

To the Graduate Council:

I am submitting herewith a dissertation written by Carolina del Carmen Palacios Diazceballos entitled "La figura femenina bajo represión y violencia en el teatro de Griselda Gambaro." I have examined the final electronic copy of this dissertation for form and content and recommend that it be accepted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, with a major in Modern Foreign Languages.

Dr. Oscar Rivera-Rodas

Major Professor

We have read this dissertation
and recommend its acceptance:

Dr. Michael Handelsman

Dr. Luis Cano

Dr. LaVinia Jennings

Accepted for the Council:

Anne Mayhew

Vice Chancellor and Dean of
Graduate Studies

(Original signatures are on file with official records.)

LA FIGURA FEMENINA BAJO REPRESIÓN Y VIOLENCIA EN EL TEATRO
DE GRISELDA GAMBARO

A DISSERTATION PRESENTED FOR THE DOCTOR OF PHILOSOPHY
DEGREE
THE UNIVERSITY OF TENNESSEE, KNOXVILLE

CAROLINA DEL CARMEN PALACIOS DIAZCEBALLOS
MAY 2007

DEDICATORIA

Para mis padres, Francisca y Antonio, mi hermana, Caty, y
mi esposo, Noor, con un profundo agradecimiento por su
incondicional amor y apoyo.

AGRADECIMIENTOS

Primeramente agradezco a Dios por su infinita misericordia y bendiciones a lo largo de mi vida.

Quiero agradecer a mis profesores en la Universidad de Tennessee, por compartir conmigo sus conocimientos sobre la literatura y motivarme a desear seguir aprendiendo. Todo mi agradecimiento para el Dr. Rivera-Rodas por la oportunidad que me brindó al invitarme a participar en este programa de estudios a nivel graduado, por su valiosa aportación para la realización de este trabajo y por su incondicional apoyo. Un especial agradecimiento a la Dra. Dolly J. Young por su continua e incomparable guía en mi formación como docente y por su amistad.

De la misma manera me gustaría agradecer a todos mis amigos, especialmente a Claudia y Samuel así como a Cristina y Stéphane por su sincera amistad y oportunos consejos. Finalmente, mi más profundo agradecimiento para mis familiares, mis padres, mi hermana y mi esposo, Noor, por todo su amor, comprensión y por siempre tener de alguna u otra manera muestras de cariño y apoyo para mí.

ABSTRACT

Griselda Gambaro's work had been studied previously under the confrontation of victims and their oppressors where the oppressor's role is played by male characters while women play the victim part. However, in Gambaro's four monologues that were written in 1970 and 1974, just before the Argentinean military dictatorship that took place in 1976, there were no male characters.

However Gambaro's monologues, even without male characters, illustrate the violence, repression and stark violations of human rights in an "apparently" democratic time in Argentina. This is possible because the women characters plunder their passive feminine identity by acquiring male behaviors full of aggression which threatens their own elimination. The details of the role of women as victims and oppressors are described in this dissertation.

CONTENIDO

1. Introducción.....	1
2. Método de análisis.....	16
2.1 Conceptos propuestos por Courtés	21
2.2 Conceptos del modelo de semiosis teatral de Kowzan.....	22
2.2.1 Clasificación de los signos teatrales.....	23
2.3 Conceptos de Discurso-Testimonio.....	25
2.4 Concepto de Postmodernidad.....	27
2.5 Concepto de intertextualidad.....	29
2.6 Conceptos de Genette. Tipos de narradores.....	31
2.6.1 Palimpsestos.....	33
3. La dramaturgia de Gambaro y la memoria colectiva.....	36
3.1 Periodo de 1960 a 1976.....	39
3.1.1 La situación de la mujer en Argentina de 1960 a 1976.....	43
4. La dramaturgia de Gambaro y el teatro argentino.....	51
4.1 La evolución del teatro argentino de finales del siglo XIX y principios del siglo XX.....	52
4.2 Antecedentes del grotesco criollo. Armando Discépolo.....	53
4.3 Evolución del grotesco criollo. Roberto Arlt....	58

4.4 Teatro Independiente.....	67
4.5 Inicio del Teatro Contemporáneo Argentino.....	71
4.6 La década de los sesenta.....	72
4.7 La década de los setenta. El neogrotesco porteño.....	75
4.8 La dramaturgia de Gambaro por etapas.....	78
5. Gambaro: la figura femenina bajo represión y violencia.....	83
5.1 El acto persuasivo y manipulador en el monólogo.	93
5.2 Emisor (yo) y Receptor (yo-tú): <u>Oficina</u> (1970)..	95
5.2.1 <u>Oficina</u> (1970).....	97
5.3 Emisor (yo) y Receptor (yo): <u>El nombre</u> (1974)..	103
5.3.1 <u>El nombre</u> (1974).....	105
5.4 Emisor (yo) y Receptor (externo): <u>El viaje a Bahía Blanca</u> (1974).....	121
5.4.1 <u>El viaje a Bahía Blanca</u> (1974).....	121
5.5 Emisor (yo) y Receptor (ausente o imaginario): <u>El despojamiento</u> (1974).....	139
5.5.1 <u>El despojamiento</u> (1974).....	140
6. Conclusiones.....	153
7. Bibliografía.....	161
8. Apéndice.....	175
9. Vita.....	183

LISTA DE FIGURAS

Figura		Página
1	Las deixis y los niveles de <u>El nombre</u>	110
2	Aplicación del cuadro semiótico de Greimas a <u>El despojamiento</u>	146

1. INTRODUCCION

La producción literaria de los países latinoamericanos durante la segunda mitad del siglo XX se vio afectada más que por eventos principalmente literarios, por diferentes procesos políticos y socio-económicos acontecidos en la época. Entre estos acontecimientos sobresale la Revolución cubana de 1959, que recibió considerable apoyo de los mismos países latinoamericanos, así como una reacción contraria de las instituciones militares, que impusieron dictaduras militares durante la década de 1970, en casi todos los países de Latinoamérica.

La política represiva de las dictaduras militares tuvo como foco principal a intelectuales, profesionales, artistas y a todos aquellos que infundían en la gente el hábito de pensar y cuestionar. Perseguidos como si fuesen delincuentes de extrema peligrosidad, algunos escritores y artistas tuvieron que optar por el exilio, mientras que aquellos que permanecieron en sus países fueron condenados a una especie de muerte civil, con prohibiciones para

trabajar y formaron parte de misteriosas listas negras¹. En casos extremos, los nombres de estos artistas y escritores constituyeron una extensa lista de "desaparecidos". El caso de estos "desaparecidos" ha generado, particularmente en la Argentina, una abundante producción de documentos sociales, políticos, artísticos y literarios². Dentro de esta producción se ha destacado notablemente el teatro de ese país por representar no solamente el ambiente de tensión y miedo sino también las persecuciones, muertes y desaparición consecuentes de la violencia.

Fuera de este contexto histórico, político y social este teatro argentino ha sido considerado imitador de las tendencias europeizantes como el Teatro del Absurdo, el

¹ Carlos Barulich. Las listas negras (reportajes). (Buenos Aires: El Cid: 1983)

² Véanse entre otros: Becky Boling. "Reenacting Politics: The Theater of Griselda Gambaro" en Latin American Women Dramatists. Catherine Larson and Margarita Vargas. USA: Indiana University Press, 1998. 3-22; Julio Cortázar, "América Latina: exilio y literatura", en Lectura Crítica de la Literatura Americana, ed. Saúl Sosnowski, vol.4 (Caracas: Ayacucho, 1997) 639-645; David William Foster, "Narrativa testimonial argentina durante los años del *Proceso*". Testimonio y Literatura. Eds. René Jara y Hernán Vidal (Minnesota: Institute for the study of Ideologies and Literature, 1986) 139-154; Liliana Mundani, Las máscaras de lo siniestro. Escenas política y escena teatral en Argentina: el caso Gambaro (Argentina: Alción, 2002); Luis Alberto Romero, A History of Argentina in the Twentieth Century. Trad. James P. Brennan (University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2002); Beatriz J. Rizk, en Lectura Crítica de la Literatura Americana; Judith Weiss et al., eds., Latin American Popular Theatre: The First Five Centuries (Albuquerque : University of New Mexico Press, 1993). De igual modo la mayoría de la producción dramaturgica de Griselda Gambaro, Osvaldo Dragún, Agustín Cuzzani entre otros.

Teatro de la Crueldad y el Existencialismo, entre otros debido a la intensidad y profundidad que se reflejaba en sus argumentos. Sin embargo, no trataba de copiar ideas europeas puesto que en ese período Latinoamérica estaba viviendo el absurdo y la crueldad de manera cotidiana, resultado de las dictaduras prevalecientes en varios países que en sí significaban persecución y muerte. Además, el precio que los intelectuales debían pagar para conservar la vida era el exilio voluntario, en los casos más afortunados, como una respuesta a la persecución política de la cual eran víctimas y que los forzaba a sentirse como refugiados en su propia patria. Consecuentemente, los temas de este teatro no podían ser más que la persecución, la muerte, así como el absurdo y el sin sentido de la vida diaria que la dictadura había impuesto en la sociedad argentina de ese momento.

En este panorama sobresale el nombre de la escritora Griselda Gambaro (1928), autora de más de treinta obras de teatro, varias de ellas premiadas internacionalmente y la mayoría representadas en teatros de la Argentina, países latinoamericanos y europeos desde 1965. En las obras que escribió durante y después de la dictadura militar argentina, Gambaro refleja la represión militar y sus

consecuencias sobre los derechos humanos que, por otra parte no ha sido solamente característica de la Argentina de esa época sino de todos los países de América Latina.

Por tal motivo, este proyecto de investigación se dedicará al estudio de tan destacada figura del ambiente teatral latinoamericano, de quien se analizarán cuatro obras de teatro representativas de la primera mitad de la década de los setenta. Destaca como criterio de selección que estas cuatro obras a analizar sobresalen dentro de la producción conocida de Gambaro, en las que sólo participan personajes femeninos. Debido a que, generalmente, se habla de una dicotomía entre víctima y victimario como una constante en la producción de Gambaro -encasillando en la mayoría de los casos al hombre como victimario y a la mujer como el objeto de la violencia³- el presente trabajo se propone re-significar esta dicotomía ante la ausencia del elemento masculino.

Con la finalidad de fundamentar y apoyar el propósito de este estudio se establecen los objetivos específicos siguientes:

³Emilio Carballido, "Griselda Gambaro o modos de hacernos pensar en la manzana" Revista Iberoamericana. 628-634; Sandra M. Cypess, "The plays of Griselda Gambaro". Dramatists in Revolt: The New Latin American Theater. Ed. Leon F. Lydia y George W. Woodyard (Austin:U of Texas P, 1976) 95-109; Tamara Holzapfel "Griselda Gambaro's Theater of the Absurd". Latin American Theater Review 1970:5-11.

A) En relación con el panorama general:

- Considerar que para Gambaro escribir teatro no es escribir a partir de un personaje sino sobre situaciones⁴. Bajo esta línea, las obras que se analizarán responden a situaciones de miedo, agresión, muerte y violación de los derechos humanos que vivió la Argentina por veinte años debido a dos golpes militares; el primero de 1963 y el segundo de 1976 que instauró la dictadura militar hasta 1983. Gambaro logró escribir y publicar sus trabajos por varios años después de los sucesos de 1963, no obstante la persecución y censura sobre sus obras que la obligaron a un auto-exilio en España en 1977. Durante su exilio, de acuerdo con Gambaro⁵, no pudo escribir obras de teatro, sólo novelas. En 1980 regresó a la Argentina.

B) En cuanto al estilo de Gambaro:

- Establecer que en las obras de teatro de Griselda Gambaro sobresalen varios temas: violencia, crueldad, sumisión, tortura, represión, humor, entre otros y desde

⁴ En la entrevista que le hizo Guthmann, Gambaro explica: "Escribo teatro a partir de situaciones más que de personajes. No creo situaciones para un personaje. La situación, normalmente, es de tipo social, lo que me impresiona, más que personal. Conciencia de la sociedad en la que se está viviendo. Las situaciones teatrales nunca fueron tan terribles como lo que pasó en ese momento o después. Las acciones e imágenes determinan al personaje." Entrevista a escritores argentinos, dir. Gerardo Guthmann, Videocasete, AVV Video, 1988.

⁵ Osvaldo Pellettieri, "Diálogo de apertura: Griselda Gambaro y Osvaldo Pellettieri" en El teatro y su crítica. Osvaldo Pellettieri Ed. (Argentina:Galerna:1998).

luego la dicotomía víctima/victimario. Además varios críticos han asociado la forma de escribir de Gambaro con estilos ajenos a la tradición latinoamericana debido a que sus textos plantean situaciones e imágenes absolutamente audaces para su época. Por lo anterior, la crítica intentó descalificar la estética de Gambaro tan solo porque, según la perspectiva de algunos críticos⁶, se alejaba del realismo y costumbrismo del teatro argentino. No obstante, según palabras de la misma escritora⁷ sus obras responden a situaciones cercanas a su realidad, mismas que logró transcribir por medio de una mezcla de tragedia y humor como hicieran sus antecesores y maestros: Armando Discépolo (1887-1971) y Roberto Arlt (1900-1942), entre otros. Ambos escritores sintetizan dos de las corrientes estéticas a las que la producción de Gambaro ha sido asociada: el grotesco criollo y la vanguardia, respectivamente. La íntima relación que guarda el estilo de la dramaturga con estos dos dramaturgos obliga a la necesidad de incluir un apartado sobre ambos en el que se describan sus

⁶ Angela Blanco Amores de Pagella, Motivaciones del teatro argentino en el siglo XX (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1983); Leon Lyday y George Woodyard, Dramatists in Revolt; Holzapfel, 1970; Rosela Postma, "Space and Spectator in the Theatre of Griselda Gambaro: Información para extranjeros". Latin American Theatre Review 1980:35-45

⁷Entrevista a escritores argentinos, 1988.

características, evolución e influencia en la escena argentina.

C) En relación con las etapas de creación de Gambaro:

- Mencionar las tres grandes etapas de creación de Griselda Gambaro en su producción literaria bajo la perspectiva de varios autores. De acuerdo con Diana Taylor, en su artículo "Violent Displays", las obras de los sesenta corresponden a un "theater of crisis", mientras su producción de los setenta es calificada como "drama of disappearance, obsessed with the missing". Para la década de los ochenta, según Taylor, Gambaro abandonó la postura pasiva de la víctima frente a su victimario⁸. Del mismo modo, Beatriz Trastoy apunta tres momentos que coinciden con las décadas de su producción: en los sesenta y setenta se reiteran situaciones de crueldad y juegos paródicos, mientras que en las de los ochenta se evidencia la presencia del protagonismo femenino. Por su parte, Osvaldo Pellettieri considera que son tres los períodos: el del absurdo, el de transición y el realista crítico⁹. Como se ve, este proyecto de investigación considerará la división

⁸ Diana Taylor, "Violent Displays" en Feitlowitz, Marguerite. Information for Foreigners. Three Plays by Griselda Gambaro. (Evanston: Northwestern University Press, 1992) 161-175.

⁹ Estas referencias han sido tomadas del libro de Ilena Azor, El neogrotesco argentino. (Caracas: CELCIT, 1994) 163

hecha por Taylor, Trastoy y Pellettieri como punto de partida para iniciar nuestro análisis de las obras escritas antes de 1976. Como ha sido expuesto, mientras que en las primeras piezas de Gambaro la crisis es más bien de tipo personal, pues son personajes individuales que divagan entre creer o no las realidades que padecen, para la década siguiente la crisis es de tipo colectivo, la desaparición no se entiende tan sólo como una desaparición física de un solo ser sino de una democracia. Por lo tanto, en los setentas desaparecen los nombres propios, aparecen los grupales como signo de solidaridad con todos y no tan sólo con un desaparecido. Del mismo modo, se acentúa la falta de comunicación hasta reducirse a un sólo personaje en escena que se expresa a través de un monólogo. Por otro lado, coincidimos con los tres críticos en que fue hasta la década de los ochenta, una vez terminada la dictadura y vuelta a instalar la democracia, que Gambaro propone una figura femenina que se rebela ante la opresión a la que es sometida. Uno de los más claros ejemplos de esta década es Antígona furiosa de 1986, obra en la que re-escribe el mito griego.

En cuanto a la metodología que se utilizará en cada análisis se aplicarán los conceptos propuestos por el

crítico Joseph Courtés en su obra Análisis semiótico del discurso (1991), éstos ayudarán a una mejor comprensión de los elementos semióticos utilizados por Gambaro tomando en cuenta los tres niveles semánticos: figurativo, temático y axiológico. En cuanto al nivel figurativo se considerará la teoría que sobre el signo¹⁰ en el teatro realizó Tadeusz Kowzan, debido a la importancia que toda imagen y cada signo teatral¹¹, tienen para la representación del (neo) grotesco argentino.

Como se mencionó, el común denominador de los análisis a realizarse en las obras de Gambaro será la figura femenina. En este sentido resulta interesante que para este estudio el triángulo de comunicación esté constituido por tres figuras femeninas tanto al nivel de la emisión o creación y el de la recepción. En palabras de Kowzan:

El creador crea y hace emitir por el emisor, o emite él mismo, un signo correspondiente a un referente. Este signo es un elemento perceptible (visible, audible, palpable, sensible) y su significante tiene una existencia única [...] su

¹⁰ Por lo que respecta al concepto de signo, Kowzan propone una denominación amplia "algo que para alguien está en lugar de otra cosa" (250)

¹¹ Según Kowzan, el signo teatral es un: "signo que se manifiesta y funciona durante la elaboración y/o presentación de un espectáculo teatral. (250) Además éstos pueden ser: naturales / artificiales, motivados / arbitrarios y convencionales.

significado puede no ser el mismo para el creador-emisor (significado E) que para el receptor-interprete (significado R). (147)

Si aplicamos este proceso de comunicación y funcionamiento del signo a nuestro estudio tendremos dos componentes que parten de un mismo significante: el emisor (o emisión) y el receptor (o recepción). Por lo tanto, para este análisis tanto el creador del discurso (Gambaro), como quien lo emite (la actriz) y, finalmente, quien lo recibe y analiza (la investigadora) son mujeres. Tomando en cuenta lo antes expuesto resulta interesante para este proyecto de investigación, que tanto el sujeto de la enunciación (enunciador), como el enunciatario y el creador del enunciado compartan su ser femenino. Por lo anterior el análisis de cada obra de teatro tomará en cuenta la pragmática de la producción (Gambaro), la pragmática de la enunciación (cada personaje femenino estudiado) y, finalmente, la pragmática de la recepción (en este caso, el de la investigadora). De tal modo que la mezcla de ambas realidades, la lingüística y la extralingüística al nivel pragmático, ayudarán a un mejor entendimiento del por qué de la creación de obras con sólo personajes femeninos por parte de la dramaturga argentina entre 1970 a 1974 y como

estos han planteado un precedente, con su testimonio, en la historia de su país, ya que como sugiere René Jara "como forma discursiva, el testimonio parece hallarse más cerca de la historiografía que de la literatura en la medida en que apunta hacia hechos que han ocurrido en el pasado" (1).

El formato de la tesis constará de un segundo capítulo en que se expondrá la metodología para que en el quinto capítulo se realice un análisis semiótico sobre el elemento femenino de cada obra. En el tercer capítulo se presentará un panorama general sobre el contexto social, económico, histórico y sobre todo político por el que atravesó la Argentina durante la década a estudiar. Tal panorama enfocará la relevancia de la figura femenina en la historia de la Argentina de los setenta. La notabilidad del personaje femenino en la producción teatral de la dramaturga se resume en el pensamiento que expresó Gambaro en, 2001, el 25 aniversario del golpe de estado de 1976: "Fueron las madres, las abuelas, los seres solidarios y de buena memoria quienes buscaron el resarcimiento de la verdad y aún ahora construyen un país sólido sobre otro volátil"¹². Por lo anterior, este estudio lleva como título: La figura femenina bajo represión y violencia en el

¹² Griselda Gambaro, "La dictadura militar argentina (1976-1983)" La nación. 24 de marzo del 2001.

teatro de Griselda Gambaro. En el cuarto capítulo se abordarán las características y evolución de uno de los recursos más recurrentemente empleado por Gambaro durante sus etapas de creación literaria, me refiero a la influencia del grotesco criollo. Finalmente, los capítulos sexto y séptimo constituirán las conclusiones y bibliografía, respectivamente.

La importancia de este proyecto obedece a que si bien resulta obvio el gran aporte de la extensa producción teatral de Griselda Gambaro, no se ha realizado un estudio sobre su producción en los términos que aquí se propone. Es decir, los únicos cuatro monólogos con sólo personajes femeninos (excepto El despojamiento) y escritos durante la primera mitad de la década de los setenta y, por lo tanto, previos al periodo de la dictadura argentina de 1976. Como sabemos el nombre de Griselda Gambaro ha estado presente en la mayoría de las antologías¹³, que sobre el teatro latinoamericano de la segunda mitad del siglo han sido

¹³ E. Andrade y H. Cramsie, Dramaturgas latinoamericanas contemporáneas. (Madrid: Verbum, 1991); Leon Lyday y Woodyard George, ed. 9 Dramaturgos Hispanoamericanos. Antología del teatro hispanoamericano del siglo XX (Ottawa: Girol Books, 1979); Latin American Plays (London: Nick Hern Books, 1996); Miguel Angel Giella y Roster Peter, ed. 7 Dramaturgos Argentinos. Antología del teatro hispanoamericano del siglo XX (Ottawa: Girol Books 1983); Garfield Picon, Women's Fiction from Latin America. (Detroit: Wayne State University Press, 1988); Graciela Ravetti y Sara Rojo, ed. Antologia bilíngüe de dramaturgia de mulheres latino-americanas: peças de Griselda Gambaro, Rache de Queiroz e Inés Margarita Stranger (Belo Horizonte: CENEX/FALE: 1996).

publicadas, tanto en inglés como en español y otros idiomas. Sus obras han sido dignas de publicación y de investigación a la par con la producción de los más reconocidos dramaturgos de su época. Lo anterior pone en evidencia que el trabajo de Gambaro ha sido capaz de traspasar las barreras de la discriminación que ha existido hacia la dramaturgia escrita por mujeres.

Sin embargo, dada la bibliografía consultada con relación a este tema, cabe mencionar que sólo un proyecto de investigación comparte cierta similitud con el propuesto. Liliana Mundi publicó en el 2002 su libro: Las máscaras de lo siniestro. En dicho texto, la investigadora, realiza un análisis de cuatro obras de Gambaro cuyo marco de estudio abarca parte de la década de los setenta (1966 a 1976). Sin embargo, en las obras que analizó no incluyó ninguna en que los personajes fueran sólo femeninos ni monólogos. Por otro lado, solamente uno de los cuatro monólogos que se analizarán, El despojamiento, ha sido estudiado en varias ocasiones pero no bajo el criterio que aquí se exponen: monólogos con solo personajes femeninos.

Las obras que se analizarán son: Oficina (1970), El nombre (1974), El viaje a Bahía Blanca (1974) y El

despojamiento (1974)¹⁴. La selección de las obras responde al siguiente criterio: sólo personajes femeninos, escritas durante una década -particularmente- relevante en todos los aspectos de la vida de la Argentina. Del mismo modo, resulta interesante que las cuatro obras a analizar son monólogos y en tres de ellas el personaje es una "actriz". De lo anterior sobresale el manejo del metateatro así como de una especie de *efecto de distanciamiento*.

Además, durante la etapa de estudio (década de 1970) se comienza a configurar una rebeldía en el personaje femenino a la par con la preparación del golpe militar del general Rafael Videla (en 1976). Como sabemos dicho evento provocó el auto-exilio de Gambaro a España en 1977. Del mismo modo, los conflictos se tornan controversiales y su estructura dramática es compleja, pues pareciera que el diálogo que establecen las emisoras con sus respectivos receptores sirven más que para desahogarse para lograr reconstruir su propia realidad.

Como se mencionó, el presente trabajo propone re-significar la idea de que el personaje masculino, normalmente, es el victimario ante el personaje femenino que es la víctima. Lo anterior se logrará al confrontar a

¹⁴ Las fechas entre paréntesis de estas cuatro obras corresponden a la fecha de escritura, según aparecen en las Ediciones de la Flor (1989).

la mujer frente a sí misma como es el caso de los monólogos. La ausencia del personaje masculino nos hará considerar de forma distinta las palabras de Gambaro: "el verdugo está porque lo permite la víctima. O dicho de otra manera, el verdugo es inocente"¹⁵ ya que tendremos que considerar quién desempeña el papel de verdugo cuando, supuestamente, estamos frente a víctimas por ser obras sólo con personajes femeninos.

¹⁵ Entrevista a escritores argentinos, 1988.

2. Método de análisis

En este capítulo se definirán los términos críticos que se utilizarán en la presente investigación con la finalidad de ayudar a la comprensión de los mismos. Debido a que las cuatro obras por analizar son monólogos consideramos pertinente comenzar por definir ese vocablo. Primeramente, debemos recordar que si bien existen términos afines como monodrama¹⁶ y soliloquio, decidimos optar por "monólogo"¹⁷ por su amplia significación. Dentro del campo teatral, la palabra monólogo tiene dos acepciones principales. Por un lado, se asocia a una convención teatral utilizada por los dramaturgos respecto a varias escenas representadas por un solo personaje en obras en las que toman parte varios personajes. Por otro lado, el monólogo se define como una forma autónoma de espectáculo¹⁸. En el presente estudio, nos limitaremos a considerar la última acepción debido a la estructura de los monólogos a estudiar.

¹⁶ "The term monodrama (...) is also used to describe plays which are supposed to occur within a single mind or which dramatize a single consciousness or personality, of which the subordinate character represent various facets " (Andrew Parkin, "Singular Voices: Monologue and Monodrama in the Plays of W.B. Yeats" Modern Drama 1975:142)

¹⁷ En términos generales de trata de un discurso de una sola persona.

¹⁸ Duane Rhoades, The Independent Monologue in Latin American Theater. A Primary Bibliography with Selective Secondary Sources. (Londres: Greenwood Press, 1985)

En su libro The Independent Monologue in Latin American Theater , Duane Rhoades señala, en relación a lo fundamental del género dramático que nos ocupa, que

Most often, it represents a theater reduced to the minimum of one player, who may be assisted by music, living tableaux, a chorus, a mute, puppets, devices such as the telephone and tape recorder, or by sounds and voices from off stage. In other words the single player may draw upon all of the secondary or external re-sources of the theater and even upon other characters as long as they do not converse on stage. At times, the spectator may be called upon to imagine the presence of other characters whose replies and actions are inferred by the one interlocutor who is actually the one behind the footlights. (xiv)

Rhoades también incluye en este género ciertas obras expresionistas: las obras en que todo se ve filtrado desde el punto de un personaje, aún cuando hay muchos personajes en escena. Más adelante, también señala los dramas psicológicos en los cuales distintos personajes representan las diferentes facetas de una sola personalidad, o de una mente escindida (xv).

Por otra parte, en cuanto a la relación entre monodrama y monólogo, Parkin explica: "The term monodrama (...) is also used to describe plays which are supposed to occur within a single mind or which dramatize a single consciousnesses or personality, of which the subordinate characters represent various facets" (142). A su vez, para el dramaturgo argentino Juan Jacobo Bajarlía:

En el monólogo no hay diálogo. Hay un solo personaje que habla consigo mismo o con alguien que no responde. Falta la acción dramática. En el monodrama, en cambio, hay un diálogo con un segundo personaje (y a veces más de uno) disimulado por un objeto o una carta, o bien un teléfono. Estos objetos encubren el otro personaje. Hablan de un modo táctico que se adivina en las palabras del actor. Este diálogo, a su vez, establece una dimensión de combate y se produce el drama de uno solo. El monólogo a la inversa es pura introspección aunque el actor simule un diálogo con otro locutor. (cit. en Rhoades)

Este comentario nos parece interesante porque destaca la diferencia del diálogo y la simulación del mismo, que está

presente en la mayoría de las obras que se analizarán. Como se ha visto, hay quienes utilizan la palabra "monólogo" estrictamente para designar la larga presencia a solas de uno de los personajes de una obra dramática, mientras que el término "monograma" se refiere a una pieza teatral completa que pone en escena a un solo personaje. Asimismo, hay quienes asocian ambos términos con una obra independiente pero proponiendo que el diálogo y la acción dramática estén presentes en el monodrama y que, por lo contrario, el monólogo prescindiera de estos elementos.

