en territorio argentino en obras de Discepolo y Arlt (277).

despojar todo aquello que constituya al individuo. Entre las estrategias que utiliza el victimario se cuenta el que éste atribuya a la víctima cualidades monstruosas, según Ortiz Padilla “esta estrategia formaría parte de su programa de torturas destinado a mutilar la identidad de su víctima” (285). Finalmente, a esta etapa de su teatro se le ha asignado un fuerte carácter simbólico, que, si bien guarda correspondencia con el contexto extraliterario de su país, también se relaciona con el ámbito internacional: “pudiendo situar el terror que se denuncia en sus piezas tanto en la Europa de la Segunda Guerra Mundial, como en nuestra cruel realidad inmediata” (288). Esta última característica —que al igual que la mayoría de las señaladas por Ortiz Padilla, puede aplicarse al resto de la producción dramática de Gambaro— ha permitido que las obras puedan ser leídas desde enfoques variados. A este respecto, en seguida, se señalarán algunas de las líneas de investigación que han surgido alrededor de la producción de la autora argentina.

1.4 La obra de Griselda Gambaro ante la crítica

Griselda Gambaro es un referente importante del teatro argentino y latinoamericano en general. Sus obras se han estudiado prolíferamente dentro y fuera del país. Por su vastedad, el corpus de la crítica existente alrededor de su obra podría clasificarse de distintas formas, de forma didáctica, para establecer una división provisional, podría decirse que existen algunas líneas de investigación que estudian el trabajo de Gambaro a partir del vínculo que establece con otras obras literarias, con otras artes o con determinados acontecimientos históricos. Por otra parte, hay otro tipo de crítica que, más centrada en el texto, trata de develar algunos elementos característicos de la estética de la autora, de forma que se plantean estudios sobre cómo construye la trama de sus obras, a partir de qué tema, cómo significa los elementos que utiliza, el estudio de determinadas figuras —como lo podría ser la figura de la

mujer, sobre todo, en su representación como metáfora, así como en lo que respecta a sus relaciones con otros personajes— entre otros. A su vez, existen otros estudios que toman en cuenta la construcción de las obras y se proponen enmarcar la producción de la autora en una determinada estética o movimiento cultural: el absurdo, el grotesco, el posmodernismo, etc. Desde este panorama, a continuación, se mencionarán algunos ejemplos concretos, proporcionando, sobre todo, muestras de lo que se ha observado en las obras que aquí se estudiarán: *Es necesario entender un poco* (1994) y *La casa sin sosiego* (1991), así como de otras de sus obras más emblemáticas y significativas para el análisis propuesto. Esto, con la finalidad de brindar una visión más completa de los recursos que la autora utiliza para la construcción de sus obras, así como para reconocer algunos aspectos de su poética previamente identificados por la crítica, a su vez, esta revisión se realizará con el fin de retomar algunos de los términos propuestos en estudios anteriores con el fin de mejorar el aparato crítico de la investigación que aquí se propone.

En cuanto a las investigaciones que estudian obras distintas a las aquí se analizarán, se encuentra la realizada por Stéphanie Urdician, quien describe las distintas representaciones del mal en las obras de la primera etapa de la dramaturga argentina, que sitúa entre 1965 y 1972. En principio, la teórica señala que Gambaro “explore les relations interpersonnelles de la déchirure, fondées sur le pouvoir, la domination des uns et la soumissions des autres” (74), de forma que, mediante las distintas figuras de poder que analiza, encuentra que el mal siempre se encarna en voluntades perversas. Señala que *El desatino* (1965) es la obra con la que se inaugura una serie de cuestionamientos al entorno familiar, pues la madre, alejada del arquetipo tradicional, forma parte de quienes practican un comportamiento sádico contra Alfonso, su hijo. La madre, de esta forma, se caracteriza en la obra como un personaje cínico y cruel. También observa cómo los mismos comportamientos de tal mal, ejercido sin ningún

motivo en particular, se observan en *Dar la vuelta* (1972) donde el personaje es sumergido en un sadismo obsesivo y en *Los siameses* (1965) en donde, mediante el intertexto bíblico con la historia de Caín y Abel, se plantea una mecánica de deconstrucción del otro, la cual dirige a una paradoja de comportamiento: “quand la victime disparaît, le bourreau perd sa raison d’être” (81). Los ejemplos anteriores forman parte de lo que Urdician señala como un tipo de mal que el hombre ejerce contra el hombre bajo una tonalidad grotesca. También, explora lo que denomina como “mal masqué” en *El campo* (1967), obra en la que destaca cómo, desde el título, se proponen múltiples valores polisémicos, en donde “les différentes acceptions se superposent tout au long de la pièce et confrontent des hypothèses incompatibles suggérées par le décor sonore extra-scénique : une cour de récréation, un champ de paysans, un camp de concentration” (85). De forma que el mal se oculta mediante distintos recursos, por ejemplo, mediante un discurso encubierto o máscaras sociales, relacionadas con lo que simbólicamente representan las figuras de autoridad o con aquellas que se suponen tendrían que transmitir protección.

La autora también señala que, en las obras de Gambaro, puede observarse cómo el mal puede significar dominación, opresión, y alienación (91), en este sentido, Urdician concluye que las figuras del mal en el teatro de Gambaro aunque podrían encerrar un cierto pesimismo, pues podrían plantear que el mal sería tanto inevitable como omnipresente y omnipotente, en realidad, lejos de una visión negativa, la autora plantea la importancia de la decisión del individuo, pues “elle expose bien le mal comme une donnée de notre monde, de notre humanité, n’absout pas moins l’homme qui fait toujours un choix: celui de commettre ou non le mal” (95). La visión ética de Gambaro denuncia, según Urdician, la pasividad y la indiferencia, por lo que el espectador se verá interpelado por las figuras del mal presentadas, pues “le spectateur de ces figures du mal est investi à son tour d’une responsabilité et la

participation même de ce destinataire sous-tend la portée éthique de l'écriture dramatique de l'auteur" (97), no sólo los personajes contra los que se ejerce la violencia son cuestionados, sino también los espectadores o lectores de las obras. Para Urdician, el mal es el objeto y el objetivo de la escritura dramática de Gambaro, donde "il effectue un va-et-vient du monde au théâtre, puis de la scène á la salle pour toucher le récepteur réceptif. Car même si l'histoire du XX^e siècle a « habitué » l'homme é l'horreur, il doit préserver sa stupeur de spectateur face á ces nouveaux avatars du mal" (99). La recepción, en este sentido, es de gran importancia, pues el teatro se presenta como un lugar para evidenciar las múltiples facetas del mal al que nos hemos habituado, y demanda, a su vez, una respuesta.

Otra investigación destacable sobre el trabajo dramatúrgico de Griselda Gambaro es el de María Eugenia Tyroler, quien realiza un análisis del tratamiento de lo grotesco en *Las paredes*, obra de 1966. Tyroler identifica algunos elementos que introduce Gambaro a esta estética, pues en lo grotesco, de forma usual, podía existir una capacidad de adaptación para los personajes, mientras que en esta obra la autora, en cambio, "no dejará entrever ni un solo rayo de luz al final del camino. [...] las ayudas que reciben desde el exterior pocas veces les son útiles y, en general, logran hundirlos más en el problema" (140). A su vez, en su estudio, identifica cómo se repiten ciertos elementos en las unidades escénicas, como el pie sonoro de un grito, la forma en que el espacio se reduce de forma sistemática y cómo esta reducción del espacio físico de la habitación se corresponde con la deshumanización del personaje dentro de ella. También, estudia las situaciones dramáticas, en las que resalta, sobre todo, el miedo como una limitante del personaje del joven para poder preguntar algo directamente, enfrentar a sus captores o defenderse de las acusaciones que se hacen en contra él. Tyroler concluye su estudio mencionado cómo Griselda Gambaro:

explota la posibilidad que la contradicción le brinda sobre la naturaleza del hombre, exagerando sus características más profundas hasta un punto tal que descompone su misma existencia. Agiganta el proceso en demasía y provoca la irritación del espectador ... Gambaro expone un sistema dramático basado en el grotesco y en su humor sarcástico. Utiliza estos medios como una forma más para brindar relevancia a la incoherencia propia de todas sus situaciones. (Tyroler 152)

En este estudio, además, Tyroler destaca otras características de la dramaturgia de Gambaro, como la universalidad de los temas que aborda, la autonomía de sus obras, la forma en que esta dramaturgia demanda una actitud activa por parte de los espectadores para lograr la interpretación personal de las obras, la ausencia de estructuras y evoluciones lineales, el discurso quebrado, la falta de causalidad explícita, la relevancia de los lenguajes no verbales, el aislamiento del hombre, entre otras. Este estudio destaca por los aportes que realiza en cuanto al hallazgo y descripción de algunos elementos de construcción y estilo que se observan en la dramaturgia de Gambaro.

En materia de las investigaciones realizadas alrededor de las dos obras que se estudiarán en este trabajo, sobre *La casa sin sosiego*, Alicia Noemí Lorenzo se planteó trabajar la obra desde la relación que guarda ésta con los hipotextos clásicos de Ovidio (*Metamorfosis*) y Virgilio (*Geórgicas*) con los textos contemporáneos de Elsa Morante y Rainer Maria Rilke. Según la crítica, el mito de Orfeo es “resemantizado” en un contexto argentino claramente definido: la dictadura militar de 1976-1983, lo que evidencia un claro compromiso de la autora con la realidad política de su país. A su vez, Lorenzo, toma en cuenta que el texto que estudia es un libreto de ópera para cámara y analiza, en función de

dicha estructura, cómo la música ayuda a potenciar el mensaje que la autora quiere transmitir. Reconoce dos núcleos argumentales en el texto clásico: la música y la muerte de Eurídice, así como la correspondencia de éstos con los personajes y situaciones que crea Gambaro. Entre las correlaciones que se exploran entre el mito y la obra se encuentran: el loquero/el infierno, Orfeo/Juan y Eurídice/Teresa (víctima de la dictadura). Este trabajo destaca por su atención a la musicalidad de la obra en diferentes niveles: el título de la obra como oxímoron; la forma en la que Gambaro “abrevó en la ópera para resolver su contienda con los límites del lenguaje” (263), en este punto la estudiosa enfatiza la sonoridad de la “s” en el título; los niveles significativos de la casa, ya que, dependiendo quién pronuncie la palabra, la casa puede estar atado a su sentido semántico común o adquirir otros completamente contrarios; la aproximación sonora de “sin sosiego” y “sed” presente en la obra y, finalmente, la reproducción de ritmos o imágenes acústicas. Lorenzo dedica unas breves reflexiones a la similitud de la estructura de esta obra con la tragedia griega, puesto que observa que en ambas “los stásimos concentran las concepciones básicas de la obra teatral, en este caso, los interludios actúan como un espacio profundamente lírico y sugerente donde – hipertextualmente– se condensan los motivos del drama” (267), asimismo, observa cómo la autora no sólo recuperó el mito desde la fuente clásica, sino también desde la aportación de Rilke con sus *Sonetos a Orfeo*.

Con el mismo propósito de identificar intertextualidades, Griselda Córdoba Romero, realiza un estudio doctoral sobre la reescritura en la dramaturgia y prosa de la autora. Analiza cómo Gambaro echa mano, no sólo de sus lecturas —provenientes de diversos géneros y distintas corrientes literarias—, sino también de recursos no ficcionales, recuperando voces de “informes políticos, eventos históricos, personajes de corte tradicional y popular, ente otras” (221). En este estudio, Córdoba Romero, parte de la idea de Beatriz Trastoy y

menciona que las reescrituras de Gambaro “son un legítimo gesto limitante, una forma de resistencia” (222). Respecto a *La casa sin sosiego*, discrepa de Lorenzo y entiende las reiteraciones de Teresa como diálogo lírico y no como estásimos, sin embargo, concuerda con Lorenzo al reconocer que “la estructura de la ópera gambariana reúne en los interludios líricos la función señalada por Lorenzo (o sea, un espacio dramático en que se producen las distintas unidades temáticas)” (202). Asimismo, explora la función de los pasajes citados del poema de Elsa Morante en la obra, la recuperación del poema de Dante “para la reelaboración de un mito sobre el descenso al infierno” (207), y *Los sonetos a Orfeo* de Rilke y la ópera de Monteverdi. Córdoba Romero concluye que “el texto literario se asume como espacio de diálogo reescritural” (218). En este estudio se señala, además, cómo la música y la poesía “sostienen un estrecho vínculo que en LCSS⁹ se aprecia en el lirismo de Teresa y los ecos poéticos de Monteverdi, Alighieri, Morante y Rilke, en armonía con la arquitectura musical de Gandini” (219).

Por otra parte, *Es necesario entender un poco* es señalada por Beatriz Trastoy como la obra más importante de Gambaro de los años 90, lo anterior, debido a que proporciona “facetas de novedosa complejidad conceptual en cuanto al tratamiento dramaturgico de la figura femenina y de los mecanismos sociales de victimización, ya que se plantean en el marco de la dualidad centro-periferia” (41). En esta obra, según Trastoy, la autora advierte cómo los personajes femeninos se encuentran siempre en la periferia, ya sean éstos mujeres occidentales u orientales. A su vez, el país natal de Hue, personaje principal de la obra, es entendido como otro elemento periférico que se opone a la centralidad de la ciudad europea a la que emigra. Se observa, además, cómo Hue se enfrenta a un mundo que no logra entender

⁹ *La casa sin sosiego*.

y es “reducido a una condición infrahumana” (42). Trastoy señala algunos signos no verbales provenientes de la representación de la obra a cargo de Laura Yusem para su estreno en 1995 que ayudan a reforzar estas ideas. Algunos de los recursos señalados son: la forma de caminar de la madre de Hue, a pasos cortos como una marca corporal del sometimiento de la mujer; la escenografía —destacable por la utilización de una fosa abierta en la escena— y vestuario, que ayudan a crear juegos de referencias entre lo oriental y lo occidental, ente otros. Trastoy concluye su revisión de *Es necesario entender un poco* mencionando que Gambaro realiza en dicha obra “una muy evidente reflexión humanitarista sobre la segregación, la intolerancia, el autoritarismo, los mecanismos de exclusión del diferente, valores que, [...] conservan todavía una estremecedora vigencia” (44).

Clara Ibarzábal en su estudio, también destaca la figura de la madre en dicha obra, resalta cómo el personaje femenino anticipa el dolor por el cual atravesará su hijo, así como, para el final de la obra, la madre y Hue, lejos de poner comunicarse con palabras, logran el entendimiento sólo mediante el abrazo, para la crítica, la madre “se presenta como la propia tierra que permanece, donde podemos caer y recuperar las palabras perdidas” (Ibarzábal párr.18). En este estudio —al igual que para el antes citado— la puesta en escena a cargo de Laura Yusem en 1994 resulta fundamental para señalar la espera permanente de la madre, ya que, en dicha puesta en escena, la madre permanece en segundo plano todo el tiempo mientras transcurre el viaje de Hue. Además de las observaciones sobre el personaje de la madre, Ibarzábal señala las intertextualidades de la obra con la novela de 1988, *The Question of Hu*, de John Spence y la obra de Peter Weiss de 1999: *Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat*. Si bien se reconoce esta última intertextualidad como anacrónica en relación con la historia planteada por John Spence, y el referente histórico del letrado chino que viajó a Francia en 1722, Ibarzábal lo observa como un recurso utilizado por la dramaturga para

representar cómo Sade, figura desdeñable socialmente, es crítico ante el ejercicio de la violencia, mientras que el jesuita se comporta de forma desdeñable, por lo que “la palabra parece cuestionada. En tanto no se sustente en la acción o sea desdicha por el gesto, no es verdadera” (párr. 14). Esta obra, según Ibarzábal, cuestiona el eurocentrismo, así como a la cultura occidental hegemónica, y se destaca el sometimiento por el que transita Hue mediante la humillación.

Un acercamiento distinto a esta obra es el realizado por Elisa Legon, quien la estudia a la luz del contexto histórico argentino durante la presidencia de Carlos Menem, pues en dicho gobierno se impulsaron prácticas xenofóbicas para justificar la crisis económica a la que se enfrentaba el país, de forma que Legon estudia “how the Argentine government’s neoliberal program led to the construction and articulation of Otherness within the culture” (Legon 73), para ello, parte de la teoría de Fernando Coronil sobre el Occidentalismo. Según la propuesta de la autora, la otredad es un acto de violencia contra los que carecen de prestigios y aquellos que pertenecen a los estratos silenciados (76). En este estudio se menciona cómo el gobierno de Menem implementó políticas que exacerbaban el antagonismo social, pues los inmigrantes de países vecinos, y no los europeos, “served as scapegoats for a catastrophic economic situation whose cause had little to do with migrants workers” (Legon 75). La teórica señala algunos aspectos del contexto histórico para caracterizar la situación de los extranjeros en el país durante el gobierno de Menem, retoma, por ejemplo, una palabra empleada por Marcelo Tinelli, un presentador de televisión, quien, para referirse a un miembro del elenco de nacionalidad coreana, le decía “ponja”, un apelativo utilizado para describir a una persona con una fisonomía asiática o que, sin serlo, sea percibida como tal. Como explica Legon, este apelativo sustituye a todas las etnicidades como chino, japonés, coreano, etc., y las homogeneiza en un solo término en un proceso de “porteñización”: “a

local linguistic practice of creating words through a syllabic transportation” (Legon 77), tal proceso de renombramiento es visto por la teórica como un acto de apropiación cultural.