Del mismo modo, la palabra "soliloquio" ha sido definida por Garzón Céspedes del siguiente modo:

mencionando el soliloquio, opto por reunir bajo el término de monólogo, tanto a los monólogos propiamente dichos -ese hablar para alguien-, como a los soliloquios -ese hablar consigo mismo, que equivale en sus propósitos al 'monólogo interior' de la prosa narrativa- que se constituyen en totalidad teatral.(9)

La comparación que hace el crítico entre el soliloquio y el monólogo interior en la narrativa amerita una seria reflexión, la cuál será retomada en el momento del análisis

de las obras. Por otro lado, según Deborah Geis un soliloquio:

usually involves the verbalization of the speaker's interior feelings or thoughts and often entails a revelation or decision that may not be ordinarily rendered in speech outside of a theatrical framework but which is enacted aloud for the benefit of the audience. Thus, even though a soliloquy may take place in a naturalistic play, it is inherently metatheatrical because it calls for the vocalization of thoughts for an audience. (9)

Por lo tanto, una vez determinado lo que entendemos por "monólogo" y habiendo delimitado algunos aspectos elementales al momento de tratar de definirlo, como la alusión a la dimensión introspectiva, al paralelismo con el monólogo interior de la narrativa y a la presencia del diálogo en el interior del monólogo, contamos con los parámetros que nos permitirán desarrollar las distintas ideas vinculadas con este género y las piezas de Gambaro que se estudiarán.

2.1 Conceptos propuestos por Courtés.

También se aplicarán en cada análisis los conceptos propuestos por Joseph Courtés en su obra Análisis semiótico del discurso. Como se mencionó anteriormente, se realizará un análisis del discurso femenino en cada una de las obras estudiadas en tres niveles: figurativo, temático y axiológico. Para Courtés, lo figurativo es "todo lo que puede estar directamente relacionado con uno de los cinco sentidos tradicionales: la vista, el oído, el olfato, el gusto y el tacto; en pocas palabras, todo lo que depende de la percepción del mundo exterior" (238). Por otro lado, lo temático "trata de contenidos, de significados de los sistemas de representación, que no tienen un elemento correspondiente en el referente" (238). Mientras el nivel axiológico otorgará valor(es) al concepto (tema) que parte de la figura analizada. En relación con el nivel figurativo se recurrirá a las distintas categorías que sobre la función del signo, particularmente en el teatro, ha propuesto Kowzan en su libro El signo y el teatro. De acuerdo con la nota de los traductores:

el autor analiza las relaciones del signo con el teatro y, sobre todo, los usos que el signo tiene en el teatro; repasa las diferentes clases de

signos (naturales / artificiales, motivados / arbitrarios y convencionales) y el modo especial en que actúan y cobran sentido en el espectáculo teatral. (14)

2. 2 Conceptos del modelo de semiosis teatral de Kowzan.

El modelo de semiosis teatral que ha propuesto Kowzan servirá como punto de partida para analizar la función de ciertos signos en las obras a analizar desde el emisor al receptor. Se tomarán en cuenta tres aspectos: 1) la estructura doble del signo (significante-significado), 2) el referente como elemento exterior al signo, pero íntimamente ligado a él, 3) el modelo de comunicación creador-emisor-receptor-intérprete (Kowzan 147).

En cuanto al modelo de comunicación, de acuerdo con Kowzan "[H]ay comunicación cuando un signo es emitido intencionalmente por E (emisor) para D (destinatario) y cuando éste la percibe convirtiéndose en R (receptor)" (140), también agrega que "R no está obligado a contestar, a reaccionar, ni siquiera teniendo la posibilidad de hacerlo" (140). Éste último comentario resultará importante durante el análisis de uno de los monólogos, dado que el efecto pragmático se produce en la recepción

del mensaje. Por lo tanto, en el acto de la comunicación teatral se tendrá en cuenta tanto al emisor del signo como al receptor del mensaje; además de distinguir entre el destinatario del signo como receptor virtual y el receptor del signo como destinatario efectivo. Esta última distinción, comenta el crítico, "deriva de la intencionalidad en la producción y/o emisión de un signo: el signo intencional apunta a un destinatario (el receptor responderá o no a la llamada), el receptor puede percibir e interpretar un signo, incluso cuando no sea intencional" (Kowzan 141). Por último Kowzan menciona la variante de comunicación intraescénica, es decir, cuando un personaje que no participa en el diálogo pero cuya presencia en escena influye sobre la conducta de los interlocutores (142). Un ejemplo de este tipo de comunicación está presente en la obra El despojamiento (1974).

2.2.1 Clasificación de los signos teatrales.

La primera gran división de signos distingue entre signos naturales y signos artificiales. De acuerdo con Kowzan, los signos naturales son "aquellos cuya relación con la cosa significada es resultado de la leyes de la naturaleza: por ejemplo: el humo, signo de fuego" (56).

Mientras que los signos artificiales son "aquellos cuya relación con la cosa referida se basa en una decisión voluntaria y con frecuencia colectiva" (56), es decir, "los signos creados por el hombre o por el animal con la voluntad de significar, emitidos con la intención de comunicar o de dejar un mensaje, son signos artificiales" (57).

La segunda división de los signos corresponde a la de los signos motivados y los signos arbitrarios. Según Kowzan para definir un signo motivado es necesario considerar el problema de la motivación, ya que, éste puede situarse "de una parte entre el significante y el significado, y de otra entre el significado (eventualmente el signo) y el referente, es decir, 'la cosa' designada" (66). Por lo que la motivación o inmotivación de un signo debe considerarse en relación a su contexto semiótico, es decir, en su relación con otros signos y no de forma aislada. Del mismo modo, las características del signo arbitrario no pueden ser estudiadas de forma separada de los signos motivados, ya que "el carácter arbitrario o más o menos motivado de los signos no procede de su naturaleza de signos, sino de su interpretación, es decir, del sentimiento o de la actitud que una sociedad lingüística o

un individuo mantiene respecto a los signos que utilizan” (66). Dicho de otra manera, la dicotomía motivado/arbitrario debe resolverse en el nivel tanto de la emisión (para los signos motivados) como de la recepción (signos arbitrarios) según cada caso.

Finalmente, en lo que se refiere a la interpretación de los signos usados en el teatro, Kowzan explica que es necesario:

tener en cuenta el doble destinatario y el doble (múltiple) receptor, principio esencial de la comunicación teatral: de una parte está el personaje para el cual se destina el signo (por otro personaje o como signo natural -relámpago, canto de gallo- reproducido artificialmente por las técnicas teatrales) en el marco de lo que se llama acción o situación o situación dramática, y de otra parte está el espectador. (141)

2.3. Conceptos de Discurso-Testimonio.

Como se ha explicado anteriormente, “el discurso escrito, histórico o literario, no puede tener en Latinoamérica, desde sus orígenes, otra misión que ‘testimoniar’ sobre la verdad de los hechos” (Prada 248).

Esta tendencia en la literatura latinoamericana se remonta a la época de la conquista con textos tan representativos como Nueva crónica y buen gobierno escrito por el cronista indígena del Perú, Guaman Poma en su afán por dar a conocer la visión indígena del mundo andino después de la conquista.

De acuerdo con Prada los rasgos característicos del discurso-testimonio son: a) el relato¹⁹ "que no pretende desembragar el valor del deíctico²⁰ yo: lo que implica que el sujeto del sujeto del enunciado (producto verbal) es el sujeto de la enunciación (acto)" (250), b) asunción del valor de verdad de los hechos narrados por el narrador testimonial, es decir, "el valor referencial de sus enunciados tiene una correspondencia en la realidad (*referente*)" (250) y c) la conciencia o intención funcional que el narrador testimonial confiere a su discurso como valor comunicativo, que es "para que el preceptor, a su vez, asuma la verdad del discurso (*mensaje*)" (250) y donde,

¹⁹ Narración de una serie concatenada de acciones o de una historia. Renato Prada, "De lo testimonial al testimonio. Notas para un deslinde del discurso testimonial". Testimonio y Literatura. Eds. René Jara y Hernán Vidal. (Minesota: Institute for the study of Ideologies and Literature, 1986) 250

²⁰ Los deícticos son elementos lingüísticos referidos a la instancia de la enunciación y a sus coordenadas espacio temporales: yo, aquí, ahora. Así pueden servir de deícticos los pronombres ("yo", "tú"). Se trata entonces, como se ve, de la enunciación enunciada. (Greimas, Diccionario, 105).

según Prada apoya su función política. Por lo tanto, para este crítico la importancia de este tipo de discurso recae en tres elementos básicos: el sujeto de la enunciación, un referente real y la intención de comunicar dicho evento. Consecuentemente un discurso de este tipo pretende reconstruir hechos ocurridos en el pasado, a partir de la memoria que se tiene de ellos, para dejar testimonio de tales sucesos.

2.4 Concepto de Postmodernidad.

De acuerdo con Rivera-Rodas, la Modernidad "se inicia en 1880 y concluye hacia la mitad del siglo XX" (Modernidad 447), mientras que, "la Postmodernidad se inicia hacia 1950 en un desarrollo que aparentemente no termina a fines del siglo XX" (Modernidad 448). Para este crítico las características de este periodo dentro de la literatura hispanoamericana son:

- a) lleva a su culminación el proceso de descreimiento en los fundamentos de la tradición. Además, desde la experiencia histórica contemporánea, propone otro sentido y orden (...)
- b) propone un empleo renovado de la expresión y del pensamiento para obtener una interpretación

del mundo como producto de una práctica social
(Modernidad 456)

Para nuestro análisis es importante subrayar que la Postmodernidad presenta un compromiso con su sociedad y su historia por lo que el abandono de la subjetividad le permite abrir la participación pragmática del lector²¹ éste es un aspecto importante en la dramaturgia de Gambaro.

En el ámbito del teatro argentino, Pellettieri explica, que dentro del teatro de intertexto posmoderno²² se presentan dos tendencias: a) moderna realista y b) de intertextualidad posmoderna. A su vez, continúa Pellettieri, esta última se divide en dos corrientes: el teatro de resistencia y el teatro de la desintegración (157). De acuerdo con este crítico el teatro de la desintegración es:

el resultado de una mezcla productiva de estos intertextos²³ con el teatro neovanguardista del

²¹ Oscar Rivera-Rodas, "Modernidad y Postmodernidad literarias en Hispanoamérica". en Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes. Alberto Vital Ed. (México: Instituto de Investigaciones Filológicas, 1996) 467.

²² "Cuando empleamos los términos 'teatro de intertexto posmoderno' en lugar de 'teatro posmoderno', estamos aludiendo a la relación entre textos, a la mutua reescritura que se da en el texto dramático y el texto espectacular de distintos textos del presente o del pasado" "Modernidad y Posmodernidad en el Teatro Argentino actual". El teatro y su crítica. Osvaldo Pellettieri Ed. (Buenos Aires: Galerna: 1998) 163.

²³ Intertextos de una serie de autores fundamentalmente en la escena de hoy, como Heiner Müller, Philippe Minyana, Valere Novarina y el poeta Raymond Carver. (Pellettieri, Modernidad 159)

absurdo, cuyo último exponente 'moderno' tardío apareció en los sesenta y entre cuyos sus militantes se contaban Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky, Jorge Petraglia y Roberto Villanueva. (Pellettieri, Modernidad 159)

Además, dentro del sistema teatral argentino, este teatro de desintegración es "la continuidad estético-ideológica del absurdo, como éste, a su vez, era la continuidad de la tradición irracionalista-pesimista de grotesco"

(Pellettieri, Modernidad 159). A partir de esta cita, podemos deducir que la producción dramática de Gambaro pertenece a la tendencia del llamado 'teatro de desintegración' ya que ha hecho uso de ciertos intertextos²⁴ dentro de sus monólogos además de recuperar el grotesco criollo.

2.5 Concepto de intertextualidad.

De acuerdo con la tesis del crítico Manfred Pfister "la intertextualidad postmoderna es la intertextualidad concebida y realizada dentro del marco de una teoría

²⁴ Para Barthes, el intertexto quiere decir no solo el texto mismo, sino también el espacio entre todos los textos, en el que nos movemos, y tenemos que movernos todo el tiempo" en Pfister "¿Cuán Postmoderna es la Intertextualidad?" Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes. Ed. Alberto Vidal. (México: Instituto de Investigaciones Filológicas, 1996) 205

postestructuralista de la intertextualidad" (205), es decir la intertextualidad no es utilizada como un procedimiento, sino que es considerada un principio constructivo central que permite la continua auto-reflexividad del emisor sobre su propio texto. Sin embargo, los estudios sobre este término se remontan a los años veinte durante la revolución cultural rusa a través de los estudios de Mijail Bajtín sobre el dialogismo²⁵. Por lo tanto, tomando como punto de partida esta teoría, la crítica Julia Kristeva fue más allá de un modelo estructural estático de los textos literarios y así pudo establecer que "todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble" (Kristeva 190). Por lo que, bajo la noción global de texto, Kristeva define la intertextualidad: "Llamaremos INTERTEXTUALIDAD a esa interacción textual que se produce dentro de un único texto. Para el sujeto cognoscente, la intertextualidad es una noción que será el índice del modo como un texto lee la historia y se inserta en ella" (cit. en Pfister 202).

²⁵ Entendemos este termino como "las relaciones posibles entre enunciados, o entre posiciones ajenas y voces ajenas dentro de un mismo enunciado" (en Beristáin 148)

Más contemporáneamente, de acuerdo con la crítica Beatriz Rizk y respecto al teatro latinoamericano: "[E]s indudable que la práctica de la intertextualidad, íntimamente ligada a los recursos estilísticos vanguardistas, será también la regla general en la producción posmodernista" (144). Rizk se refiere a esa necesidad de re-interpretar las obras ya escritas y que pretenden ser utilizadas como intertextos. Dicha co-presencia de discursos en el texto resultante contendrá la visión analítica de un "autor colectivo" sobre los eventos históricos que narra para así provocar una respuesta crítica en su receptor.

2.6 Conceptos de Genette. Tipos de narradores.

Como se sabe, Gérard Genette²⁶ clasifica a los narradores según su ubicación (su distancia) respecto de la historia narrada en tres tipos. Es decir, Genette logra esta clasificación de acuerdo a las situaciones que pueden aparecer de la relación entre el acto narrativo y el acontecimiento que se narra. Con esa finalidad Genette, tomó como modelo las diferentes narrativas establecidas por Prévost en su novela Manon Lescaut. Cabe recordar que

²⁶ Gérard Genette, Figuras III. Trad. Carlos Manzano. (España: Editorial Lumen, 1972)

dicha novela se le presenta al lector como las supuestas memorias de M. Renoncourt. Según Genette, "la redacción por el señor Renoncourt de sus *memorias* ficticias es un acto (literario) realizado en un primer nivel, que llamaremos extradiegético" (284). Por otro lado, los eventos o acontecimientos contados en las *memorias*, por el mismo Des Grieux (personaje de las memorias que "narra" Renoncourt) conforman a un narrador intradiegético, es decir, se trata de un narrador que permanece dentro de la historia sin desempeñar ningún otro papel, que ese mismo, el de narrador. Por su parte, aclara Genette "llamaremos metadieгéticos los acontecimientos contados en el relato de Des Grieux, relato en segundo grado" (284). En este caso el narrador metadieгético, narra, en su calidad de personaje de la diégesis o narración en primer plano, una metadieгésis o narración en segundo grado. Es decir, se encuentra ubicado dentro de una primera cadena de acontecimientos, pero toma a su cargo la narración de otra historia, ocurrida en otro plano espacio/temporal, en otra situación y con otros personajes o con los mismos.

2.6.1 Palimpsestos.

En cuanto a los términos que utilizaremos para el estudio de la intertextualidad, se aplicarán los conceptos propuestos por el mismo crítico francés, Genette, en su obra Palimpsestos (1982). A continuación, se presentan algunas definiciones de los conceptos básicos propuestos por Genette y que serán utilizados en esta investigación. Se utilizarán sus conceptos con la finalidad de facilitar la identificación de la intertextualidad en las obras a estudiar.

El término que Genette utiliza de manera general es del de "*transtextualidad*", al cual define como: "todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos" (9). Genette menciona que existen cinco tipos de relaciones transtextuales, las cuales ha denominado como 'intertextualidad', 'paratextualidad', 'metatextualidad', 'architextualidad' e 'hipertextualidad' (9-17). A continuación se definen tres de estos cinco tipos de transtextualidad, por ser éstos pertinentes a la presente investigación:

Intertextualidad. Genette define este concepto como "una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia

efectiva de un texto en otro" (10). Dentro de esta clasificación, se encuentran las *citas*²⁷ directas de otro texto, el *plagio*²⁸ y la *alusión*²⁹ a otros textos. En las obras de Gambaro se pueden identificar ciertas citas directas, así como alusiones a otros textos las cuales generan una relación intertextual. En la pieza El viaje a Bahía Blanca (1974) de Gambaro, existe una relación intertextual, como se verá más adelante.

Transtextualidad. El segundo tipo de relación "está constituido por la relación, generalmente menos explícita y más distante, que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su *paratexto*: títulos, subtítulos, prefacios, epílogos, prólogos, notas al margen, a pie de página, etc." (Genette 11).

Hipertextualidad. Para Genette es "toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario" (14). Posteriormente

²⁷ "Con comillas, con o sin referencia precisa" en Genette, Palimpsestos. Trads. Celia Fernández Prieto, (Madrid: Taurus, 1989) 10

²⁸ "Que es una copia no declarada pero literal" en Genette, Palimpsestos 10)

²⁹ "Un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo" (Genette, Palimpsestos 10)

aclara que entiende por hipertexto "todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple o por transformación indirecta (imitación)" (17). Por lo tanto, el hipertexto puede crearse a partir de su hipotexto por medio de lo que Genette llama 'transformación' o 'imitación'. Como se verá en esta investigación, uno de los monólogos de Gambaro que se analizarán tiene como fuente otro texto, por lo que dicha relación se crea en función de la intertextualidad presente en cada obra.

Los recursos metodológicos expuestos en este capítulo son sólo parte de los medios que permitirán una aproximación tanto a la intención de la dramaturga como a los valores de su obra respecto al momento histórico que vivió en su propia realidad social.

3. La dramaturgia de Gambaro y la memoria colectiva.

Este capítulo responde a la insistencia de Gambaro de relacionar la realidad que vivió la Argentina con la ficción de sus obras, siempre con la intención de dejar un testimonio de su propia experiencia. Al respecto, comenta:

Mis obras pueden transcurrir en la Grecia antigua o en la Francia de 1700, pero la mirada es la mirada de una argentina, porque los datos de mi experiencia son los de la realidad de mi país. Cuando uno escribe teatro o ficción hace uso de su memoria y de la memoria colectiva de su propio entorno. (Roffé 114)

Cabe recordar que Gambaro no ha sido la primera ni mucho menos será la última intelectual argentina que ha tomado a su creación como un arma contra la represión y el silencio impuesto por la violencia, en su caso la dictadura militar. Al respecto Félix Luna explica en Fracturas y continuidad en la historia argentina que:

[E]n Argentina, la opinión exige a los grandes escritores una permanente definición sobre cada hecho importante y no acepta su silencio o su distracción. En la tradición de Echeverría, Mármol y Hernández, el ensayista debe emigrar

después de elaborar su doctrina política; el novelista tendrá choques con quienes se sintieron agraviados por sus descripciones; el poeta andará matreando por los campos entrerrianos tras las banderas de López Jordán y sufrirá exilio por su militancia. (325)

La dramaturga argentina, refiriéndose al exilio que padeció entre 1977 y 1980, dijo:

La presión política me obligó a salir del país. El gobierno, por decreto con la firma del general Videla, prohibió mi novela Ganarse la muerte, a principios de 1977. En ese momento por el poder omnímodo y sin garantías, eso significaba la ruptura total con mis canales habituales de comunicación. (Alcira y Mirkin 228)

Por consiguiente, su obra cabe dentro de un tipo de discurso: el testimonio. En palabras de Prada Oropeza "el discurso escrito, histórico o literario, no puede tener en Latinoamérica, desde sus orígenes, otra misión que "testimoniar" sobre la verdad de los hechos" (248). Por lo tanto, considerando a Gambaro como emisora o creadora de un discurso basado en la realidad sociopolítica por la que atravesaba su país y ella misma durante la dictadura

militar, su obra será estudiada como un discurso-testimonio, de la forma que lo define Prada Oropeza:

el discurso-testimonio es un mensaje verbal (preferentemente escrito para su divulgación masiva aunque su origen sea oral) cuya intención explícita es la de brindar una prueba, justificación o comprobación de la certeza o verdad de un hecho social previo, interpretación garantizada por el emisor del discurso al declararse *actor*³⁰ o testigo (mediato o inmediato) de los acontecimientos que narra.(249)

Previamente, es necesario repasar los acontecimientos más sobresalientes de la Argentina relacionados con el exilio de Gambaro, haciendo hincapié en la situación de la mujer. A fin de presentar una exposición clara nos referiremos a la época de la Historia de la Argentina en la que se desarrollo la carrera literaria de la escritora. Veremos, en esa época, una etapa en la que señalaremos un cuadro general de aspectos históricos, políticos y sociales. Esa etapa es de 1960-1976. La delimitación y características de ese período se explicarán enseguida. Antes queremos aclarar que en este período Gambaro tratará de modo

³⁰ El énfasis es suyo.

particular la situación de la mujer, ya que durante este período ella escribió y publicó los cuatro monólogos que se analizarán en este trabajo de investigación. Si bien es cierto que la fecha de creación de tres de las cuatro obras corresponde al año 1974, es decir, dos años previos al inicio de la dictadura argentina, la pieza Oficina fue escrita en 1970; su contenido pone en evidencia que la época de violencia no comenzó el 24 de marzo de 1976, sino con anterioridad.

3.1 Período de 1960 a 1976.

Comencemos este recorrido en la década de los sesenta cuando crecía la guerrilla, inspirada por la revolución cubana, al mismo tiempo que en 1966 las Fuerzas Armadas³¹ asumían el poder del Estado y designaban presidente al general Juan Carlos Onganía tras el derrocamiento del gobierno de Arturo Illia el 28 de junio de 1966. De esta manera se daba inicio a lo que los militares llamaban la

³¹ "A partir de 1955 [...] Las fuerzas de la Revolución Libertadora adoptaron, aunque fuera vagamente, un ideario que se cifraba en el no-retorno del peronismo, y asumieron como propia una misión: impedir toda forma de regreso del régimen depuesto. Esta misión se prolongó por casi tres décadas. Las Fuerzas Armadas, muchas veces divididas en facciones, seguidoras de diferentes caudillos militares, de Aramburu a Lanusse, se mantuvieron fieles a aquella conducta, cuya coherencia implicaba vetar, promover, imponer y hasta derrocar presidentes" Félix Luna, Fracturas y continuidad en la historia argentina (Buenos Aires: Sudamericana, 1992) 248.

“revolución argentina” y que proponía, en palabras de Luis Alberto Romero en La crisis argentina. Una mirada al siglo XX:

una refundación completa de la sociedad de acuerdo con un plan en etapas que, según decían, tenían objetivos y no plazos. En primer lugar, sanear y expandir la economía; luego atender a las necesidades sociales y promover una nueva organización comunitaria; finalmente, dar forma a una nueva institucionalidad, basada en la representación funcional y orgánica. (60)

En consecuencia, tras el golpe de junio de 1966, el sistema democrático dejó su lugar a un gobierno militar, que tuvo como objetivo final lograr cambios de tipo estructural, a nivel socioeconómico, político, cultural. Finalmente, la denominada “revolución argentina” se interrumpió con el retorno del peronismo al poder en 1973. Después de tres gestiones militares: la del general Juan Carlos Onganía (junio de 1966-junio de 1970), la del general Marcelo Levingston (junio de 1970-marzo de 1971) y la del general Alejandro Agustín Lanusse (marzo de 1971-mayo de 1973).

Como explica Félix Luna en su libro Golpes militares y

salidas electorales: "El 25 de mayo de 1973, un espectáculo asombroso se difundió a través de millones de aparatos de TV. En el Salón Blanco de la casa de Gobierno un presidente militar, vestido de gran gala, entregaba los atributos del poder a su sucesor" (137). Luna se refiere a la tercera toma de poder de Juan Domingo Perón como presidente de la Argentina³², tras diecisiete años de exilio. El triunfo de Perón significaba:

la derrota de la Revolución Argentina, más que la del general Alejandro Lanusse, la culminación de los desaciertos iniciados con la gestión de Onganía, llena de mesianismo, autoritarismo y elitismo, que dilapidó en tres años su consenso inicial. Era también la derrota de Levingston, errático e incoherente durante su breve paso por el poder. (Luna, Golpes 137-138)

Del mismo modo la ola de violencia iniciada a partir del asesinato de Aramburu en junio de 1970 de la mano de grupos terroristas bajo diversas siglas, que activaban una horrible secuela de asesinatos, secuestros, chantajes y

³²"Fue el 23 de septiembre de 1973, cuando una mayoría aplastante (7,360.000 sufragios, equivalentes al 61,85% del electorado) consagró presidente a Perón. El líder justicialista tenía en ese momento 82 años y su vicepresidente era su propia esposa" Luna, Golpes militares y salidas electorales (Buenos Aires:Sudamericana, 1983) 147.

robos,³³ y que marcarían el estado de represión y terror que provocaría el país en los siguientes años. Con la llegada del peronismo al gobierno, la lucha entre las diferentes fracciones dentro del movimiento se tornó cada vez más obvia. El enfrentamiento entre la 'derecha' (la burocracia sindical) y la 'izquierda' (en particular la juventud) se vuelve inmediatamente una lucha por el control del movimiento y del gobierno³⁴. En este sentido surge la llamada juventud peronista agrupada en siete regionales entre las que destacan los *Montoneros*, éstos se proponían continuar con la Guerra Revolucionaria, además de ser el grupo de militantes que tenían el control político de la juventud peronista³⁵.

La muerte de Perón se produjo el 1° de julio de 1974, lo sucede María Estela Martínez de Perón³⁶. Con el líder justicialista desapareció la única figura política con la suficiente capacidad de convocatoria para moderar la violencia proveniente tanto de los sectores de izquierda como de derecha. Como resultado de esto, los Montoneros pasaron a la clandestinidad, mientras que las Fuerzas

³³ Luna, Golpes

³⁴ Silvia Sigal y Eliseo Verón, Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista (Buenos Aires:Eudeba, 2003)

³⁵ Romero, Argentina. Una crónica total del siglo XX (Buenos Aires: Aguilar, 2000)

³⁶ Conocida como Isabel Perón.

Armadas se hacían cargo de la represión, por orden de la presidenta Isabel Perón, y reprimían a la guerrilla³⁷.

Por otra parte, la situación política nacional se vio más afectada durante los primeros cinco años de la década de los setenta, por graves problemas de la economía del país:

En 1975 el país involucionó en relación con años anteriores [...] A fines de 1975 el salario real estaba una cuarta parte más bajo que el nivel que tenía cuando empezó el gobierno justicialista, en mayo de 1973. Entre mayo de 1973 y marzo de 1976, la totalidad de la emisión de billetes se multiplicó catorce veces. El dólar, que en mayo de 1973 tenía un valor convencional de 1.000 (\$ m/n), en diciembre de 1975 estaba en 35.000 [...] Solamente en el año 1975 la inflación había aumentado un 334,8% según información oficial.

(Luna, Golpes 152)

3.1.1 La situación de la mujer en Argentina de 1960 a 1976.

El golpe de Estado de 1966 divide la década en dos.

Los cambios en las formas de vida antes de 1966 fueron

³⁷ Romero, Breve historia contemporánea de la Argentina (Buenos Aires: FCE, 2001) 204.

notables, particularmente, en las grandes ciudades.

Respecto a la situación específica de la mujer, Romero explica que tanto la píldora anticonceptiva así como una actitud más flexible sobre las conductas sexuales y las relaciones familiares terminaron por cambiar las relaciones entre hombres y mujeres³⁸, lo cual se refleja en la obra de Gambaro, cuando escribe su novela Ganarse la muerte (1976):

“La gente parecía alocada, en estos tiempos de la píldora, de pesarios³⁹ y preservativos, la procreación no cesaba” (68). Al igual que en el resto del mundo, Buenos Aires comenzaba a abrirse a la naciente forma moderna de vida: televisores, aparatos eléctricos, autos, moda, entre otros aspectos de los que la mujer no estuvo ajena. Por ejemplo, después de 1966 el manejo dictatorial del presidente Onganía desató quejas, reclamos y protestas de quienes sufrieron sus demostraciones de autoridad, desde los estudiantes hasta las jóvenes con minifalda⁴⁰. En cuanto a la situación de la mujer, las llamadas feministas del

³⁸ Romero, Breve.

³⁹ Según García-Pelayo: “Dispositivo anticonceptivo que cierra el cuello de la matriz” (492)

⁴⁰ Romero “La primavera de los setenta” en La política en consignas. Memoria de los setenta. (Santa Fe: Homo Sapiens, 2003) 123-134.

"feminismo de la diferencia"⁴¹ buscaban la consideración de la sociedad al establecer que:

la opresión sufrida por la mujer es la más antigua, universal y permanente de las dominaciones y achacan la causa a las relaciones entre hombre y mujer. Creen también que todos los fenómenos sociales, familia, sexo, violencia, que existen en la relación entre hombres y mujeres, son de carácter político. (Cano Rossini 105)

Esta teoría, explica Cano Rossini:

trajo principios opuestos al del primer feminismo, ya que mientras éste buscó igualdad con el hombre pensando conseguirla a través de los derechos civiles y el sufragio, el movimiento de los '60 buscó la preeminencia de una mujer 'diferenciada del hombre', por sus propias condiciones de mujer, reflejada en la universalidad de sus acciones.(105)

En este sentido y como resultado de la época anterior, la imagen de la mujer en la década de los setenta estuvo

⁴¹ "Nuevo accionar de origen norteamericano creado por mujeres de tendencia marxista, se desarrolla entre los años 1960 y 1970 aunque para algunas autoras se prolonga hasta la década de los '80. Uno de sus escenarios principales fue Paris" (Cano Rossini, 104)

asociada con el feminismo de la época, así lo afirma Cano Rossini al comentar que "[E]l derecho de la mujer al placer, que enunciaron las mujeres de la revolución francesa, lo siguieron manteniendo las mujeres especialmente las feministas de los años '70" (95). Particularmente, en la Argentina explica que "según la investigadora Marcela Nari, a partir de las décadas de 1960/1970 los 'estudios de la mujer' (así como más adelante la categoría de 'género') fueron introducidos en nuestro país, fundamentalmente, desde la psicología, la demografía y la sociología" (44), siempre bajo la idea del feminismo que expusiera la feminista francesa Nelly Roussel a principio de siglo XX: "Feminismo es la doctrina de la equivalencia natural y de la igualdad social de los sexos"⁴².

Por otra parte, a partir de la segunda mitad del siglo XX se aumenta la participación femenina en el mercado de trabajo y una mayor permanencia de las jóvenes en el mismo, a la vez que registraba un reingreso de mujeres entre 30 y 40 años. En la década del '70 el 25% de esta población trabajaba en servicio doméstico. Tal es el caso de María, la protagonista de El nombre (1974), quien narra las

⁴² Cano Rossini, Transformaciones sociopolíticas del mundo de la mujer. Un análisis de la situación argentina (Argentina: Fundar, 1999) 44.

distintas etapas por las que atravesó cuando cada una de sus patronas le cambió el nombre a su gusto, quebrantando así, su identidad. Este personaje se convierte en una víctima por ser la receptora del abuso de sus empleadoras, ya que una vez que consideran no necesitar más de sus servicios, la despiden sin mayores explicaciones.

Las mujeres constituían el 91% de los docentes primarios y el 86% del personal de enfermería obstetricia y trabajo social. Sin embargo, una nueva política económica a partir de 1976 trajo, impensadamente, endeudamiento externo, desocupación, disminución de los salarios reales, crecimiento de precios y demás consecuencias de la crisis de los mercados. La gravedad de estas situaciones recayó principalmente sobre las mujeres, más que sobre los hombres. Lo anterior provocó, finalmente, que entre el 1970 y 1980 aumentara el número de trabajadoras de edad mediana, jefas de familia, con importante carga laboral familiar. Mientras que, también, cambió la composición educacional: el mercado de trabajo acogió preferentemente a las más educadas (Cano Rossini 187).

Sin embargo, la realidad que se estaba viviendo en las calles mostraba la presencia de otro tipo de mujeres, las

llamadas 'militantes'⁴³, aquellas que combatían al poder militar, militando. Al respecto Norma Morandini comenta que mientras "en el mundo desarrollado, las mujeres tiraban los corpiños en las plazas públicas en señal de rebeldía y autonomía, en Argentina, las mujeres seguían definidas por el hombre" (96). Más bien, aclara Morandini, "la entrega y el compromiso militante se medían con los valores masculinos. Se era una buena militante cuánto más coraje, frialdad y desprendimiento se exhibía" (96). Como se sabe uno de los grupos guerrilleros más reconocidos en esa época fue el de los Montoneros cuyo cántico rezaba: "Mujeres, mujeres, son las nuestras, las demás están de muestra" (Morandini 95), entendiendo como "nuestras" a aquellas pertenecientes al peronismo revolucionario y a las demás u "otras" como aquella mujer burguesa que estaba de "muestra" y cuyo papel era más de tipo social que político o más aún revolucionario.

Claros ejemplos de estos tipos de mujeres serían las dos esposas de Juan Domingo Perón: Eva ("Evita") Perón y María Estela Martínez, mejor conocida como Isabel Perón. Por un lado, Evita, como una de las "nuestras", como

⁴³ Norma Morandini, "Las nuestras y...las otras" en La política en consignas. Memoria de los setenta (Santa Fe: Homo Sapiens, 2003) 95-99.

emblema de libertad y lucha que se resume en la siguiente consigna: "Si Evita viviera sería montonera"⁴⁴. De este modo se creaba la imagen de una Evita guerrillera que ayudaría como explica César Tcach⁴⁵ a construir un hilo conductor que vinculaba pasado y presente. Como expone Silvia Sigal, "el colectivo Montoneros, la juventud peronista, no es otra cosa que la reencarnación de Eva Perón" (202). De tal forma que, la recuperación de la figura de Eva Perón le permitió a la Juventud Peronista de 1973 "colocarse automáticamente en una oposición al 'orden establecido' dentro del peronismo y legitimar su reclamo de un peronismo revolucionario" (Sigal 203) Por lo tanto, esas mujeres "nuestras" eran como Evita, revolucionarias, capaces de enfrentarse a la oligarquía y a los poderosos, eran mujeres rebeldes.

Por otro lado, se encontraba la figura de la segunda esposa de Perón, Isabel, de quien dice Luna:

la personalidad de María Estela Martínez también formaba parte del cuadro agónico de la Argentina de fines de 1975. Errática e influenciabile [...] la viuda de Perón había pasado por estados de ánimo

⁴⁴ César Tcach, "Heterodoxo diccionario de consignas orales" en La política en consignas. Memoria de los setenta (Santa Fe: Homo Sapiens, 2003) 28.

⁴⁵ Tcach, Heterodoxo 78.

que iban desde la euforia hasta la depresión
pasando por la histeria y las vanas furias.

(Golpes 154)

Isabel Perón sería una de las "otras", no tanto por que le gustara lucirse en sociedad sino por pertenecer al otro bando. A la muerte de Perón, el 1 de julio de 1974, su esposa asumió la presidencia. Su ministro de Bienestar Social y secretario personal, José López Rega, conocido como *el Brujo*, fue la mayor influencia sobre Isabel en esta fase del gobierno. En su intento de hacer primar los intereses de la derecha peronista sobre los distintos movimientos sociales, López Rega desvió fondos públicos para el financiamiento de una formación ilegal conocida como Alianza Anticomunista Argentina o *Triple A* (un grupo paramilitar), bajo su dirección, que emprendería acciones de hostigamiento contra figuras destacadas de la izquierda, como los Montoneros, y que acabarían en atentados, secuestros, torturas y asesinatos⁴⁶. La situación de Isabel Perón se tornaba cada vez más difícil de apoyar, pues su legalidad "se encarnaba en una pobre mujer exhausta y desconcertada" (Luna, Golpes 155).

⁴⁶ Esta información sobre Isabel Perón se encuentra en Romero, Breve.

4. La dramaturgia de Gambaro y el teatro argentino.

La finalidad de este capítulo es describir las dos corrientes presentes durante el llamado período de la vanguardia dentro del teatro argentino: grotesco criollo y vanguardista. Para tal fin se realizará un breve estudio introductorio de los orígenes de estas tendencias, además de los aspectos característicos de cada una de ellas. Dos dramaturgos representativos de ambas corrientes son Armando Discépolo, iniciador del grotesco criollo; y Roberto Arlt, que prolonga la tradición en este género pero con una postura más vanguardista. En este capítulo, también, se definirán el concepto y las características del Teatro Independiente, debido a su importancia como difusor y foro de representación para las obras de Arlt, además de ayudar a la transición del teatro argentino a su etapa moderna. Posteriormente, se expondrá la relación entre las tendencias mostradas y el *neogrotesco* criollo. Finalmente, se mencionarán las características principales del estilo de Gambaro durante cuatro décadas de su producción: sesenta, setenta, ochenta y noventa.

4.1 La evolución del teatro argentino de finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

El teatro de la Argentina durante las primeras décadas del siglo XX ha sido considerado, de manera general, como un teatro de vanguardia. Sin embargo, su tradición estaba respondiendo a intereses más particulares que internacionales. Arturo Berenguer explica que:

ni la escasa dramaturgia de la época hispana, dirigida por el barroquismo calderoniano; ni el teatro seudo clásico revolucionario, de intención política y estética anglofrancesada; ni los románticos (...), alcanzaron, a pesar de muy nobles intentos por lograrlo, una dramaturgia de validez netamente argentina. (xi)

Por el contrario el teatro autóctono de raíz gauchesca sí poseía tal validez. Por ejemplo, en 1884 la compañía de los Hermanos Podestá representó la versión teatral de la novela Juan Moreira de Eduardo Gutiérrez⁴⁷. Este acontecimiento logró delinear el camino hacia un teatro más auténticamente nacional, que se contraponía a los repertorios de compañías europeas.

⁴⁷ Orlando Gómez Gil, Historia Crítica de la Literatura Hispanoamericana. (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1968) 377.

Por otra parte, a finales del siglo XIX y principios del XX la Argentina atravesó por una serie de distintos acontecimientos sociales y económicos entre los que destacó la oleada de inmigrantes tanto españoles como italianos⁴⁸. Estos inmigrantes pasaron de ser espectadores a personajes de los dramas a los que asistían. De aquí, que estos pintorescos seres, con su particular forma de hablar y formas propias de vida de sus países de origen, sirvieron como punto de partida para la formación de un nuevo género, el sainete porteño⁴⁹. Durante la primera década del siglo XX, la visión jocosa y pintoresca del inmigrante se deja de lado para dar pie a una percepción más individualista e íntima de este personaje dando paso al grotesco criollo.

4.2 Antecedentes del grotesco criollo. Armando Discépolo.

El sainete evoluciona hasta conformar el grotesco criollo, cuyo creador fue Armando Discépolo (1887-1971) con su obra Mateo (1923). Para este dramaturgo "lo serio y lo

⁴⁸ Gerardo Fernández. "Historias para ser contadas". Antología teatro argentino contemporáneo. (Madrid: FCE, 1992) 15.

⁴⁹ "Desde sus comienzos, el sainete criollo incorpora al lance trivial, a la intriga baladí, o al suceso intrascendente, una nota trágica. Gracias a ella, gana en hondura y conquista un derecho de humanidad que no tuvieron otros géneros menores" en Tulio Carella, El sainete. (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina 1967) 17. Del mismo modo que "se ocupa de trasladar a escenografías de patios de conventillos y callejas de arrabal -al aire libre-, situaciones y prototipos pintureros y burlescos de *comedia dell'arte*" en Luis Ordaz, "El nuevo grotesco en la dramática argentina", Primer Acto 1988: 44.

cómico se suceden o se preceden recíprocamente, como la sombra y el cuerpo” y agrega que en su aspecto teatral es como “el arte de llegar a lo cómico a través de lo dramático” (Ordaz, Breve historia 14). Esta corriente rioplatense, el grotesco criollo, ha sido analizada desde distintos puntos: a) su argumento: familias que se destruyen económica y afectivamente, b) técnico: máscaras que caen, distorsiones en las imágenes, enfrentamiento de propuestas totalmente contradictorias y c) sus procedimientos más ostensibles: como la utilización del humor a partir de una visión cómica y trágica a la vez. (Azor 35)

Debido al periodo histórico y la influencia de las corrientes europeas, como la de Pirandello⁵⁰ varias piezas de dramaturgos argentinos de los años veinte han sido consideradas herederas del llamado *grottesco*⁵¹ italiano. Sin embargo, como indica Luis Ordaz en Breve historia del

⁵⁰Las particularidades del grotesco pirandeliiano son el triángulo pasional que componen los tres personajes o prototipos clásicos: el marido, la mujer y el amante. Además del conflicto de la personalidad que demuestra la propia impotencia y choca contra un medio que de alguna manera se burla y escarnece (Ordaz, El nuevo 44.). Esta última característica, explica Ordaz, se mantiene en sustancia al pasar a la dramática argentina.

⁵¹ Palabra italiana que proviene de “grotta” que significa gruta en Luis Ordaz, Breve historia del teatro argentino. Tomo VII. (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965)12.

teatro argentino, la relación se debe a la inmigración de los europeos al país sudamericano:

Los personajes son seres de inmigración que por una causa o por otra reaccionan de manera brusca ante la realidad circundante. La mayoría de los personajes-protagonistas son de procedencia itálica. Esto se debe a una conformación temperamental peculiar, como lo denuncia la misma dramática italiana. Se trata de un individuo en conflicto, pero existe una dualidad equilibrada entre los opuestos. (14)

Un claro ejemplo es el personaje Don Miguel, en el grotresco de Discépolo titulado Mateo (1923). Este personaje es un italiano que se ha adaptado a un nuevo país, Argentina, pero que continúa su lucha por asimilarse a un distinto estilo de vida, como todo inmigrante. Además, está presente el conflicto tanto consigo mismo como con la época de progreso que le está tocando vivir.

En cuanto a la recepción de este género, Osvaldo Pelletieri⁵² comenta:

El efecto buscado es que el espectador se distancie. Se quiere provocar al receptor,

⁵² Osvaldo Pelletieri, Alberto Novión. La transición al grotresco criollo. (Buenos Aires: Eudeba, 2002)

tratar de que ponga en tela de juicio todo aquello que se le ha señalado desde el punto de vista social como digno de amar y respetar, en particular la familia y las relaciones amistosas. Aunque módicamente, ya aparece el relativismo frente a las relaciones humanas, la imposibilidad de conocer al otro y conocerse, que van a caracterizar a la semántica del grotesco criollo.

(14)

Continuando con el ejemplo de Don Miguel, tanto éste como su familia han alcanzado una situación límite de pobreza. Además, la solución -robar- que había encontrado Don Miguel para salvar a su familia, la ha arruinado él mismo. Su situación se torna patética cuando se da cuenta de la "máscara" que le había impedido ver las cosas con claridad: él no es más el sostén de su familia, pero lo serán sus hijos. Sin embargo, el reconocimiento es tardío pues tendrá que ir a la cárcel a pesar de su intento fallido del robo. Por lo tanto, lo patético radica en el hecho de no poder ser más un héroe o modelo para su familia. Del mismo modo, hay un distanciamiento en el espectador que no puede identificarse con ese aspecto grotesco en escena, lo que provocará distintas reacciones en él.

Por otra parte, a finales de los años veinte se estaban dando las primeras transformaciones vanguardistas en varios países latinoamericanos. Por ejemplo, en Buenos Aires "con las vanguardias de la posguerra aparecen la fragmentación del tiempo y del espacio" (Azor 49) como elementos que denotan un estilo más vanguardista y hasta más intelectual. De esta manera, además de la tendencia realista y popular, heredera del grotesco criollo, hay otra tendencia, considerada más culta. Como sabemos el vanguardismo argentino se distinguía por:

el afán cosmopolita y universalista, desarrollado paralelamente a una conciencia nacionalista bien definida, es decir, la apertura a nuevos criterios artísticos, infundiéndoles una temática y un lenguaje nacionales. (Verani 46)

Por consiguiente, en el teatro de la Argentina de principios del siglo XX se divagaba entre la dramaturgia de tipo nacional-popular y aquella influenciada por el continente europeo con sus vanguardias. En la primera coincidía el uso de un estilo realista que buscaba exponer cuestiones de trascendencia social, uno de sus exponentes lo fue Armando Discépolo. Mientras que la segunda

reaccionaba contra ese realismo. Uno de los mayores exponentes de esta tendencia vanguardista fue Roberto Arlt.

4.3 Evolución del grotesco criollo. Roberto Arlt.

Contemporáneo de Discépolo, Roberto Arlt (1900-1942) aparece en la escena teatral en la década de los treinta (1932). Para muchos, como Frank Dauster, este autor fue “[I]nfluido por el teatro europeo de vanguardia y sobretodo por Pirandello” (55) pues utiliza personajes que se deshumanizan, que oscilan entre la cordura y la locura hasta que el público se desespera de no poder jamás volver a distinguir entre ambos estados, además de presenciar los desdoblamientos de estados de conciencia (Dauster 55). Sin embargo, el mismo Arlt aclaró en 1936, previo al estreno de su obra El fabricante de fantasmas:

Los espantables personajes que animan el drama, el Jorobado, el Verdugo, la Ciega, el Leproso, y la Coja, aparte de que en germen se encuentran en mis novelas Los siete Locos y El jorobadito, son una reminiscencia de mi recorrido por los museos españoles. Goya, Durero y Brueghel el Viejo, quienes con sus farsas de la Locura y de la Muerte reactivaron en mi sentido teatral la

afición a lo maravilloso que hoy, insisto, nuevamente se atribuye con excesiva ligereza a la influencia de Pirandello, como si no existieran los previos antecedentes de la actuación de la fantasmagoría en Calderón de la Barca, Shakespeare y Goethe. (Prieto XXIX)

Con lo anterior, se puede confirmar la postura independiente que, según Arlt, tenía su producción en comparación con la del dramaturgo italiano. Sus obras más bien son una extensión de la escuela de Discépolo punto que se tratará de demostrar⁵³, más adelante, por medio del análisis a su obra Saverio el cruel (1936), ya que como sugiere Luis Ordaz⁵⁴, con Arlt se empezó a asomar un nuevo sentido de lo grotesco; además de que Arlt "superara el pretendido 'realismo' del siglo XIX al fragmentar las experiencias vivenciales de los personajes, al abolir la lógica causal y dar amplia entrada a la fantasía y los sueños de los personajes" (Gnutzmann 140). Varios son los

⁵³ El presente trabajo de investigación sostiene como premisa que el teatro de Gambaro es el resultado de la escuela de estos dos grandes dramaturgos argentinos (Armando Discépolo y Roberto Arlt) y no de las corrientes europeas como en varias ocasiones se ha intentado demostrar (Véase nota 6). En una entrevista hecha a Gambaro en 1984, la dramaturga rotundamente aclara que su teatro proviene del grotesco de Discépolo y no del de Pirandello, o del absurdismo de Ionesco o del Teatro de la Crueldad de Artaud. Gambaro explica que su teatro está conectado a lo social y lo político, como lo estuvo el de sus antecesores, y no en lo metafísico como en el caso de Europa (Betsko y Koenig 195). Este aspecto lo dejamos reservado para las conclusiones.

⁵⁴ Ordaz. El Nuevo 45.

ejemplos de esa ruptura del realismo del que habla Gnutzmann que utilizó Arlt en sus obras de teatro. Particularmente en Saverio el cruel está presente la dualidad entre existencia, vida y farsa por medio de un juego entre los límites de la realidad y la ficción, es decir: la vida como farsa o la farsa como existencia. En términos contemporáneos, Arlt introdujo una estructura meta-teatral con varios niveles de representación o la estructura del teatro dentro del teatro.

Saverio el cruel propone un tema al que recurrió con frecuencia el dramaturgo argentino, me refiero a la locura. En este caso se trata, en un principio, de una simple simulación de dicho padecimiento. De acuerdo con el argumento, Susana y sus amigos inventan, por diversión, una farsa en la que deciden hacer participar a Saverio, un modesto vendedor de manteca. Susana se finge loca, y el juego de los amigos de Susana consiste en convencer a Saverio de que él puede ayudar a la curación de ella asumiendo el rol ficticio de un Coronel. Saverio se ve atrapado fácilmente en el juego de las situaciones y hasta, en ciertos momentos, se cree un Coronel con autoridad y poder. Luego, Saverio vuelve a la realidad y comprueba, muy tarde, que Susana está efectivamente loca. Las

acciones anteriores son representadas en tres niveles con dos tipos de receptores diferentes: a) el público que asiste a la sala y observa la obra de teatro escrita por Arlt y b) los asistentes a la fiesta en casa de Susana, que observan la farsa que fue preparada para Saverio. Sin olvidar que en un tercer nivel, está la farsa de Saverio dentro de la farsa preparada para él, los receptores son tanto internos (los amigos de Susana) como la audiencia que asiste al teatro. Dicho de otra manera, si el auditorio del primer nivel de la ficción es el público, el auditorio de la farsa y la historia, la reina destronada por un villano usurpador, son los mismos personajes de la obra, en un doble juego de público espectador y participante de la ficción.

Los dos personajes principales de la obra, Susana y Saverio, forman el binomio de victimario y víctima, respectivamente. Por un lado, Susana organiza una farsa "sin sentido" sólo para burlarse de Saverio, su actitud corresponde a la de una vida, igualmente, sin sentido. Susana es un personaje enfermo, patológico, y llega al grado de dar muerte a Saverio. Por otro lado, Saverio es un hombre sencillo, ingenuo que se convierte en la víctima tanto del grupo como de Susana. Sin embargo, ambos

personajes coinciden en su acto de "fingir" es decir, "lo que se aparenta y lo que se es", sólo que mientras en Saverio se da tanto un alejamiento en un principio como más tarde de un reconocimiento; en el caso de Susana no se produce ninguno de los dos casos. Por ejemplo, cuando Saverio encarna el personaje o el papel del "salvador" de Susana se produce un alejamiento de su humilde condición de mantequero, mientras que en el tercer nivel se da una anagnórisis cuando Saverio reconoce sus propios límites: "Entonces mis alas de hormiga me parecían de buitre. Aspiraba encontrarme dentro de la piel de un tirano"; después agrega: "Mi drama es haber comprendido, haber comprendido... que no sirvo ni para coronel de una farsa" (III,VII,83). En el caso de Susana, la locura del personaje de la reina destronada se vuelve su auténtica realidad.

Finalmente, con la incursión de Arlt en el ambiente teatral durante la década de los treinta se inicia una nueva etapa en la dramática argentina, que según palabras de Ordaz⁵⁵ se mantiene aún vigente, con un nuevo sentido de lo grotesco. En este nuevo estilo no se trata el problema del inmigrante de los grotescos criollos de Discépolo, ni

⁵⁵ Ordaz, El nuevo grotesco

del triángulo amoroso de Pirandello, sino el conflicto de individuos en crisis. Particularmente en Saverio el cruel, predomina un tono de farsa trágica, es decir, una tragedia con elementos cómicos. En palabras de Mirta Arlt: “[E]n ella -la farsa trágica- aparece lo racional tratado como una alucinación obstinada de los humanos que se proponen creer en un juego de convencimientos según su voluntad” (31). Para los autores del género, agrega Mirta Arlt, “sólo hay jugadores que son jugados por juegos crueles e imprevisibles” (31). En el caso de Saverio, éste realiza o, utilizando las palabras de Mirta Arlt, juega la farsa como si fuera su vida:

SAVERIO. Señorita Luisa, ¿es un reino el nuestro
o no lo es?

PEDRO. (conciliador) Lo es, Saverio, pero de
farsa.

SAVERIO. Entendámonos... de farsa para los otros...
pero real para nosotros. (II, V, 68)

En este punto, los límites de la farsa se exceden y Saverio asume el control. Sin embargo será uno de esos jugadores que son jugados al darse cuenta que Susana no está fingiendo sino que, en efecto, está loca. La farsa de Saverio se vuelve trágica, muere a manos de Susana. De

aquí que, el personaje de Saverio sea un personaje trabajado por Arlt como un objeto patético y grotesco, como fuera Don Miguel sólo que las circunstancias históricas son diferentes. No así lo grotesco que se manifiesta a través de un efecto de distanciamiento⁵⁶ como lo hiciera Discépolo. Es decir, en ambos personajes (Don Miguel y Saverio) se ha tratado captar la atención de la audiencia hacia todo aquello que hasta ese momento se daba por sobreentendido, por conocido, respecto de dicho personaje y, así provocar sorpresa y curiosidad en torno a él. Por ejemplo, en el momento en que Don Miguel comienza a narrarle a su esposa los acontecimientos que sucedieron la noche anterior se produce un cambio de primera a tercera persona en el discurso del personaje:

No gritá. Te voy a contar... Me he pelado... No piense nada malo. Con un pasajero. Un compadrito, ¿sabe? (*Es manifiesta la mentira inocente*) 'Llévame al balneario'. 'No. Tengo el caballo cansado' - 'Me vas a llevar, tano' - '¡No!' - '¡Sí!' - '¡No!' (III, 48)

⁵⁶ "Brecht's achievement is a dramatic style that gives primacy to the moment of performance, primarily by the use of the 'alienation effect' in which the desired end is detachment and, ultimately, action by the spectators rather than empathy and complacency" in Deborah Geis, Postmodern Theatric(k)s: Monologue in Contemporary American Drama. (Michigan: Ann Arbor The University of Michigan Press, 1993) 24.

Don Miguel continúa su relato bajo las características de un monólogo⁵⁷ con una estructura de discurso narrativizado⁵⁸, mientras lo escucha su mujer:

(...) Es una costumbre muy fea que tienen por acá. Se me ha caído el látigo... he pegado col fierro. Doy vuelta una esquina oscura; había una zanja... ¡púfete! Mateo adentro, yo encima de Mateo y el coche encima mío. 'Mateo, amigo, levántate que ne llevan preso!... Mateo no me haga esta porquería propio esta noche... ¡Levántate!' (III, 48)

En este momento se interpone distancia entre el espectador y la actitud de Don Miguel, ya que éste se observa a sí mismo como a tercera persona, y al hacerlo así, se distancia de sí mismo. Por lo tanto, lo que propone el dramaturgo es lograr una respuesta emocional menor por parte de la audiencia. Como sabemos, de acuerdo con las características del efecto de distanciamiento la intención no es que el público se identifique con la historia y los personajes ya que esto le resta su valor pedagógico, sino

⁵⁷ En esta oportunidad entendemos el término monólogo bajo la acepción de un discurso emitido por una sola persona, pero que forma parte de una pieza con otros personajes.