La autora, en cuanto a la obra, menciona algunos ejemplos donde puede observarse cómo el personaje del padre, al servir como intérprete de Hue, tanto en sus conversaciones con otros personajes europeos, como del significado de la biblia, es una forma de ejemplificar cómo “the colonizer monopolizes both the social and the spiritual languages and asserts his indisputable and “natural” privilege, depriving the colonized subject of his/her voice” (82). A su vez, señala cómo la dramaturga también critica la teoría falaz sobre las distintas razas que trata de naturalizar la dominación, mediante la forma en que Hue es tratado como objeto, como animal y como salvaje. Finalmente, concluye que en la obra, se presenta al personaje principal como un “character who discovers a pervasive crisis of poverty, to a population that fails to comprehend the ubiquity of the problem. This dramatic exchange depicts a character’s new awareness of the world, a new understanding of the universality of class difference” (Legon 87). Para Legon, sin embargo, la obra, no presenta una situación fatalista, pues atisba esperanza en la escena donde la madre describe la angustia de un cuerpo degradado espiritual y físicamente como el de su hijo, pues, según la autora, Gambaro insinúa la posibilidad de agrupaciones entre los que Hue denomina como los “desdichados”, lo cual podría proporcionar grupos de apoyo. Esta obra, según Legon “imagines the possibility, urging the oppressed ... to establish partnerships for contestation. It alludes to the joint formation of pockets of resistance against neoliberalism” (89).

En este sentido, si bien existe un número considerable de estudios en torno a las obras que aquí nos ocupan, —con los que, en algunos casos, se entablará un diálogo— el presente trabajo propone una visión abarcadora de algunos fenómenos observados en las obras. la investigación que aquí se plantea tomará en cuenta, por un lado, las similitudes argumentales

que se identifican en las obras, ya que en ambas se observa un viaje doloroso hacia el conocimiento: en *La casa sin sosiego* se plantea este viaje de Juan hacia la verdad de lo acontecido a su prometida, mientras que, en *Es necesario entender un poco*, se plantea este viaje desde Asia hacia Europa, pero también en un sentido más abstracto, hacia el reconocimiento de las diferencias culturales que oprimen al personaje principal. Por otra parte, en este estudio, además, se señalará cómo la caracterización de determinados personajes, a saber: Hue y Teresa, forma un componente esencial en las mismas para generar empatía en el lector o espectador con dichos personajes. Asimismo, en estas obras, se logra observar el cambio de perspectiva sobre “el problema de la pasividad” mencionada por Oviedo, estas obras ya no cuentan con personajes que evitan actuar ante su opresión o incluso formar parte de ella. Las obras aquí señaladas contienen personajes que se oponen, no de forma contestataria y directa como en el caso de *La malasangre* (1981), *Del sol naciente* (1984) o *Atando Cabos* (1991), sino mediante el enfrentamiento de su realidad desde su condición de subalterno ante los que ejercen el poder sobre ellos. Estos personajes, si bien no pueden realizar nada para cambiar su situación, la epifanía del conocimiento los cambia de forma profunda e irreversible, por lo que, en este sentido, se mencionará de forma breve el diálogo que establecen las obras con la tragedia clásica, que, sin formar parte de dicho modelo de forma estricta, guardan ciertas semejanzas. De forma que, el análisis de estas obras que aquí se plantea permitiría profundizar el estudio de las formas en las que la autora expone una realidad cruel y la forma en la que, mediante intertextualidades, alusiones a la realidad política argentina, un uso de lenguaje destacable por la oposición de registros, la discrepancia entre las acciones y el diálogo, así como otros recursos a estudiar, crea una estética propia.

Capítulo II. Delimitación teórica

2. Bobes Naves y García Barrientos

En este apartado se definirán dos conceptos útiles para el análisis de las obras aquí estudiadas: signo y texto dramático —ambos provenientes de la semiología del teatro, una de las dos propuestas teóricas seleccionadas para este trabajo. La semiología permite realizar un análisis que considera tanto la representación virtual, como el texto literario de una obra, es decir, toma en cuenta aquellos elementos provenientes de las didascalias, las acotaciones y otros paratextos, mediante los que es posible imaginar la representación propuesta en el texto. De forma que, si bien esta teoría permite el análisis desde el texto, no niega sus posibilidades escénicas. Además, se describirán las categorías del texto dramático más funcionales para el análisis: personaje, tiempo y espacio; para ello, para ello, se considerará lo propuesto tanto por María del Carmen Bobes Naves, como por José-Luis García Barrientos.

El texto de García Barrientos ayudará a complementar el análisis aquí propuesto, sobre todo en lo que respecta a las categorías de personaje y de visión. En primer lugar, el estudioso propone una categorización exhaustiva de los personajes, donde sus conceptos de configuración, grado de representación y caracterización son de particular provecho en este estudio, pues éstos permiten observar cómo los personajes logran expresar de mejor manera sus sentimientos e inquietudes en un soliloquio, así como la jerarquía de las relaciones entre los personajes en configuraciones corales, o bien, en lo que respecta a los grados de representación, a la relación que se establece entre el personaje y el espacio en el que se encuentra, así como; asimismo la forma en la que se construye un personaje mediante sus acciones, su forma de interactuar con los otros personajes, entre otros aspectos relacionados con su caracterización. Finalmente, en lo que respecta a la visión, veremos cómo, tanto las

categorías como los signos observados en las obras, dan cuenta de una visión de mundo desencantada.

Cabe destacar que tanto la semiología como la dramatología son sólo dos de las múltiples teorías existentes para el análisis de una obra teatral. Debido a la naturaleza compleja del teatro, no son pocas las teorías, metodologías y acercamientos existentes para su estudio —que puede realizarse exclusivamente desde el texto o, por el contrario, puede prescindir de éste y concentrarse sólo en la representación—. Actualmente, existen teorías que rechazan la separación de estos dos aspectos, como las tomadas en cuenta en este estudio, y proponen formas distintas de análisis que toman en cuenta, por igual, los dos componentes de la obra: texto y escenificación. Josette Féral realiza una propuesta de clasificación de estas teorías, y denomina “modelos analíticos tomados de la literatura” (20) a aquellas propuestas que no toman en cuenta la relación del “fenómeno teatral en su relación con lo social y con el individuo” (20), entre los autores que relaciona con estos modelos se encuentran los trabajos de: Gouhier, Veinstein, Kowzan y Banu, además, habría que considerar el trabajo de García Barrientos por tratarse de una adaptación del modelo narratológico. Por otro lado, la teórica clasifica como “teorías empíricas de la producción” (22), a aquellas que se concentran en la producción del teatro como proceso, las cuales fueron “diseñadas casi exclusivamente por los mismos teatristas, estas teorías de la práctica teatral son útiles a diversos artesanos del espectáculo: actores, directores de escena, escenógrafos” (22), la autora destaca en este sentido el trabajo de teóricos como: “Appia, Craig, Meyerhold, Tavirov, Vakhtagov, Jouvet, Stanislavski, Brecht, pero también los de Dullin, Brook, Grotowski y tantos otros” (22).

Sin embargo, en ocasiones los límites entre éstas no son del todo herméticos, por ejemplo, Féral clasifica a la semiología dentro de los modelos analíticos tomados de la literatura, pese a que ésta ha “creado una herramienta específicamente destinada a la

representación y estar en condiciones de dar la mano a su naturaleza” (21). Dentro de los autores que desarrollan esta visión analítica que toma en cuenta el texto y la representación, así como el estudio de los signos presentes en la obra, Féral destaca a autores como “Anne Ubersfeld, Erika Fischer-Lichte, Patrice Pavis, Marco De Marinis, K. Elam, E. Rozik, G. Savona” (21), entre otros. La semiología es un ejemplo de cómo estos acercamientos teóricos no son excluyentes unos de otros, y cómo, además, es posible tomar en cuenta ambas perspectivas teóricas y analíticas, tal como lo señala la autora, para unir las, enriquecerlas y complementarlas. En este sentido es que considero pertinente la utilización de dos propuestas de análisis distintas que, si bien pertenecen ambas a la primera categoría propuesta por Féral, tienen una visión distinta en algunos aspectos del análisis teatral, es justamente esa pluralidad la que puede dar parte a un análisis más completo y abarcador.

2.1 Texto y signo dramático

Bobes Naves propone un esquema dentro de la semiología del teatro, basado “en las unidades que están en el texto escrito y se mantienen en la representación escénica” (8), éste permite el análisis de una obra de teatro, tanto desde el texto como desde la representación, pues entiende a éstos como dos fases no homólogas de un mismo proceso. Para Bobes Naves, la semiología que estudia el teatro “considera la obra fundamentalmente como objeto signifiante, tiene en cuenta todos los signos, formantes de signos, unidades y relaciones dramáticas, etc. que pueden crear sentido, tanto en la forma escrita del drama como en su representación escénica espectacular” (9). De lo anterior se desprenden dos conceptos importantes: el texto dramático y el signo dramático que se definirán a continuación.

2.1.1 Texto dramático

El concepto clave para el análisis de las obras es el de texto dramático, según Bobes Naves éste es:

el conjunto de la obra escrita y la obra representada, con todas las relaciones suscitadas en el proceso de comunicación en dos fases: lectura, representación, y distinguimos en él dos aspectos (no dos partes o fases), el Texto Literario y el Texto Espectacular; el primero se dirige a la lectura, el segundo a la representación, pero ambos están en el texto escrito y en la representación.

(11-12)

El texto literario se conforma por los diálogos de los personajes, el paratexto¹⁰ y las acotaciones, en caso de tener un valor literario. Por otra parte, el texto espectacular está compuesto por “las didascalias contenidas en el diálogo, por los mismos diálogos en cuanto pasan a escena convertidos en espectáculo, con sus exigencias paraverbales, quinésicas y proxémicas, etc.” (32). La semiología del teatro no propone restar importancia a la representación, sino que reconoce la capacidad del texto dramático para contener la representación virtual de la obra en sí. Además, como lo señala Bobes Naves “el texto literario incluye un lector virtual, pero también un espectador virtual, o, si se quiere, implica una teatralidad, pues está dispuesto para convertirse en espectáculo” (29). El análisis exclusivo del texto dramático se justifica desde el hecho de que, si bien en las puestas en escena se pueden realizar modificaciones al texto, éstas no pueden repercutir y modificar el texto del cual partieron, ya que “el texto tiene una forma definitiva que se mantendrá siempre

¹⁰ Dentro de la categoría de paratexto se encuentran elementos como “el título, la relación de las *dramatis personae*, los prólogos y aclaraciones que pueda incluir” (Boves Naves 32).

igual, la representación puede cambiarse cada día y puede ofrecerse al espectador en forma diversa” (39-40). Para la teórica, el texto literario, si bien se encuentra abierto a las interpretaciones de sus lectores¹¹, éste se presenta como perfecto o acabado en sus formas. Tanto el texto espectacular puede formar parte del literario, como éste último volverse espectacular. También, en estos dos aspectos, se irá construyendo la caracterización del personaje dramático, el cual, como señala Bobes Naves, se elabora atendiendo al principio de discrecionalidad “es decir, de forma discontinua, con datos repartidos a lo largo del texto literario y también del texto espectacular, que ofrecen signos descriptivos... signos funcionales... y también lo que otros personajes dicen y opinan sobre él” (33), más adelante se proporcionarán más elementos que se tomarán en cuenta para la construcción del personaje.

2.1.2 Signo dramático

Ahora bien, el signo dramático es una categoría de gran importancia para la semiología del teatro, pues constituye su objeto de estudio: “el método semiológico analiza los signos y sus relaciones en todos los aspectos en que pueden ser identificados, intra-, inter- y extratextuales” (37), a la vez de su relación con otros signos de otros sistemas (lingüísticos, luminosos, paraverbales, sonoros, etc.) y los formantes de signo, también llamados signos circunstanciales o signos objetuales. El signo es “una unidad de manifestación, resultado de un proceso de semiosis por el que un sujeto establece o concreta una relación entre el plano de la expresión y el plano del contenido” (Bobes Naves 117), mientras que los formantes de signo son las “unidades sensibles que eventualmente adquieren un sentido sobre el escenario

¹¹ Entre ellos, los directores de escena, quienes realizan un proceso de transducción al presentar su lectura en lugar del texto, que, como indica Bobes Naves, puede ser “más o menos intensa y más o menos acertada” (23), en este nuevo proceso, el lector (receptor) de una obra, se convierte en emisor de un nuevo producto “de un nuevo mensaje con formas nuevas, de carácter escénico” (Bobes Naves 27).

y se integran a través de él en la lectura general de la escena, en el signo global que es la obra de arte dramático” (Bobes Naves 120), es decir, el formante de signo se construirá al interior de cada obra, cada dramaturgo propondrá una forma particular de comprender un determinado aspecto. Una pieza de utilería, una palabra, un gesto, etcétera, poseerá una carga significativa que no se halla mas que en la obra específica y reforzará el significado general de la misma.

Una característica del signo es que, como señala Bobes Naves, no pretende comunicar algo, su función es, más bien, la de servir como estímulo para el espectador, su meta será la de mover a éste a la acción: “se trata muchas veces de estímulos para inducir una conducta determinada, y no de signos de carácter representativo” (59). Hay signos verbales en el texto escrito y signos no verbales en el texto espectacular, los que, recordemos, estarán presentes tanto en la representación como en la lectura del texto. El teatro, como comenta la teórica, es una actividad completamente semiótica, ya que “todo lo que está en el escenario, y por el mero hecho de estar allí, y todo lo que se realiza en escena, y por el mero hecho de realizarlo allí, puede ser interpretado por los espectadores como signo” (115), lo que, al integrarse, conformará el sentido global de la lectura de la obra. Sin embargo, habrá que puntualizar más algunas características del signo, pues como se verá, puede considerarse como signo, también, algo que se encuentra ausente.

El signo es dinámico, pues es el resultado de un proceso “semiósico” entre el emisor y el receptor, esta forma de comprenderlo —que parte de la definición que realiza Hjelmslev de él— le permite a Bobes Naves señalar que el signo no es “el resultado de la concurrencia de una imagen y una forma, ni tampoco la vinculación establecida entre algo material presente y un concepto ausente” (116), de forma que, éste, se construye durante el uso. Si bien pueden utilizarse signos ya reconocidos como tales, como los verbales, también, dentro

del teatro, se pueden proponer otros distintos y, a su vez, cada obra otorgará sus propios sentidos a elementos como la luz, el sonido, las sombras, etc. Un signo fuera del escenario puede no serlo, sin embargo, las “expectativas semánticas” (123) creadas por el escenario favorecen la interpretación de esos signos no convencionales propuestos por el autor sobre dicho espacio. Cabe aclarar que el espectador, de acuerdo con su competencia interpretativa, puede interpretar o leer la obra de forma distinta a la propuesta por el autor o director (123).

A diferencia de los formantes de signo que sí son considerados por Bobes Naves como “unidades sémicas circunstanciales, producto en cada caso de un proceso de semiosis específicamente literario, artístico y teatral” (125), los formantes escénicos “son objetos o acciones sin otro valor representativo que su propio ser, son elementos vacíos de significado, que adquieren sentido en el uso” (125). Los formantes de signo, por otra parte, no llegan a ser signos completamente, puesto que no se encuentran integrados en un código funcional externo a las obras en las que se presentan, ya que son “producto en cada caso de un proceso de semiosis específicamente literario, artístico y teatral” (125). Además, el signo —así como los formantes— no se presenta de forma aislada, sino de forma simultánea: “la palabra los acompaña, el gesto también, la actitud corporal, el movimiento del actor, la distancia, los sonidos, los ruidos, etc.” (136), uno de sus aspectos que será observado en las obras analizadas es que, en la búsqueda de dicha simultaneidad, se puede buscar una de “concordancia y una armonía que intensifica el sentido aportado por la palabra” (138). Como veremos en el apartado dedicado al análisis de *Es necesario entender un poco* y *La casa sin sosiego*, la palabra se ve cuestionada, pues los signos se presentan en discordancia: el tono, los gestos y el movimiento contravienen lo que los personajes dicen.

Bobes Naves distingue, también, las siguientes características del signo: 1) puede tener como referencia un objeto, aunque la palabra por sí misma, al ser un signo, puede

nombrar algo que no se encuentre en escena. 2) Un signo puede referirse a una acción o a una cualidad, no a un objeto, por ejemplo, en la obra *El campo*, mediante una serie de formantes visuales provenientes de la forma en que Emma actúa ante los mandatos de Franco, el espectador integra todos esos elementos en el signo global, por el cual deduce los abusos por los cuales ha pasado la mujer. 3) Un objeto está en escena por un signo, o una acción por un concepto. Nuevamente, en *El campo*, se puede encontrar un ejemplo, cuando se describe la ropa raída y sucia de Emma como elegante y; 4) un objeto remite a otro sin que haya altercaciones en sus posibles sentidos, este aspecto se relaciona, sobre todo, con la metonimia. No simbolizan, simplemente se sustituye un objeto por otro.

Bobes Naves, además de las características antes citadas, señala que otros semiólogos¹² han observado sobre el signo “una intensa connotación, originada fundamentalmente por el hecho de que el signo dramático es con frecuencia signo de signo y establece una interacción semántica entre los dos signos, el presente en el escenario y el sustituido” (141), así como otros aspectos como: la artificialidad, que se refiere a la capacidad del teatro de convertir un signo natural en uno artificial. Otra característica más del signo es la “movilidad”, la cual hace referencia a la forma en la que los signos se fijan en cada obra, pero son variantes e independientes de otras. La transformabilidad, por otra parte, es la cualidad “por la que un signo dramático puede tener sucesivamente varias referencias, sin cambiar de forma, y puede cambiar de una interpretación a otra por parte de los espectadores, y también por parte de los personajes en la misma escena” (142). También, la voluntariedad, densidad y una doble capacidad son otros aspectos del signo dramático. El primero de ellos se refiere al proceso por el cual, la palabra propone una “convención inicial”, establece que

¹² Puede citarse a este respecto el trabajo de Tadeuz Kowzan. Véase: Kowzan, Tadeus. *El signo y el teatro*. Arco/Libros, S. L., 1992.

un objeto sustituirá a otro, siendo el objeto un recurso sonoro, lumínico o de otra índole, donde “se inicia un proceso de semiosis que convierte a los objetos en formantes” (142). La densidad denomina a la simultaneidad en la que se pueden presentar distintos significados con un solo significante y, por último, la doble capacidad es el proceso de transformación del espacio de representación y del actor, en donde el primero, se convierte en escenográfico remitiendo al espacio en donde se desarrolla la trama: un loquero, una casa, Francia, etc., así como un actor en personaje. Estas características observadas por Bogatyrev, Honzl y O. Zinch permiten realizar una caracterización más concreta del signo, de la cual parte la crítica para proponer una organización de estos en el texto dramático.

2.1.3 El discurso dramático: el diálogo

Según Bobes Naves, el tipo de discurso presente en una obra se puede dividir en el diálogo, que es el “habla de los personajes, escrita en el texto y realizada verbalmente en la escena” (174) y las acotaciones, constituidas por la voz del autor “que se incluye como anotaciones al diálogo en el texto escrito, y que no pasa verbalmente a la escena” (174), las cuales se distinguen incluso por su tipografía. A su vez, las didascalias, que también conforman el discurso de la obra, son las indicaciones del autor, pero no sobre el diálogo de los personajes, sino sobre los hechos escénicos. Sin embargo, éstas sí pueden encontrarse en el diálogo y, por lo tanto, pasar a escena en forma verbal.

Ahora bien, en cuanto al diálogo teatral, éste es definido por la teórica como “un conjunto de intenciones cooperativas y un esfuerzo en el que cada uno de los participantes reconoce un fin o una dirección conversacional que acepta con la convicción de que los demás interlocutores también lo han aceptado” (189), es decir, no son intervenciones sucesivas sin conexión, sino que, para que exista el diálogo —el cual es descrito por Bobes

Naves como una actividad pragmática de tipo social—, debe existir una normatividad aceptada por todos los interlocutores. Esta normatividad se expresa en función de leyes lógicas, pragmáticas y gramaticales, las cuales condicionarán las intervenciones de los interlocutores, como una secuencia de emisión, con normas de cortesía y vinculadas a un canon de corrección en cuanto a lo lingüístico.

Ahora bien, la crítica, en otro trabajo suyo: *El diálogo: estudio pragmático, lingüístico y literario*, apunta algunos aspectos que conforman su naturaleza. En principio reconoce que una de las características más representativas del texto dramático es que éste es autosuficiente. Es decir, no puede depender de otras instancias para explicarse, o para comentarse, como podría ocurrir en una novela en donde luego del diálogo entre dos personajes éste pudiera ser comentado por un narrador —quien puede tratarse de alguno de los personajes involucrados en la actividad comunicativa o no, ya que el narrador también puede tratarse de un ente abstracto o ajeno a lo narrado—.

A su vez, es verosímil. Este aspecto, explica la teórica, es impuesto en función de las convenciones dramáticas. Por lo regular, la verosimilitud consistirá en “no hablar de lo obvio y de lo que está presente en el escenario, es decir, de lo que es común a los personajes y al público (249-250)”¹³. Aunque si bien el diálogo en el teatro es autosuficiente, éste puede ayudarse de otros elementos presentes en el escenario —aún en la lectura de la obra mediante su representación virtual— para evitar la descripción de aspectos relacionados a los personajes ya que “la visualización ahorra muchas palabras en el diálogo” (250). Sin embargo, es posible que el diálogo contenga información sobre el actuar de los personajes, como de su apariencia, pues éste “no constituye sólo texto literario sino que también forma

¹³ Sin embargo, el señalamiento de lo evidente puede ser utilizado como aspecto estilístico en determinados casos. Bobes Naves señala como ejemplo de este aspecto el caso del teatro del absurdo.

parte del texto espectacular y se realiza en la escena apoyado en la escenografía y en los actores” (251).

2.2 Categorías del texto dramático

Se reconocerán cuatro categorías principales del texto dramático: personaje, tiempo, espacio y visión. Para ello, además de las consideraciones de Boves Naves (1997) se tomarán en cuenta las de José-Luis García Barrientos, ambos teóricos trabajan las primeras tres categorías. Sin embargo, García Barrientos considera dentro de los aspectos para el análisis de una obra la visión, a diferencia de Boves Naves, quien toma en cuenta la fábula para su cuarta categoría. El estudio de las categorías seleccionadas servirá para develar aspectos de la poética de la dramaturga: la forma en que los personajes son construidos para lograr una reacción en el público —al evidenciar las facetas del poder sobre los personajes—, a la vez de establecer vínculos entre los signos propuestos alrededor de los personajes —su configuración y grados de representación— con su entorno y tiempo, lo que, en conjunto, conforma la visión de la obra.

2.2.1 Personaje

Boves Naves considera al personaje dramático como “unidad del texto literario y del texto espectacular que pasará a la representación encarnado en una figura, la de un actor, que le da unidad de presencia y acción” (326). A su vez, el personaje también constituirá un signo dramático y, por tanto, contendrá en sí las características de cualquier signo. Esta categoría, asimismo, es de suma importancia, pues, como señala la autora, está al centro de las discusiones sobre la forma de entender diversos aspectos en torno al teatro: “del concepto que se admita para el personaje, derivarán posiciones y actitudes para afrontar otros temas dramáticos, en relación con las unidades sintácticas de funciones, tiempos y espacios, y en

relación con los valores semánticos y pragmáticos de la obra” (Bobes Naves 327). En este sentido, debido a la relevancia del concepto de personaje, para su categorización en este trabajo se considerará, además de lo propuesto por la estudiosa española, la definición de García Barrientos.

Bobes Naves, identifica dos principios generales para la construcción de los personajes: discrecionalidad y unidad. La discrecionalidad se relaciona con la forma en que el personaje es construido a partir de “datos discretos y discontinuos, procedentes de tres fuentes: 1) sus propias palabras, 2) sus propias acciones y 3) lo que los demás personajes dicen de él” (335). La unidad, en cambio, se refiere a la coherencia con la cual se presenta el personaje. Este aspecto es al que Aristóteles, al enumerar las cualidades de los caracteres, se refería en cuarto lugar: la constancia. El estagirita señalaba la necesidad de evitar las inconsistencias de carácter. Bobes Naves, si bien reconoce que puede haber cambios en el personaje, señala que “el principio de unidad o coherencia exige que no se produzca un rechazo interno en la construcción de la figura física y anímica de los personajes” (335).

El teórico español, por su parte, define al personaje dramático como “sujeto de acciones y, entre ellas, particularmente, de discursos; alguien que actúa, y que lo hace sobre todo hablando” (García Barrientos 182) y, al igual que para Bobes Naves, su concepto de personaje no se limita exclusivamente al del texto, pues considera que “la virtualidad teatral de la obra dramática modaliza la concepción —y hasta escritura— de ésta. El personaje dramático es, leído, un sujeto ficticio *encarnable* en un actor” (García Barrientos 183). Reconoce, a su vez, la capacidad de los lectores para imaginar lo que un espectador vería en el actor que representara al personaje en la puesta en escena. Por otro lado, entiende que, en realidad, el trabajo del lector es de alguna forma parcial, ya que en algunos casos —sobre todo en personajes emblemáticos del teatro, como comenta el teórico, Hamlet o

Segismundo— los lectores cuentan ya con “la impronta de sus encarnaciones o interpretaciones más significativas, directa o tradicionalmente recibidas” (García Barrientos 184).

Ahora bien, me interesa destacar los conceptos de configuración, grado de representación y caracterización propuestos por García Barrientos. La configuración es “una sucesión de agrupaciones diferentes de personajes dramáticos... [o un] conjunto de los personajes presentes en un momento dado” (García Barrientos 186) durante una escena. Estas agrupaciones—que en su conjunto conforman el reparto de una obra (187)— permiten identificar distintos grados: grado cero, soliloquio o solo, trío y corales o configuración plena. Como puede advertirse, estos grados en la configuración se establecen de acuerdo con el número de personajes en escena, que van desde la ausencia total de éstos con el grado cero y así sucesivamente, donde a partir de cuatro o más personajes se considera una configuración coral hasta una configuración plena en la que se encuentra en escena la totalidad del reparto. Aquí juega un gran papel la ausencia de un determinado personaje o la forma en que una escena se lleva a cabo con cierto número de personajes en los que puede existir o no una relación de jerarquía.

Los grados de representación de los personajes parten de la relación entre el espacio y los personajes. El investigador teatral propone tres grados: los ausentes, los latentes y los patentes. Los primeros de ellos se encuentran excluidos del presente de la acción dramática son “personajes meramente ‘aludidos’, correspondientes a los espacios que llamamos autónomos” (García Barrientos 193). Los personajes latentes, a diferencia de los ausentes sí se encuentran en el presente de la acción, sin embargo, no intervienen en ella, pues pertenecen a los espacios contiguos. Los personajes patentes, finalmente, son “los que están presentes y

son visibles a la vez, que entran en el espacio escenográfico o que llegan a encarnarse en un actor” (193).

El segundo concepto que me interesa destacar del teórico español es el de caracterización. A diferencia del carácter, el cual se define como “el conjunto de atributos que constituyen el ‘contenido’ o la ‘forma de ser’ del personaje” (194). La caracterización, en cambio, atiende más al carácter de un personaje en tanto que constructo (195) es decir, “remite a una operación que se despliega en el tiempo... y que no se completa hasta su última intervención o la última referencia a él” (195). Además del aspecto psicológico, señala el teórico, es importante su apariencia, su calidad moral y su condición social.

2.2.2 Tiempo

Las categorías del drama, tiempo y espacio, como observa Bobes Naves, son quizá los aspectos que podrían ayudar a delimitar los rasgos fundamentales del género, ya que el dramaturgo tiene presente que el texto que escribe será representando en un espacio y tiempo limitado y, a partir de esa predisposición, se limitan muchos aspectos de la movilidad de los personajes o la duración de los acontecimientos. Por otro lado, aunque estas categorías se encuentran estrechamente vinculadas “es frecuente referirse al tiempo dramático con términos y metáforas espaciales, y es frecuente referirse al espacio dramático con términos y metáforas temporales” (Bobes Naves 363) también aquí, como en la propuesta de la teórica, plantearé los aspectos más significativos de éstos por separado.

Uno de los aspectos que limitan —por decirlo de alguna forma— al tiempo en el drama, es que éste no cuenta con un narrador, además de que su medio de expresión es el diálogo, éste “es el habla en situación, es decir, en riguroso presente, porque los diálogos dramáticos son directos, mientras que los diálogos que eventualmente incluye el relato,

aunque se transcriban en presente, son siempre lenguaje referido” (Bobes Naves 365). Como se señaló anteriormente sobre el diálogo, éste no cuenta con medios para explicarse o comentarse. El drama, al carecer de narrador, “no puede disponer más que del *tiempo presente del personaje*” (365), sin embargo, esto no quiere decir que el teatro no tenga medios para acceder al pasado ya que éste es imprescindible: “el discurso dramático sólo puede incluir el pasado en la palabra presente del diálogo, porque, si lo escenifica, lo hace presente” (368).

Para el análisis de los signos que denotan tiempo en el drama, Bobes Naves propone identificar las unidades sintácticas, así como su sentido en el texto para posteriormente poder realizar una interpretación pragmática (371). A su vez, señala que los signos que puedan encontrarse en cada obra dependerán del tipo de representación del que se trate y de las convenciones que se exijan para cada estilo. Bobes Naves identifica tres tipos de tiempo en el drama: el de la historia, del discurso y de la representación. Los dos primeros se encuentran estrechamente vinculados, sin embargo, esto no quiere decir que estos tiempos deban coincidir necesariamente, al contrario, no es usual que coincida el tiempo de la historia con el tiempo del discurso. Cuando ocurre y estos tiempos coinciden, es gracias a que lograron resolver dos problemas: “la necesidad de representar en presente hace que el pasado no pueda entrar en escena . . . y b) la extensión no puede ir más allá de lo que permiten los límites habituales de la representación” (372).

Para el tiempo de la representación la palabra es de gran importancia, pues es gracias a ella que se logra evocar el pasado, pues: “la llamada presentación panorámica o diegética y la llamada presentación escénica o mimética son hechos del discurso; la historia ha transcurrido siempre en presente, es la palabra la que la hace pasado o presente formalmente” (Bobes Naves 384). A su vez, la palabra, en esta perspectiva, es considerada como acción,

ya que en escena se muestra sólo una parte de la historia y excluye otros elementos de esta (Bobes Naves 384). Sin embargo, aunque el tiempo del teatro es el presente, éste, explica la teórica, nunca será el de los espectadores, aunque existen obras que se proponen lograr una especie de simultaneidad entre estos dos tiempos, se acercan más a una coincidencia de duración, no de tiempo, esto debido a que “el presente escénico no coincide nunca con el presente del espectador, difícilmente coincide con el discurso y prácticamente nunca encaja con el de la historia” (Bobes Naves 386). Este aspecto demuestra un breve ejemplo de la complejidad del tiempo en el teatro, pues éste involucra distintos tiempos en distintos planos.

En este sentido cabe resumir que, en el drama, aunque su tiempo sea el presente, éste no será el mismo del espectador y que, además, puede acceder al pasado mediante recursos variados —entre los que destaca por su importancia, el diálogo, y éste, al realizar tal función, implica cierta complejidad—. A su vez, aunque se ha hecho énfasis en el pasado y presente, el teatro puede echar mano de otros recursos estilísticos para producir distintas percepciones del tiempo: “porque el teatro cuenta con recursos para señalar la sucesividad, la simultaneidad, la reiteración, el orden, la duración, la linealidad o la circularidad, etc.” (386) así, estas percepciones darán cuenta, en cada obra de una cosmovisión particular.

2.2.3 Espacio dramático

Según Bobes Naves, es en el espacio en donde “todos los signos dramáticos, tanto los codificados como los circunstanciales o formantes de signo, encuentran... su «lugar semiótico»” (387). Sin embargo, la autora no delega a esta categoría la especificidad del teatro. En su propuesta, señala que en el teatro convergen distintas unidades y formas de convergencia entre éstas, de manera que se limita sólo a realizar una descripción del hecho dramático y la manera en la que han cambiado esas unidades —entre ellas el espacio

dramático— a lo largo de los años, sobre todo en occidente, realiza además una descripción de las características que predominan en él actualmente. Reconoce, a su vez, que el espacio determina aspectos en los que se deberá construir la obra dramática:

el espacio impone al drama, tanto al Texto Literario como al Texto Espectacular, unos condicionamientos que afectan a todas sus unidades: en primer lugar al discurso, que adopta forma de diálogo o «lenguaje en situación», por tanto en presente... y en segundo lugar a las unidades materiales de la historia: a las funciones (situaciones) de la fábula, a los actantes (personajes en su funcionalidad), al tiempo y sus posibilidades escénicas. (388)

El espacio, entonces, jugará un papel fundamental en la construcción del texto dramático a partir de las limitaciones que el contexto histórico y sus respectivas convenciones marquen para éste. A su vez, la limitación responde, también, a la ausencia de narrador, que en un relato supone la división entre dos espacios y tiempos distintos —que, al mismo tiempo, plantea cambios en otros planos relacionados con los personajes, el discurso, etcétera—: el del narrador y el de lo narrado.

Bobes Naves, en primera instancia, reconoce que los distintos espacios escénicos se relacionan estrechamente con “la obra, los actores, el escenario y los objetos en el escenario” (395) y los denomina, a partir de esta vinculación, de la siguiente manera:

espacios dramáticos (lugares que crea el drama para situar a los personajes);
 espacios lúdicos (creados por los actores con sus distancias y movimientos);
 espacios escenográficos (que reproducen en el escenario... los espacios

dramáticos) y espacios escénicos (escenario... lugar físico donde se representan los otros espacios). (395-396)

Como explica la teórica, tanto el espacio dramático como los espacios lúdicos, aunque podrían coincidir con los espacios de la narración —por su componente de ficcionalidad—, éstos, por estar destinados a la representación, suponen límites relacionados con el escenario (396). Los espacios imaginarios también se encuentran limitados por el espacio real en donde se llevaría a cabo la acción —mismo que se limita, a su vez, por los estándares o convenciones de su tiempo y al tipo de obra que puede tener como objeto la transgresión de esas convenciones y proponer límites innovadores—. Estas consideraciones, cabe destacar, son tomadas en cuenta incluso para el texto escrito. En resumen “la fábula dramática, en su configuración textual, escrita o escenificada, se hace para ser vista y oída en unos límites espaciales concretos” (Bobes Naves 398). De forma que, en la representación virtual se encontrarán también esos límites que demanda el espacio dramático, pues el lector, explica la teórica, tendrá que imaginar las distancias existentes entre los personajes de acuerdo con la situación presentada. A esto es a lo que la teórica define como “condiciones de lectura”, mientras que, si estas limitaciones son llevadas a escena en un espacio físico se le conocerían como “condiciones de visualización”.