⁵⁸ De acuerdo con Genette, el discurso narrativizado es tratado como un acontecimiento entre otros y asumido como tal por el propio narrador. (Figuras 227). Es decir, se trata de un discurso que se niega a "reproducir "simplemente el hecho y lo "transcribe". (Prada, Lenguaje, 240).

que logre una reflexión sobre el mensaje al no sentirse identificado con el personaje. Dicho de otra manera, al no producirse este acercamiento emocional, la empatía y la catarsis no podrán darse. Como se puede observar, Don Miguel adopta, por momentos, el papel de narrador de su propia historia en el pasado. Por lo tanto, recurre al uso del desembrague, como se verá en el próximo capítulo esta misma característica está presente en el monólogo El nombre.

Por otra parte, en el caso de Saverio su duplicidad entre personaje-actor-espectador lo hace más complejo que Don Miguel, como se ha explicado antes por medio de las transformaciones que sufre el personaje de la obra de Arlt a través de los tres niveles de representación.

Por último, tanto las obras vanguardistas de Arlt con toques grotescos, como los personajes grotescos de Discépolo, fueron, son y seguramente seguirán siendo un punto de partida para las nuevas generaciones de dramaturgos que pretendan denunciar o dar testimonio de su realidad a través de personajes grotescos que logren por medio de la mezcla de lágrimas y risas provocar la

reflexión de sus espectadores. Al respecto, Pelletieri⁵⁹ comenta a cien años del natalicio de Armando Discépolo: "esta lectura de los grotescos discépolianos es sumamente productiva para el teatro nacional, ya que logra convertirlos en un verdadero modelo para el teatro argentino actual" (143).

4.4 Teatro Independiente.

Como sabemos, el teatro es un proyecto cultural en tanto se ocupa de todo fenómeno social. Por lo tanto, el teatro no sólo es un acto escénico o un texto dramático sino un relato que permite entender el presente a partir de la descripción de un pasado. Es decir, el teatro como proyecto cultural sirve de herramienta para recuperar la memoria colectiva que se produce con el recuerdo de los sucesos ocurridos en la vida pública. Bajo esta misma línea surgió el Teatro del Pueblo, durante la década de los veinte, dando inicio a la primera etapa de una corriente independiente argentina. Posteriormente, explica José Marial, al Teatro del Pueblo se le unieron otros grupos que se caracterizaron por:

⁵⁹ Pelletieri, "Los cien años de un inventor: Armando Discépolo" Gestos 1988.

principios, prácticas y experiencias que le son propios, y a pesar de no adherir a partido político alguno ni agotarse en lo meramente contestatario, posee una invalorable coherencia ideológica y exhibe un compromiso político-social muy definido. (cit. en Fernández 19)

Por consiguiente, este teatro buscaba experimentar, se arriesgaba y exponía cuestiones de trascendencia social. Sin embargo, ha sido criticado por disminuir la producción de la dramática nacional, debido a que sus repertorios se limitaban tanto a los clásicos como a las novedades del teatro moderno. Por una parte, para Ernesto Morales⁶⁰, "el teatro independiente comenzó con el Teatro Libre de 1925, que agrupó en su entorno a los escritores llamados de Boedo, es decir, los partidarios del arte social" (262). Por otra parte, el dramaturgo argentino, Ricardo Monti⁶¹, aclara: "en principio, el viejo Teatro Independiente no lo era tanto sino que dependía demasiado de la dramaturgia extranjera. Era imprescindible volverse hacia lo nacional, encontrar un lenguaje vivo y propio" (247).

⁶⁰ Ernesto Morales, Historia del teatro argentino. (Buenos Aires: Lautaro, 1944).

⁶¹ Juana A Arancibia y Zulema Mirkin, Teatro Argentino durante el proceso (1976-1983). (Buenos Aires: Vinciguera, 1992).

Las aparentes contradicciones entre las anteriores definiciones sobre el Teatro Independiente se deben a que cada crítico ha expuesto su postura desde un momento histórico particular. Las características principales de este teatro han ido evolucionando con el tiempo desde sus inicios. De acuerdo con Pellettieri en su artículo "El puente, o nacionalización del Teatro Independiente" en Gestos durante - lo que él ha dado en llamar- la segunda fase del Teatro Independiente:

una legitimación del campo intelectual y una larga serie de grupos se agregaron al inicial Teatro del Pueblo. Frente a lo finisecular enarboló una poética que pretendía ser la continuación del sistema teatral europeo con una ideología estética que incluía el expresionismo, el grotesco, la farsa, el simbolismo. (169)

Consideramos que el teatro de Arlt, durante su primera etapa, tuvo una postura de denuncia de las injusticias que sufría la clase trabajadora, como en La isla desierta (1937). Sin embargo, posteriormente, a pesar de incluir en sus obras tendencias propias de las corrientes vanguardistas como el uso de "teatro dentro del teatro" y algunos de los elementos mencionados arriba por

Pellettieri, las bases de sus dramas mantenían un cercano diálogo con el grotesco criollo sin por esto desligarse de aquéllos. Como se puede deducir, el teatro de Arlt resulta ambiguo, no sólo en su estructura, sino hasta en su participación en el movimiento teatral argentino de las primeras décadas del siglo XX. Finalmente, Mirta Arlt aclara en relación a la dramaturgia de su padre que: "la aparición del movimiento independiente sirvió para canalizar un potencial que de otra manera quizá se habría perdido" (9), la hija de dramaturgo argentino se refiere a las peculiares características de las obras escritas por Arlt durante este periodo: personajes masculinos y femeninos (como en caso de 300 millones de 1932) que realizan una autorreflexión sobre su condición humana así como sobre sus limitaciones, cuestiones que no estaban presentes en el teatro de corriente comercial.

Por consiguiente, la importancia de la presencia de Discépolo y Arlt dentro de la escena argentina de la primera mitad del siglo XX no se puede entender sin la relevancia del Teatro Independiente: "la realidad es que entre 1934, fecha del último estreno de Discépolo (Cremona) y 1949, año del estreno de El puente de Carlos Gorostiza,

el único gran dramaturgo que produjo Argentina fue Roberto Arlt" (Fernández 20).

4.5 Inicio del Teatro Contemporáneo Argentino.

El 4 de mayo de 1949, el grupo de Teatro La Máscara estrenó la obra El puente de Carlos Gorostiza (1920). De acuerdo con Olga Cosentino este acontecimiento ha sido considerada "el punto de partida del teatro argentino contemporáneo" (67). Es reconocible que esta obra fue el primer gran éxito de un autor argentino dentro del repertorio del Teatro Independiente y por consiguiente "el único antecedente válido común que reconocerán luego los autores de la Generación del 60" (Fernández 24). Además de que en El Puente "confluyen las dos vertientes, la profesional y la independiente, con una incondicional respuesta por parte de los espectadores" (Pérez 9). Como se sabe, la pieza mostraba situaciones y lenguajes cotidianos de la época en que fue escrita y proponía una reflexión sobre la injusticia y otras cuestiones trascendentes como la diferencia de clases y la pobreza.

Posteriormente, en la década de los cincuenta surgen

nuevos grupos⁶², de tendencia aún independiente, que pretendían dar a conocer tanto la dramaturgia nacional como la universal contemporánea. Entre los grupos sobresalen: el Instituto de Arte Moderno (IAM) en 1950 y la Organización Latinoamericana de Teatro (OLAT) en el mismo año. En 1951, Oscar Ferrigno funda el Teatro Popular Fray Mocho y en 1952 Onofre Lovero crea el Teatro de los Independientes. Durante el resto de esta década y mitad de la siguiente continúan apareciendo más grupos bajo la misma línea vanguardista; sin embargo, no es hasta 1964 que nace el Instituto Di Tella "templo de la vanguardia artística de la década, donde se revelan o alcanzan su consagración autores como Griselda Gambaro, José María Paolantonio, Mario Trejo..." (Cosentino 81).

4.6 La década de los sesenta.

La década de los sesenta representó para América Latina una época de cambios y transiciones en el pensamiento político. Esta oleada de transformaciones inició, como se ha dicho, con el triunfo de la Revolución cubana en 1959 lo que significó el levantamiento de distintas guerrillas

⁶²Olga Cosentino, Cronología. Teatro Argentino Contemporáneo. (Madrid: FCE) 1992.

armadas⁶³. Particularmente, en la Argentina el golpe militar del 27 de junio de 1966 causó que el General Onganía asumiera el poder y que los argentinos vivieran bajo la "Doctrina de la Seguridad Nacional la cual arrasaba con la distinción entre sociedad civil y campo de batalla" (Mundani 28); a este acontecimiento se le conoce como la Revolución Argentina. Al respecto Liliana Mundani cita a Rouquié quien comenta que: "La Revolución Argentina, había establecido una monarquía absoluta y allí residía la fuente de un conflicto institucional que terminaría con su derrota" (30). Posteriormente agrega, "con Onganía la Argentina se cuadró. La defensa nacional legitimaba el mantenimiento del dominio militar dentro del *estado de excepción*"⁶⁴ (30). El gobierno de Onganía llegó a su fin con el "cordobazo" de mayo de 1969; de acuerdo con Romero, el "cordobazo fue el episodio fundador de una ola de movilización social que se prolongó hasta 1975" (Breve 176). Del mismo modo, también "se introduciría la muerte como instrumento político" (Mundani 31). Este era el panorama político en que comenzó a escribir Griselda

⁶³ "como parte de los procesos de liberación nacional en América Latina" Azor 68.

⁶⁴ El énfasis es de Rouquié.

Gambaro, pues como se sabe su primera obra de teatro, El desatino, es de 1965.

Al respecto, la crítica Ileana Azor explica que tanto Los días de Julián Bisbal (1966) de Roberto Cossa, en la vertiente del drama, y El grito pelado (1967) de Oscar Viale, así como El desatino de Gambaro apuntaban rasgos del neogrotesco criollo de los años sesenta dentro de una vertiente más humorística o de intercambio con algunas fórmulas europeas, respectivamente (77). Por su parte Néstor Tirri comenta que "lo que pudo denominarse 'vanguardia argentina', en cierto modo por repercusión del correspondiente movimiento europeo (el teatro del absurdo y sus derivados) tuvo en Griselda Gambaro (El desatino, Los siameses, El campo), Eduardo Pavlovsky [...] sus principales cultores" (11). Sin embargo, cuando se asocia a la dramaturga argentina con estos tipos de teatro, Gambaro aclara que: "El teatro del absurdo de Ionesco, el absurdo europeo, es esencialmente metafísico, producto de una sociedad cansada, no de la nuestra, en la que hay un detonante social evidente" (Roffé 115); después agrega en relación con su obra El desatino: "Es una obra de la conducta, no del absurdo, una obra de comportamiento" (Roffé 115). Finalmente, y a pesar de que su estilo ha

sido relacionado con tradiciones europeas, Gambaro reafirma su vínculo creativo tanto con Armando Discépolo⁶⁵ como con Roberto Arlt⁶⁶

4.7 La década de los setenta. El neogrotesco porteño.

Como cada estilo, el neogrotesco porteño es el resultado de la evolución de varios componentes tanto temáticos como formales que dieron vida al grotesco criollo y sus consecuencias. Bajo esta línea, la producción de los dramaturgos pertenecientes a la llamada Generación de los sesenta⁶⁷, como Ricardo Halac, Oscar Viale, Roberto Cossa, Eduardo Pavlovsky y, desde luego, Griselda Gambaro, ha sido relacionada con el grotesco criollo de la década de los veinte, al cual recuperan y modifican en una forma más compleja que Beatriz Trastoy ha denominado "el

⁶⁵ Claire Taylor, Bodies and Text: Configurations of Identity in the works of Griselda Gambaro, Albalucía Ángel and Laura Esquivel. (England: Maney Publishing, 2003) 22.

⁶⁶ Andrade y Cramsie, 156.

⁶⁷ "Deseaba dejar testimonio dramáticos de la ausencia de objetivos vitales, de estímulo creativos y de salidas positivas que sufrían hombres y mujeres pertenecientes a la franja de entre treinta y cuarenta años. [...] Se orientaban claramente a retratar esa problemática que ellos veían como producto no de un fatalismo biológico o histórico sino de un determinismo económico, político y social. [...] se limitaron, por lo general, a registrar el infradesarrollo individual y colectivo, el aislamiento o la convivencia social estéril, y trataron así de sacudir al espectador y motivar su análisis y su reflexión" en Gerardo Fernández, "Historias para ser contadas". Antología teatro argentino contemporáneo. (España: FCE, 1992) 32.

neogrotesco”⁶⁸. Para esta crítica el sentido “neogrotesco” de las obras:

radica en mostrar la creciente deshumanización de la sociedad, la preocupación por la identidad personal, el crescendo de las tensiones psicológicas, la distorsión alcanzada por ciertos fenómenos sociales (el fútbol, el machismo, el sexo), la presentación de temas relacionados con la violencia (el poder, la tortura) y la consecuente ritualización de la agresión”⁶⁹

Por su parte, Azor explica que la diferencia entre el neogrotesco y el grotesco criollo, su modelo original, radica en que “han variado las necesidades, el público y la realidad “(115). Por una parte, el grotesco de los años veinte y treinta reflejaba la situación de sectores empobrecidos y personajes desempleados mientras que por otra parte el neogrotesco muestra una atmósfera más globalizada. Además, agrega Azor, que “como variante prevalece el distanciamiento antilusionista, la exploración de tiempo y espacio, permanece el soliloquio de los viejos grotescos [...] los personajes se alegorizan, sobre todo

⁶⁸ Beatriz Trastoy, “Nuevas tendencias en la escena argentina, el neogrotesco”. Teatro del pueblo-Somi Diciembre 1987:1-4 <<http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/trastoy002.htm>>.

⁶⁹ Trastoy, Nuevas tendencias

durante la etapa de Proceso" (115). Lo anterior, resulta importante para el presente estudio, ya que esta investigación está enfocada en el análisis de cuatro monólogos⁷⁰ que presentan características particulares de tiempo, espacio tanto a nivel formal como en su contenido. Como se verá en el capítulo siguiente, las piezas que se analizarán tienen una estructura metateatral en donde la instancia enunciativa "yo, aquí y ahora" pasa a un segundo nivel "no-yo, allí, entonces". Finalmente, en el artículo "El grotresco en el teatro nacional"⁷¹, el autor explica que: "uno de los elementos que permanece como invariante y forma un nexo entre lo que denominamos GROTESCO CRIOLLO y su variable posterior, el NEOGROTESCO, es el dinero" (53); posteriormente, agrega que se presenta al dinero "como símbolo relevante no tanto de la vida cotidiana sino de una superestructura construida a partir de ella (53). Como se verá más adelante, esta problemática económica, también está presente, particularmente, en dos de los monólogos que se estudiarán aunque las circunstancias no sean las mismas que a finales del siglo XIX y las primeras décadas del

⁷⁰ "Casi siempre es el juego de la palabra el que logra los efectos de comicidad y, al crear el contraste con lo angustioso de las situaciones, produce el efecto neogrotresco" Azor, 154.

⁷¹ "El grotresco en el teatro nacional" Teatro Abierto 1982.

siglo XX; el factor económico no deja de ser un pilar importante de la clase media.

4.8 La dramaturgia de Gambaro por etapas.

Consecuentemente, si bien el estilo de Gambaro ha estado íntimamente ligado al grotesco criollo de Discépolo, al teatro de Arlt y al ya mencionado neogrotesco; su forma de escribir así como los temas de sus obras han ido transformándose a través de las décadas. Creemos que es necesario repetir con Diana Taylor que las obras de los sesenta corresponden a un "theater of crisis", mientras su producción de los setenta es calificada como "drama of disappearance, obsessed with the missing". En los ochenta, según Taylor, Gambaro abandonó la postura pasiva de la víctima frente a su victimario. Recordemos también que Beatriz Trastoy apunta tres momentos: en los sesenta y setenta se reiteran situaciones de crueldad y juegos paródicos, en las de los ochenta se evidencia la presencia del protagonismo femenino. En este trabajo demostramos que la presencia femenina ya está en las obras de los setentas.

En una entrevista de 1991 con Elba Andrade, Gambaro explica que para ella "la clave no está en lo que se cuenta

sino en *cómo*⁷² se cuenta" (155) por lo que aclara que cada una de sus obras requiere de lenguaje y estructura distintos. Asimismo, aclara que "lo que ha cambiado es la mirada, el punto de mira o de ataque para tratar los mismos temas (el poder, el autoritarismo, la sumisión, la injusticia) y el entramado que los liga" (155).

Posteriormente comenta que la variante entre su producción de ese momento y la anterior radicó en la aparición de temas a los que antes había tratado de forma ocasional, como la rebeldía, la dignidad, la ternura y la solidaridad. Por su parte, para Trastoy en los textos de los años noventa de esta dramaturga "el ideologema⁷³ 'madre' intensifica su emblemático semantismo político y social, convirtiéndose en un signo dramáticamente positivo y activo, siempre ligado a los personajes victimizados" (Madres 38). Este comentario resulta relevante para nuestra investigación, ya que enfatiza el interés de Gambaro por la figura femenina como elemento importante de su producción dramaturgica. Al respecto, Gambaro aclaró, en una entrevista con María Claudia Andrade en el 2004, cuál ha sido la función del elemento femenino a lo largo de

⁷² El énfasis es de la dramaturga.

⁷³ Término utilizado por Trastoy. De acuerdo a Beristáin "el ideologema es la unidad de significación reveladora de filiación a una ideología dada" (261).

sus obras: "Si en mis primeras piezas de teatro no había mujeres, esas mujeres vivían sin embargo en un mundo de hombres signado por la crueldad, la opresión y las relaciones de poder" (68); agregó que si bien lo que escribía antes sobre las mujeres lo hizo de manera un poco inconsciente, posteriormente pudo lograr hacerlo con mayor claridad⁷⁴. Además de que, en la misma entrevista, la dramaturga opinó: "[L]a mujer imprime algo diferente en la cultura (...) y lo que la mujer imprime en la cultura es su diferencia de ver la vida y la muerte, de nacer a otra vida y a otra muerte, a otra libertad, a otra distribución de poder" (211).

De acuerdo con Trastoy entre las tendencias presentes en los textos escritos por Gambaro durante la década de los noventa, también, destacan: un discurso de dualidad centro-periferia, en el cual "la mujer es siempre periférica en cualquiera de las formas que puede llegar a asumir la periferia" (Madres 42), además de escenas metateatrales, la intertextualidad⁷⁵, como en El despojamiento (1974), y espacios más abiertos (en contraste con los espacios cerrados de la década de los setenta) como estaciones de

⁷⁴ María C. Andrade y Diana Bellessi, Antología de escritoras argentinas contemporáneas (Buenos Aires: Biblos, 2004) 68.

⁷⁵ Beatriz Trastoy explica que en la obra Desafiar al destino (1990), Gambaro reelaboró libremente el cuento de Heinrich Böll (38).

tren, puertos, viajes, partidas, entre otros, los cuales según la crítica "son ahora marcas de inestabilidad, de desarraigo, de necesidad de anclaje en una realidad que hay que recomponer, plena de preguntas por formular, de verdades por desenmascarar" (Madres 38). Por último, Trastoy afirma que tanto las referencias a distintas facetas de la realidad argentina como la reivindicación de los derechos humanos, así como la recuperación de la memoria individual y colectiva siguen presentes en las obras de Gambaro de los últimos años, a pesar de las paradojas, de la multiplicación de los sistemas de valores y los "aires posmodernos" que nuestra época parecen imponer⁷⁶. Dicha búsqueda personal de la memoria colectiva la logra Gambaro a través de una auto-reflexión. Su intención ha sido insistir en la necesidad de una construcción crítica de la violenta época que vivió la Argentina en la década de los setenta. Como se demostrará en el capítulo siguiente la dramaturga fue capaz de crear relatos que ponen en evidencia la presencia e indicios de una violación de los derechos humanos previa a los acontecimientos del 24 de marzo de 1976.

⁷⁶ Beatriz Trastoy, "Madres, marginados y otras víctimas: el teatro de Griselda Gambaro en el ocaso del siglo" Teatro argentino del 2000 2000: 37-46.

Por su parte, Hortensia Morell hace una analogía entre el teatro de Gambaro y la novela de la dramaturga argentina, Después de día de fiesta (1994), al mencionar que ambos trabajos presentan rasgos posmodernistas en cuanto adoptan "la estilística de la escritura como reescritura o reciclaje palimpsestuoso⁷⁷" (665). Como se verá más adelante, este recurso ha sido un elemento al que Gambaro ha recurrido en varias ocasiones a lo largo tanto de sus novelas como de sus obras de teatro.

⁷⁷ En su libro Palimpsestos (1982), Génette menciona cinco distintos tipos de relaciones transtextuales.

5. Gambaro: la figura femenina bajo represión y violencia

Aunque el tema de este trabajo es el estudio de la figura femenina en los monólogos de Griselda Gambaro escritos en 1970 y 1974, creemos importante revisar brevemente los antecedentes del mismo en las piezas del lapso inmediatamente anterior. Como ya quedó señalado, la primera etapa de la obra general de la dramaturga ha sido la que menos atención recibió por parte de los críticos y estudiosos de su obra. Creemos, por el contrario, que esta primera etapa ya muestra las características que serán fundamentales en la obra de esta autora.

El personaje femenino ha sido caracterizado, en la década de los sesenta, de la siguiente forma en dos obras de Gambaro: El Desatino (1965) y El campo (1968).

La primera obra de teatro de Griselda Gambaro, El Desatino, fue escrita en 1965. En esta pieza hay dos personajes femeninos: la madre de Alfonso, Viola, y la supuesta esposa de éste, Lily. Mientras que la Madre es un personaje en el primer nivel junto a Alfonso, Lily aparece en un segundo nivel, el de la mente de Alfonso. De esta manera la obra nos remite a dos espacios de representación: uno real y otro imaginario.

Además, con el personaje Viola, Gambaro logra confrontar dos tipos de discursos: el mimético frente al verbalizado. Por un lado, Viola aparece en escena como toda una madre abnegada, una sumisa ama de casa, según la acotación: "El ruedo del camión sobresale de una bata vieja que se ha echado encima. Tiene aspecto desgredado, como si recién se hubiera levantado de dormir (...) Trae un plumero bajo en el brazo" (I, I, 62). Por otro lado, su discurso denota todo lo contrario: "¡La limpieza! ¡Todos los días la limpieza! ¡Apenas una aprende a caminar, le ponen un plumero en la mano! ¡Qué destino!" (I, I, 62). Por consiguiente, más bien parece una parodia del rol de madre. Sin embargo, este personaje femenino no puede evitar el ser víctima de un abusador, Luis, éste viola a Viola. Como se ve el juego de palabras así como el juego de parodias están presentes en esta obra. El nombre del personaje Viola no es sólo un nombre sino que además refiere su condición femenina: ser violada.

Por su parte, Lily no posee una identidad propia. Como hemos dicho, Lily es una creación, un sueño de Alfonso. Gambaro describe su primera aparición así:

Es una rubia despampanante, caballera muy rubia y ondulada, boca grande y todos los atributos de la

feminidad en doble volumen: senos, caderas, piernas. Está vestida con gusto chabacano, vestido muy ajustado, rojo brillante, con un tajo en el ruedo deja ver las piernas, flores en la cintura y un piel sobre los hombros. Es una especie de Anita Ekberg en "La dolce vita", pero distorsionada. (I, II, 80)

De acuerdo con esta acotación la imagen de Lily está "distorsionada", es decir, "deformada" o en términos más cercanos a la temática de Gambaro, se trata de una imagen "grotesca" de la feminidad, exagerada. La intención es presentar el estereotipo de a la mujer sensual como producto de la imaginación de un personaje masculino. Por lo tanto, Lily es un objeto manipulable según los intereses de Alfonso, pues su identidad depende de él.

Más adelante, casi al final de la década de los sesenta, en El campo (1968), el abuso hacia la figura femenina es más obvio. Se trata de una obra dividida en dos actos, para cinco personajes de los que sobresalen: Martín, Emma y Franco. El argumento narra los acontecimientos por los que atraviesa Martín al llegar a una extraña institución, para la que había sido contratado como contador, y enfrentarse, con asombro, con el

descubrimiento de que se encuentra en un campo Nazi. Por otra parte, la conducta sumisa de Emma se manifiesta desde su primera aparición. La acotación apunta:

Casi inmediatamente, se abre la puerta de la izquierda y empujada con violencia, virtualmente arrojada sobre la escena entra Emma. Se queda inmóvil, con un aspecto entre asustado y defensivo, al lado de la puerta. Es una mujer joven, con la cabeza rapada. Viste un camisón de burda tela gris. Tiene una herida violácea en la palma de la mano derecha. Está descalza. (I, II, 173)

Se trata, pues, de una imagen denigrante de la mujer, su aspecto físico así lo demuestran. Sin embargo, su actitud no corresponde a tales signos:

Martín se vuelve y la mira. Ella se endereza y sonríe. Hace un visible esfuerzo, como si empezara a actuar, y avanza con un ademán de bienvenida. Sus gestos no concuerdan para nada con su aspecto. Son gestos, actitudes, de una mujer que luciera un vestido de fiesta. (I, II, 173)

Por lo tanto, en la pieza se presenta un serio conflicto de identidad en el único personaje femenino, Emma, quien tiene que "ser" una mujer que no "es" debido a la manipulación que Franco ejerce sobre ella. No obstante, al final de la obra nos encontramos con dos víctimas (Emma y Martín) y un sólo opresor, Franco. En este sentido, sobresale la debilidad de Emma y la victimización tanto de ella como de Martín (aunque en el caso de Martín haya sido de forma más gradual pues en un principio no lograba descifrar los códigos de abuso que usaba Franco) ante su opresor.

Como hemos visto los personajes más representativos de las obras de Gambaro en la década de los sesenta ponen ya de manifiesto a personajes en una crisis personal que al enfrentarse a su realidad actúan de forma pasiva (la "rebeldía" de Viola no va más allá de su discurso) y, finalmente, terminan por aceptar su condición de víctimas.

En la siguiente década, los setenta, Gambaro opta por generalizar, colectivizar al papel de la víctima, por eso recurre a personaje sin nombres particulares como en las obras anteriores, ahora son "actrices", "mujeres". Es decir, se produce una disolución del personaje individual, ya que adquiere una categoría de personaje-colectivo como

colectiva es la memoria que se intenta recuperar y mantener vigente.

Por consiguiente, comenzaremos el análisis de los cuatro monólogos escritos por Gambaro durante los primeros cinco años de la turbulenta década de los setenta, previos a la dictadura iniciada en 1976 en la Argentina. Esos monólogos son: Oficina (1970), El nombre (1974), El viaje a Bahía Blanca (1974) y El despojamiento (1974). Durante esta etapa de creación, Gambaro sigue explorando los efectos de la crisis social, retomando temas como la represión, la violencia y, particularmente, la persecución. Se centra en él la idea de los "desaparecidos" pero no tan sólo en la ausencia de personas sino de valores morales y, desde luego, la falta de justicia a la que es sometida la víctima. Del mismo modo, los espacios de representación son espacios cerrados que la escritora desmitifica y descodifica a través del discurso, lo que ayuda a recrear una realidad desolada. Por consiguiente, en su intento por comunicar un mensaje, en ocasiones, tan fragmentado y descodificado como el mismo espacio de representación, la dramaturga recurre al público como partícipe de su obra. Por lo tanto, como la acción de comunicación resulta tan importante en esta etapa, emplearemos la estructura del

modelo de comunicación propuesto por Kowzan: creador-emisor-receptor-intérprete (147), como quedó explicada en el capítulo primero. Este modelo hace hincapié en la importancia de la función del receptor como destinatario del mensaje, importancia que asimismo Gambaro concede a los receptores de su mensaje. Si se tratara de obras que implicaran la participación en escena de varios personajes la transmisión del mensaje sería emitido y recibido sin mayor problema tanto por los demás personajes en escena como por la audiencia, en su papel de receptor desde su butaca; sin embargo en estos casos se trata de monólogos por lo que el aspecto de la recepción es diferente. Esta diferencia no radica solamente en cuanto quién recibe el mensaje sino, también, en el tipo de mensaje que es enviado así como en el tipo de emisor que lo emite. Dicho de otra manera, en la función comunicativa de tales monólogos se advierte la dificultad que tienen sus emisores al relacionarse con sus receptores (internos y externos) lo que genera ese "hablar consigo mismo" como un signo que pone en evidencia la incomunicación e inconvivencia entre los seres humanos.