Los espacios, advierte la teórica, se pueden percibir en distintos aspectos: “están de alguna manera previstos en el diálogo y las acotaciones, que señalan número de actores en escena, distancias entre ellos, muebles y enseres que ocupan espacios, etc.” (Bobes Naves 403-404). A su vez, como en el caso de los personajes, en el espacio existe un grado latente y otro patente. Los espacios latentes serán los contiguos al escenario, los que no están a la vista pero que son insinuados por los personajes o son reconocidos por espectadores o

lectores mediante convenciones sociales (Bobes Naves 405). Los patentes serán los espacios a la vista sobre el escenario. Además de estos, es posible identificar en el drama espacios narrados “que no son propiamente escénicos, pero que se introducen en escena a través de posibles relatos de los personajes” (Bobes Naves 405), los cuales pueden encontrarse distantes, en sentido amplio, al patente.

Para el análisis de esta categoría, la autora propone un sistema de cuatro espacios: escénico, escenográfico, dramático y lúdico. A los primeros dos los subclasifica como previos a la obra, mientras que los últimos los describe como espacios creados por la obra. Dentro de los espacios previos destaca el edificio teatral y el escenario. Señala a su vez que, si éstos no poseen un significado establecido o propio deberán ser considerados como formantes de signo. Dentro de los espacios creados por la obra señala que el dramático se relaciona estrechamente con la fábula, mientras que los lúdicos serán aquellos que se generen en la representación de la obra, de forma que ocurren cuando se conjuga el espacio de los personajes sobre el escenario (409). Los cuatro espacios, además, son susceptibles de semiotizarse icónica o simbólicamente. En el primer caso pueden “tener un sentido que se integra en el de la obra, sin que sea necesario una identificación por medio de la palabra, por ejemplo, un escenario que se llena con objetos que agobian al personaje es signo icónico de una situación incómoda” (407). En el segundo caso, serán los sentidos acumulados los que proporcionarán la semiotización. Estos sentidos pueden ejecutarse, por ejemplo, mediante el color de las luces.

2.2.4 Visión

La consideración de esta categoría propuesta por García Barrientos permitirá, para el final del análisis de las obras aquí propuestas, encontrar una relación entre el primer apartado

correspondiente al contexto histórico y literario en el que se inserta la autora, así como enfatizar la visión atravesada por el sufrimiento que propone en sus obras.

La visión es, como explica García Barrientos, aquello que se relaciona con la recepción dramática y, por tanto, con el público, dicha categoría está ligada a la “distancia representativa” que es definida por el teórico como “una categoría estética general que se mide entre el plano del representante y el representado de cualquier arte u obra y resulta inversamente proporcional a la *ilusión de realidad* suscitada en sus receptores” (231). Es decir, la forma en la que una obra retrata o representa la realidad de forma estrictamente apegada a los colores, las formas etcétera del referente, o si, por el contrario, propone un acercamiento alejado. Sin embargo, además de la intención con la que es construida la obra, en este aspecto juega un papel importante la forma en la que ésta es observada, pues, como explica el teórico con un ejemplo proveniente de las artes plásticas: “si se enfoca un detalle, se mira de muy cerca o con una atención técnica: desaparece el espejismo de realidad y se impone “el cuadro como pintura”, esto es, se hace patente la distancia representativa” (231).

En el drama, Barrientos García distingue tres aspectos de la distancia: la temática, la interpretativa y la comunicativa o pragmática. La primera de éstas se relaciona con las características de idealización en la que se presenta un personaje “de talla, [y] de naturaleza superior a la de cualquier hombre” (García Barrientos 220); de degradación en la que “se rebaja a una condición infrahumana, mediante procesos de animalización o cosificación” (García Barrientos 220), y de humanización “concebido a escala humana, ni por encima ni por debajo de nuestra condición” (García Barrientos 220). Por otra parte, la distancia interpretativa es aquella “que separa la cara significativa de la significada” (García Barrientos 237) la distancia es, en este sentido, entre lo planteado en el texto o lo ejecutado en la representación, este tipo de distancia se manifiesta, como lo indica el teórico, sobre todo en

el espacio “entre espacio *icónico realista, icónico estilizado, metonímico y convencional*”¹⁴ (García Barrientos 237). Asimismo, la distancia comunicativa, es aquella que “va del público al personaje dramático” (138 García Barrientos), esta distancia se complejiza particularmente en aquellas obras en las que el público se desdobra representándose a sí mismo en una obra que representa a otra obra en su interior, a ese fenómeno el teórico le llama: dramatización explícita del público.

Ahora bien, otro aspecto importante dentro de la categoría de visión es la que atañe a los aspectos de la percepción. En principio, el autor aclara que:

Perspectiva escénica y dramática se hallan muy estrechamente implicadas: igual que una determinada perspectiva dramática (establecida ya en la obra escrita, para entendernos) condiciona la representación, un determinado punto de vista escénico (establecido en el montaje) condiciona el drama o la secuencia dramática por él afectados. (256 García Barrientos)

La decisión —señalada desde las didascalias del texto— de poner un personaje en una esquina, de espaldas o de frente al público, etcétera puede modificar la percepción del público frente a los hechos. En este orden de ideas, otro concepto que será de utilidad para el análisis que aquí se plantea es el de personaje focal, el cual es definido por el teórico como “aquel «bajo cuyo ángulo de conocimiento y de sensibilidad es aprehendido y caracterizado el universo de la obra en una situación dada»” (257).

¹⁴ El icónico realista, según el teórico, es aquel que plantea una “congruencia con la realidad externa o “real”” (173), en el estilizado, en cambio, existe ya un grado de deformación con esa realidad externa. En el espacio metonímico, como lo indica su nombre, se representa el espacio a partir de algún elemento de éste, como el sonido, la luz, etc., finalmente, el espacio convencional “corresponde a un segmento de posibilidades con grados de distancia variables” (174).

García Barrientos clasifica la perspectiva en: sensorial, cognitiva, afectiva e ideológica. En la primera de estas, como lo menciona su nombre “comprende, en principio, la percepción a través de cualquiera de los cinco sentidos” (García Barrientos 262). Si bien, como explica el teórico, el teatro privilegia lo visual, también es posible identificar fenómenos como la auricularización y la edofonía, la primera de ellas referida a la “identificación con lo que oye un personaje” (262), mientras que la segunda define el sonido que apela a lo interior o subjetivo de un personaje. La perspectiva cognitiva, por su parte, se refiere al “grado de conocimiento que cada uno de los personajes que intervienen y el público que asiste tienen de los hechos, intenciones, deseos, etc. en juego” (García Barrientos 262). De esta perspectiva resulta interesante el que, en una misma obra, pueden existir variaciones de tipo de perspectiva, es decir, que por momentos el lector o espectador conozca lo mismo que los personajes o, en otros pasajes, menos que ellos; como recalca el teórico a propósito de esto, lo más interesante de la perspectiva sería “estudiar los “efectos”, parciales, de identificación o extrañamiento que presente, incluso ocasionalmente” (García Barrientos 264).

Respecto a la perspectiva afectiva, García Barrientos explica que se relaciona con la identificación y el extrañamiento, que motivan “la *empatía* y la *antipatía*” (266), tanto por el personaje “bueno” como por el “malo” respectivamente, la cual halla su origen en la catarsis de Aristóteles y para la cual interviene un fuerte componente ético, destaca en este sentido, como se señalará en el análisis, los guiños o diálogos que establecen las obras aquí estudiadas con algunos aspectos de la tragedia clásica, como lo son: la *anagnórisis*, algunos aspectos de la construcción del personaje y el sufrimiento del mismo. Finalmente, la perspectiva ideológica es la visión del mundo presentada en la obra, que “incluye ideas, valores, actitudes, etc.” (García Barrientos 268); puede identificarse, también, desde el texto, y no

necesariamente tiene que coincidir con la ideología del espectador para llevarse a cabo, pues ésta “se produce —porque está programada desde el interior de la obra— con relativa independencia de la ideología “real” del espectador” (García Barrientos 269).

2.3 El camino doloroso hacia el conocimiento. *La casa sin sosiego* y *Es necesario entender un poco: semejanzas argumentales*

Antes de señalar los signos predominantes que se observan en ambas obras —cuyo análisis será el objeto del siguiente capítulo— se mencionarán, en este apartado, algunas de sus generalidades, con el propósito de enfatizar las similitudes argumentales que comparten. *La casa sin sosiego* es un libreto para ópera; se estrenó en 1992 y contó con música del compositor Gerardo Gandini. Consta de una introducción, cinco interludios y seis escenas. Los personajes son, además de los cantantes: Juan, Teresa, Ruth, papá de Juan, coro de mujeres, hombres, bobo, cantinero y guardia. Por otra parte, *Es necesario entender un poco* (1994) se estrenó en 1995 y, como se señala en el paratexto que acompaña a la obra, ésta surge “de la historia verdadera de John Hu, un letrado chino llevado desde Cantón a Francia por un jesuita francés en 1722” (Gambaro 60). A su vez, dentro del texto dramático se incluyen fragmentos de poemas de Li Po. La obra se divide en tres escenas y los personajes de la obra son: madre, Hue, padre jesuita, Sade, marinero, cochero, sacristán, loco, enfermo, mendigo, guardia, médico, posadera, ama y Carlota.

En *La casa sin sosiego* se plantea el tema de la pérdida mediante la reelaboración del mito de Orfeo. Entre las escenas se intercalan, además de las didascalias que señalan el momento en el que se debería interpretar las partes musicales, distintos interludios protagonizados por Teresa, quien mediante un lenguaje cargado de profundo lirismo se pregunta por su situación y trata de comprender el lugar indefinido en el que se encuentra,

así como revelar algunas de sus preocupaciones. En la primera escena se muestra cómo le avisan a Juan que su prometida Teresa ha muerto ahogada. Juan, sin embargo, no reconoce el cuerpo. En la segunda escena Juan va a un bar a preguntar por su prometida, ahí el cantinero y otros hombres afirman ignorar algo de Teresa, aunque ella acostumbraba a caminar por ahí todos los días. El bobo, en cambio, es el único que reconoce saber algo de ella y señala que los otros mienten. En la tercera escena Juan y el bobo van al loquero y ahí encuentran, entre mujeres “vestidas muy pobremente” (Gambaro 3.39) a Teresa. En la cuarta escena Juan solicita permiso al guardia para buscar a Teresa, quien se burla de la búsqueda de Juan y hace, entre sus diálogos, algunas alusiones al infierno, pero finalmente lo deja entrar. En la quinta escena, que representaría el viaje al inframundo, Juan observa a varios hombres que, junto con Teresa, pretenden comer y beber de vasos y platos vacíos. Ahí Teresa habla, de forma breve y mediante un tono infantil, sobre la forma en la que murió. En la sexta escena se plantea el regreso de Juan y éste, luego de su viaje, es capaz de reconocer el cuerpo de Teresa. Su padre le informa que las mujeres que cuidaban el cadáver de su prometida, al vestirla, descubrieron marcas en su cuerpo que indican que su muerte no fue un accidente, que, si bien cayó a las piedras, otras cosas, que no se explican, le ocurrieron antes. Al final de la escena se mezcla la voz de Teresa con otras en gemidos dolorosos y tristes.

En *Es necesario entender un poco* durante la primera escena se muestra a la madre discutiendo con su hijo sobre su viaje a Europa para realizar traducciones del chino al francés. Dicho viaje es sugerido a Hue por el personaje del padre. En la discusión la madre juega con la polisemia de la palabra “padre”. La segunda escena se desarrolla en el barco, en donde se comienzan a advertir aspectos importantes del carácter del padre, como una persona sin compasión y grosera. En la secuencia siguiente se presenta el fin del viaje y la llegada a tierra firme, aquí se presenta por vez primera el personaje del cochero, cuya característica esencial

es su carácter violento, que se diferencia tajantemente de la forma en la que actúa y se expresa Hue. En la cuarta escena, los hombres se dirigen a una posada, ahí Hue intenta darle su abrigo a un mendigo, pero el padre no se lo permite. El chino insiste en la igualdad entre las personas, pero no le permiten ayudar al necesitado; sin conocer el idioma, es capaz de reconocer el sufrimiento y padecimiento en los ojos de la posadera, quien muere en sus brazos. El padre, mientras tanto, cree que el acercamiento de Hue a la mujer es lascivo y arremete también contra la mujer a la que llama de numerosas formas despectivas. En la escena cinco el padre decide irse y dejar solo al extranjero, quien se encuentra ausente al momento en que el religioso decide continuar su viaje. Hue vuelve después de que el padre se ha ido y cuenta algunas cosas muy graves que ha visto en la ciudad, también confunde al personaje de la ama con el de la posadera que muere antes. En la siguiente secuencia Hue es llevado por el sacristán a Chareton, un loquero en el que el sacristán obliga al médico a aceptarlo. En la escena siete se presenta el personaje de Sade, quien trata de montar con los residentes del hospital una obra de teatro sobre el asesinato de Marat. En la secuencia siguiente Hue le quita a Carlota —otra residente de Chareton— la camisa de fuerza que le han puesto. Carlota lo muerde con intención de “desatarlo” a él. En la penúltima escena, que ocurre años después, el médico le notifica al letrado que el padre volvió para regresarlo a China. En la última escena, Hue vuelve con su madre, éste viste una camisa de fuerza y repite algunos diálogos dichos por Carlota en el loquero incluso cuando ellos no compartían el mismo idioma. El personaje no reconoce, además, el sabor del arroz.

Como puede constatarse en el resumen antes realizado de las obras, en ambas se plantea un viaje del personaje principal hacia el conocimiento. En el caso de *La casa sin sosiego* Juan, al inicio de la obra, no acepta la realidad que se le plantea:

Juan: ¡Tan distintos que no la reconozco! No es parecida, no es semejante, ¡no es ella!

Ruth: Le pondremos su vestido de novia. ¡Pero ahora no puedo!

Juan: ¡No es ella! (Gambaro 1.33)

Es sólo mediante el camino hacia la búsqueda de Teresa en el infierno —en la obra representada por el loquero— que logra por fin entender que su prometida murió de forma violenta: “Juan: Es ella” (6.54), “Juan: Sí. La busqué y la encontré. Está aquí” (6.55). Este reconocimiento de la realidad no supone, sin embargo, que el personaje pueda ser capaz de cambiar su situación. Pues Juan descubre que las autoridades están al tanto de lo que aqueja a personas como Juan, que pierden seres queridos de forma violenta, sin aclarar los hechos, ya que, no sólo no les interesa, sino que probablemente son los causantes de dichas situaciones, de las que, además de desestimar su importancia, se burlan: “Guardia: Nadie puede ver en ese infierno, sin quedarse ciego o tuerto. (*Ríe*) También muerto. ¿Paga el precio?” (5.47). Así como también descubre que la sociedad decide ignorar lo que ocurre y unirse a las bromas de quienes intentan buscar respuestas:

Juan: Ella pasaba por esa calle todos los días, al mercado.

Cantinerero: Pasa mucha gente. No la miramos.

Juan: Ella era... joven.

Cantinerero: Pasan muchas jóvenes. No las miramos. Perdón. Tengo que atender
(*no se mueve*)

Juan (*a los hombres*): Alguno de ustedes... ¿no recuerda?

Hombres: Nada recordamos/ Porque no miramos. (Gambaro 2.38)

Juan es incapaz de revivir a su prometida, o de encontrar empatía en los otros. Se enfrenta a un mundo hostil.

En *Es necesario entender un poco*, Hue, el personaje principal, al igual que Juan en la obra anterior, se niega a creer lo que le dicen los demás. En este caso no le cree a su madre, quien le advierte que no regresará del viaje que se propone realizar a Europa y que, estando allí, no será tratado dignamente:

Hue: Madre, debe haber tierras con criaturas más felices que ésta.

Madre: si son felices, serán egoístas, y si son desdichados te harán pomada.

De cualquier modo, no volverás. ¡adiós, Hue, hijo mío!

Hue: si deseo conocer otras tierras, es para volver. Así lo sueño.

...

Madre: Meses y meses en un barco apestoso. Y no te pondrán en primera sino en la escotilla.

Hue: Soy un letrado.

Madre: Un letrado en camisa. ¿Y el orégano?

Hue: me comprarán ropa.

Madre: Crédulo como un tonto. (Gambaro 1.63-64)

Si bien el personaje logra volver a su país natal, lo logra sólo luego de muchas humillaciones y degradaciones extremas, de forma que, al volver, no es el mismo. Lo anterior se observa

entre otros aspectos, en que Hue, que antes de emprender su viaje decía gustarle el sabor del arroz, a su vuelta, es incapaz de reconocerlo: “Hue (*como un niño desvalido*): No me gusta la sopa, me gusta el arroz” (1.62), “Hue: (*recoge un bocado. Lo mastica*): No reconozco el sabor del arroz” (10.118). También se observa en ciertos comentarios que realiza el personaje sobre la imposibilidad del retorno: “Hue: Ni la flor desprendida de su tallo vuelve jamás al árbol que la dejó caer” (10.119). Hue, luego de todo el viaje que realiza, como en el ejemplo anterior, de forma literal y figurativa, es incapaz de cambiar lo que ha conocido, en este caso, la crueldad del mundo.