Por lo tanto, en este capítulo, examinaremos el discurso del emisor atendiendo al hecho de que éste dispone

de un receptor correspondiente al mundo de la ficción, pero además, cuenta con la presencia de receptores (o de lectores) pertenecientes al mundo real. Así, la autora puede ejercer influencia por medio de su discurso en una o dos esferas distintas: mundo ficticio y mundo real. Esta influencia o intento de persuasión ha sido manifestada en varias oportunidades⁷⁸ por la dramaturga argentina. Por ejemplo, en una entrevista de 1984 Gambaro explicaba: "I believe that all theater means to produce not shock but a response in the spectator. It could be an emotional response, or a rational, sensible response" (Betsko 196). Esta declaración afirma el interés que la dramaturga concede al nivel pragmático de su obra.

En cuanto a su función como emisora-creadora del mensaje, Gambaro pone de manifiesto que su obra posee una íntima y personal relación con la realidad que le ha tocado experimentar. Sin embargo, su compromiso social no se limita a usar el teatro como un arma política. Si bien,

⁷⁸A través de trabajos escritos por la dramaturga así como entrevistas hechas a ella en distintas ocasiones. Véase: Griselda Gambaro, "¿Es posible y deseable una dramaturgia específicamente femenina?". Latin American Theatre Review. (1980): 17-21. Gambaro, Griselda Gambaro. Teatro: nada que ver, sucede lo que pasa. Ottawa: Girol Brooks, 1983. Gambaro, "Algunas consideraciones sobre la mujer y la literatura". Revista Iberoamericana (1985): 471-473; Andrade y Cramsie, Dramaturgas latinoamericanas contemporáneas. (Madrid: Verbum, 1991)150-151; Reina Roffé, "Entrevista a Griselda Gambaro". Cuadernos Hispanoamericanos (588). Junio 1999: 111-124. Andrade y Bellessi, ed. Antología de escritoras argentinas contemporáneas. (Buenos Aires: Biblos, 2004)41

sus obras están cargadas de una fuerte intención ética que surge de la confrontación entre lo que ella propone como escritora y la reacción del espectador o lector ante su creación; su intención no es utilizar el teatro tan sólo como un vehículo para denunciar la injusticia social ya que esto significaría "un teatro con disminución de su carga lúdica, su posibilidad de goce, su explotación de otros espacios", según Elba Andrade (150). No obstante aclara: "[e]s saludable que sea medio de concientización social, pero si fuera sólo eso sería poco (...) La función del teatro, como arte, es enfrentarnos a las variantes posibles de la realidad" (151). Por consiguiente demostraremos por medio del análisis de los cuatro monólogos escritos entre 1970 y 1974 la ambivalencia de la que habla la dramaturga, es decir, escribir teatro que se totaliza a través de la expresión de lo conceptual y de lo estético.

Antes de proponer un discurso analítico que nos permita estudiar los modos en que se manifiesta la función persuasiva tanto en el interior de los monólogos (estructura interna)⁷⁹ como a través de ellos (estructura

⁷⁹ Como se verá más adelante la estructura interna de los monólogos que se están analizando es una estructura de metateatro. Es decir, se trata de un discurso dramático en el que dos planos se complementan e interactúan en la representación teatral.

externa)⁸⁰, deseamos resaltar algunas ideas que expertos en la semiótica han enunciado al tratar el tema de la comunicación. Por ejemplo, José M. Cuesta Abad ha insistido en que "todo proceso verbal constituye un acto que persigue unos fines" (367), además al referirse a la semiótica de A. J. Greimas, ha destacado que el fenómeno comunicativo incluye un 'hacer persuasivo' que tiende a comunicar un objeto de conocimiento para que sea aceptado por el destinatario (367). Por lo que los sujetos de la actividad comunicativa se definen como 'destinador manipulador' y 'destinatario manipulado'⁸¹, los cuales, propone Abad, se invierten en el diálogo y permiten a ambos interlocutores valerse del acto comunicativo verbal que se define, bajo esta perspectiva, como una "práctica manipuladora y persuasiva" (369). El hacer persuasivo del

⁸⁰ Entendemos que la estructura de metateatro se caracteriza por una estructura abierta e incompleta, lo que obliga al espectador a una participación creativa. Por lo tanto, en términos semióticos, el metateatro se ubica en la dimensión cognoscitiva: en la pragmática de la recepción sobre la que confluyen el hacer persuasivo de la emisión y el hacer interpretativo de la recepción. En Rivera-Rodas, El metateatro y la dramática de Vargas Llosa. Hacia una poética del espectador. (Amsterdam Philadelphia : John. Benjamins Pub. Co., 1992) 4.

⁸¹ El término manipulación en su acepción semiótica -que excluye todo rasgo de orden psico-sociológico o moral- designa simplemente la relación factitiva (=hacer hacer) según la cual un enunciado de hacer rige otro enunciado de hacer. Esta estructura modal tiene como particularidad que, si los predicados son formalmente idénticos (ambos son /hacer), los sujetos en cambio son diferentes; hay un sujeto manipulador (en la posición de destinador) y un sujeto manipulado (destinatario). (Courtés, 158)

emisor consiste, pues, en emitir un mensaje que le sea creído, mientras que el receptor debe llegar a creer lo dicho por aquél. Por lo tanto, la práctica manipuladora consiste en que el emisor pretenda 'hacer hacer'⁸² algo al receptor y que este último llegue a hacer lo pretendido.

5.1 El acto persuasivo y manipulador en el monólogo.

En el caso de la dramaturgia de Gambaro la relación víctima-victimario ha sido una constante en la cual, en ocasiones, según Giella "el victimario nunca asume su papel sino que lo invierte, nunca es ejecutor directo de la agresión sino que se sirve de otros para efectuarla, o hace que la víctima cometa el error y haya que aplicarle un castigo" (30). Este recurso, en el conjunto de las obras de Gambaro, es fácil de identificar, puesto que en la mayoría de los casos el victimario en primera instancia responde a un sujeto masculino y el de la víctima a un sujeto femenino. Del mismo modo que el primero es el que persuade y manipula, mientras que la segunda es la persuadida y manipulada. Sin embargo, en los monólogos que se están analizando, a excepción de El despojamiento (1974), sólo está presente la figura del sujeto femenino al

⁸² "la relación factitiva (=hacer hacer) según la cual un enunciado de hacer rige otro enunciado de hacer" (Courtés, 158)

nivel de la acción que se desarrolla sobre el escenario. Por lo tanto, resulta interesante el manejo del acto persuasivo y manipulador presente en estas obras ante la ausencia del sujeto masculino.

Por otra parte, desde el punto de vista de la comunicación se considerarán tres tipos de problemas: 1) No está presente la voz masculina como emisor de un mensaje. En el monólogo Oficina la "voz" no es emitida por un personaje masculino, sino que por la misma actriz. 2) No siempre el discurso del emisor se pronuncia en presencia de un receptor interno. 3) A veces, el emisor dirige su discurso a un receptor ausente o imaginario. Cabe aclarar que, la ausencia física de un receptor no implica la desaparición del efecto persuasivo o manipulador ya que si bien las palabras emitidas por el emisor no influyen o tienen efecto sobre el receptor a quien van dirigidas puede tratarse de un receptor ausente o imaginario, como se verá más adelante, en el caso de El despojamiento.

Consecuentemente y de acuerdo con las condiciones estructurales de los monólogos por analizar, para nuestro estudio tendremos en consideración los siguientes tipos de

receptores⁸³: Por un lado el receptor (emisor), es decir, emisor (yo) y receptor (yo). Por otro lado el receptor ausente o imaginario (tú), en donde el emisor (yo) se dirige hacia un receptor que no es él. En cada caso vamos a averiguar cuales son las intenciones del emisor que triunfa o fracasa en su intención de persuadir o manipular al receptor interno, pero que procura, a pesar del resultado de su empresa en el nivel interior de la escena, actuar de una u otra forma sobre el receptor externo cuya presencia en la sala del teatro es del todo receptiva.

5.2 Emisor (yo) y Receptor (yo-tú): Oficina (1970).

En esta pieza de teatro la acotación que la dramaturga escribe al principio de su obra pone en relieve la complejidad de la estructura del modelo de comunicación. Primeramente explica el sincretismo entre los personajes: "Actriz, como empleada de oficina y como Voz" (68). Posteriormente aclara, con más detalle, la categoría de identidad/alteridad entre los personajes: "Las líneas del diálogo de la Voz serán dichas por la Actriz sin gestos,

⁸³ Tomando en consideración "de que, a diferencia del caso de la actividad donde el sujeto receptor está en posición pasiva de simple sujeto de estado, el manipulado es un sujeto de hacer" (Courtés, 360)

cortando su propia acción. La Voz pasa de un tono normal y cotidiano a otro sigiloso y como ahuecado" (68).

Por lo tanto estamos frente a un caso donde el emisor [E] simula un diálogo (\rightarrow) consigo mismo, sólo que no se trata solamente de su "yo" sino, también, de su "yo-tú". Es decir, la misma persona será a la vez el emisor ([E]) y el receptor ([R]) en la conversación que sostienen dos actantes⁸⁴ diferentes (Actriz y Voz). En una forma esquemática podríamos decir que: [E] Yo \rightarrow [R] Yo-tú. Como se trata de un diálogo, aunque sea simulado, la forma esquemática debe ser leída, también, de forma inversa: [E] NO-Yo-tú \rightarrow [R] Yo. Es importante aclarar que la negación (NO) del emisor en el sentido inverso de la comunicación pone en evidencia la característica virtual de dicho personaje. Por lo tanto, este diálogo simulado o desdoblamiento representa un tipo de comunicación fallida debido a la disociación psicológica que presenta este personaje.

⁸⁴De acuerdo con Courtés: "En semiótica narrativa, el enunciado elemental se definirá como la relación-función entre actantes" (110) También explica que existen varios tipos de actantes: actantes sujetos, anti-sujetos, objetos, destinadores, entre otros (110).

5.2.1 Oficina (1970).

Este monólogo forma parte de un conjunto de obras cortas que escribió Gambaro en 1970 para ser representadas por mujeres. Dicha colección se llama, Cuatro ejercicios para actrices y Oficina es el único monólogo de los cuatro ejercicios y es el primero que escribió para su representación por una mujer. Sin embargo, la Voz que la actriz debe simular es una voz masculina. Este punto se explicará con más detalle durante el análisis del monólogo.

La pieza maneja dos niveles de representación. Es decir, se trata de una pieza metateatral. En el primer nivel se encuentra la actriz (*yo*) en una oficina (*aquí*) desde el presente (*ahora*) en que emite su discurso. De acuerdo a las indicaciones de la dramaturga, la Voz "entra" después de la aparición de la Actriz en escena: "Entra la Actriz, se sienta detrás de la mesita, se observa las uñas" (68). Debido a que es un diálogo simulado, la Actriz abandona su instancia de la enunciación por medio de un desembrague con lo que se abre un segundo nivel extradiegético. En el nivel mimético, la dramaturga no proporciona ninguna acotación que indique algún tipo de desplazamiento sobre el escenario por parte de los actantes. Es importante aclarar, el espectador sólo

advierte la presencia física de la Actriz, como empleada de oficina, mientras que tiene que "imaginar" al "tú" con quien habla la empleada, orientado por los cambios en la entonación de la voz por los que se realizan las operaciones de embragues y desembragues. Dicho de otra manera la Actriz, desde un primer nivel (diegético) establece una relación dialógica del "ser/no ser" de un "yo-tú" en el interior de su monólogo con un personaje, la Voz, en un segundo nivel (metadiegético) que *es* y *no-es*. Esta transición o desdoblamiento de identidad se produce por medio del desembrague. Al respecto, explica Rivera-Rodas, se trata de: "un yo que es un no-yo (porque es tú) y un tú que es un no-tú (porque es yo)" (El metateatro 146). Así pues en Oficina, la Actriz como empleada de oficina *es* y *no es* empleada según los dos papeles en que se alterna y desdobla en "yo-tú". Por lo tanto, dentro de la instancia enunciativa del "yo" (primer nivel) se construye otra instancia interior enunciativa del "yo-tú" (segundo nivel) con sus respectivas marcas enunciativas: en un espacio interno (aquí) y desde el presente de su discurso (ahora). Consecuentemente, en el segundo nivel de la instancia enunciativa se genera un meta-discurso. En términos de

Genette, estamos frente a un caso de una "voz"⁸⁵ dentro de una "voz" proyectada.

De acuerdo con el texto, después de la entrada de la Actriz ésta se sienta detrás de una mesita, posteriormente se produce el primer desembrague. La Actriz abandona su ser femenino y adopta una voz masculina, para expresar: "Vengo a pagar una cuenta" (68), conforme avanza la trama tal deseo será impedido en varias ocasiones hasta que no se realice. La conversación entre ambos actantes se efectúa por medio de una serie continua de embragues y desembragues en relación con la instancia enunciativa. Así, continuando con el ejemplo anterior, después del texto de la Voz y desde su instancia enunciativa (yo-tú) se genera un embrague hacia la instancia del yo (la Actriz). La acotación apunta: "(levanta la cabeza, mira a alguien de pie, enfrente de ella. Sonríe con simpatía): ¿Qué cuenta?" (69). Esta acotación tiene importantes elementos para el análisis en el nivel mimético, primeramente confirma el hecho de que para la Actriz existe una segunda persona con quien está estableciendo una conversación lo que exenta a

⁸⁵ Genette explica que la voz se refiere al aspecto de la acción verbal considerada en su relación con el sujeto, viéndose a éste no solamente como al que realiza o sufre la acción sino también como el que (el mismo u otro) la transmite y eventualmente todos los que participan, aunque sea pasivamente, en esa actividad narrativa. (Figuras 217)

la audiencia de ser su receptor directo. Del mismo modo, la Actriz nos aclara en que lugar del escenario se ubica dicha "voz" en relación con su presencia sobre el escenario.

Por otro lado, como la Actriz es quien emite el mensaje de la Voz, podemos considerar que ella tiene buen conocimiento de ese personaje masculino, ya que no está reproduciendo o repitiendo el texto de la Voz sino que lo está produciendo. El conocimiento, la familiaridad que muestra la Actriz con el actante meta-ficticio que interpreta se puede reconocer por medio de las particulares reacciones que éste debe manifestar y que Gambaro claramente especifica a través de las acotaciones. La dramaturga selecciona distintos y precisos adjetivos para diferenciar el tipo de discurso de la Voz en comparación con el de la Actriz. Mientras la Voz debe hablar: débil, sigilosa, neutra, exánime y despavorida; la Actriz mantiene un tono terminante y ofendida. Como se puede ver, tales características demarcan para la interpretación dos tipos de personalidades: una dominante y la otra manipulable. De acuerdo a los géneros que emiten cada discurso, se podría considerar el siguiente esquema:

Actriz (figura femenina): domina

Voz (figura masculina): obedece

Sin embargo, la Voz masculina existe en la obra y expresa su discurso por medio la Actriz, por lo tanto más que tratarse de un ser masculino dominando estamos frente al desdoblamiento de un ser femenino (Actriz) que se despoja de su personalidad femenina para adoptar una masculina. Consecuentemente, como la Voz masculina es una proyección de la voz de un ser femenino; ésta última es la dominada por una voz masculina que se impone por expresarse. Por lo tanto, si bien pareciera que se tratase de un intercambio de roles entre víctima (ser masculino) y victimario (ser femenino) que no concuerda con la dicotomía con la que se le asocia a Gambaro, lo que la dramaturga está denunciando es un intercambio obligado. El ser femenino es una victimaria, pero, también, es víctima al ser obligada a sentir como el hombre, al darle voz, lo que permite que se despoje de su ser femenino para dar paso a uno masculino.

En cuanto al aspecto de la comunicación, ésta no está presente; por el contrario la incomunicación se hace notar a través del absurdo de las ideas. Mientras que, por un lado, la Voz limita su texto en insistir en su deseo de "pagar su cuenta" y de que el lugar al que fue envidado es

la oficina en donde está la Actriz; por otro lado, ésta parece no escucharle. Por ejemplo:

ACTRIZ. (...) Vaya al banco.

VOZ. ¿A qué?

ACTRIZ. (marca claramente) A que le digan dónde debe ir.

VOZ. Acá me dijeron. (70)

La conversación continua hasta que, finalmente, la Voz grita: “!Ac-ac-ac! (71) en un último intento por ser escuchada. Obviamente, la Voz no cumple su deseo (no paga la cuenta) la incomunicación no se lo permitió. Consecuentemente, el humor y el aspecto trágico se conjuntan al final del monólogo:

ACTRIZ: (...) ¿Dónde se metió? (Se inclina con medio cuerpo sobre el escritorio. Se queda inmóvil un momento y fija los ojos sobre el piso. Divertida⁸⁶) ¿Qué le pasa? ¿Por qué se acostó? (Observa con más atención. Muy asombrada y banal) ¡Ah, qué rara es la gente! Morirse ahí sobre el piso. (71)

Hemos subrayado las dos ideas contradictorias. En el nivel temático estamos considerando dos temas: el regocijo o la

⁸⁶ El subrayado es nuestro.

alegría y la muerte, los cuales se confrontan dando lugar a una actitud patética en el personaje de la Actriz. Sin embargo, al final del monólogo la acotación explica: "(Se observa las uñas, tranquilamente, feliz. Corta, mira al público. Abandona su papel y ríe, en franca complicidad)" (71). Por lo tanto, el público experimenta un efecto de distanciamiento, pues ya no hay una identificación de forma directa con los personajes (la ficción ha terminado ante sus ojos), es decir, el espectador reconoce a la Actriz pero a la vez ya no le resulta familiar, está distanciada de él. Por consiguiente el espectador tendrá que esforzarse por resolver aquello que se le ha sido presentado.

5.3 Emisor (yo) y Receptor (yo): El nombre (1974).

En el segundo capítulo explicamos las diferencias entre las distintas concepciones sobre el término monólogo, en esta ocasión vamos a recuperar la idea de Garzón Céspedes de "ese hablar consigo mismo", que como él menciona equivale al 'monólogo interior' de la prosa narrativa. Para nuestro análisis interpretamos esta

concepción como una especie de dialogismo⁸⁷ en el interior de la actividad comunicativa entre el sujeto activo y el sujeto pasivo, claro que en este particular caso el emisor [E] (estando a solas) pronuncia en voz alta un discurso (→) de tal forma que él mismo adquiere el papel de receptor [R] de sus propias palabras. En una forma esquemática podríamos decir que: [E] Yo → [R] Yo.

Por lo tanto, si tomamos en cuenta que la estructura de la ficción implica una, en términos de Courtés, enunciación⁸⁸ cuyo producto es el enunciado o mensaje; por tanto, el contenido de dicho mensaje sólo será interpretable en relación a lo que en semiótica se llama, el enunciador (emisor del mensaje) y el enunciatario (receptor del mensaje). Por consiguiente, ya que la enunciación es un acto como tal, requiere de actantes, por lo que tenemos a un sujeto de hacer o enunciador (S1) y a un sujeto al que se dirige el mensaje, es decir, el sujeto de estado (S2). Particularmente en el caso de [E] Yo → [R] Yo, estamos ante un caso de reflexividad discursiva ya que

⁸⁷ El dialogismo es una reflexión mental que adopta la forma de un monólogo o soliloquio que contiene interpelaciones deliberativas sin que necesariamente aparezcan como preguntas y respuestas... (Beristáin, 142).

⁸⁸ Según Courtés "la enunciación es una instancia propiamente lingüística o, más exactamente, semiótica, que es, lógicamente, presupuesta por el enunciado y cuyas huellas son localizables o reconocibles en los discursos examinados" (355).

las dos funciones sintácticas de sujeto de hacer (S1) y de sujeto de estado (S2) son asumidas por un solo y mismo actor.

5.3.1 El nombre (1974).

Esta pieza en un acto consta de un solo personaje femenino en escena quien, aparentemente, desde su rol de sirvienta, está reflexionando consigo misma sobre su identidad a través de un juego de "nombres" que le habían sido asignados por sus patronas. A través de un discurso fragmentado, debido a los recuerdos que trae a su presente por medio de las analepsis⁸⁹, este personaje femenino como emisor y receptor de su propio mensaje refiere su historia, que vamos conociendo.

Por lo tanto, en el nivel estructural, se trata de un monólogo en el cual el discurso de la emisora/sirvienta se escucha fragmentado y se presenta en dos niveles, a los que se debe añadir un tercero desde la perspectiva de la audiencia. Es decir, se trata de una estructura metateatral. El crítico Rivera-Rodas la define como:

⁸⁹ Término propuesto por Genette para el análisis del orden temporal del relato: "denominaremos (...) *analepsis* toda evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos..." (Figuras, 95)

un discurso dramático sostenido por dos planos complementarios que en la representación teatral (o en la lectura) se enfrentan a través de una interacción dialógica y dialéctica que obliga a la conciencia del lector/espectador a la construcción de un tercer plano sintético. (El metateatro 3)

Antes de comenzar nuestro análisis del primer nivel (ficción) vamos a considerar en primer término la relación del enunciador con el enunciado desde la instancia de la enunciación por medio del reconocimiento de tres factores: *yo-aquí-ahora* (Courtés 368). Por lo tanto, en el primer plano se encuentra la protagonista, María (yo), desde un espacio no identificado, supuestamente, al aire libre (*aquí*) quien emite su discurso desde su presente (*ahora*). María habla de las diversas experiencias que tuvo como empleada doméstica, es decir, por medio de un desembrague, se da el cambio de la instancia de la enunciación a la del enunciado en donde el aquí y ahora le corresponde un no-aquí y no-ahora o dicho de otra manera un allá y un entonces. María abandona el presente de la ficción de

primer grado para abrir otra deixis⁹⁰ en la ficción de segundo grado y así comienza a reflexionar sobre su pasado. Por consiguiente, a simple vista no parece haber un afán de persuasión en su discurso sino más bien de reflexión acerca de su "identidad", de su "ser mujer", manifestada a través de la impotencia que la emisora revela al no poder poseer ni un nombre, un nombre con el cual pueda identificarse. Por ejemplo, es notorio el enfrentamiento de la protagonista con su última patrona con la intención de mantener el nombre que aquélla había elegido:

Y la señora me dice, sin maldad, '¿Cómo te llamas?' Yo vacilé un poco (...) Entonces pensé, para darle gusto, y elegí el nombre más hermoso: Eleonora. Y la señora, que por casualidad, se llamaba como yo, Eleonora. Y me dijo: "No te pido un favor, ¿puedo llamarte María? Es tu nombre María. (...) Pero no quise. '¿De quién es ese nombre, señora? No mío. Cámbiese usted el nombre. Usted se llama señora, ¡señora!' (160)

⁹⁰ "La deixis es una de las dimensiones del cuadro semiótico. Reúne, por la relación de implicación, uno de los términos del eje de los contrarios con el contradictorio del otro término contrario. De ahí que se reconozcan dos deixis (...) En un relato dado, las posiciones temporales (ahora/entonces) o espaciales (aquí/allá) pueden ser postuladas como deixis de referencia a partir de los cuales pueden desarrollarse las categorías temporales, aspectuales y espaciales (Greimas, Diccionario, 106).

De este modo, en el primer nivel, la instancia del *ahora* se identifica con los eventos que se realizan sobre el escenario de acuerdo al desarrollo dramático mientras que la instancia del *entonces* proyectará las situaciones pasadas en la vida de María. Esta aclaración es de importancia pues estamos frente a un caso de “desdoblamiento de la identidad/alteridad”, en términos de Rivera-Rodas:

[e]n este enfrentamiento existencial, la estructura metateatral manifiesta su fuerza dialógica y dialéctica que lo habilita para disociar la personalidad de los personajes en dos sujetos que se enfrentan (generalmente desde la insatisfacción y la satisfacción) a favor de la autoconstitución de su propia existencia. De este modo el personaje puede entrar en diálogo y pugna dialéctica consigo mismo a fin de reconocer mejor su identidad. (El metateatro 24)

En el caso de María dicho enfrentamiento está presente a través de un discurso narrativizado que sostiene consigo misma en su función de narrador metadieético⁹¹.

⁹¹Consultar inciso 2.6

Someteremos ahora el discurso dramático a un proceso de segmentación en secuencias que corresponden a los distintos lugares en los que María trabajó en el pasado. Se trata de cinco deixis en la historia que denominaremos: A, B, C, D y E en donde a la deixis A corresponde a la instancia de la enunciación (ficción) mientras que en las cuatro restantes se proyectarán las deixis interiores (metaficción) por medio de sucesivos desembragues. Lo anterior se presenta en la Figura 1.

Como se trata de un monólogo, desde la diégesis A se proyectan un conjunto de eventos intercalados en la extradiégesis que abarcan un número indeterminado de años que van desde que María tenía 16 años hasta un tiempo en el pasado que se ubica en la casa del médico. Esta extradiégesis incluye cinco personajes metaficticios que pueden ser ordenados en cinco momentos en relación con el personaje de la ficción: 1) niñera de Tito, 2) representar a la hija muerta de la vieja, 3) sirvienta, 4) enferma en el hospital y 5) muchacha de servicio.

En el nivel de la ficción, el personaje en su condición ficticia, demuestra su función metateatral de ser al mismo tiempo "espectador/actor"⁹² ya que cuenta su

⁹² Rivera-Rodas, El metateatro 36-40

DEIXIS	A	B	C	D	E	F
PERSONA	María	Ernestina	Lucrecia	Florencia	La muda	Eleonora
TIEMPO	Presente	Tenía 16 años	Pasado posterior a los 16 años	Pasado posterior a la deixis C	Pasado posterior a la deixis D	Pasado posterior a la deixis E
ESPACIO	Cualquier lugar	Casa de Tito	Casa de la vieja	Casa de la señora Florencia	Hospital	Casa del médico
NIVEL	Diégesis y ficción	Extradiégesis y metaficción				

Figura 1. Las deixis y los niveles de El nombre

historia y la comenta. Como narradora, que implica la función enunciador/enunciatorio, conoce y maneja los elementos de la historia que narra ya que forma parte de ella debido a su carácter autobiográfico. Por lo tanto, es *actor* de esa historia, pero como narradora de ella es también *espectador* de la misma. Esta pieza desarrolla la historia de María que decide reflexionar sobre su propia vida a través de su ficción. El monólogo comienza con la acotación que apunta: “Un banco largo. Entra María, se sienta. Levanta la cabeza, mirando” (155). Posteriormente desde la instancia de la enunciación exclama: “¡Qué lindo sol! (Tiende la mano como si recibiera lluvia) Moja... y caliente” (155), por lo tanto en el nivel figurativo los movimientos de María son signos de que ella se encuentra en un lugar al aire libre, pues aparentemente al mismo tiempo

que se moja con la lluvia recibe los rayos del sol que le dan calor. A continuación inicia, por medio de un desembrague, su relato el cual constará de varios discursos narrativizados y de varios embragues que le harán volver a su instancia enunciativa. Por lo tanto, desde la deixis A se pueden observar trece secuencias en la diégesis de primer grado cuyo tema es: María cuenta y reflexiona sobre su experiencia como sirvienta. Ese relato se caracteriza por la incorporación de ciertos personajes pertinentes para el relato que está contando. Por lo que tenemos:

A1: María comienza su relato, pero la aparición de un supuesto objeto que cree mirar a la distancia y que la distrae, produce una digresión⁹³ en su discurso "Me parece que acá había... No, me equivoqué" (Vuelve a sentarse) (62).

A2: Incorpora a su *no-yo*: Ernestina. (155) En esta etapa Ernestina se encargaba de cuidar a un niño, Tito.

A3: Desde su instancia enunciativa, María comenta sobre su propio discurso, es decir, se produce una reflexividad discursiva "¡Ernestina! No es un lindo nombre" (155).

⁹³ La digresión es definida como una "interrupción, en alguna medida justificada, del hilo temático del discurso antes de que haya completado una de sus partes, dándole un desarrollo inesperado con el objeto de narrar una anéctoda, dar cuenta de una evocación, describir un objeto, una situación, etc." (Beristáin, 151).

A4: Se vuelve a producir una digresión: "Me parece que ahí hay... (Se sujeta al banco. Lucha por no levantarse) Miro.

(Se levanta y observa) No, no hay nada. (156)

A5: Incorpora a su *no-yo*, ahora, Lucrecia. (157) En su papel de Lucrecia, cuidaba de una vieja enferma.

A6: Nuevamente realiza comentarios, sobre la abuela de Lucrecia, desde el presente: "Creo que era mala" (157).

A7: Otra digresión: "Hay algo acá, bajo mi pie (Levanta el pie, mira) No, nada" (157).

A8: Incorpora a su *no-yo*, Florencia (159). La protagonista tan sólo aclara que se llamó Florencia, pues la señora de la casa era de esa ciudad italiana.

A9: Incorpora a su *no-yo*, La Muda (159). Bajo este nombre no trabajó para ninguna señora. La muda, fue el nombre que le pusieron en el hospital, pues no pronunciaba palabras.

A10: Desde su instancia enunciativa exclama: "El sol tiene lindo nombre. Corto y luminoso" (159-160).

A11: Incorpora a su *no-yo*, Eleonora (160). La protagonista eligió ese nombre para desempeñar su último puesto como sirvienta.

A12: Digresión: "Acá encontré... Acá encontré, por fin... (Se endereza, como si trajera algo en la mano. Mira) Nada. (160).

A13: María "se balancea canturreando, pero de pronto abre la boca y el canto se transforma en un largo, interminable grito" (160). Concluye el monólogo.

Cabe aclarar que al enlistar las secuencias: A1, A4, A7 y A12 hemos incluido las acotaciones, ya que éstas nos permitirán demostrar el estado de deterioro mental de María que se percibe desde su instancia de la enunciación, es decir, desde su presente.

El paso hacia el segundo nivel (metaficción) se presenta mediante la transición a los recuerdos de los empleos de María por medio de las analepsis que existen y hacen la función de un breve paréntesis en donde las digresiones o comentarios de la emisora crean dicha transición. Al mismo tiempo que dichas digresiones ponen en evidencia la decadencia del personaje a través de un lenguaje que va desde lo fragmentado hasta la desarticulación del mismo. Tomaremos como ejemplo a la deixis C ya que su tema presenta una cercana relación con los acontecimientos políticos y sociales de la Argentina de ese momento. La deixis de este plano se localiza en la casa de la abuela con María, bajo el nombre de Lucrecia, sin especificar su edad aunque sabemos que se trata de un pasado posterior a la casa de Tito. María está siendo

espectadora de su personaje, Lucrecia, que es ella misma. Aquí, como en las deixis siguientes, es clara la reflexividad del discurso que produce la reflexión del personaje.

B1: Aparece su *no-yo*, Lucrecia, por medio de un discurso narrativizado "No sé si los viejos me gustan. Con ésta no me encariñé. Esta enferma, le tenía pena, pero no cariño. ¡Ni pena le tenía! No me dejaba dormir, 'Lucrecia, Lucrecia'" (157).

B2: María desde su instancia enunciativa, aclara mediante una reflexividad discursiva que "Lucrecia era una hija que se le había muerto sin que se diera cuenta" (157). Además de que, furiosa, explica, "¡Y esto no es una ganga! No se dio cuenta y no se lo dijeron eso cuenta las aventuras que vivió al lado de Tito. (157).

B3: María desde su instancia enunciativa advierte "Yo le hubiera abierto la cabeza de arriba abajo para meterle adentro que se le había muerto la hija. Porque una debe tener sus muertos apretados así, ¡en el puño!" En ese momento se produce otra digresión. Apunta la acotación "(Abre la mano, mira) Nada" (157). El referente de estos deícticos⁹⁴ define la instancia temporal y espacial que

⁹⁴ Consultar nota 20.

María comparte en su relación dialógica con Lucrecia. Estos deícticos no remiten a la diégesis en el primer nivel (ficción) sino a la extradiégesis de la metaficción en el segundo nivel, lo que produce una "actualización" del pasado inmediato a la diégesis presente. Por lo tanto en El nombre, el personaje de María tiene la función de manifestar dichos deícticos y referencializar el discurso. Rivera-Rodas explica que esto es posible, según las teorías de Benveniste, Greimas y Courtés, "al simular la existencia lingüística de un referente externo; pero, en realidad, se trata de una correlación entre la semiótica particular de esa lengua y la semiótica del mundo natural, cada una de ellas con una organización específica" (El metateatro 202).

Así pues en este caso, entre el discurso del sujeto de la enunciación (María) y su deixis B de este segundo plano de la metaficción se encuentran los indicadores del diálogo (acotaciones), así como las señales de movimiento de dicho personaje, los que permiten un análisis semiótico de sus referentes.

Como sabemos la estructura del metateatro es necesariamente reflexiva ya que vuelve sobre su propia estructura y se refleja en el pasado de su propio discurso lo que produce, como se ha visto, complejas relaciones en

la instancia enunciativa. Debido a lo anterior, el discurso se convierte en término referente y término referido de su propio enunciado. En esta interacción entre diégesis de la ficción y extradiégesis de la metaficción, se origina el mencionado fenómeno de la reflexividad intertextual entre discursos y mensajes parciales cuyo mensaje final deberá ser resuelto por la percepción o recepción del lector/espectador.

En El nombre el referente es, pues, el mismo discurso que María ha pronunciado representando el papel de distintas sirvientas a través del tiempo. Es decir, María desea narrar su vida, la cual narra recordando sus experiencias por medio de un discurso narrativizado. Esta intención de María por abandonar su presente en pro de un pasado manifiesta un rechazo de la existencia que está viviendo y con la cual no se conforma. De este modo, frente al desconcierto del nivel diegético, la reflexividad del discurso introduce el orden y la coherencia debido a las retrospectivas del nivel extradiegético de la memoria. Este concepto de "reflexión sobre lo vivido" lo ha manifestado Gambaro en varias oportunidades al tratar el tema de la mujer sin identidad propia como tal y que reflexiona sobre su "ser mujer". En 1985, la dramaturga

escribía: "cuando una mujer reflexiona sobre sí misma y su relación con los seres y las cosas, piensa espontáneamente, caída en el lazo del acostumbramiento o la misoginia verbal (...) porque como mujeres somos aún metáforas convenientes y engañosas de un mundo masculino" (Algunas consideraciones 473). Estas palabras nos hacen pensar en un referente externo al discurso, es decir, un referente extra-lingüístico⁹⁵ y por lo tanto, extra-textual presente en los monólogos que estamos analizando.

Como explica Kowzan, "un signo es, por definición, signo de algo o alguien; y es precisamente este algo o alguien lo que constituye el referente del signo" (103). En el caso de El nombre, el personaje dispone, como signo, de referentes intra-escénicos, especialmente referentes verbales los cuales como signos lingüísticos nombran o definen al personaje; característica que para este monólogo es muy importante por la cuestión de identidad perdida. Dichos referentes lingüísticos, intra-escénicos e intra-ficcionales se manifiestan antes o después de aparición del personaje-signo (Kowzan 120), particularmente en esta obra el referente lingüístico, el nombre, precede a la aparición del personaje-signo hasta que el personaje se queda sin

⁹⁵ Signos que pertenecen al mundo exterior.

referente. Cerca del final de la pieza, en la deixis C aparece el *no-yo* de María, La Muda, cuyo enunciado se desarticula a tal punto de quedarse sin signos lingüísticos, sin embargo hace uso de los signos artificiales, es decir, "los signos creados por el hombre o por el animal con la voluntad de significar, emitidos con la intención de comunicar o de dejar un mensaje" (Kowzan 57). La Muda, primeramente intenta articular palabras y entonces hablaba "como si fuera": Ernestina, Lucrecia, Florencia o cada una de los otros nombres que le otorgaron. En relación con este conflicto, Gambaro expresaba en 1982⁹⁶, en una entrevista publicada en 1983, la importancia de "decir 'yo soy así', aunque quisieron hacerme de otra manera, yo soy así" (27-28). Esto, explicaba Gambaro "[E]s una afirmación de la persona" (28), afirmación que no logra establecer María. Por lo tanto, ante la incapacidad de comunicarse mediante un signo lingüístico opta por uno artificial nos referimos a los canturreos o "murmullos como río" (El nombre 159), que terminan con un grito profundo, que optó por usar en vez del silencio en el que se sumergió. Ese grito que apunta la acotación final de la pieza: "Se balacea canturreando, pero de pronto abre la

⁹⁶ Griselda Gambaro. Teatro: nada que ver.

boca y el canto se transforma en un largo, interminable grito" (El nombre 160) lo entendemos como un signo de derrota final ante tanta violación de sus derechos como empleada, como mujer y por supuesto como ser humano. De este modo, el personaje de María, incapaz de aceptar su situación, elabora ficciones, historias (metaficción) que le permiten abandonar su realidad o, en su defecto reelaborarla.

Por último, como signo extra-lingüístico se encuentra la referencia a la denuncia de los actos atroces que estaban ocurriendo en la Argentina de ese momento. Tal es el caso del enunciado: "Porque me llamaba Lucrecia. Lucrecia era una hija que se le había muerto sin que se diera cuenta" (157) con este discurso la emisora, aclara que el nombre de Lucrecia que le fue asignado le perteneció a una más de las mujeres desaparecidas, es decir, estaba representando a una mujer "muerta". Del mismo modo, María expresa su enojo por el desconocimiento del paradero de los muertos "Porque una debe tener sus muertos apretado así, ¡en el puño!" (157). Estos enunciados ponen en evidencia una realidad que se vivió en la Argentina de la década de los setenta y cuya recepción provocaría distintos tipos de reflexiones de acuerdo al conocimiento de los hechos.

Durante el corto periodo de democracia (1973-1976) -previo a la dictadura de 1976- la situación en la Argentina ya era violenta. Guillermo Rojas explica que "se habían producido finalmente los peores atentados y la masa de acciones terroristas que determinarían un estado de guerra civil y de violencia social" (301). Por lo tanto, el papel de María no puede ser otro que el de una víctima de esa situación caótica. Es decir se trata de una desaparecida más -no sólo en su papel como Lucrecia sino en todos los demás- cuyo victimario es esa "violencia organizada" metaforizada a través del poder que ejercían sobre ella las distintas patronas para las que trabajó. Llegamos a esta conclusión ya que a los "desaparecidos", también, había que darles un nombre y un rostro que les devolviera la identidad perdida que perdieron al momento de su misteriosa desaparición. Esa misma falta de identidad sufre María cada vez que tiene que cambiar de trabajo, que es abusada y "desaparecida", para volver a "aparecer" más tarde bajo una identidad distinta que correrá con la misma suerte. Por eso se aferra en poseer un nombre que la "devuelva" a la vida, aunque se trate de instantes.

5.4 Emisor (yo) y Receptor (externo): El viaje a Bahía Blanca (1974).

Contrario a la estructura del modelo de comunicación anterior [E] Yo → [R] Yo, en el caso de esta pieza el emisor [E] pronuncia su mensaje con las intenciones precisas de que sea captado por un receptor [R] que lo escucha y mira de manera atenta aunque éste no se trata de un [R] interno, es decir, no se trata de otro personaje en escena. Más bien se trata de un receptor/espectador externo al que va dirigido el mensaje. Por lo tanto, la intención persuasiva es más clara en este tipo de emisión, ya que el discurso del emisor persigue una meta. En su forma esquemática podríamos decir que: [E] Yo → [R] el otro.

5.4.1 El viaje a Bahía Blanca (1974).

El viaje a Bahía Blanca es una obra breve escrita por Gambaro en 1974. Consta de un acto. Mientras en el nivel básico de la representación el personaje femenino, "actriz", se dirige a su público, para tratar de relatar un cuento, el personaje interactúa, de forma violenta, con una mosca que supuestamente aparece sobre el escenario. La historia que desea relatar es una versión libre de un

cuento de Boris Vian⁹⁷: El viaje a Khonostrov (1949) en el que se narra cómo cinco pasajeros de un tren torturan, reprimen y abusan a un sexto pasajero por el simple hecho de que éste permanece callado. Los cinco pasajeros violan el derecho del sexto pasajero de no querer hablar. El viaje a Bahía Blanca conjuga ideas de realidad y crueldad a través de escenas grotescas⁹⁸ del personaje femenino mientras pronuncia su monólogo, que es una narración al público que ha venido a verla en escena, es decir, el [R] externo. Sin embargo, poco a poco la mosca se convierte en un actante perseguido, por la actriz, es decir en el *objeto* que ella, como *sujeto*, desea eliminar. El espectador, en su rol de [R] externo, oscila entre seguir la historia narrada o prestar atención a las acciones en escena entre la actriz y la mosca. Por lo tanto, se trata de un monólogo en el cual el discurso de la emisora/actriz se

⁹⁷ Louis Malle explica: "In Paris in the 1950's Boris Vian (1920-1959) was everything -poet, fiction writer, singer, subversiver, actor, musician, and jazz critic" (Foreword). Posteriormente, Julia Older comenta, al referirse sobre el libro Blues for a Black Cat and other Stories: "This book provides a perfect introduction to Vian for readers of English. These stories contain the pivotal characters and absurdist qualities germinal to his later novels and plays. Some of the stories, such as the title, pave the way for Vian's blacker humor, which surfaces in "Vonyage to Khonostrov" and "Dead Fish". Though boldly defiant, Vian always disguises social protest in vertiginous flights of fancy, quirky sexual encounters, and doomed romantic affairs. But this unique parody tends to heighten the masked terrors of war, poverty, ill health, and unemployment that hound the bizarre protagonists of these fablelike narratives (xxiii).

⁹⁸ "Es decir la mezcla de lo patético, lo trágico y lo tragico-cómico" (Gambaro 1983-13)

escucha fragmentado y se manifiesta en dos niveles, a los que se debe añadir un tercero desde la perspectiva de la audiencia. De acuerdo con Deborah Geis un monólogo, generalmente: " can be a speech that character makes to one or more other characters, particularly a speech that recounts some type of internal story, early event in the play (or in the hypothetical past of the character), or memory" (8). De igual manera, explica: "A monologue can also be a formal *presentational*⁹⁹ device for providing narration or exposition in a play, especially through a *narrator*¹⁰⁰ figure addresses the audience at structured intervals" (8). Por su parte, Beatriz Trastoy cita a Bernard Dort quien comenta que:

Ha llegado¹⁰¹ el tiempo de los monólogos. Pero no hay que equivocarse: estos monólogos no nos transmiten solamente una palabra solitaria o autoritaria. Apelan a una respuesta de nuestra parte. El teatro resulta un diálogo. Pero éste se ha desplazado. Se sitúa menos entre los personajes que entre el autor (y/o el actor) y el

⁹⁹ El énfasis es de la crítica.

¹⁰⁰ Idem

¹⁰¹ Dort hace este comentario a finales de la década de los setenta.

espectador. Desde la escena, busca ganar la sala. (175)

Se trata pues de un monólogo y por tanto la responsabilidad de la emisión del mensaje recae en el sujeto de la emisión. Sin embargo en este particular caso dicho sujeto "se multiplica" porque, además de ser personaje-actriz, es perseguidora y narradora, distinción marcada por dos niveles de representación. Por lo tanto a la función actorial de narrador de este personaje corresponde la denominación de narrador metadieético¹⁰², mientras que a la función actorial tanto del personaje-actriz como de perseguidora el de intradieético¹⁰³. Como se sabe, Genette clasifica varios tipos de narrador según su ubicación (su distancia) respecto de la historia narrada. Entre esos tipos de narrador, se encuentran los que hemos seleccionado ya que las acciones que realiza el personaje-actriz y perseguidora están ubicadas en el primer plano (diégesis) y ocurren en el "aquí y ahora" de su enunciación. Mientras que como narradora (en el segundo nivel), narra, una historia ocurrida en otra dimensión espacio/temporal con otros protagonistas.

¹⁰² Mirar apartado 2.6

¹⁰³ Mirar apartado 2.6

En síntesis esta obra consta de dos niveles de narración. En el primer plano se encuentra la actriz en conflicto con una mosca dentro de una habitación con ventana. Por el otro lado, en el segundo plano, se ubica la misma actriz, ahora como narradora, que cuenta las acciones que sucedieron entre los pasajeros durante su viaje en un tren hacia un destino en particular en la Argentina, Bahía Blanca. Como se mencionó, el drama de Gambaro introduce partes del cuento "El viaje a Khonostrov" en el segundo plano, por lo tanto al nivel estructural estamos frente a un caso de intertextualidad. De acuerdo con Christine Kiebuszinska, esta técnica literaria: "calls attention to the extent that any given text is created out of a corpus of texts that preceded its appearance. At the same time an intertextual approach creates a modification in the manner in which all the texts intersecting each other are read" (21). Posteriormente, define el término de intertextualidad como: "the transposition of one or more systems of signs into another text" (21). Por su parte, como ha sido mencionado, Genette define la *intertextualidad* como "una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro" (10). Dentro de esta

clasificación, él menciona que se encuentran las *citas*¹⁰⁴ directas de otro texto, el *plagio*¹⁰⁵ y la *alusión*¹⁰⁶ a otros textos. En el caso El viaje a Bahía Blanca de Gambaro se pueden identificar citas directas del texto de dramaturgo Vian, las cuales generan una relación intertextual.

Es importante reconocer esta intertextualidad para la aplicación de nuestro método semiótico ya que la intersección de los diferentes sistemas de signos presentes en los dos niveles (ficción y metaficción) darán como resultado una estructura metateatral captada sólo desde la recepción de la pieza. Es decir, mientras los dos planos mencionados se realizan en el escenario, existe un tercero que tiene lugar en la conciencia cognoscitiva del espectador: el metateatro¹⁰⁷. Consecuentemente, sólo a través de la interacción e intertextualidad de ambos ejes o planos emerge el metateatro, se desarrolla, se complementa, se describe, se define y se realiza en una operación esencialmente reflexiva (Rivera-Rodas, El metateatro 5).

¹⁰⁴ "Con comillas, con o sin referencia precisa" Genette, Palimpsestos 10

¹⁰⁵ "Que es una copia no declarada pero literal" Genette, Palimpsestos 10)

¹⁰⁶ "Un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo" Genette, Palimpsestos 10

¹⁰⁷ Rivera-Rodas explica en El metateatro que "por su peculiar estructura se reproduce ya no en el nivel de la emisión, sino en la experiencia de la percepción y recepción tanto en el nivel interior del mismo teatro (por parte del personaje) como en exterior del mismo (por el lector del texto dramático o en el receptor del espectáculo) (3).

Por lo tanto en el nivel estructural, el plano de la ficción del personaje actriz está ubicado en un escenario desprovisto de utilería, pues tiene tan sólo una silla en el centro del escenario: "Entra la actriz, muy elegante con un gran ramo de flores" (163). Conforme avanza su texto nos percatamos que se dirige a una audiencia: "Les voy a contar una parábola "(163). De repente, apunta la acotación: "Ve algo por el aire" la actriz interrumpe su discurso por la aparición de una mosca, la cual se convierte en un obstáculo para su tarea, más adelante confirmaremos que lejos de ser un aliado se convierte en una víctima y por lo tanto tendrá que ser eliminado, en ese momento se produce el desdoblamiento de "yo actriz" en un "yo perseguidora". Por consiguiente, la secuencia¹⁰⁸ del deseo de narrar una parábola es interrumpida por la actriz no sin antes justificar su decisión: "Hay tantas parábolas que no sé cuál elegir, y por otra parte, siempre es oscuro el significado" (164) por lo que prefiere contar un cuento por tener el significado más "transparente". Cabe destacar el remarcado interés del personaje-actriz porque el

¹⁰⁸ Bremond explica que: "El narrador podrá limitarse a mencionar la ejecución de la tarea. Si, en cambio, desarrolla la exposición de la misma debería explicitar el obstáculo encontrado y, luego, la estructura de los medios puestos en marcha intencionalmente, para después eliminarlos. (en Prada 175).

contenido de lo que va a narrar logre ser entendido por sus receptores. Lo anterior será importante cuando analicemos ese tercer nivel metateatral en el que la pragmática de la recepción es tan importante y al cual no se podría acceder si el mensaje comunicado por el emisor no es claro. Resulta importante, subrayar que esa emisora a la vez que es actriz en el nivel de la ficción, también es narradora en el nivel de la metaficción ambos roles son claros al principio del monólogo; sin embargo, conforme avanza el discurso dramático nos encontramos frente a lo que Rivera-Rodas llama "la categoría identidad/alteridad" en la que se percibe una deconstrucción del concepto del yo. Como explica el crítico: "Los personajes se polarizan en la identidad y la alteridad; entre el "yo" que son y el "otro yo" (El metateatro 145). En el caso de este monólogo, si en la diégesis interviene tanto la actriz en su personaje de "actriz" y "perseguidora", en la extradiégesis participa como "narradora"¹⁰⁹. Dicho de otra manera, este único personaje, en este caso femenino (F), debe ser identificado en sus diversas intervenciones: "actriz" (f1a), "perseguidora" (f1b) y "narradora" (f2); es decir un

¹⁰⁹ Según Genette, esta "narradora" tendría la función ideológica: "el narrador interviene como tal directa o indirectamente -en relación con la historia en una forma variada-" (en Prada 249).

actante plural al cual le corresponde el siguiente esquema:
F: fl_a, fl_b, f₂. En donde, sólo los dos primeros (fl_a y fl_b), es decir "actriz" y "perseguidora", se relacionan a la categoría de actantes *actuales*, mientras f₂ es *virtual*. Por lo anterior, la complejidad de esta obra recae en tres tipos de enunciados en ambos niveles. Así este monólogo comprende tres tipos de parlamentos:

Tipo 1: enunciado de fl_a ("actriz")

Tipo 2: enunciado de fl_a, fl_b o f₂ ("actriz", "perseguidora", "narradora")

Tipo 3: enunciado de f₂ ("narradora")

Al nivel de la ficción corresponden enunciados como éste, en referencia al ramo de flores que acaba de recibir:

"Sabén que ningún regalo me hace más feliz, aunque tenga que actuar" (163). Este enunciado confirma la profesión de fl_a ("actriz"). Mientras que en la metaficción, ciertos segmentos discursivos pertenecen tanto a la instancia enunciativa de fl_a, fl_b como de f₂. Por lo tanto cuando el enunciador se interroga a sí mismo o produce enunciados afirmativos, instala en el monólogo reflexivo un "diálogo" simulado o diálogo narrativizado entre fl_a, fl_b y f₂. Por ejemplo: "Es preferible un cuento. Sí, es más transparente el significado y... ¿Por qué no se irá? Yo soy buena,

gentil, actriz comunicativa, ¡maravillosa! ¡pero no soporto las moscas! ¡Y menos en mi espectáculo! ¡El mundo es tan grande! ¿O dije lo contrario? (164). Este sincretismo entre ambos enunciados produce, también, una interrelación entre ambos niveles de representación¹¹⁰. En cuanto al tercer tipo de enunciado, éste se refiere, exclusivamente, al cuento, es decir a las citas (intertextos¹¹¹) de la obra de Vian: "Durante la Inquisición" dijo Corina, "arrancaban las uñas de los pies. También reventaban los ojos con un palito, ¡plum!, y quedaba un agujero"¹¹² (El viaje a Bahía 165). Por consiguiente resulta relevante que f2 narre un cuento con intenso contenido de violencia mientras que tanto f1a como f1b actúan con agresividad en contra de la mosca. Este paralelismo de intenciones o signos entre ambos planos de la emisión se verá unificado en el plano de la recepción por medio del espectador.

¹¹⁰ Explica Genette, "el pasaje de un nivel a otro debe ser asegurado en principio por la narración; sin embargo, ocurren ciertos "olvidos", fronteras o transgresiones que llamaremos *metalepsis* narrativa: supresión de la frontera sagrada entre dos mundos, desde el cual se cuenta lo que se cuenta" (en Prada 246)

¹¹¹ De acuerdo con Genette, "relación de copresencia entre dos o más textos, presencia de un texto en otro: cita, plagio, estereotipo" (en Beristáin 271)

¹¹² El texto de Vian, traducido al inglés, apunta "'Under the Inquisition', Corine offered, 'they burned their feet with a branding iron, or whatever, to make them talk. They also tore off the fingernails or punctured their eyes.'" (60). Como se puede observar la cita del texto de Gambaro es fiel al texto original de Vian.

Por otro lado, para poder llegar a tener un mejor conocimiento del tercer nivel (metateatral), es importante recordar que la mayoría de los parlamentos de f2 corresponden al texto de Vian¹¹³. De aquí que el deseo de f1b ("perseguidora") por eliminar a su víctima se torne en una relación entre víctima y victimario tal como sucede entre los pasajeros del tren y el hombre callado en el cuento de Vian. Por lo tanto la intertextualidad no está basada sólo en la intersección de los enunciados de ambos textos sino, también, entre los signos de violencia y abuso de poder sobre víctimas (mosca y hombre callado) indefensas y sin culpa aparente, aunque al final ambas víctimas se salven de morir a manos de sus victimarios.

Por lo tanto una vez expuestos los planos de la ficción y la metaficción en el eje de la emisión con sus respectivos signos, sólo resta el plano del metateatro en el eje de la recepción, es decir este signo será el producto de la comunicación teatral entre el destinador (f1a, f1b y f2) y el destinatario del espectáculo teatral. En este sentido, Gambaro explica:

¹¹³ Cada una de las referencias que pronuncia la narradora son fieles a las palabras de la obra de Vian. Básicamente los cambios notorios entre el cuento original y la versión libre de Gambaro recaen en el cambio de nombre de personajes y del destino del viaje para hacerlos más cercanos a la realidad latinoamericana.

Mis obras exigen una visión crítica. Son pesimistas en la situación que plantean, pero exigen -tanto al espectador como al lector- un análisis posterior al impacto. Buscan la reflexión a posterior. Reconozco que es desoladora la atmósfera que muestran, pero lo que importa es el análisis, el cuestionarse ¿por qué? (Seoane 165)

La cita anterior quedará más clara mediante la siguiente descripción del nivel estructural ya que:

la estructura metateatral es una compleja semiosis de tres signos básicos que articulan sus planos de significado (Sdo) y significante (Ste) en dirección de la recepción: la esfera de la ficción y la esfera de la metaficción se intersectan en la percepción de la esfera del espectador para dar lugar al metateatro (Rivera-Rodas, El metateatro 26).

En este sentido, Roman Jakobson expone, en su texto Lingüística y poética, la función referencial como una de las seis funciones de la comunicación verbal por lo que un signo lingüístico puede remitir a un referente que pertenece a su propio universo de la lengua (352). Por su

parte, Tadeusz Kowzan explica respecto a la unidad del signo: "un signo es, por definición, signo de algo o de alguien; y es precisamente este algo o alguien lo que constituye el referente del signo" (103). El espectáculo teatral se sirve de la palabra como recurso más frecuente, por lo tanto podemos encontrar tanto referentes lingüísticos e intra-textuales así como no lingüísticos y extra-textuales. Sin embargo, el referente de un mismo signo puede ser tanto real para el escritor como imaginario para el lector que no tenga conocimiento de la referencia del modelo que siguió el escritor al crear su pieza. Una vez aclarado esto, pasamos a la aplicación del modelo dinámico de semiosis propuesto por Kowzan entre los dos primeros planos y que toma en cuenta tanto la emisión (abreviaré con E) como la recepción (abreviaré con R) de los signos teatrales. Los cinco elementos que constituyen este modelo se sitúan en un orden que va de izquierda a derecha:

la labor del creador va del referente, a través del significado, al significante -como expresar, representar tal o cual objeto, sentimiento, fenómeno-, y el esfuerzo interpretativo del espectador va desde el significante al

significado o significados, y del signo percibido al referente o referentes (Kowzan 152).