En las coincidencias argumentales referidas, principalmente, en torno a la catábasis¹⁵ de Juan y Hue es posible también identificar algunas similitudes en la construcción de las obras, atendiendo a los signos y formantes de signos utilizados en las obras, así como a las categorías del texto dramático —el personaje, tiempo y espacio. Veremos cómo, en cuanto a los signos y formantes, en el caso de *Es necesario entender un poco* destaca la ropa de Hue, que, como ha observado la crítica, es un elemento visual claro en el que se refleja la degradación del personaje. En cuanto a la indumentaria también destaca la camisa de fuerza utilizada por Hue, así como la privación de comida a la que se ve enfrentado, entre otros aspectos. En *La casa sin sosiego*, por otra parte, también cobra importancia la indumentaria, en este caso en la de Teresa, así como la comida y el agua a las que no pueden tener acceso.

En ambos casos será la palabra y el uso de lenguaje —en específico de Hue y Teresa cuando se encuentren en una configuración en soliloquio o dúo— el signo más distintivo de

¹⁵ Si bien se ha observado este aspecto en *La casa sin sosiego*, considero que también es posible identificarlo en *Es necesario entender un poco*, ya que, aunque el descenso, característico de la catábasis, es más evidente en la primera obra, en el caso de Hue, éste descenso se relaciona con lo que ocurre en y sobre el personaje: la exposición a un mundo ajeno extremadamente violento, en donde las personas poseen distintos grados de valor y se les trata en función de éste, un descenso emparentado con su propia humanidad, de un letrado chino, libre a un extranjero pobre, violentado, excluido, humillado.

las obras. Se destacará también que en lo que respecta al tiempo, sí existe una diferencia entre ambas, pues en una se encuentra bien definido y forma parte del signo de la humillación a la que se enfrenta Hue, mientras que, en la otra, el tiempo es uno menos delimitado. Caso similar que se observará en el espacio, en donde en una obra se encontrará más definido que en otra, sobre todo, por encontrarse en los límites de lo alegórico —el viaje que realiza Juan—, mientras que en el caso de Hue los espacios bien delimitados permiten acentuar la distancia a la que se enfrenta el personaje. De forma que todos los aspectos vistos en este capítulo permitirán el análisis propuesto tanto para establecer diferencias como coincidencias en su construcción dramática, es decir, en sus elementos constitutivos, así como para la construcción del signo global de las obras, que, como trataré de demostrar en el siguiente capítulo, apunta a una visión del mundo desencantada, en donde el individuo se caracteriza por una imposibilidad de acción ante un mundo hostil y agresivo.

Capítulo III. Una poética del sufrimiento: análisis de la construcción dramática de las obras

3. Análisis de las categorías de los textos dramáticos

Recordemos que las categorías de análisis que se tomarán en cuenta para el análisis son: personaje, tiempo, espacio y visión. En este apartado se realizará el análisis de estas categorías, tomando en cuenta tanto el texto espectacular como el texto literario de las obras. Se hará énfasis, sobre todo, en la similitud de la construcción de la configuración de los personajes que realizan el viaje, Juan y Hue respectivamente, así como la carga de lirismo presente en los diálogos de este último y Teresa —observable en el empleo, entre otros recursos, de metáforas en sus diálogos. Lo anterior se realizará con el fin de señalar cómo, en ambos textos, se construyen formantes de signos y signos —para los que la palabra resulta fundamental— que, respectivamente, ayudan a construir el sentido total de la obra, el cual, en ambos casos, apunta a enfatizar el sufrimiento de los personajes, proponiendo una visión del mundo muy puntual, en la cual se que busca provocar en el espectador una reacción de empatía y reflexión.

3.1 *La casa sin sosiego*

En *La casa sin sosiego*, al alternarse las escenas con los interludios, se da cierta simetría a la construcción de la obra. Las escenas en su mayoría se conforman de configuraciones corales, es decir, cuatro o más personajes en escena, excepto por la escena cuatro, en donde ocurre una configuración en dúo conformada por el guardia y Juan, una escena breve en donde se plantea una antesala al infierno, y en donde se establecen las reglas para que Juan pueda entrar a buscar a su prometida: “Guardia: Nadie puede ver ese infierno, sin quedarse ciego o tuerto. (*Ríe*), También muerto. ¿Paga el precio?” (Gambaro 4.47). Entre estas escenas corales

y el dúo se intercalan los interludios, conformados por breves intervenciones de Teresa, es decir, por una configuración en soliloquio.

Como señala García Barrientos la configuración de un personaje solo es el “vehículo idóneo para el desvelamiento de la subjetividad, de los pensamientos, intenciones o deseos ocultos del personaje” (189). Esta característica del personaje en solo es claramente percibida en los interludios, pues en éstos Teresa siempre incluye una pregunta, ya sea de la forma en la que llegó a ese lugar o sobre el motivo de su abandono, sus intenciones y deseos —más bien explícitos— están encaminados al esclarecimiento de su destino: “¿Por qué nadie me busca?/ ¿Por qué nadie me encuentra?/ ¿Quién me trajo a este lugar de tinieblas?” (Gambaro II.35)¹⁶, “Perdida en un lugar de tinieblas/ ¿Por qué nadie me busca?” (I5.35). Los interludios son, entonces, el vehículo por el cual la víctima de una injusticia, a quien le fue arrebatada la vida, y la voz, es capaz de comunicar su lamento.

En la caracterización de Teresa, se crea un proceso gradual de reconocimiento, que va del cuerpo-objeto al reconocimiento de ella como persona. En la primera escena, al describir el espacio, la autora señala que “los bancos determinan un espacio donde se ve **un bulto extendido en el suelo, la forma imprecisa de un cuerpo** cubierto por un capote oscuro” (Gambaro 1.31)¹⁷, más adelante se hace una descripción del cuerpo, también, como un objeto: “(*Lentamente, se inclina hacia **el bulto** en el suelo. No le alcanzan las fuerzas para descubrirlo*)” (Gambaro 1.33), estas didascalias permiten observar cómo la intención de negación de la muerte de Teresa se refleja también en la forma en la que se describe el cadáver como un bulto. De esta primera descripción del cuerpo, como bulto o como objeto:

¹⁶ Para el análisis de esta obra, para distinguir entre escenas e interludios en la cita, cuando se indique con una “I” se estará haciendo referencia al número de interludio.

¹⁷ De aquí en adelante el énfasis en las citas es mío.

Juan (*la mira furioso*): No es ella.

Mujer 1ª: Cambió de color.

Juan (*desde lejos mira **el cuerpo**, ríe convulsivo*): ¡Es una gorda!

Mujer 1ª: Se le hinchó la cara son muy distintos los muertos.

Juan: ¡Tan distintos que no la reconozco! No es parecida, no es semejante, ¡no es ella! (Gambaro 1.33)

Se realiza una transición gradual en la percepción de éste, hasta reconocerlo, primero como un cuerpo, y luego como Teresa, cuestión que ocurre luego del descenso que realiza Juan, sólo entonces ese cuerpo se convierte plenamente en su prometida, lo cual también se ve reflejado, a su vez, en las didascalias: “Juan (***toma a Teresa en brazos, la apoya contra su pecho***): Dormí, dormí... ¿Qué te pasó mi amor? ¿Qué te pasó?” (Gambaro 6.57).

Considero que esta no es una construcción arbitraria, si se toma en cuenta el contexto histórico de la obra y cómo, según lo visto en el primer apartado de este trabajo, éste repercute notablemente en el trabajo de la dramaturga. Teresa, al igual que los desaparecidos durante el Proceso de Reorganización Nacional, carecía de identidad y era sólo uno de tantos cuerpos, sólo a través del viaje que realiza Juan al infierno, en donde puede escuchar a su prometida y enfrentar la verdad de su muerte violenta es que a ese cuerpo se le otorga un nombre. Esta construcción de Teresa, además, se relaciona con algunos aspectos de la visión. Por un lado, se presenta la distancia temática —relacionada con la forma en la que se presenta a un personaje— en la que en este caso ocurre una degradación “al que se rebaja a una condición infrahumana, mediante procedimientos de animalización o cosificación” (García Barrientos

220). Por otro lado, se presenta a Teresa como otro personaje focal, bajo cuya sensibilidad, en este caso, regida por el sufrimiento, muestra el universo que se plantea en la obra.

Ahora bien, en lo que respecta al personaje de Juan, podemos observar que, en su búsqueda de Teresa, le ocurre al personaje lo que García Barrientos —a partir de lo señalado por Spang— menciona sobre el dinamismo. El dinamismo “no significa cambio de carácter, sino de opinión, de actitud y, por tanto, de comportamiento” (200). Juan, en principio se muestra reacio, incluso con actitud sonriente y renuente, la cual contrasta con la de las mujeres que realizan el duelo por la difunta

Ruth (*avanza y lo detiene. Lo mira largamente*): Resignación.

Juan (*sonríe*): Es la que usás para tus años. ¿Teresa?

Ruth: Juan, resignación.

Juan: Palabra de viejos. (Gambaro 1.32)

Eventualmente, a lo largo de su viaje, Juan aprende a escuchar a los otros y a irritarse con los que —como él al inicio—, muestran una actitud inapropiada para el suceso

Juan (*aprieta los puños*): ¿**De qué ríe?**

Cantinerero: Disculpe. (*se queda serio*)

Juan (*reprimiendo su furia*): Tal vez... usted la conozca. Creció en el pueblo...

...

Guardia (*se incorpora bruscamente*): ¿Con qué me viene? ¿Gente? En todos lados hay gente. ¿Y la busca aquí? En la calle, señor, búsquela. (*Cambia de humor*) O en cama ajena.

Juan (*lo toma del cuello*): ¿Qué dice?

Guardia (*se zafa con un movimiento rápido*): Cuidado. (*Cambia de humor*) Lo daré por no actuado. Las mujeres ya se sabe...

Juan (*con humillada desesperación*): Ya se sabe, ya se sabe... Lo sé, señor. En cama ajena... Quizás usted sepa... dónde está... ¡en cama ajena! (Gambaro 2-37-4.46)

Juan aprende a callar su furia, frustración e incluso humillación durante su viaje hacia la verdad, para finalmente asimilar la muerte de su prometida: “Juan: **Está aquí. En su casa de pena**” (6.56). En este sentido, Juan es un personaje de tipo variable¹⁸ “en cuya atribución de rasgos se produce uno o más cambios pertinentes” (García Barrientos 201). Juan se convierte en otro, proceso necesario considerando el suceso doloroso al que se enfrentó, este aspecto, como veremos, encuentra mayor fuerza en el personaje de Hue.

Cabe destacar que entre estos personajes: Teresa y Juan, hay una notable diferencia entre el tiempo y el espacio en el que se desarrollan sus acciones. El tiempo en *La casa sin sosiego* se muestra, en terminología de Bobes Naves, como segmentado y sucesivo, pues, por un lado, se plantea un viaje del presente al futuro, es decir, un típico orden progresivo. Destaca además que ese futuro, en realidad, se concrete sólo al conocer el pasado de Teresa, su muerte, y que ese pasado se nos revele mediante los interludios de ella. Como se ha

¹⁸ A diferencia del fijo cuya caracterización no cambia y de la múltiple en donde “el carácter de un personaje [es] plural y contradictoriamente caracterizado” (Barrientos García 203).

insistido, dentro de las características destacables de la estructura de esta ópera se encuentra la presencia de los interludios de Teresa entre las escenas, lo que supondría también una segmentación en el tiempo de la historia, aunque no limita su progresión hacia el descubrimiento de la verdad, por el contrario, esos segmentos, aunque provenientes de un tiempo y espacio indefinido distinto al del resto de los personajes, ayuda a la develación de esa verdad.

Este tipo de espacio es definido por García Barrientos como anacrónico pues se trata “de un lugar que existió o puede existir en otro tiempo, pasado o futuro, distinto del dramático” (166) y forma parte, también, de la distancia temática, la cual sirve para no determinar el espacio representado geográficamente o históricamente. Estas distancias, tanto en el personaje como con el espacio, permite al espectador recordar, por decirlo de alguna forma, al leer u observar la representación, que se trata de una obra de teatro, que se encuentra frente a una representación y, por lo tanto, le permite tener una actitud más racional y menos emocional frente a los acontecimientos observados o leídos. Sin embargo, recordemos que esta distancia es variable a lo largo de la obra, lo que le permite a la autora jugar con la identificación racional y emocional —conseguida sobre todo en aquellos pasajes que establecen un diálogo con las características de la tragedia— al mismo tiempo. En otras palabras, logra mover las emociones de los receptores de la obra mediante los interludios de Teresa, a la vez de racionalizar los acontecimientos planteados e, inevitablemente, relacionar lo que le pasa al personaje con los desaparecidos durante las distintas dictaduras y golpes de estado que se vivieron en el país.

Los espacios en *La casa sin sosiego*, además del anacrónico en el que se encuentra Teresa, son los siguientes: en “La muerte” el espacio es en donde se encuentra el cuerpo de Teresa, es el lugar al que llega Juan luego de lo que parece ser un viaje en barco “entra Juan.

Carga **un bolso alargado de marinero** que sostiene al hombro” (Gambaro 1.31). Esta primera escena está conformada por un grado patente, es decir, no hay interacción con ningún espacio contiguo ni se alude la existencia de uno. En la segunda escena “El bar” Juan es echado bruscamente: “Cantinerero: Ya tomó su cerveza. Váyase. Estamos acá, yo sirvo, ellos beben. (*Amenazante*) ¡Váyase! (*Juan con una última mirada de furia e impotencia se encamina hacia la salida*)” (Gambaro 2.38). Este espacio, al igual que el de la siguiente “El loquero”, no plantean espacios contiguos, todo ocurre sobre escena, en grado patente. En la escena 4 “La antesala” se propone la existencia de espacios latentes a los que no es posible acceder, esto se realiza tanto por lo que se sugiere en la escenografía, mediante una puerta, como por lo que se menciona en los diálogos: “que hay gente **allí** (*señala a sus espaldas*) será cierto” (Gambaro 4.46), éstos se retomarán más adelante.

En “El infierno” se encuentra sólo una mesa, en donde fingen comer y beber quienes se encuentran ahí, quienes, a pesar de llevar días comiendo y bebiendo no pueden saciar su hambre y sed, lo que se relaciona con la frustración de estos personajes, frente al deseo de obtener algo vital: la justicia, que se representa mediante la comida. Destaca, además, que se hace también una alusión al tiempo “Teresa (*impávida*): **El tiempo no se mueve**” (5.50). Este lugar, al que en principio no tuvo que haber ingresado Juan, es, como el guardia señala, un lugar que debiera olvidarse “Guardia: ¿Y, señor? ¿Algo encontró? (*Juan mira alelado a Teresa, no lo atiende*) **Salga ya. Si se queda un rato más, no sé. Se arrepentirá. Y ni una palabra afuera, de lo que vio. O puede hablar. Nadie lo desmentirá/ Porque nadie lo oirá. Sentados a la mesa, comen manjares**” (5.52).

Finalmente, la escena 6 “El regreso” se desarrolla en el mismo espacio que en la primera, sin embargo, luego del viaje de Juan y luego de que las mujeres y el padre de Juan descubrieran el carácter violento de la muerte de Teresa, el mismo lugar se invade de voces

provenientes de un espacio contiguo, aunque indefinido, al que los demás personajes no pueden acceder, pero del que sí pueden ser conscientes:

Teresa: No había luz en el pasillo oscuro

Nada más que gritos y gemidos

¿Quién me trajo a este lugar de tinieblas?

Eli, Eli, sin respuesta

Eli, Eli, sin respuesta...

(Mezclándose con la voz de Teresa, se oyen otras voces, Eli, Eli, largos gemidos, como un pedido de ayuda en el abandono, doloroso y triste)

Juan *(la abraza)*: ¡Eli, Eli, **te oigo!**

Ruth: ¡Teresa! *(Busca a su alrededor, desatinada. Se siguen oyendo las voces.*

Ruth se acerca a la puerta. Escucha) ¡Eli, Eli, **te oigo!** (Gambaro 6.57)

Destaca en este diálogo, no sólo que Juan y Ruth puedan escuchar los quejidos de la muerta, sino que también perciben los lamentos de otras personas. Una vez expuesta la verdad — Juan al enterarse de la muerte de su prometida y Ruth al ver las marcas en el cuerpo de la difunta— son capaces de enfrentar la realidad violenta de su entorno y reconocer aquellas voces de los que fueron víctima de ésta y que antes eran ignoradas. Una vez reconocida esta verdad, que no pueden cambiar, no pueden volver atrás¹⁹.