1. Referente¹¹⁴ (extra-textual) E: que es el que corresponde al del creador. El referente de Gambaro, como creadora, es la situación que la Argentina vivía y había vivido durante las décadas de los sesenta y setenta. Debemos recordar que la obra fue escrita en 1974. Como se sabe, la producción dramática de Gambaro comenzó en 1965 con la obra El desatino, tan sólo tres años después de la crisis política de un año de duración iniciada en 1962 contra el entonces gobierno peronista y un año antes del golpe militar del General Juan Carlos Onganía, quien derrocó al presidente Arturo U. Illía e instauró un régimen autoritario en 1966 que duró hasta 1973. Como sabemos estos son antecedentes de la dictadura militar argentina que cubrió el periodo de 1976 a 1983. El viaje a Bahía Blanca fue escrita en 1974, durante una época de incertidumbre política para la Argentina ya que tras la muerte de Juan D. Perón en 1974, su esposa, María Estela Martínez de Perón, asumió la presidencia hasta el golpe de

¹¹⁴ Éste ha sido definido como el objeto real o manifestación del mundo observable que es objeto de la referencia (Beristáin 422).

estado del 24 de marzo de 1976 lo que terminó un corto periodo de democracia (1973 -1976)¹¹⁵.

Del mismo modo, al mismo tiempo coexisten dos referentes de emisión (E) más, sólo que intra-textuales: uno en el nivel de la ficción y otro en el de la metaficción. Por lo tanto, el referente E en el primer nivel se manifiesta por medio de la comunicación oral, directa y que desde su presente es emitida por el personaje actriz a la par que narra el cuento de Vian en el segundo plano. En este caso, utilizando palabras de Prada, estaríamos ante un caso de "discurso-testimonio" ya que, como ha sido explicado anteriormente, entre los rasgos característicos del discurso-testimonio podemos mencionar "la asunción del valor de verdad de los hechos narrados por el narrador testimonial, es decir, "el valor referencial de sus enunciados tiene una correspondencia en la realidad (*referente*)" (250). En este monólogo, el personaje de la actriz hace uso en su discurso de un signo intra-lingüístico importante en su código de comunicación con la audiencia, me refiero a la palabra "mosca" que en el texto apunta: "(Ve algo por el aire). Una mosca" (163). El

¹¹⁵ Romero, A History of Argentina in the Twentieth Century. Trad. James P. Brennan. (University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State UP, 2002)

referente de esta palabra, adquiere un aspecto más concreto cuando el juego mímico y gestual -le pega con las flores, ferozmente, en repetidas ocasiones- del personaje de la actriz en relación con el signo intra-lingüístico manifiesta con más claridad a éste como una víctima del personaje. Por lo tanto, los hechos comunicados, expresados o "vividos" por el personaje actriz en relación con el objeto-víctima (la mosca) en el primer plano de acción, representan un discurso-testimonio cuyo referente extra-textual correspondería a la dicotomía víctima-victimario estipulada en todo conflicto de guerra civil, en el cual quién tiene el don de mando manipula a su adversario. Por otro lado, el referente E en el nivel de la metaficción se manifiesta a través de las palabras (como signos y como referentes intra-textuales e inter-textuales) que utiliza la actriz, en su papel de narradora. Es importante hacer notar que en este nivel, la narración se refiere a un tiempo "pasado" en relación con el de la instancia de la enunciación. Sin embargo, como estos signos lingüísticos poseen un referente inter-textual (que pertenece a otro texto), en este caso el de Vian, basado en un argumento lleno de violencia y abuso, entonces el mensaje no se ve interrumpido a pesar de la diferencia

temporal. De acuerdo con Genette estamos ante un caso de alusión, que evoca una historia en el pasado con un discurso similar a la realidad "actual" de la emisora del mensaje.

2. Significado¹¹⁶ E: es decir aquellos aspectos que la creadora ha querido poner en relieve en su obra. En este caso podríamos decir que se trata de la idea de abuso, muerte, violencia y represión contra los derechos humanos.

3. Significante: Es el único elemento invariable en este modelo. Pues es el "como expresar, representar tal o cual objeto, sentimiento o fenómeno" (Knowzan 152). Sin embargo, como estamos considerando dos niveles de representación, entonces también debemos considerar dos significantes pues existen tres distintos enunciadores: el personaje-actriz y perseguidora (E1) y la narradora (E2). Por lo tanto contamos con un Ste1 correspondiente a la E1 que sería la acción física de persecución de la actriz contra la mosca, es decir, el papel de la "perseguidora" sobrepasa al de la "actriz". Mientras que el Ste2 de E2 serán las palabras, partes del texto de Vian, que pronuncia la narradora y que, de igual manera, implican un asedio.

¹¹⁶ Entendido, también, como el concepto, la idea evocada por quien percibe el significante (Beristáin 460).

4. Significado R: el del receptor que en ocasiones, aclara Kowzan, "puede ser idéntico al Significado E" (152). En este sentido, el significado R en relación al primer nivel es la imagen de dominación y violencia y, al mismo tiempo, el significado de R en el segundo nivel es el abuso a través de la violencia. Por lo tanto, en este sentido, los significados tanto al nivel de la emisión como la recepción serían los mismos. Cabe aclarar, que la diferencia se explica en el referente R.

5. Referente R: Obviamente el del receptor. En este sentido, mientras que el Referente E está particularmente localizado en tiempo y espacio, para el receptor el referente puede variar pues habrá desde los que conozcan la realidad argentina de ese momento (como Gambaro) hasta el que lo relacione con una situación similar pero más próxima a su realidad.

Cabe aclarar que la transformación del Referente E al Referente R se da por medio de un proceso de funcionamiento de los signos en su conjunto, es decir, desde la creación hasta la percepción e interpretación del mensaje. Por consiguiente, el creador/emisor se inspira, como se ha visto, en un o unos referentes, éstos reales o imaginarios que crean un signo en un conjunto significante. Por lo

tanto, según aclara Kowzan, la diferencia entre el referente del creador-emisor y el del receptor no lo constituye sólo su contenido, la diferencia esencial reside en el proceso mismo de la creación y de la percepción. Ya que, mientras el referente del creador-emisor precede a la formación del signo, el referente del receptor (espectador) interviene en el proceso después de la manifestación del signo (Kowzan 150), tal como pasa en este monólogo.

5.5 Emisor (yo) y Receptor (ausente o imaginario): El despojamiento (1974).

Varios son los monólogos que nos remiten a esta estructura comunicativa [E] Yo → [R] ausente o imaginario como un acto preformativo y persuasivo, entre ellos sobresale, durante el primer lustro de la década de los setenta, la pieza El despojamiento (1974). Se trata de un discurso dirigido a un receptor "yo" tanto como a un receptor "ausente", ya que en un principio "Mujer" parece dirigir sus palabras hacia sí misma; sin embargo más tarde sus palabras se dirigen a un muchacho que aparece en escena.

5.5.1 El despojamiento (1974).

El despojamiento es una obra en un acto, para dos personajes: "Mujer" y "Muchacho". El argumento narra los acontecimientos por los que atraviesa una mujer, más adelante sabremos que se trata de una "actriz", en busca de un trabajo. En su afán por conseguirlo es despojada de sus pertenencias a manos de "Muchacho", un hombre que por sus acciones es posible considerarle -a primera vista- un empleado de la agencia a donde "Mujer" va a presentar una prueba de audición. Al final no logra obtener el trabajo. Sobresale el manejo de las acciones desconcertantes, ya que mientras el texto comunica un mensaje, las acciones que realiza "Muchacho" comunican otras ideas. A continuación realizaremos un análisis de la acción, particularmente de la acción como manipulación y sanción que presentan las relaciones entre víctima y victimario tomando en consideración que al nivel del texto sólo contamos con la versión de la actriz como víctima, mientras el papel del victimario no tiene texto, solo acción. Por esta razón consideramos a esta obra un monólogo.

En El despojamiento, la emisora del texto, dirige algunas preguntas a "Muchacho"; sin embargo éste no le responde con palabras sino por medio de acciones, o por las

interpretaciones que "Mujer" hace de las acciones de él. Por lo tanto, al nivel figurativo, la dramaturga describe, al inicio de la obra, a "Mujer":

Entra la Mujer. Viste con una pretensión de elegancia, falda a media pierna, blusa y capa corta. Lleva pendientes en las orejas y calza zapatos de tacos altos, torcidos y gastados. Trae una cartera ordinaria y un sobre grande con fotos (171).

Sobresale el detalle con que la dramaturga describe la vestimenta que debe llevar "Mujer", y pasa a un segundo plano la descripción sobre la apariencia física de la actriz que realice el papel. Lo anterior resulta interesante pues el despojo de que es objeto el personaje femenino está basado en la cantidad de ropa que lleva puesta. Por lo tanto, cada pieza de ropa u objeto que lleve consigo "Mujer" representa un signo y en su conjunto se llegará a un tema.

Con la finalidad de llegar a establecer un claro panorama entre este tipo de relaciones de manipulación y sanción presentes en el monólogo, haremos uso del análisis semiótico del discurso, de acuerdo a las propuestas de la semiótica de Greimas y Courtés.

Como sabemos, existen dos tipos de enunciado elemental: el *enunciado de hacer* y el *enunciado de estado*, los que integran la unidad llamada *programa narrativo*. En términos de Courtés: "el enunciado de hacer, por el hecho de que sobredetermina un enunciado de estado, es modal, por oposición al enunciado de estado calificado de descriptivo" (148). Sin embargo, cuando sólo existe una relación de enunciados de hacer, donde uno sobredetermina al otro, estamos ante un caso de manipulación o modalización factitiva. Es decir, la manipulación es sólo una relación factitiva (=hacer hacer) según la cual un enunciado de *hacer* rige otro enunciado de *hacer*. Además, si bien en esta estructura modal los predicados son formalmente idénticos (ambos son de hacer), los sujetos son distintos, pues uno es un sujeto manipulador (en la posición de destinador, que en la obra es "Muchacho") y el otro un sujeto manipulado (destinatario, es decir, "Mujer"). Como se sabe la competencia de un sujeto puede ser positiva o negativa; de ahí la posibilidad de la transformación de una competencia modal positiva (adquisición o conjunción) en competencia negativa (privación o disjunción) (Courtés 152). En consecuencia, podemos aplicar esta fórmula a El despojamiento:

H1 {S1→H2 {S2→ (S3 ∩ 0)}}

que se lee como sigue: el sujeto manipulador ("Muchacho" =S1) hace (despoja, intimida, ignora = H1) de tal manera que el sujeto manipulado ("Mujer" =S2) realiza actos (habla sola, siente miedo =H2) que no haría sin la presencia de una competencia negativa, la cual provoca en ella misma como sujeto ("Mujer" =S3) la privación de un objeto de valor (su identidad =0), lo que semióticamente se llama disjunción, pues "Mujer" pierde o se ve privada de su identidad como mujer y como ser humano, también. Este punto, nos permite reconocer un sincretismo de S2 y S3, es decir una mujer en condición normal y, por otra parte, sometida al abuso y poder. Este sincretismo, pues, es consecuencia de la *performance* (acción), porque los dos roles sintácticos son asumidos por un mismo actor. Psicológicamente hablando, se podría explicar como un caso de esquizofrenia o disociación de la inteligencia a causa de un trato cruel, pues el personaje "Mujer" es una persona que oscila entre una conducta lógica y otra enajenada. Con relación al segundo hacer de "Mujer" (H2) se analizará el tipo de manipulación por el que es causado; manipulación a la que Courtés califica de negativa pues se une al enunciado /no poder no hacer/ un /deber hacer/ lo que da

como resultado: obediencia (de "Mujer" =S2) y prescripción¹¹⁷ (proveniente de "Muchacho" =S1).

En el plano o nivel cognoscitivo estaríamos hablando de provocación, pues "Muchacho" (sujeto manipulador) presenta a "Mujer" (sujeto manipulado) una imagen negativa de su competencia, la humilla (al despojarla de sus ropas) hasta tal punto de que ella tiene que reaccionar para ofrecer esa "imagen buena"¹¹⁸ que considera necesita mantener, obviamente, "buena" para "Muchacho" pues significa que "Mujer" ha sido sometida. Esta postura de "Mujer" está presente a lo largo de la pieza después de la aparición de "Muchacho" y desde el primer despojo. La acotación apunta:

Entra el Muchacho. Su comportamiento es despersonalizado, como si actuara sólo con objetos, incluida la Mujer, que le resultaran indiferentes. Sin atender la sonrisa de ella, que lo mira con un simulacro de seducción, se acerca a la mesa, después de haber localizado el sobre, lo toma y sale (172).

¹¹⁷ "Entendida como la relación sintáctica orientada, asimétrica, que va del destinador al destinatario-sujeto: lo que es 'orden' para el primero, es 'obligación' para el segundo" (Courtés 314).

¹¹⁸ Según Courtés la imagen buena, es decir, positiva de sí misma. Es la reacción del manipulado ante la mala competencia que le ofrece el manipulador.

Sin embargo, tanto ante los ojos de "Muchacho" como de sí misma, "Mujer" pretende negar su realidad y apariencia, actuando entre una conducta lógica y otra enajenada, según lo solicita su manipulador:

(Entra el Muchacho. Ella lo percibe un segundo más tarde. Rápidamente, arma su sonrisa y su pose elegante. El Muchacho la ignora, busca algo. Localiza la capa, la toma y se la lleva. Ella mira sorprendida y se incorpora) ¿Qué hace? ¿Cómo se permite? (Lo sigue ansiosa) ¿La necesita? (...) (Tímidamente, la saca de las manos de Muchacho, la dobla y se la entrega) (173).

Esta acotación corresponde al primer encuentro entre "Mujer" y "Muchacho". La aparición de "Muchacho" en escena acentúa las dudas de la misma "Mujer" sobre la verdad de lo que pasa. Es aquí cuando ésta se desconcierta y se sorprende respecto a la realidad a la que se enfrenta. Entonces comienza a emitir su juicio epistémico (del orden del /creer/) sobre el destinatario sujeto (juzgado ="Muchacho"). Esta relación entre "Mujer" y "Muchacho" es, semióticamente hablando un contrato, explica Courtés: "es un sistema axiológico donde los valores son marcados positiva o negativamente" (164). Cabe recordar, que

manipulación y sanción sólo pueden ejercerse respecto a un universo de valores axiológicamente determinado.

Junto a la manipulación debemos considerar, para este análisis, la sanción, que también es de orden cognoscitivo, la cual se encarga más del ser que del hacer, pues, le corresponde al destinador juzgador ("Mujer") emitir un juicio epistémico sobre la "realidad" que emite el destinatario sujeto ("Muchacho") sobre la veracidad de sus acciones al despojarla de sus pertenencias.

La sanción puede también ser demostrada a través del cuadro semiótico de Greimas como una oposición entre /ser/ (=s) y /parecer/ (=p), cuya conjunción es lo verdadero, y además implica respectivas negaciones (-s y -p) (Courtés 167.):

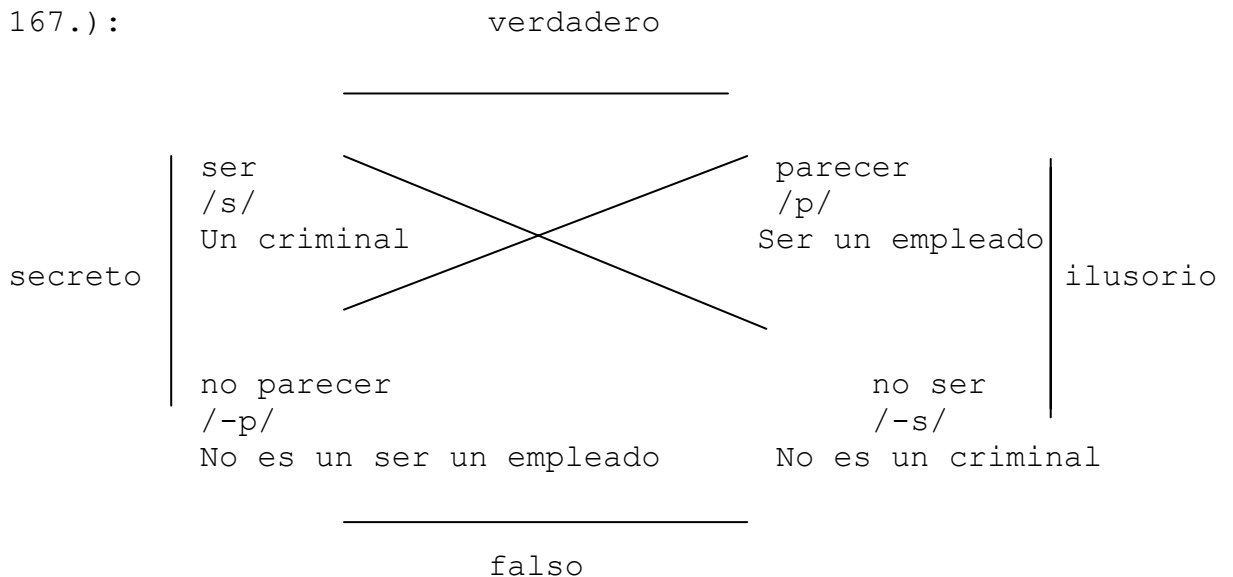


Figura 2. Aplicación del cuadro semiótico de Greimas a El despojamiento

La lectura de este cuadro implica un recorrido sintáctico que comienza cuando, al principio de la obra, en el personaje "Muchacho" se conjunta el /*ser*/ (criminal) y el /*parecer*/ (un empleado), por lo tanto el juicio de "Mujer" se enfrenta ante una posición de lo *verdadero* respecto a su apreciación. Posteriormente, al intentar negarse a sí misma, que "Muchacho" pudiera ser un criminal, pues esto implicaría que estuviera dentro de una especie de sala de castigo, "Mujer" se sitúa en una postura *ilusoria* (=lo que parece pero no es), pues prefiere creer que las acciones de "Muchacho" son las de un ser antisocial que la ignora y no contesta sus preguntas. Esta postura cambia después de la quinta vez que entra "Muchacho" en escena, pues sitúa a éste (ante los ojos de "Mujer") en el orden de lo *falso* (lo que no es y no parece), ya que, "Muchacho" realiza un gesto; apunta la acotación: "el Muchacho tiende la mano hacia ella, como si fuera a acariciarla, aunque el gesto está desprovisto de carga emotiva" (175), con esta acción pretende demostrar lo que /*no es*/ (criminal) desde lo que ya /*no parece*/, es decir un empleado. Sin embargo, a pesar de que las acciones de "Muchacho" confirman a "Mujer" este /*no parecer*/ (empleado) de "Muchacho" se limita a aceptar y acatar la conjunción del /*ser*/ y /*no*

parecer/. Dicho de otro manera, al final de la obra la imagen de "Muchacho" se ha situado en la posición del *secreto* (lo que es pero no parece), para el resto de la sociedad, comenzando por "Mujer". Pues, va a guardar el secreto de "Muchacho" de */ser/* un criminal, bajo la conciente negación de */parecer/* un ser empleado, ante la sociedad.

Por lo tanto, al final de la obra nos encontramos una clara víctima ("Mujer") y un sólo opresor, "Muchacho". Destaca de igual forma, el estancamiento de "Mujer" y la transformación paulatina de "Muchacho" ante su víctima. Al respecto, Becky Boling comenta "He never humanizes the woman by addressing her; he moves only in the imperative mode, commanding, through gesture" (62). Por consiguiente, con la intención de examinar la idea de "Mujer", como un ser abusado, que provoca distintas reacciones en su confrontamiento con el centro masculino de la sociedad, recurrimos a la interpretación que propone Laura Mulvey¹¹⁹, basada en teorías de Freud en relación con la dicotomía de

¹¹⁹ Laura Mulvey en su artículo "Visual Pleasure and Narrative Cinema" sugiere una propuesta psicoanalítica en la que plantea la idea del placer y des-placer que ha sido ofrecido por la narrativa fílmica tradicional. Considerando la analogía entre ambos géneros (drama y cine) esta teoría nos servirá como guía que ayude a descifrar la ideología que se busca producir o comunicar en el nivel de la metaficción.

las relaciones mujer/hombre y pasivo/activo (víctima/victimario); particularmente, la idea de masoquismo que permita ver como:

Woman then stands in patriarchal culture as a signifier for the male other, bound by a symbolic order in which man can live out his fantasies and obsessions through linguistic command by imposing them on the silent image of woman still tied to her place as bearer, not maker, of meaning.

(Mulvey 15)

En la obra encontramos varios ejemplos de esta clase de sumisión (dominación o control); tanto al nivel de acción como del discurso de "Mujer". Al nivel figurativo, sobresale el momento en que "Muchacho" intenta arrancarle la falda como una señal de violación a su persona al nivel físico y, obviamente, al nivel emocional. El masoquismo se manifiesta cuando, después de aquella acción fallida "Mujer" consiente en "auto-despojarse" de la prenda: "¡Tome! Se la doy. (Se desprende la falda y se la entrega)" (178). Es decir, "Mujer" decide acceder a los deseos de "Muchacho" con tal de recibir su aprobación y de esta manera ser contratada. Del mismo modo, a través de una digresión en su discurso, "Mujer", expone el abuso del que

ha sido víctima y ha callado: "Me acuerdo aquella vez, cuando Pepe me pegó hasta dejarme en la cama, y las vecinas llamaron a la policía y yo dije: 'Aquí no ha pasado nada, me caí por la escalera'" (177). La postura de "Mujer", al intentar negar los hechos, nos hace recordar a las llamadas feministas del feminismo de la diferencia, quienes si bien acusaban al hombre de ser el culpable de la opresión y violencia sufrida por el sexo femenino a manos de aquél, también ponían de manifiesto otra realidad: "El hombre es el 'enemigo' pero la opresión se disimula con la colaboración de la mujer, bajo el nombre del amor. (...) En esa forma, la mujer reproduce permanentemente las condiciones que promueven su dependencia del hombre" (Cano Rossini 105). Tal es el caso de "Mujer" que intenta justificar las acciones de las que está siendo y ha sido víctima "auto-engañándose" y convirtiéndose en cómplice de su propia tortura.

Del mismo modo, en esta estructura dramática, de confrontaciones entre ideas (lo que es y parece ser), la obra de Gambaro presenta el tema de la sexualidad y la marginalización de la mujer bajo otro ángulo, el "voyerista". Para Freud, comenta Mulvey, "scopophilia (pleasure in looking) means taking other people as objects,

subjecting them to a controlling and curious gaze" (16), lo que produce una "voyeuristic fantasy" (17). En este sentido, Gambaro titula su obra El despojamiento, y como sabemos se trata de un despojamiento de las ropas de "Mujer", acción que asemeja al de un *striptease* ya que al final de la obra tan sólo lleva puesta su blusa, la cual comienza a desabotonarse como símbolo de derrota y sumisión, ya que ha pasado de ser la "despojada" a ser ella quien se quite la ropa.

Es así como El despojamiento, muestra una realidad socio-política de "apariencias", ya que al igual que "Muchacho", dicha sociedad aparentaba tener un orden y armonía, mientras mentía en cuanto a la posible existencia de "otra" realidad, la violenta. Recreado por medio de la pareja formada entre "Mujer" y "Muchacho", (pasivo-activo) expone asimismo la idea de un ciclo vicioso de víctimas y victimarios del cual, como le pasa a "Mujer", resulta imposible salvarse. Cabe recordar que esta obra fue escrita durante un, aparente, periodo de democracia. Sin embargo, lo que hace Gambaro es poner en evidencia ese "intervalo de violencia", producido en plena etapa democrática de 1974. Intervalo que los argentinos de ese

momento, al igual que lo hace "Mujer", debían hacer como que no veían.

6. Conclusiones

Griselda Gambaro experimenta, por primera vez, con la técnica del monólogo entre 1970 y 1975. Como se sabe esta forma teatral permite que su emisor descubra sus pensamientos, sentimientos más profundos, pues su discurso le sirve de desahogo y, a la vez, de confesión. En el caso de estos monólogos la autora optó por cuatro personajes femeninos pertenecientes a la clase media y baja lo que permite que el receptor se identifique con los problemas que cada una de ella plantea. Sin embargo, tal como lo hiciera Discépolo, hace uso del efecto de distanciamiento para provocar una reacción ética por parte del receptor y no tan sólo catártica. Tal es el caso de El nombre, donde María se distancia de sí misma por medio de un discurso narrativizado que provoca una reacción crítica por parte del destinatario (externo) de su discurso. Por lo tanto, se logra persuadir a ese receptor externo para que tome "distancia" entre la ficción y la realidad. De este modo, Gambaro hace uso del teatro como una herramienta política que permita la vigencia del significante "desaparecidos" con todos los posibles significados que éste genere en la recepción a través de los signos teatrales emitidos por el emisor.

Como se ha visto, el trabajo de Gambaro manifiesta la influencia de sus antecesores (Discépolo y Arlt) así como de las dos corrientes estéticas con las que se les asocia: el grotesco criollo y la vanguardia, respectivamente. Un claro ejemplo de esta influencia son estas cuatro piezas que logran reunir el aspecto conceptual y estético del teatro. Por ejemplo, de la corriente rioplatense, el grotesco criollo, sobresale el uso de la máscara que ayuda a distorsionar la imagen del personaje femenino. Por lo tanto, la caída de dicha "máscara", que impide ver las cosas con claridad, está presente en el caso de "Mujer" en la obra El despojamiento ya que provoca en ella un reconocimiento, tardío, pues es abusada en su fallido intento por mantener la apariencia de no estar viviendo una situación de represión y violencia. Lo patético (la distorsión de su apariencia física así como de sus emociones) radica en el hecho de que su deformación física corresponde a una deformación social, también.

Por otro lado, la influencia de Arlt está presente, particularmente, en la estructura tanto de Oficina, El nombre como de El viaje a Bahía Blanca, ya que en los tres monólogos se supera el aspecto realista por medio de un discurso fragmentado en voz de los personajes femeninos.

Estos personajes viven lo imaginario e impone dentro de una realidad una irrealidad. Lo anterior se presenta a través de una estructura metateatral.

Tanto María en El nombre como la "actriz" en El viaje a Bahía Blanca y Oficina, al igual que el personaje de Susana en Saverio el cruel, coinciden en abandonar la lógica (del primer nivel) para abrir un espacio en el segundo nivel en el cual esos personajes procuran la entrada de otros personajes o historias que permitan, a través de la relación contradictoria pero complementaria de lo real y lo irreal, una re-significación de su ser mujer.

En cuanto a las características del neogrotesco: a) mostrar la creciente deshumanización de la sociedad, b) la preocupación por la identidad personal así como c) el aumento de las tensiones psicológicas, son obvias en cada una de las piezas analizadas. En primer lugar, los temas de estos monólogos no podían ser más que la persecución, la represión, la violencia y, obviamente, la muerte como consecuencia del sistema político-social que se había impuesto en la sociedad argentina de ese momento. Dichos temas pretendían denunciar la terrible falta de humanidad que un conflicto militar como el que experimentó la Argentina en la década de los setenta, y que afectó la

producción creativa de Gambaro. En segundo lugar, si bien la preocupación por la identidad personal se centra en la identidad de la mujer, y a pesar de que Gambaro ha expresado que no es una feminista, no se puede negar la preocupación y aportación que manifiesta por el género y discurso femeninos. Consecuentemente recurre a la figura femenina por ser un signo cargado de varios significantes propios de su género (ser pasivo, manipulable, débil, ingenua, entre otros) los cuales provocan que el significado o concepto de la figura femenina sea asociado con el de víctima de "la violencia organizada" que actúa como victimaria. Dicho de otra manera, Gambaro hace uso de los significantes del signo "femenino" para generar otro significado: una sociedad que, también, permanece pasiva y manipulable ante las atrocidades de la que estaba siendo víctima. Por lo tanto, la preocupación por la identidad femenina la entendemos como la preocupación por recuperar la identidad robada a "los desaparecidos" (El nombre), la identidad de una sociedad de apariencias (Oficina, El viaje a Bahía Blanca y El despojamiento). Por consiguiente, la figura femenina se convierte en una metáfora de las deformaciones sociales manifestadas durante el periodo histórico en que se escribieron los monólogos analizados.