¹⁹ Si bien en la historia de Juan no puede hablarse de *peripecia*, tal como es descrita por Aristóteles como el resultado de una acción en sentido contrario, sí podría encontrarse una relación con la anagnórisis o reconocimiento, otro elemento de la tragedia, el cual, como lo describe Gidi a partir de lo señalado por García Bacca “es el cambio de ignorancia a conocimiento” (Gidi 21), y si bien la unión de estos elementos son los que provocarían en el lector o espectador la compasión y/o el terror, elementos centrales de la tragedia según el

Por otra parte, la didascalia del ejemplo anterior dedicada a la descripción de las voces del más allá es de notable carácter literario, pues si bien la representación puede causar una gran impresión en el público al escucharlas, mediante su descripción es posible que el lector pueda sentir la misma impresión al leerla, como ocurre en este caso, al describir un gemido: “un pedido abandonado de ayuda en el abandono, doloroso y triste”. A su vez, las condiciones de lectura y las condiciones de representación, respectivamente, delimitarán el espacio de estas voces en un espacio contiguo, inaccesible. Lo anterior, además, da cuenta de una perspectiva dramática específica, en donde Juan, en tanto que personaje focal, desde su ángulo de conocimiento —otorgado al ir al infierno—, le es posible escuchar estas voces, es decir, ocurre el fenómeno antes mencionado de auricularización²⁰.

3.2 Es necesario entender un poco

En *Es necesario entender un poco*, con el personaje de Hue acontece algo similar a lo que ocurre con Juan, pues sucede un cambio en su configuración: no es el mismo al final de su viaje, es decir, se trata de un personaje con configuración variable. Al inicio se establecen aspectos centrales de éste. Por ejemplo, el amor que tiene por el arroz: “Hue (*como un niño desvalido*): No me gusta la sopa, me gusta el arroz” (1.63), el cual se desvanece para el final de la obra “Hue (*recoge un bocado. Lo mastica*): No reconozco el sabor del arroz” (10.118). Nuevamente, en el texto espectacular se confirma este aspecto “(*Aparece Hue. No es el Hue que partió: su acento es duro, su rostro triste y hostil. Tiene el mismo camisón, los brazos atados con una camisa de fuerza. Ella le sale al encuentro*)” (10.115). Incluso, el mismo Hue

estagirita, Gidi afirma que “su simple presencia no constituye una tragedia. Es necesario un proceso dinámico, un acontecer: la caída desde un mundo de ilusoria seguridad a las profundidades oscuras de la desgracia” (49). La desgracia es de hecho uno de los elementos constitutivos de las dos obras analizadas aquí, a la vez que el dinamismo es también una característica en común tanto de Hue como de Juan.

²⁰ “identificación con lo que oye un personaje” (García Barrientos 262).

alude a su transformación “Hue: **Ni la flor desprendida** de su tallo **vuelve jamás** al árbol que la dejó caer” (Gambaro 10.119).

Como en *La casa sin sosiego*, de alguna forma, Hue vuelve a la escena inicial, el retorno se confirma con la repetición de algunos motivos de los diálogos de la primera escena, entre los que se encuentran, además del referido al arroz, los siguientes referidos al abrazo de Dios: “Madre: ¿Así se dice? ¿Partimos? Un día irán a la luna y volverán como si nada. Pero hoy viajar es partir verdaderamente. **Dios está viejo, su brazo se acalambra y en su gesto para abarcarnos**, nos deja caer. Hue, Hue, ¡tonto! Sufrirás” (Gambaro 1.66), “Madre: ¿Quién? ¡Ya está! (*le quita la camisa, la arroja a un costado*) La quemaré en el patio. Y también ese camisón que es un andrajo. ¡Quemaré todo! Mové los brazos, Hue. / Hue (*no intenta moverlos. Ríe*): **¡Los tengo acalambrados, como los brazos de Dios!**” (Gambaro 9.117). El abrazo de Dios era la forma en la que la madre describía a la vida. Se retoma el tema, pero como una confirmación del paso del tiempo. Además de las referencias anteriores, se alude a los sueños. Hue en la primera escena menciona que sueña todos los días con un barco, con el puerto y la “gente blanca y ojos hundidos” (Gambaro 1.62) y que duerme “lleno de sueños” (Gambaro 1.62), a su regreso, esos sueños se desvanecen o se vuelven figuras inertes, como las de una piedra: “Hue: no soñé” (Gambaro 10.117), “Hue: Sueño que soy una piedra” (Gambaro 10.119). Enfatizando el cambio del personaje en distintos aspectos, sobre todo en su interior, en sus gustos y anhelos.

Las configuraciones en *Es necesario entender un poco* se conforman por seis escenas en trío, tres corales y una en dúo. No hay presencia de configuraciones plenas, pues hay personajes que no pueden acceder a los espacios de los otros por la distancia geográfica que existe entre ellos: China y Francia. El resto de los personajes, a diferencia de Hue, permanecen sin cambios o variaciones, de forma que, al relacionarse con personajes de

caracterización fija, el cambio de Hue se vuelve más evidente. Este personaje, en este sentido, se caracteriza principalmente por el contraste entre él y el resto de los personajes. Esto es posible observarlo en dos elementos evidentes: mediante la palabra y la violencia.

Por un lado, se plantea el problema del idioma, Hue habla chino y no francés, sin embargo, Hue, aunque hable en otro idioma, entiende el sufrimiento de los otros, el de los desdichados, a quienes siempre se dirige con respeto “Mendigo (*Se inclina, mira a Hue y al ver que asiente, recoge el capote*): ¡Me lo da, padre! La lana caliente como un fuego. Y ahora, **si pudiera comer, ¡qué felicidad!** / Hue: También tiene hambre. **Su hambre me habla**” (Gambaro 4.79). Por contraste, los demás, sobre todo aquellos que ostentan el poder sobre el extranjero, lo insultan y se caracterizan por menospreciar constantemente sus costumbres y su aspecto: “Padre: ¿Y qué querés que haya? Es una madera fuerte, ¡nunca me ahogué! Pero **con los chinos, ¡no sé qué pueda pasar!** (*Ríe estentóreo*) ¡Glu, glu, glu! (*Simula ahogarse*)” (Gambaro 2.69); así como por ejercer violencia física sobre él: “Médico: ¿Es manso? (*con la palma rígida, como un karateca, amaga golpearlo muy cerca de la cara. Hue se aterra, los ojos muy abiertos*) / Sacristán: ¡Mansísimo! / Médico: O cobarde. (**Le pega un bofetón**)” (Gambaro 6.97-98). Se establece una relación entre que el protagonista no pueda comunicarse con el resto de los personajes y el aislamiento que sufre. Observo que en esta relación podría leerse la conformación de un signo, este aspecto del personaje busca provocar la empatía en el espectador o lector, es decir, pretende funcionar como un elemento que encamine hacia la reflexión. Los signos, se debe recordar, pretenden funcionar como un estímulo para inducir una conducta, la cual, en este caso, sería la reflexiva o empática.

Lo anterior, por un lado, establece un diálogo con las características de lo trágico, Hue, que se caracteriza como de calidad moral superior²¹ en comparación con el padre, el Sacristán y la mayoría de los personajes, comete un error, muy similar al trágico²², de creer en la palabra del padre y en confiar en él. Dicho error cometido por ignorancia y no por una falta de otro tipo, lo condena a sufrir durante muchos años. Como vemos, este diálogo con lo trágico se encuentra tanto en esta obra como en *La casa sin sosiego* y considero que no es un elemento arbitrario. La propuesto por Aristóteles, como menciona García Barrientos, forma el opuesto contrario a la distancia, pues recordemos que la catarsis, fin último de la tragedia, se vinculaba estrechamente con la perspectiva emotiva, o con lo que el teórico denomina como literatura aristotélica (243).

Por otra parte, esta característica de Hue, la de no conocer el idioma del resto de los personajes, abre la oportunidad de discutir sobre la perspectiva en la obra, pues se crea una distancia en el modo de representar dicha incapacidad de Hue, si bien él no entiende lo que los demás personajes dicen, los espectadores y lectores sí lo hacen. Esto no es tan obvio como podría imaginarse, pues la autora podría haber optado porque el resto de los personajes, al comunicarse con el protagonista, emitieran una serie de sonidos indescifrables, para lograr, de esa forma, acercarse a la perspectiva del personaje, es decir, optar por una perspectiva

²¹ Como veremos, no son pocas las similitudes que guardan las obras aquí señaladas con algunos aspectos de la tragedia. Por ejemplo, en este caso, debe recordarse cómo los héroes trágicos destacaban notablemente del resto de los personajes. Claudia Gidi menciona que una de las principales características que deben cumplir los caracteres trágicos es la ejemplaridad, en este sentido, recuerda a Aristóteles cuando en su *Poética* señala que “la tragedia es la reproducción imitativa de varones mejores que nosotros” (Gidi 20). El personaje trágico, explica la teórica, sufre una evolución en la que ocurre “una importante transición desde el desconocimiento hacia el conocimiento, aunque ese conocimiento no lo libere de la destrucción” (Gidi 22), aspecto que puede observarse en la degradación gradual de Hue, si bien ahora posee el conocimiento de la naturaleza violenta de los hombres y su crueldad, no le es posible hacer nada ante esto, más que sufrir y padecer.

²² Respecto a este, Gidi menciona que “la desgracia no viene de fuera, sino que es producto de su acción. Por tanto, el sujeto inmerso en la acción no es una víctima sino una persona envuelta en un conflicto ineludible, aceptado a conciencia, sufrido a conciencia” (48).

interna. Considero que la autora realiza este tipo de alternancias en lo que concierne a los elementos que conforman la visión, de forma que, si bien en las dos obras se plantean ciertas distancias, ya sea por el empleo de espacios ambiguos, por la cosificación de algunos personajes o por otros recursos utilizados por la autora, también se busca captar la emotividad de los espectadores y lectores mediante la observación del viaje degradante de Hue y Juan, así como al escuchar las desgarradoras preguntas de Teresa; aspecto que se logra, además, mediante el notable uso de figuras literarias que ya se señaló anteriormente y en aquellos pasajes en los que se puede observar un diálogo con algunas características de la tragedia.

En lo que concierne al tiempo, vemos cómo éste se encuentra bien definido, pues se aclara la duración exacta del viaje de Hue: “Médico: ¡Una sorpresa, señor Hue! . . . (*Señala el banco. Hue no se mueve*) Dios mío, **seis años aquí** y no le entró una palabra” (9.111), “Madre ¡Oh, Hue, mi hijo! . . . **Siete años afuera** ¿Para qué? Pasan tantas cosas en siete años” (10.118), cabe destacar que, en las escenas que se desarrollan en el barco, se menciona que el viaje de China a Francia se realiza en siete meses. Ahora bien, el orden en la obra es progresivo. Es decir, de un presente hacia un futuro, y aunque se plantee el retorno al hogar, como se mencionó con anterioridad, aunque el espacio sea el mismo, los acontecimientos vividos por Hue imposibilitan el retorno real a su lugar de origen.

Respecto al espacio, destaca que la primera y última escena se llevan a cabo en la casa de Hue. En ambos casos, la escena se muestra vacía y sólo se acompaña con un elemento relacionado con la comida: “La casa de Hue. La escena vacía, salvo una canasta repleta de verduras sobre el piso” (1.61), “*La casa de Hue. Un gran Cuenco, con arroz, sobre el piso*” (10.115). Los otros espacios, que se caracterizan por un invariable grado patente, son: el barco, la posada, la sacristía y una institución mental denominada Charenton. Resalta que, en este último, se plantee otro espacio dentro de éste, pues Sade se propone organizar una obra

sobre el asesinato de Marat²³, sin embargo, se plantea sólo la organización de la obra y no se lleva a cabo la representación. La misma, en cambio, apunta más hacia el elemento de la simulación, uno que, como veremos más adelante, se encuentra también presente en *La casa sin sosiego*.

En ambos casos, la simulación de los personajes y los elementos que lo enfatizan: que los hombres en la cantina finjan no saber nada y no realizar las acciones que anuncian con la palabra, en el caso de *La casa sin sosiego*, como lo señalado por Sade en sus diálogos en *Es necesario entender un poco*, evidencian la hipocresía de dichos personajes. En cuanto a Sade, señala directamente ser parte de una simulación “Sade: [...] Y **simulo** que preparar una representación con los locos para que vengan a divertirse los ricos de París me interesa” (7.99), como también enfatiza la falsedad de los preceptos de Marat: “Sade: [...] Entre todos tus crímenes aquí tenés uno que te condena. **Mentiras tus discursos sobre libertad, igualdad, fraternidad**” (7.102), a la vez de exaltar su supuesta actitud reflexiva ante los problemas de la sociedad

Sade (*se aparta y retoma*): **En el mundo por venir no habrá excluidos.**

Pobre infeliz. Yo que soy de buena cuna, padezco y padeceré persecuciones,

¡pero ay de los despojados! **Estos vivirán desnudos y no tendrán otro**

abrigo para protegerse que la propia piel (Gambaro 7.103-104).

²³ Jean-Paul Marat (1743-1793), científico, político y médico francés. Editor del periódico radical *L'ami du peuple*, en donde incitaba al pueblo a retirar por la fuerza tanto a políticos moderados como a ciudadanos poderosos de Francia. Formó parte de la Comuna de París (1792), desde donde incentivó múltiples ejecuciones de prisioneros políticos. Luego de su ingreso a la Convención Nacional, dejó de publicar su anterior periódico para publicar el *Journal de la République française*, estando en dicho puesto abogó por la adopción de medidas dictatoriales para defender la Revolución. Formó parte de los Jacobinos, lo que causaba el rechazo de los Girondinos. Fue asesinado por Charlotte Corday, perteneciente a los Girondinos, en 1793, lo que provocó múltiples ejecuciones a los Girondinos. Su asesinato engrandeció la imagen de Marat, quien fue considerado un mártir de la Revolución.

Aquí, si bien el personaje evidencia directamente la hipocresía del discurso de Marat y que justamente esas mentiras son las que lo llevan a la muerte, Sade, también se muestra como un personaje poco coherente con sus palabras —sobre la libertad y la ayuda al prójimo— pues antes de hablar sobre la desnudez del desdichado —que claramente hace alusión a la condición de Hue—, toca de forma inapropiada a Carlota “Sade (*paternalmente, le palmea la mejilla*): Sí. (*El gesto se desliza hacia abajo, brutalmente le aprieta los senos*)” (Gambaro 7.103). La simulación, entonces, sirve para evidenciar a algunos personajes y, con ello, a determinar su calidad moral.

3.3 La palabra y otros signos en la obra

Como pudo observarse en el apartado anterior, la palabra juega un papel importante, no sólo en lo que respecta a la caracterización de los personajes —en donde resulta crucial— sino también para la delimitación de espacios. Como veremos más adelante, sostengo que este uso de la palabra tiene un fin concreto e identificable: motivar la empatía en los lectores y/o espectadores hacia estos personajes oprimidos por una realidad violenta.

3.3.1 La palabra en la caracterización de los personajes

En *La casa sin sosiego*, la forma en la que habla Teresa permite acentuar la diferencia que existe entre ella y el resto de los personajes: se hace énfasis en su supuesta locura en las pocas intervenciones que tiene con otros personajes. Entre los recursos identificables en este sentido son: no contestar directamente lo que se le pregunta, comentando cuestiones que parecen no tener sentido, o utilizando un tono impropio para su edad. Vemos cómo en su reencuentro, Teresa y Juan tienen el siguiente diálogo:

Juan: todo pasó. Volvamos a casa.

Teresa: ¿Casa?

Juan: ¡Oh, mi amor! (*Se arrodilla, le pone la cabeza en el regazo, ella rígidamente inmóvil*) Así te imagino. En casa, a orillas del lago. Cuando mirabas el mar, bebía tus miradas al lago.

Teresa (*inquieta a su vecino*): **¿Ya comió?**

...

Teresa (*lanza un gemido. Alza sus manos, apartándolas de la cabeza de Juan*)

Estaba en la arena, jugando.

Juan: Sí.

Teresa (*con acento infantil*): **¡Y una ola me envolvió!** (*Ríe con una risa tonta*) **¡Revolcó! ¡A-ho-gó!** (Gambaro 5.51)

Aquí, Teresa evade el tema de la casa, dicho espacio no representa un lugar de calma, descanso o protección, es más bien uno que desea evitar. Por otro lado, sin haber tocado el tema antes, Teresa logra comunicar qué fue lo que le ocurrió, pero le es posible hacerlo sólo mediante un tono infantil. Este último contrasta por completo con la crudeza de lo que narra²⁴.

Dentro de las exigencias del diálogo, en el ejemplo anterior, es posible identificar la presencia de emisor y receptor actuando de forma alternativa, sin embargo, en cuanto al nivel semántico vemos cómo emisor y receptor proponen contenidos distintos en sus intervenciones, Juan, que está feliz de encontrar a su prometida insiste en que regrese a casa, idealizando las flores, el río y otros elementos que la conforman. Por otro lado, Teresa, se encuentra inmersa en su papel de pretender comer y beber de platos vacíos, a la vez que

²⁴ Este contraste, recordemos, también lo encontramos en el personaje de Juan, durante la primera escena, en la que era él el único que ignoraba lo que le había ocurrido a su prometida.

insiste en su percepción de la casa como “casa de pena”, así como en comunicar su experiencia. Sin embargo, aunque pareciera que no existe una unidad en el diálogo —lo que se asemeja a un “diálogo de sordos”²⁵— en realidad sí hay una progresión en el conjunto del discurso, pues hay un intercambio de información, construyendo, incluso mediante intervenciones breves, una parte esencial de la fábula²⁶.

Considero que esta forma de comunicarse de Teresa, además, impone una distancia interpretativa con el lector o espectador, pues, por un lado, como vimos anteriormente, Teresa pasa de un personaje degradado a uno humanizado de forma gradual, además de que el tiempo y espacio en los que se encuentra son de carácter anacrónico, lo que crea una baja ilusión de realidad, con la que, en teoría, los lectores/espectadores no pueden relacionarse tan fácilmente. En este sentido, se opta por mecanismos que enfatizan la baja ilusión de realidad en dichos pasajes. Sin embargo, es precisamente esa ambigüedad del espacio y el tiempo la que permite, como en la mayoría de las obras de la autora, una amplia gama de posibles lecturas. Teresa puede ser leída como una víctima de la dictadura argentina de 1976, pero su muerte violenta e imprecisa puede hallar eco en los acontecimientos violentos de cualquier país aún en la actualidad.

Es en los interludios en donde se concentra la mayor carga de lirismo presente en la obra, pues es en éstos donde se encuentran el mayor número de figuras y otros recursos literarios. Observo que, la utilización de dichos aspectos sirve como un medio para enfatizar aquello que comenta Teresa, despertando el interés del lector o espectador sobre aquellas

²⁵ El cual ocurre cuando “los contextos son totalmente extraños entre sí: incluso si la forma externa del texto es la de un diálogo, en realidad los personajes no hacen otra cosa que superponer dos monólogos” (Pavis 127).

²⁶ Definida por Bobes Naves como un “conjunto de funciones que se suceden en la historia cronológicamente y que se disponen en el texto de un modo artístico (literario escénico), alterando el orden, repitiendo paralelamente o en contraste alguna de ellas... de modo que el texto se inicia con una función de enfrentamiento y la sigue hasta su desenlace” (303).

palabras. Si bien Teresa se lamenta por su repentina muerte, no lo hace de forma llana, lo hace mediante el uso de diferentes estrategias, como lo es el uso reiterado de preguntas —el cual es recurso más empleado en estos segmentos—: “¿Por qué nadie me busca? ... ¿A quién protegí? / ¿A quién amé? / ¿Quién me trajo a este lugar de tinieblas?” (I1.35), esta última pregunta se repite en los interludios dos y tres, mientras que el cuarto está conformado casi en su totalidad por preguntas:

¿Qué quise cambiar?

¿Cambié el río de lugar?

¿Las estrellas del cielo?

¿Al aire las raíces de los pinos?

¿Qué quise cambiar?

¿Envenenar el aire, despojar? (Gambaro I4.49)

En el último interludio encontramos “¿Por qué nadie me busca? / ¿Por qué nadie me encuentra?” (Gambaro I5.53). Obsérvese que dentro de las preguntas se proponen otras figuras y recursos, como la metáfora —en el caso de llamar a la memoria casa de pena— o, como ocurre en el interludio cuatro, lo que ya ha observado en el caso del título de la obra Lorenzo (2017), una notable aliteración en la letra s. Estas preguntas, en tanto que apuntan a enfatizar el sentimiento de frustración de Teresa funcionarían todas también como erotemas²⁷.

²⁷ También denominadas preguntas retóricas, definidas por Beristáin como una “figura de pensamiento por la que el *emisor* finge preguntar al *receptor*, consultándolo y dando por hecho que hallará en él coincidencia de criterio; en realidad no espera respuesta y sirve para reafirmar lo que se dice” (Beristáin 268).

Con respecto a la metáfora, este recurso empleado en la literatura responde a distintos fines. Como señala Bobes Naves, el autor emplea este recurso con el fin de comunicar algo, ya sea con mayor expresividad, o con cierto distanciamiento que permita lograr el efecto buscado en el lector. Para ello, el escritor “evita los términos habituales y los sustituye por otros metafóricos estableciendo unas relaciones entre ellos que sugieren matices más precisos, o más intensos que la expresión directa y dan al discurso una riqueza o una brillantez mayor de la habitual y desde luego una ambigüedad literaria que permite varias interpretaciones, varias lecturas” (30). En el caso de Teresa, la metáfora que emplea en los interludios es la de utilizar los siguientes términos: “lugar de tinieblas” y “casa de pena” para sustituir “memoria”. En este caso la valorización del término casa es opuesto al comúnmente usado, pues deja de ser un lugar de resguardo para convertirse un lugar difícil de habitar. La teórica identifica dos tipos de metáforas, pues explica que: “la relación metafórica sorprende al lector porque altera la convencionalidad del sistema e introduce una relación nueva entre dos términos, que puede ser verificable (metáfora objetiva), o puede partir de la visión del sujeto que formula la nueva relación (imagen o metáfora subjetiva)” (31). De forma que, al proponer una nueva relación entre la casa y la memoria, Gambaro crea una imagen o metáfora subjetiva.

Por otra parte, en *Es necesario entender un poco*, ocurre lo que Bobes Naves denomina “rasgos de oposición funcional”²⁸, los que junto a las notas caracterizadoras dibujan secuencialmente al personaje. Hue se configura, sobre todo, a partir del contraste que existe entre su forma de actuar y hablar de las del resto de los personajes. En el caso de esta

²⁸ Según la autora, el personaje “se organiza en relación de oposición, sincretismo o recurrencia con otras unidades de su mismo paradigma (es decir, otros personajes) en un cuadro que da y adquiere sentido en cada drama concreto” (Bobes Naves 355), es decir, será de gran importancia para la caracterización del personaje la forma en la que se comporta un personaje en relación con los otros.

obra, es justamente en este personaje en donde se concentra la mayor carga de lirismo. Se identifica este aspecto mediante la utilización de imágenes o metáforas objetivas, en las cuales, recordemos, la relación que se propone entre los términos es verificable u observable y “puede explicarse con mayor o menor eficacia a partir de una sustitución, de un símil y como proceso literario abierto” (Bobes Naves 31). En el siguiente ejemplo observamos cómo Hue utiliza un símil, del movimiento de las olas y la sensación de mareo: “Hue: Agua y agua. **Y mi estómago repleto de olas**” (Gambaro 2.67), aquí, a la vez de proponer una imagen, la intención de la metáfora también es la de intensificar esa sensación que experimenta el personaje al implicar la inmensidad del océano en donde las olas se crean. En este otro, el personaje crea una metáfora sobre la vida mediante un símil: el camino que representa la vida y un pasillo largo “Hue: No te asustes. **La vida es un largo pasillo donde la muerte es sólo una puerta**” (Gambaro 4.83), aquí, por el contrario, debido a que la intención es la de calmar a la mujer que está por morir, la metáfora sirve como un medio para restarle importancia a la muerte, y equipararla a algo trivial como una puerta.

En la obra, además, se utilizan otros recursos como la prosopopeya: “Hue: **Oscura como la tormenta**. No diga que es sólo tinta, señor. **Los signos están vivos como las personas**, y todavía **padecen** los vahídos del mar. El agua rancia, la mala comida” (Gambaro 3.72) En donde, al inicio, para hablar de la tinta se propone un símil entre lo negro de ésta y lo negro de la tormenta, posteriormente se le dan características humanas a los signos, los que considera como seres vivos y los que, además, a causa del viaje, también se encuentran padeciendo un mareo semejante al que sufre Hue. Esta humanización también la encontramos en el siguiente ejemplo: “Hue: ¡Oh, **tierra, mi bienamada! Palpita** como las olas, pero es **clemente. Susurra**” (Gambaro 3.73). Finalmente, también es posible identificar hipérbolos en el habla del letrado: “Hue: Traduje **cuatro mil libros** al lenguaje de la nada” (Gambaro

9.112), en este caso, para hacer énfasis, tanto en el tiempo transcurrido desde que fue abandonado en el loquero, como para destacar el silencio al que se vio sometido.

3.3.2 La palabra y otros recursos para la delimitación de espacios

Ahora bien, recordemos que la palabra, además de caracterizar a los personajes principales, sirve también como un medio para delimitar el espacio. Como veremos en los siguientes ejemplos, en ambas obras, se proponen espacios mediante distintos signos, los cuales, son creados principalmente mediante signos lingüísticos, pero también veremos cómo además existen ejemplos de la utilización de signos de otros sistemas, como es el caso de los luminosos, paraverbales y sonoros. A su vez, se destacará cómo estos espacios, en determinados casos, son construidos como un recurso para proyectar el estado interior de los personajes.

En *La casa sin sosiego* nos encontramos con el siguiente ejemplo: “*Por el extremo opuesto, donde la luz es más intensa, entra Juan... Se detiene bajo la luz y trata de penetrar en las sombras con la mirada*” (1.31-32). Aquí, como podemos observar en la didascalia citada, la luz juega un papel fundamental en la creación de un espacio, las sombras que se extienden sobre los que saben que Teresa está muerta se opone a la luz que cubre a Juan, quien desconoce lo acontecido; se establecen, dentro del mismo espacio, dos distintos: uno marcado por la luz y otro, por las sombras, los que, además, reflejan el interior de los personajes. Las sombras, aquí, sirven para simbolizar el dolor de la familia, el espacio se semiotiza simbólicamente mediante este recurso, enfatizando de esta forma, el contraste de ánimo entre los personajes: la felicidad de volver a casa —ignorando el acontecimiento funesto— y el desasosiego de lidiar con la muerte repentina de un familiar. La luz, entendida así, sólo es posible mediante los sentidos acumulados en la obra, en donde la falta de luz, que se repite como *leitmotiv* en la obra “¿Quién me trajo a **este lugar de tinieblas?**” (Gambaro

II.35), “**No había luz** en el pasillo **oscuro**” (I345), se relaciona directamente con el dolor, la tristeza y la incertidumbre.

Ahora bien, al señalar los espacios de la escena cuatro, destacué un elemento importante dentro de la misma: la puerta. En “La antesala” dentro de la caracterización del espacio se menciona que hay “*Al fondo, una pared donde están marcadas **puertas sin fallebas***” (Gambaro 4.45), en esta descripción del espacio escenográfico se plantea cierta particularidad de la puerta, dando a entender, en principio, que existen espacios a los que se accede mediante ellas y que, por otra parte, sugieren que no se pueda salir de los mismos. Este elemento se enfatiza con lo que comenta el guardia “Guardia: Al gran bonete se le ha escapado un pajarito/ ¿Y quién lo tiene? (*Recupera su seriedad*) Pase, señor. Si usted dice que hay gente **allí** (*señala a sus espaldas*) será cierto. Pero atento, **si entra, puede no salir**” (Gambaro 4.46). Se confirma con este diálogo lo que su sugiere con el elemento escenográfico, el que, de hecho, no puedan salir quienes se encuentren detrás de esas puertas. La puerta podría, en este orden de ideas, funcionar como signo de la reclusión de las personas en su infierno.

En *Es necesario entender un poco* destaca la forma en la que determinados personajes tratan, por un lado, controlar los movimientos y el espacio que ocupa Hue y, por otro, tratan de mantenerlo alejado lo más posible, rechazando su cercanía. Esta característica del espacio lúdico no es, desde luego, arbitraria. Este aspecto paraverbal —la proximidad entre los personajes— se vincula simbólicamente con la relación de dominio que se pretende exponer, poniendo una distancia entre el oprimido y los opresores, en donde estos últimos imponen el lugar que debe ocupar Hue, lejos de ellos, por lo que rechazan su proximidad: “Cochero: Entenderá esto. (*Le pega con el látigo. Hue intenta protegerse. Azotándole los tobillos, el cochero lo lleva hasta el coche*) ¿Quién te crees que sos? ¡**Movete!** ¡Arriba! ¡Arriba,

amarillo! ¡Y no chistes porque te reviento!” (Gambaro 3.74), “Padre: **Sentate, Hue.** (*Como Hue no se mueve, el Cochero lo levanta sin que oponga resistencia y lo sienta en el banco. Padre, al Cochero*) Vos comé afuera” (Gambaro 4.82), “Sacristán (*lo empuja con violencia*): **¡No me toques!**” Gambaro (5.94), “Médico (*excedido, va hacia Hue, lo levanta y lo sienta en el banco*): ¡Silla! **¿Quién te dijo que te vistieras?** (*Le arranca el camión*) ¡Y que te sentaras!” (Gambaro 6.96). Esta relación espacial entre Hue y los otros personajes se semiotiza, indicando una notable distancia entre el protagonista y el resto de los personajes, misma que puede ser entendida como un signo de su aislamiento.

El espacio como reflejo del interior del personaje en *Es necesario entender un poco* se puede observar, sobre todo, en la estancia de Hue en Charenton. Más que el espacio en sí, se observa en la relación del personaje con éste. Si bien los personajes, como se mencionó con anterioridad, rechazan la cercanía de Hue e insisten en delimitar su comportamiento y el lugar que debe ocupar, vemos cómo, luego de su estancia en el loquero y los agravios que vivió allí, Hue procura alejarse del resto y recluírse en un rincón: “*Hue, acucillado en un extremo sobre unos trapos*” (Gambaro 7.99), “Ni siquiera un hombre está cerca de otro. (*Se sienta en su rincón*) ... (*Esconde la cabeza entre sus rodillas*)” (Gambaro 7.106), “Médico: ¡Una sorpresa, señor Hue! ... Siéntese en la silla, por favor. (*Señala el banco. Hue no responde*) ... *Va hacia él, vacila por dónde agarrarlo, lo levanta por los hombros del camión; ayudándose con el pie, lo conduce y lo acomoda en el banco... (Sale. Apenas desaparece, Hue se levanta y corre a su rincón. Entra el jesuita).*” (Gambaro 9.111). Aunque el espacio sea amplio, Hue se aísla en sí mismo, se acentúa este aspecto con el gesto de tratar de hacerse más pequeño al esconder la cabeza en sus rodillas.

Asimismo, dentro de las didascalias se enfatiza el que, de hecho, el rincón sea su único espacio; éste, dicho sea de paso, pese a ser tan insignificante, no duda en “prestarlo” a

otros que considera más desdichados que él para su descanso: “Hue (*la compasión vence su miedo. Lentamente, se acerca a ella, tiende la mano hacia su mejilla*): Podés descansar ahí. **Es mi lugar**” (Gambaro 8.109). Se menciona, además, que el personaje ha sido, de hecho, completamente aislado y recluido en la oscuridad como método de punición por su comportamiento “Hue (*retrocede*): Me encerraron cuando lo hice. Puedo soportar el hambre, el frío, muero en la oscuridad sin aire. (*Respira fatigosamente*)” (Gambaro 8.108). El aislamiento extremo es, como vemos, algo muy temido por Hue, aunque también sea éste el único recurso que pueda emplear para protegerse. El rincón de Hue es un elemento visual de la forma en la que el personaje fue constantemente aislado y despojado.

3.3.3 La palabra cuestionada y otros signos

En ambas obras hay ejemplos de la forma en que los personajes dicen algo, pero lo contradicen con sus acciones. El ejemplo más claro en *La casa sin sosiego* es cuando Juan pregunta por Teresa en un bar. Desde las didascalias se nos informa que, pese a ser un bar, nadie tiene una bebida consigo: “*El cantinero observa, una servilleta al brazo, delantal. Ninguno de los hombres tiene jarros de bebida*” (2.35), a esta peculiaridad se le suma que las acciones que se anuncian por el cantinero tampoco son llevadas a cabo: “Cantinero: Su cerveza. (*No se mueve*)” (2.36), “Cantinero: Pasan muchas jóvenes. No las miramos. Perdón tengo que atender. (*No se mueve*)” (2.38). Asimismo, las afirmaciones del cantinero y los hombres son exhibidas por el loco como falsedades: “Bobo: ¡Señor! ¡Señor! (*Juan se vuelve*) Yo sé dónde está... No el otoño. ¡Ella! ¡Yo sé! **Le mintieron. Todos saben.** (*Se pone la mano sobre el pecho*) ¡Pero yo sé más!” (2.38). Estos elementos, las didascalias, las acciones y las palabras se presentan como aspectos que el espectador debe interpretar en su conjunto.

Las mentiras de los hombres y el cantinero, las acciones que se anuncian y no se realizan y la ausencia de bebidas funcionarían en la obra como formantes de signos. Un vaso

vacío, o un hombre que dice que atenderá y no lo hace son, por sí solos, sólo objetos o acciones sin un significado preestablecido. Los formantes escénicos “son objetos o acciones sin otro valor representativo que su propio ser, son elementos vacíos de significado, que adquieren su sentido en su uso” (Bobes Naves 125). Los elementos antes señalados se integran en un mismo sentido, pues, en conjunto, apuntan a la falsedad, al engaño. Bobes Naves menciona que “los signos convencionales constituyen el apoyo más frecuente en la comunicación teatral para los formantes de signo” (126). Se crea, como Bobes Naves lo denomina, una superposición semántica, los distintos formantes y signos “se integran en simultaneidad en el mismo signo global, con lo que se densa el sentido” (142). Estos formantes en la escena se integran en un mismo sentido gracias a la palabra, a la confirmación que se hace de esa simulación mediante las intervenciones del loco, pues al señalar directamente el engaño, se confirma lo que con anterioridad se fue construyendo mediante acciones y objetos ausentes.