De este modo, al nivel de la pragmática de la recepción el emisor (la emisora) ha logrado persuadir al receptor externo, ya que éste es capaz de reconocer la realidad social que se estaba viviendo en esa época. En cuanto al aumento de las tensiones psicológicas, éstas se evidencian por medio de una conducta que oscila entre la demencia y lucidez. Como se ha visto, los cuatro personajes femeninos pronuncian diálogos fragmentados, con digresiones que reflejan un estado de enajenación producto del abuso de poder al que son sometidas. Del mismo modo, en Saverio el cruel de Roberto Arlt, Susana posee problemas psicológicos, sólo que ella sí está loca.

Como se ha mencionado anteriormente, el presente trabajo se propuso re-significar la dicotomía víctima-victimario ante la ausencia del elemento masculino. Al respecto, ahora podemos ver más claramente que los personajes femeninos de esta etapa son totalmente dependientes y, por lo tanto, carentes de libertad. La "Mujer" en El despojamiento es el más claro ejemplo ya que permanece en estado pasivo ante la violencia que le afecta de forma directa, es decir, está bajo una especie de "auto-engaño". Dicho de otra manera, la actitud pasiva del personaje "Mujer" ante sus conflictos hace que niegue la

realidad de los hechos que están sucediendo a su alrededor, del mismo modo como lo hace Emma en El campo. Por lo tanto, además de "Muchacho", ella misma, también, es su propia victimaria al aceptar el juego de las apariencias ya que ante la fuerza de la manipulación masculina, el ser femenino se ve obligado a asumir un comportamiento imitativo del comportamiento masculino. Por lo tanto, se produce un *despojo*¹²⁰, que no solo es de la ropa, sino de la personalidad femenina (física y emocionalmente), aspecto que pone en más relieve la intención de la dramaturga. Por su parte, la "actriz" de Oficina, también sufre el mismo tipo de *despojo*, pues ella debe despojarse de su ser femenino para adoptar uno masculino, es decir, se ve obligada a sentir como hombre y a hablar como uno de ellos. Del mismo modo, en El nombre, María es cómplice de su propio abuso al no rebelarse ante los insistentes cambios de trabajo a los que es sometida y al continuo *despojo* de identidad al que es sometida. En estos tres casos, el individuo femenino se encuentra en crisis y por tanto es fácil de ser manipulado, despojado, es decir, accede de forma voluntaria al abuso del que es objeto. Por eso decimos que ellas mismas son sus victimarios. Por último,

¹²⁰ El énfasis es nuestro.

la actriz que narra "El viaje a Bahía Blanca" en el primer nivel de acción es la victimaria de su víctima (la mosca). Sin embargo, el mensaje de Gambaro no es el que la mujer sea capaz de matar, sino que -como se explicó- sus acciones en ese nivel de acción hacen referencia a las acciones que se narran en el segundo nivel. Por lo tanto, en este caso, el papel de la víctima no es femenino o masculino sino conceptual. Es decir, la víctima es todo aquél que se deja acosar (el sexto pasajero) y perseguir (la mosca) sin contradecir tales abusos.

Finalmente, el teatro de Gambaro de la primera mitad de la década de los setenta, denuncia el abuso, la represión y la violencia presentes en la Argentina a través de la figura femenina. La dramaturga hace énfasis en el *despojo* que sufre la mujer de su ser femenino al convertirse en víctima de una manipulación masculina que afecta su personalidad, su forma de pensar y de sentir como mujer, lo que la convierte en un ser despojado. Es relevante, como Gambaro advierte, por medio del contenido de estas piezas, la violencia "oculta", "enmascarada" que existía en una Argentina que "aparentemente" gozaba de un periodo de democracia. Por eso mismo, la obra de Gambaro que hemos visto, y que corresponde a dos años en particular

(1970 y 1974), vislumbraba con sensibilidad extraordinaria el futuro inmediato de las décadas siguientes. El repaso de los hechos que corresponden a los años posteriores permite una valoración y comprensión más amplias de los monólogos estudiados aquí. Esas obras trascienden su instancia temporal hacia contextos más amplios y desafortunados de la historia argentina. Nos permitimos recopilar esos hechos en el **Apéndice** con que concluimos este trabajo.

Bibliografía

Bibliografía

- Alcira, Juana y Mirkin Zulema. Teatro Argentino durante el Proceso (1976- 1983). Buenos Aires: Vinciguerra, 1992.
- Andrade, Elba. y Cramsie, Hilde. Dramaturgas latinoamericanas contemporáneas. Madrid: Verbum, 1991.
- Andrade María Claudia y Bellessi, Diana, ed. Antología de escritoras argentinas contemporáneas. Buenos Aires: Biblos, 2004.
- Antología teatro argentino contemporáneo. Madrid: FCE, 1992.
- Arfuch, Leonor. "Medios, mujer y política. Las máscaras de la representación" en La mitad del país. La mujer en la sociedad argentina. Buenos Aires: Bibliotecas Universitarias. Centro Editor de América Latina, 1994. 211-218.
- Arlt, Roberto. Teatro Completo. Tomo II. Buenos Aires: Schapire, 1968.
- Arlt, Mirta. "Presentación y ubicación de Roberto Arlt dramaturgo" en Teatro Completo Roberto Arlt. Tomo I. Buenos Aires: Schapire, 1968.
- Azor, Ileana. El neogrotesco Argentino. Venezuela: CELCIT, 1994.
- Barulich, Carlos. Las listas negras (reportajes). Buenos

- Aires: El Cid: 1983.
- Berenguer, Arturo. Teatro Argentino contemporáneo. Madrid: Aguilar, 1960.
- Beristáin, Helena. Diccionario de retórica y poética. México: Porrúa, 2000.
- Betsko, Kathleen y Koenig Rachel. Interviews with Contemporary Women Playwrights. New York: Beech Tree Books, 1987.
- Birgin, Haydeé. "Ciudadanía y justicia. Nuevos recursos e instrumentos para la acción ciudadana". Mujeres en los '90. Volumen I. Buenos Aires: Centro Municipal de la Mujer de Vicente López, 1998. 67-90.
- Blanco Amores de Pagella, Angela. Motivaciones del teatro argentino en el siglo XX. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas: 1983.
- Boling, Becky. "From Pin-Ups to Striptease in Gambaro's El despojamiento". Latin American Theatre Review. (1987): 59-65.
- . "Reenacting Politics: The Theater of Griselda Gambaro" Latin American Women Dramatists. Catherine Larson Margarita Vargas. USA: Indiana UP, 1998. 3-22.
- Cano Rossini, Lelia. Transformaciones sociopolíticas del mundo de la mujer. Un análisis de la situación

- argentina. Argentina: Fundar, 1999.
- Carella, Tulio. El sainete. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.
- Cortázar, Julio. "América Latina: exilio y literatura". Lectura Crítica de la Literatura Americana. V.4. Saúl Sosnowski. Caracas: Ayacucho, 1997. 639-645.
- Cosentino, Olga. Cronología. Antología teatro argentino contemporáneo. España: FCE, 1992.
- Courtés, Joseph. Análisis semiótico del discurso. Madrid: Gredos, 1997.
- Cuesta Abad, José M. "Dos dimensiones semióticas del diálogo dramático (dramaticidad y teatralidad)". Revista de Literatura. (1989): 363-394.
- Cypess, Sandra Messinger. "The plays of Griselda Gambaro". Dramatists in Revolt: The New Latin American Theater. Ed. Leon F. Lydia_George W. Woodyard. Austin:University of Texas Press, 1976. 95-109.
- Dauster, Frank. Historia del teatro hispanoamericano. Siglo XIX y XX. México:Ediciones de Andrea, 1973.
- Dauster, Leon Lyday y Woodyard George, ed. 9 Dramaturgos Hispanoamericanos. Antología del teatro hispanoamericano del siglo XX. Ottawa: Girol Books, 1979.

- Doggart, Sebastian. Introducción. Latin American Plays.
London: Nick Hern Books, 1996. vii-xxv.
- Entrevista a escritores argentinos. Dir. Guthmann, Gerardo.
Videocasete. AVV Video, 1988.
- Feitlowitz, Marguerite. Information for Foreigners. Three
Plays by Griselda Gambaro. Evanston: Northwestern
University Press, 1992.
- Fernández, Gerardo. "Historias para ser contadas".
Antología teatro argentino contemporáneo. Madrid: FCE,
1992.
- Foster, David William. "Narrativa testimonial argentina
durante los años del *Proceso*". Testimonio y
Literatura. Eds. René Jara y Hernán Vidal. Minesota:
Institute for the study of Ideologies and Literature,
1986: 139-154.
- Gambaro, Griselda. Ganarse la muerte. Buenos Aires:
Ediciones de la Flor, 1976.
- . "¿Es posible y deseable una dramaturgia
específicamente femenina?". Latin American Theatre
Review. (1980): 17-21.
- . Griselda Gambaro. Teatro: nada que ver, sucede lo que
pasa. Ottawa: Girol Books, 1983.

- . "Algunas consideraciones sobre la mujer y la literatura". Revista Iberoamericana (1985): 471-473.
- . Teatro 3. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1989.
- . Teatro 4. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1990.
- . Griselda Gambaro. Teatro. Buenos Aires: Norma, 2002.
- García-Pelayo y Gross, Ramón. Diccionario enciclopédico. México, D.F.: Larousse, 1998.
- Garzón Céspedes, Francisco. Monólogos teatrales cubanos. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1989.
- Geis, Deborah. Postmodern Theatric(k)s: Monologue in Contemporary American Drama. Michigan: Ann Arbor The University of Michigan Press, 1993.
- Genette, Gérard. Figuras III. Trad. Carlos Manzano. España: Editorial Lumen, 1972.
- . Palimpsestos. Trads. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- Giella, Miguel Angel y Roster Peter, ed. 7 Dramaturgos Argentinos. Antología del teatro hispanoamericano del siglo XX. Ottawa: Girol Books, 1983.
- Gómez Gil, Orlando. Historia Crítica de la Literatura Hispanoamericana. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1968.
- "El grotresco en el teatro nacional". Teatro abierto Octubre

- (1982): 48-53.
- Gnutzmann, Rita. "Los siete locos y Los lanzallamas en la renovación literaria de los años veinte." Texto Crítico 3 (1996):125-141.
- Greimas, A.J. y Courtés, J. Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Trad. Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión. Madrid: Gredos, 1982.
- Harvell, Tony A. Latin American Dramatists since 1945. London: Prager, 2003.
- Holzapfel, Tamara. "Griselda Gambaro's Theatre of the Absurd". Latin American Theatre Review 4 (1970): 5-11.
- Jakobson, Roman. Ensayos de lingüística general. Trads. J. M. Pujol y J. Cabanes. Barcelona: Seix-Barral, 1984.
- Jara, René. Prólogo. Testimonio y Literatura. Eds. René Jara y Hernán Vidal. Minesota: Institute for the study of Ideologies and Literature, 1986.
- Kiebuszinska, Christine. Intertextual Loops in Modern Drama. New Jersey: Associated University Press, 2001.
- Kowzan, Tadeusz. El signo y el teatro. Trad. M.C. Bobes y Jesús G. Maestro. Madrid: Arco/Libros, 1997.
- Kristeva, Julia. Semiotica 1. Trad. José Martin Arancibia. Madrid: Fundamentos, 1978.

- Latin American Plays*. London: Nick Hern Books, 1996.
- Lyday, Leon. "Griselda Gambaro" en 9 Dramaturgos Hispanoamericanos. Antología del teatro hispanoamericano del siglo XX. Ottawa: Girol Books, 1979: 89-91.
- Lyday, Leon y Woodyard, George. Introducción. Dramatists in Revolt. The New Latin American Theatre. Eds. Lyday and Woodyard. Austin: University of Texas Press, 1976. xi-xvi.
- Luna, Félix. Golpes militares y salidas electorales. Buenos Aires: Sudamericana, 1983.
- . Fracturas y continuidad en la historia argentina. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.
- Malle, Louis. Foreword. Blues for a Black Cat and other Stories. Trans. Ed. Older. Lincoln and London: The University of Nebraska Press, 1992.
- Morales, Ernesto. Historia del teatro argentino. Buenos Aires: Lautaro, 1944.
- Morell, Hortensia. "Después del día de fiesta: Reescritura y Posmodernidad en Griselda Gambaro" Revista Iberoamericana (1997): 665-674.
- Mundani, Liliana. Las máscaras de lo siniestro. Escena política y escena teatral en Argentina: el caso

- Gambaro. Córdoba: Alción, 2002.
- Older, Julia. Introduction. Blues for a Black Cat and other Stories. Trans. Ed. Older. Lincoln and London: The University of Nebraska Press, 1992. xxiii
- Ordaz, Luis. El teatro en el Río de la Plata. Buenos Aires: Ediciones Leviatán, 1957.
- . Breve historia del teatro argentino. Tomo VII. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.
- . "El nuevo grotesco en la dramática argentina". Primer Acto (1988):42-46.
- Parkin, Andrew. "Singular Voices: Monologue and Monodrama in the Plays of W.B. Yeats" Modern Drama (1975):141-152.
- Pellettieri, Osvaldo. "Armando Discépolo: Entre el grotesco italiano y el grotesco criollo" Latin American Theatre Review (Fall 1988):55-71.
- . "Los cien años de un inventor: Armando Discépolo" Gestos. (1988):141-144.
- . "El puente, o nacionalización del Teatro Independiente". Gestos (Noviembre 1989):169-171.
- . "Diálogo de apertura: Griselda Gambaro y Osvaldo Pellettieri" El teatro y su crítica. Osvaldo Pellettier Ed. Buenos Aires: Galerna: 1998.

- . "Modernidad y Posmodernidad en el Teatro Argentino actual". El teatro y su crítica. Osvaldo Pellettieri Ed. Buenos Aires: Galerna: 1998.
- Pérez Corterillo, Moisés. Presentación. Antología teatro argentino contemporáneo. Madrid: FCE, 1992.
- Pfister, Manfred. "¿Cuán Postmoderna es la Intertextualidad?" Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes. Ed. Alberto Vidal. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 1996. 195-218.
- Picon Garfield, E. Women's Fiction from Latin America. Detroit: Wayne State UP, 1988.
- Postma, Rosela. "Space and Spectator in the Theatre of Griselda Gambaro: Información para extranjeros". Latin American Theatre Review (1980): 35-45.
- Prada Oropeza, Renato. "De lo testimonial al testimonio. Notas para un deslinde del discurso testimonial". Testimonio y Literatura. Eds. René Jara y Hernán Vidal. Minnesota: Institute for the study of Ideologies and Literature, 1986. 245-257.
- Prieto, Adolfo. Prólogo. Los siete locos y Los lanzallamas. Roberto Arlt. Caracas: Ayacucho, 1978. IX-XXXIV.
- Ravetti, Graciela y Rojo Sara, ed. Antología bilingüe de

- dramaturgia de mulheres latino-americanas: peças de Griselda Gambaro, Rachel de Queiroz e Inés Margarita Stranger. Belo Horizonte: CENEX/FALE, 1996.
- Rhoades, Duane. The Independent Monologue in Latin American Theater. A Primary Bibliography with Selective Secondary Sources. Londres: Greenwood Press, 1985.
- Rivera-Rodas, Oscar. El metateatro y la dramática de Vargas Llosa. Hacia una poética del espectador. Amsterdam Philadelphia: John. Benjamins Pub. Co., 1992.
- . "Modernidad y Postmodernidad literarias en Hispanoamérica." Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes. Ed. Alberto Vidal. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 1996. 447-469.
- Rizk, Beatriz J. "El nuevo teatro en Latinoamérica" en Lectura Crítica de la Literatura Americana V.4. Saúl Sosnowski. Caracas: Ayacucho, 1997. 698-724.
- Rodríguez, Marcela V., Diana L. Staubli y Patricia L. Gómez. Mujeres en los '90. Volumen II. Buenos Aires: Centro Municipal de la Mujer de Vicente López, 1997.
- Rodríguez, Marcela -. Violencia contra las mujeres y políticas públicas. Tendiendo un puente entre la

- teoría y la práctica. Buenos Aires: CNUAH, UNIFEM, 2001.
- Roffé, Reina. "Entrevista a Griselda Gambaro". Cuadernos Hispanoamericanos (588). (Junio 1999): 111-124.
- Rojas, Guillermo. 30.000 Desaparecidos: realidad, mito y dogma. (Historia verdadera y manipulación ideológica). Buenos Aires: Santiago Apóstol, 2003.
- Romero, Luis Alberto. Argentina. Una crónica total del siglo XX. Buenos Aires: Aguilar, 2000.
- . Breve historia contemporánea de la Argentina. Buenos Aires: FCE, 2001.
- . A History of Argentina in the Twentieth Century. Trad. James P. Brennan. University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State UP, 2002.
- . La crisis argentina. Una mirada al siglo XX. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2003.
- . "La primavera de los setenta" en La política en consignas. Memoria de los setenta. Santa Fe: Homo Sapiens, 2003. 123-134.
- Seoane, Ana. "Entretien avec Griselda Gambaro". Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Bresilien/Caravelle. (1983): 163-165
- Sigal, Silvia y Verón, Eliseo. Perón o muerte. Los

fundamentos discursivos del fenómeno peronista.

Buenos Aires: Eudeba, 2003.

Taylor, Claire. Bodies and Text: Configurations of Identity in the works of Griselda Gambaro, Albalucía Ángel and Laura Esquivel. Leeds: Maney Publishing, 2003.

Taylor, Diana. "Violent Displays". Feitlowitz, Marguerite. Information for Foreigners. Three Plays by Griselda Gambaro. Evanston: Northwestern University Press, 1992. 161-175.

Tcach, César y Romero Luis Alberto. La política en consignas. Memoria de los setenta. Santa Fe:Homo Sapiens, 2003.

---. "Heterodoxo diccionario de consignas orales" en La política en consignas. Memoria de los setenta. Santa Fe: Homo Sapiens, 2003. 13-78.

Tirri Nestor. Realismo y Teatro Argentino. Buenos Aires: La Bastilla, 1973.

Trastoy, Beatriz. "Nuevas tendencias en la escena argentina, el neogrotesco". Teatro del Pueblo-Somi.Diciembre 1987:1-4

<<http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/trastoy002.htm>>

- . "Madres, marginados y otras víctimas: el teatro de Griselda Gambaro en el ocaso del siglo" en Teatro argentino del 2000. Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna, 2000. 37-46.
- Verani, Hugo. Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros manifiestos). México, D.F.: Fondo de cultura económica, 1986.
- Vian, Boris. Blues for a Black Cat and other Stories. Trans. Ed. Older. Lincoln and London: The University of Nebraska Press, 1992.
- Weiss, Judith A, et al. Latin American Popular Theatre: The First Five Centuries. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1993.
- Zayas de Lima, Perla. Diccionario de autores argentinos (1950-1990). Buenos Aires: Galerna, 1991.

Apéndice

Período de 1976 a 1983.

Tras el golpe del 24 de marzo de 1976 que derrocó al gobierno de María Estela Martínez de Perón (Isabel Perón), fue instaurado un régimen militar que sería conocido como "Proceso de Reorganización Nacional". Una Junta Militar compuesta por los comandantes de las tres armas -general Jorge Rafael Videla, almirante Emilio Eduardo Massera y brigadier Orlando Ramón Agosti-, la cual debía nombrar al presidente, se hizo cargo del poder. Al respecto, explican Carlos A. Floria y César A. García Belsunce en Historia de la Argentina contemporánea, 1880-1983 que mediante el dictado de una serie de Actas Institucionales:

el Acta para el proceso de reorganización nacional del 24 de marzo, el Acta estableciendo el propósito y los objetivos básicos para dicho proceso, de la misma fecha; el Estatuto para el mismo proceso del 31 de marzo; y la ley 21256, que aprobaba el Reglamento para el funcionamiento de la Junta Militar, el Poder Ejecutivo Nacional y la Comisión de Asesoramiento Legislativo (CAL), del 26 de marzo de 1976. (239)

Tales actas lograron que dicha Junta estableciera una pseudo-legalidad. Por lo tanto, la Constitución Nacional

quedaba subordinada a los objetivos y fines del proceso revolucionario. Es decir, el presidente debía elegirse entre oficiales superiores de las fuerzas armadas y tendría atribuciones ejecutivas, legislativas y de nombramiento de funcionarios nacionales y provinciales. Dicho cargo recayó en uno de los miembros de la Junta Militar, el general Videla, quien hasta agosto de 1978 fue simultáneamente comandante en jefe del Ejército. En 1981 el General Videla, fue sucedido como Presidente por el General Roberto Viola. Antes de que terminara el año Viola había sido reemplazado por el General Leopoldo Galtieri. Finalmente en 1983, durante las primeras las elecciones democráticas, Raúl Alfonsín de la Unión Cívica Radical llegó al poder.¹²¹

La violencia ejercida de manera ilegal por la Junta Militar desde marzo de 1976 alcanzó niveles nunca vistos en la Argentina. Hubo una cantidad inmensa de muertes y desapariciones, también campos de concentración, tortura y exterminio, depredación de bienes y robos de niños¹²². Aunque la violencia no era nueva lo novedoso fue, según denuncia Romero en La crisis argentina. Una mirada al siglo XX: "que desde 1976 la ejecutó un estado clandestino, que

¹²¹ Carlos A. Floria y César A. García Belsunce, Historia de la Argentina contemporánea, 1880-1983.(Madrid: Alianza, 1988) 239-241.

¹²² Luis Alberto Romero, La crisis argentina. Una mirada al siglo XX (Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2003)

operaba de noche y aparentaba normalidad de día; además de matar, derrumbaba la fe en las instituciones y las leyes, sistemáticamente violadas por quienes debían custodiarlas" (78). En consecuencia, tanto el terror como la tortura así como las desapariciones permitieron a los militares acallar toda disidencia o lo que ellos consideraban una "subversión contra la patria", hasta negar su existencia y así "desaparecerla".

El papel de la mujer en este periodo.

Durante este periodo surgieron varios grupos de mujeres entre los que, sobresalen el llamado "Madres de la Plaza de Mayo", que, como explica Guillermo Rojas:

comenzó a reunirse en la Plaza de Mayo en abril de 1977, identificándose con los ya famosos pañuelos blancos en la cabeza. Se trata de una organización emblemática y la que más hizo para difusión de la cuestión de los desaparecidos y de la mitología que se elabora con relación a este tema. (292)

Estos "desaparecidos" que buscaron y buscan con afán esas madres fueron jóvenes entre 15 y 35 años que desaparecieron

entre 1976 y 1978, algunos, pertenecían a las guerrillas¹²³. De aquí que, aclara Rojas, esta asociación civil, constituida en 1979, contara en un principio como dirigentes más importantes a Bonaffini y Adela de Antokolets, el hijo desaparecido de ésta última formaba parte del 'apartado de Inteligencia' de los Montoneros (292). Más tarde, a este grupo se les unieron las "Abuelas de la Plaza de Mayo", de acuerdo con Rojas, en un principio se denominaron las Abuelas Argentinas con nietos desaparecidos (293). Cabe recordar que varias de las detenidas durante la dictadura se encontraban embarazadas y dieron a luz bajo esas condiciones en las cárceles de la Junta Militar, para luego ser despojadas de sus hijos. En muchos casos, los mismos secuestradores se apropiaban de ellos, esos niños son los mismos nietos que buscaban las "Abuelas de la Plaza de Mayo". Además, estas abuelas aseguran que durante el período militar, los gobernantes de entonces delinearon una planificación para robar hijos a los guerrilleros con el fin de educarlos adoctrinándolos en principios contrarios a los que habían sostenido los padres (293). Posteriormente, Rojas agrega que "en este grupo se

¹²³ Luis Alberto Romero. Breve 210.

ha basado la causa que en la actualidad tiene presos a varios militares y que investiga la existencia, en la época militar, de un plan sistemático de robo de niños nacidos en cautiverio con sus padres detenidos o desaparecidos" (293).

Período de 1983 a 1989.

Una vez terminados los regímenes militares del llamado "Proceso de Reorganización Nacional", se inició, a partir del 10 de diciembre de 1983, un nuevo ciclo democrático con la asunción a la presidencia de Raúl Alfonsín y su radicalismo.

La administración radical partió de la idea de que el origen de todos los problemas de la sociedad argentina residía en la persistencia de una cultura autoritaria, resultado de los años de dictaduras militares condicionadas por el descomunal poder político de las Fuerzas Armadas. En consecuencia, hubo en la primera etapa del gobierno radical una tendencia a minimizar el alcance de los problemas económicos heredados del llamado "Proceso" militar, tales como: "una inflación desatada, deuda externa multiplicada y con fuertes vencimientos inmediatos, y un Estado carente de recursos sin posibilidad de atender a los variados reclamos de la sociedad" (Romero, *Breve* 243). En

un principio la administración alfonsinista creyó que podía gobernar amparándose en el mayoritario apoyo otorgado por la ciudadanía en las exitosas elecciones del 30 de octubre de 1983, en las que la Unión Cívica Radical se impuso con 7.4 millones de los votos¹²⁴. Así, una vez presidente, Alfonsín tomó la iniciativa de utilizar el poder político otorgado por las urnas para avanzar simultáneamente en varias áreas conflictivas: militar, político, sindical y económico-financiero, y acabar con las costumbres autoritarias. Consecuentemente, el tema de las Fuerzas Armadas -más concretamente, el tema de la inserción de las Fuerzas Armadas en la vida democrática- fue uno de los más delicados que debió afrontar el gobierno elegido en 1983, por lo que el gobierno elegido en 1983 se hizo cargo y debió encarar este problema. En Fracturas y continuidad en la historia argentina, Luna indica que siempre sobresalía la brutal represión y su trágico saldo de desaparecidos, por lo que:

había que dar una satisfacción moral al país, establecer la responsabilidad de quienes habían sido los dirigentes del régimen militar, procesar a quienes habían tenido la máxima conducción de

¹²⁴ Luis Alberto Romero, Argentina

ese negro proceso. Esa respuesta moral se dio en los juicios seguidos a los comandantes en jefe, con las condenas siguientes. (249)

Finalmente, después de seis años al frente del poder ejecutivo y una economía deteriorada el gobierno de Alfonsín llegó a su fin, comunicando su renuncia para el 30 de junio de 1989¹²⁵. El 8 de julio de ese mismo año, el líder del Partido Justicialista de tendencia peronista, Carlos Saúl Menem, fue electo Presidente.

¹²⁵ "A fines de mayo la hiperinflación tuvo sus primeros efectos dramáticos: asaltos, saqueos a supermercados, duramente reprimidos. Poco después, Alfonsín renunció" (Romero, Breve 268)

VITA

Carolina del Carmen Palacios Diazceballos nació el 20 de septiembre de 1975 en la ciudad de Minatitlán, Veracruz en México. Egresó de la Universidad de las Américas-Puebla con la licenciatura en Teatro en 1998 con mención honorífica. Se convirtió en la primera egresada de una Universidad privada en México con este título.

Posteriormente, fue seleccionada para participar en un programa como profesor visitante en Union College en Schenectady, NY de 1999 al 2000. Para el otoño del 2000 comenzó sus estudios de doctorado en español en la Universidad de Tennessee, Knoxville, los cuales concluyó en diciembre del 2006.

Actualmente, continúa desempeñándose en el campo de la docencia y la investigación en la Universidad de Vanderbilt en Nashville.