Por otra parte, en *Es necesario entender un poco* encontramos un ejemplo similar, en donde lo que se dice se contradice con la acción. Esto podemos observarlo, principalmente, en los personajes religiosos retratados en la obra. El padre, desde el principio, se caracteriza por su falta de paciencia y por la forma descortés de tratar a Hue “Padre: ¿y Qué querés que haya? Es una madera fuerte, ¡Nunca me ahogé! **Pero con los chinos, ¡no sé qué puede pasar! (Ríe estentóreo) ¡Glu, glu, glu! (Simula ahogarse)**” (Gambaro 2.69). Este aspecto de su carácter se confirma en otras intervenciones que tiene con otros personajes, tanto con otro cómplice suyo en la violencia ejercida sobre Hue, el cochero: “Padre: *(al cochero)* Vos comé afuera. *(lo mira salir. Se tienta locamente)* ¡**Lo jodí!** *(Ríe. Luego, enojado)* Porque lo trato con confianza, **creo poder sentarse a mi mesa**” (Gambaro 4.82); como con otros personajes: “Padre *(se sienta)*: Traé un poco de vino, mujer . . . Adonde vas a caerte si no te

movés. **¡Despertá, estúpida!** Te pedí vino” (Gambaro 4.83). El hombre del clero que debería, convencionalmente, ser ejemplo con sus acciones y palabras es, en realidad, quien humilla constantemente a los demás, es agresivo, misógino y xenófobo.

También, mediante las interacciones con Hue, se evidencia la hipocresía del padre, pues olvida su deber con los desdichados. En este ejemplo, Hue, al ver el frío del mendigo, le ofrece su abrigo y el padre rechaza esta conducta:

Padre: Señor Hue, lo vestí para que estuviera presentable. Y abrigado. El rey nos espera en Francia, el Papa nos espera en Roma... No puede presentarse en camisón.

Hue: y **Dios me espera en el cielo, desnudo.**

Padre: ¡Qué pesado! **¿O le estarán aflojando los tornillos?** (*Al mendigo*)
Devolvé ese capote, infeliz. No es tuyo.

Hue: **Mío, tuyo, no existe entre los buenos, ¿no es cierto, padre?**

...

Padre: **¿Qué estupideces decís? Te lo compré con mi dinero.** Ya estoy harto.
(Le hace un gesto al cochero. Este va hacia el Mendigo, le pega un sopapo y le arranca el capote). (Gambaro 4.80-81)

Aquí, incluso, el padre se pregunta si Hue se está volviendo loco, pues no muestra apego hacia su abrigo y actúa de forma altruista y amable. Finalmente, el padre recurre al cochero para que éste le quite la prenda de forma violenta al mendigo.

A partir de la mención del abrigo de Hue, es importante señalar que su despojo gradual de la vestimenta podría leerse como un signo. El camisón de Hue que termina raído,

se presenta como un objeto que sustituye a un signo, el del sufrimiento por el que ha atravesado el personaje y que algunos críticos lo han visto como parte del proceso de despersonalización: “Guardia: **No tenía ningún sobretodo. Estaba así**” (Gambaro 5.91) “Hue (*Recoge su camisión, se lo pone*): **Soy un letrado. En camisión.** (*Carlota chista. Hue no la oye. Mira perdido*)” (Gambaro 6.98), “Hue acuclillado en un extremo sobre unos trapos, **viste el mismo camisión, roto en los bordes y aún más ajado**” (Gambaro 7.99). Se plantea un elemento visual de lo que le ha ido ocurriendo a Hue a lo largo de su viaje, un despojo gradual y profundo de todo lo que posee y es²⁹.

Otro momento en el que la dramaturga propone un elemento visual para mostrar el interior del personaje es cómo se deforma la cara del Sacristán: “*Entra el Jesuita. El sacristán se serena instantáneamente. Paga un precio, un tic de furia le deforma la cara antes de cada frase que pronuncia con un tono de modestia*” (Gambaro 5.87). Su falsa modestia es evidenciada por ese tic. Además, con este personaje ocurre lo mismo que con el padre, aunque reconoce que debería tener paciencia con los desdichados, en realidad, lo que lo caracteriza es su violencia: “Sacristán (*retrocede, los brazos en alto, en el colmo del pavor*): **¡Aaaah! ¡Te amo! ¡Criatura de Dios!** (Gambaro 5.94)” “Sacristán (*aterrorizado*): **¡Si tuviera una piedra para meterle en la boca! ¡Rajarle la cabeza en dos!**” (Gambaro 5.93). Como en otras escenas, se une una serie de elementos, los gestos que debelan la hipocresía del sacristán, la violencia de sus palabras, así como, en contraste, los terribles sucesos que narra haber visto Hue y la forma en que contesta el religioso pretendiendo interesarse en lo que le cuenta el letrado sin entender su idioma:

²⁹ Respecto al diálogo entre las obras aquí estudiadas y la tragedia, destaca el hecho de que este aspecto de Hue se relacione con la situación trágica, la cual “representa al hombre en toda su grandeza y fragilidad: con sus más grandes anhelos y sus más terribles errores y fracasos” (Gidi 49), se muestra a Hue, al inicio de la obra, entusiasmado por su viaje a Europa y luego su completa despersonalización.

Hue: los señores arrojan monedas bajo los carruajes.

Sacristán: Sí. ¡Sí, sí! La mar de interesante, ¿no?

Hue: Y los hambrientos se echan bajo las ruedas para recogerlas.

Sacristán: ¡Sí, sí! ¡Perfecto!

....

Hue: ¡Bajo las ruedas! Algunos lo logran. Y otros...

Sacristán (*trata de apartarse*): ¡Día primaveral! (Gambaro 5.92-93)

Se presentan en un conjunto los elementos anteriores para ser interpretados bajo una orientación de tipo ética. Se reprueba la conducta del Sacristán y se empatiza con Hue y los terribles sucesos de los que fue víctima. Nuevamente, podríamos relacionar este aspecto con la tragedia, en la que el sufrimiento del héroe “se revierte en el público en forma de terror y compasión” (Gidi 49). En este aspecto, además, se puede observar una clara perspectiva afectiva, la que, recordemos motiva “la *empatía* y la *antipatía*” (García Barrientos 266), en la obra se genera empatía por Hue y antipatía por el padre y el sacristán, la cual se va construyendo a lo largo de la obra con la caracterización de los personajes, en la que se exalta la calidad moral de uno y se reprueba la hipocresía de los otros.

Como se mostró, es posible identificar similitudes claras en la construcción dramática de las obras, en ambas se plantea un viaje del personaje principal hacia el develamiento de una verdad³⁰ que los cambia profundamente —creando personajes dinámicos—. Comparten, también, la forma en la que se caracterizan los personajes principales: mediante el contraste

³⁰ Es decir, de la anagnórisis.

en la forma de hablar de los personajes principales —mediante el empleo de metáforas, prosopopeyas, hipérbolos y aliteraciones— y el resto de los personajes. Además, se observa cómo el espacio, creado en algunos casos mediante la palabra y otros elementos lumínicos y proxémicos, ayuda a destacar el interior de los personajes. Mediante los formantes de signo y los signos, de forma general —junto con la utilización de una perspectiva que resalta el sufrimiento de los personajes focales—, se propone una lectura de las obras que motiva la empatía hacia los personajes de Teresa y Hue, así como hacia al resto de los personajes oprimidos, cuya voz es arrebatada, proponiendo de esa forma una visión del mundo atravesada por el sufrimiento, misma que, además, es matizada mediante los diálogos que establecen las obras con algunos aspectos de la tragedia. *Es necesario entender un poco y La casa sin sosiego*, en este sentido, se desarrollan alrededor de la temática del sufrimiento del individuo, en donde los personajes, oprimidos por una realidad violenta que no pueden cambiar, son despojados de todo: en el caso de Hue, primero de su ropa, la libertad de moverse, luego de su voz y sus gustos, sueños y anhelos, en el caso de Juan, la tranquilidad y la felicidad, y en el de Teresa, la vida.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo se han destacado algunas generalidades sobre la obra de Griselda Gambaro, estableciendo su lugar tanto en el contexto histórico como en el literario de su país, así como la forma en que la crítica la ha recibido. Se ha destacado el impacto y la importancia de su obra en Argentina como en el resto de Latinoamérica. Asimismo, se ha hablado sobre la forma en la que el tratamiento sobre ciertos temas recurrentes, como lo es el poder y la marginación, ha ido evolucionando a lo largo de su carrera —estableciendo, incluso, etapas dentro de la obra de la escritora de acuerdo con las estrategias y situaciones planteadas en las mismas—.

Se realizó, además, la definición de conceptos fundamentales para esta investigación, tales como: texto y signo dramático, así como diálogo. A su vez, se discutió, a partir de lo propuesto por Bobes Naves como por García Barrientos, la definición de las categorías del texto dramático: personaje, tiempo, espacio y visión. Posteriormente, se analizaron dichas categorías del texto dramático en *La casa sin sosiego* y *Es necesario entender un poco*. Fruto de ello fue el hallazgo de la semejanza en cuanto a los recursos empleados para la caracterización de Hue y Teresa —entre los que destacan el uso de figuras literarias como metáforas, hipérbolos y prosopopeyas—, así como el dinamismo que caracteriza a Hue y a Juan, quienes cambian radicalmente luego del viaje que emprenden, y el que supone, a su vez, un punto clave en la semejanza estructural de las obras. A la vez se observó cómo, en ambas obras, se propone una visión del mundo, construida a partir de personajes focales, perspectivas predominantemente afectivas y distancias representativas que motivan, por un lado, la empatía con los personajes y, por otro, la reflexión crítica de los acontecimientos representados, los cuales —además de plantear un diálogo con algunos aspectos de la tragedia— inevitablemente se relacionan con los acontecimientos históricos que se vivieron

en Argentina, y que, además, pueden extenderse hacia acontecimientos violentos actuales, pues las obras, como es característico en los trabajos de la autora, poseen múltiples lecturas posibles.

En cuanto a las otras categorías, de espacio y tiempo, se distinguió la forma en que el primero de éstos se forma también mediante la palabra y otros recursos proxémicos y de escenografía —la distancia impuesta por los personajes hacia Hue, así como la iluminación sobre Juan al inicio de la obra o la presencia de una puerta sin picaporte— y cómo el espacio, en algunos casos, proyecta el estado interior de los personajes. En cuanto al tiempo en las obras se señaló su segmentación —que ocurre en *La casa sin sosiego* a causa de los interludios de Teresa— y progresión —en torno a la develación de una verdad a partir de la obtención de información nueva—, así como el impacto del tiempo diegético en los personajes, que se puede apreciar en el carácter dinámico de los personajes, como en el caso de Hue y Juan, quienes cambian notablemente luego de enfrentarse a la verdad violenta de su entorno.

En conclusión, a partir de los elementos analizados, se pudo observar cómo la autora construye la poética de su dramaturgia, donde busca exponer una realidad cruel, ante la que el individuo no puede hacer nada más que sufrir el peso de la misma. Con esto, la dramaturga busca generar en los lectores y espectadores, tanto la empatía por estos personajes, como generar la reflexión en torno a la propia realidad extraliteraria —su contexto histórico, caracterizado por un fuerte componente de impunidad, violencia, desaparecidos e inconformidad— lo que resultó en obras como las que aquí se analizaron.

Finalmente, considero que es necesario un análisis más profundo en algunos de los aspectos apenas mencionados en este trabajo, como la estrecha relación que guardan estas

obras con las características de la tragedia. Así como un análisis que tome en cuenta un *corpus* más grande de las obras de la autora, que de cuenta de forma más puntual del modo en el que esta estética del sufrimiento fue evolucionando a lo largo de su trayectoria. Sin embargo, considero que el trabajo que aquí se presenta, puede funcionar como un antecedente a dichas futuras investigaciones.

Bibliografía

- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa, 2006.
- Bobes Naves, María del Carmen. *El diálogo: estudio pragmático, lingüístico y literario*. Editorial Gredos, 1997.
- . *Semiología de la obra dramática*. Arco/ Libros, S. L., 1997.
- Boling, Becky. “Reenacting Politics, The Theater of Griselda Gambaro”. *Latin American Women Dramatists*. Editado por Catherine Larson y Margarita Vargas, Indiana University Press, 1998, pp. 3-19.
- Córdoba Romero, Griselda. *Constelaciones textuales. Reescrituras en la obra narrativa y dramática de Griselda Gambaro*. 2018. Colegio de México, tesis doctoral.
- Cypess, Sandra. “El teatro hispanoamericano del siglo XX”. *Historia de la literatura hispanoamericana, II. El siglo XX*. Editado por Roberto González Echeverría & Enrique Pupo-Walker, Gredos, 2006. pp. 498-525.
- De Toro, Fernando. “La(s) teatralidad(es) posmoderna(s) simulación, deconstrucción y escritura rizomática”. *Variaciones sobre el teatro latinoamericano*. Editado por Alfonso de Toro y Klaus Pörtl, Vervuert, 1996, pp. 9-35.
- Díaz, Silvina Alejandra. “Teatro y crisis en Argentina: El lenguaje como resistencia”. *452°F. Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada*, núm., 15, 2016, pp. 130-144.
- Dubatti, Jorge. “El teatro como crítica de la sociedad”. *Historia crítica de la literatura argentina*, editado por Susana Cella, Emecé Editores, 1999.
- Dubatti, Ricardo. “*Del sol naciente* (1983-1984), de Griselda Gambaro: guerra de Malvinas, dictadura y patriarcado”. *Revista signa*, vol. 29, 2020, pp. 273-299.

Fernández, Clarisa. “Antecedentes e historia del teatro argentino contemporáneo. Los inicios de un movimiento”. *Aisthesis*, no. 54, 2014, pp. 147-174.

García Barrientos, José-Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Paso de gato, 2012.

Gidi, Claudia. *Tragedia, risa y desencanto en el teatro mexicano contemporáneo*. Paso de gato, 2016.

Ibarzábal, Clara. “Detrás de las palabras perdidas: Es necesario entender un poco”. *Revista del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini*, vol. 4, septiembre-diciembre. 2008, <https://www.centrocultural.coop/revista/4/detras-de-las-palabras-perdidas-es-necesario-entender-un-poco>.

Josette Féral. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Galerna, 2004.

Kowzan, Tadeus. *El signo y el teatro*. Arco/ Libros, S. L., 1997.

Legon, Elisa. “Occidentalism Violence of Othering in Griselda Gambaro *Es necesario entender un poco*”. *Gestos*, no. 47, 2009, pp. 73-91.

Lorenzo, Alicia Noemí. “Mito, Música y Teatro: la casa sin sosiego de Griselda Gambaro”. *Pervivencia del mundo clásico en la literatura: tradición y relecturas*, coords. Aldo Rubén Pricco, Stella Maris Moro, 2017, pp. 261-271.

Lusnich, Ana Laura: “La producción de Griselda Gambaro (1976 – 1983). Hacia el realismo crítico” en Pelletieri, Osvaldo (Ed.): *Tendencias críticas en el teatro*. Galerna, 2001, pp. 169 -178.

Modzelewski, Helena. “Teatro argentino de los años 60: ¿Una taxonomía de "cajón de sastre"?", *Gestos: Revista de Teoría y Práctica del Teatro Hispánico*, vol. 25, no. 49, 2010, pp. 91-108.

Neuman, Dora Beatriz. *Ironía y grotesco en las obras dramáticas de Griselda Gambaro (décadas del 60 al 90)*. 2011. Universidad del Salvador, tesis doctoral.

- Ortiz Padilla, Yolanda. "El teatro de Griselda Gambaro en los 60: la identidad mutilada de sus víctimas". *Cartaphilus Revista de investigación y crítica estética*, vol. 14, 2016, pp. 268-290.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro, dramaturgia, estética, semiología*. Paidós, 1998.
- Pellettieri, Osvaldo. "El sainete criollo: teatro de autor y de actor". *Gestos*, no. 46, 2008, pp. 57-63.
- Rizk, B. J. "La parodia o el arte de hacer copias de otro arte". *Posmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*. Beatriz J. Rizk. 2001, pp.150-163.
- Romero, José Luis. *Breve historia de la Argentina*. Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Strichartz, Ariel. "El desmantelamiento del discurso colonial en *Es necesario entender un poco* de Griselda Gambaro". *Latin American Literary Review*, 2010, vol. 38, no.75, pp. 66-90.
- Suréda-Cagliani, Sylvie. "Teatro argentino: un espacio entre amnesia colectiva y memoria recuperada". *América Latina y Europa: Espacios compartidos en el teatro contemporáneo*. Coord. Beatriz Aracil Varón, José Luis Ferris, Mónica Ruiz Bañuls, Visor, 2015, pp. 297-306.e45
- Trastoy, Beatriz. "Madres, marginados y otras víctimas: el teatro de Griselda Gambaro en el ocaso del siglo". *Teatro Argentino del 2000*. Editado por Osvaldo Pellettieri, Galerna/Fundación Roberto Arlt, 2000, pp. 37-46.
- Tyroler, María Eugenia. "Griselda Gambaro Arquitecta de la deconstrucción". *Signos Universitarios*, vol. 29, no. 45, 2013, pp. 129-158.
- Urdician, Stéphanie. "les incarnations dramatiques du mal dans le premier théâtre de Griselda Gambaro". *Hispanistica XX*, no. 22, 2005, pp. 73-101.

Verzero, Lorena. *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años '70*. Bilbos, 2013.

Zandstra, Dianne Marie. *Embodying Resistance, Griselda Gambaro and the Grotesque*. Lewisburg Bucknell University Press, 2007.