



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

El campo de lo no dicho en la construcción discursiva de la literatura dramática de Eduardo Pavlovsky y de Griselda Gambaro (1970-2000)

Autor:

Civitillo, Susana Mirta

Tutor:

2011

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magister de la Universidad de Buenos Aires en Análisis del Discurso

Posgrado

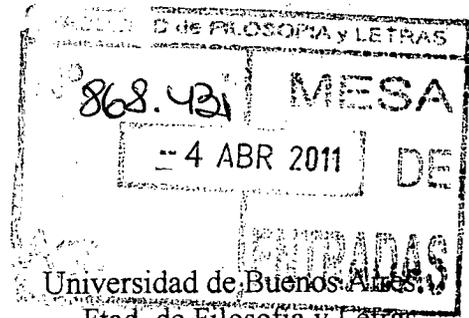


FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

Tesis
18.2.8

TESIS 18-2-8



Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras
Maestría en Análisis del Discurso
Susana Mirta Civitillo

Tesis de Maestría

Título: El campo de lo no dicho en la construcción discursiva de la literatura dramática de Eduardo Pavlovsky y de Griselda Gambaro (1970-2000)

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

Índice

| | |
|--|-----|
| Introducción | 2 |
| Capítulo I | 22 |
| Acerca de la representación teatral | 22 |
| El campo de lo no dicho | 29 |
| Periodización y organización del corpus | 32 |
| La enunciación teatral. Las relaciones contextuales como presu- puesto | 35 |
| Enunciación dramática y dimensión argumentativa | 45 |
| Memoria discursiva en la dramaturgia | 49 |
| Reconocimiento de matrices discursivas | 56 |
| Otras consideraciones acerca de la naturaleza de la textualidad dramática | 59 |
| Capítulo II “El silencio grita...” | 66 |
| Capítulo III “Yo me hice hombre así. ¡A trompadas!” | 99 |
| Relaciones contextuales y campo isotópico de los clasetemas | 108 |
| El devenir dramático de las escenas: una posible sintaxis | 114 |
| Capítulo IV “Pero, entonces, ¿quién es Galíndez?” | 172 |
| Primera parte. El Señor Galíndez | 172 |
| Potestad | 209 |
| Segunda parte. Decir sí | 229 |
| Capítulo V “¡Todo no se puede entregar!” | 251 |
| Primera parte. Rojos globos rojos | 251 |
| Segunda parte. Real envido | 275 |
| Conclusiones | 298 |

Introducción

La elección de la temática, del corpus y el particular enfoque desde el que se pretende abordar su análisis se fundamenta en la preocupación de reflexionar sobre el posicionamiento crítico de los dramaturgos Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky en el periodo 1970-2000, atravesado por la violencia, el terrorismo de Estado, sus consecuencias, y por sucesivas crisis económicas. La lectura de sus obras y la asistencia a sus puestas ofrecen un vasto campo de estudio al analista en razón de las estrechas relaciones con el contexto y de los modos en que se tratan las diversas cuestiones involucradas; cuestiones que remiten por un lado a un espacio interdiscursivo teatral crítico y, por otro, a espacios del interdiscurso social. Ello ha conducido a interrogar el archivo del corpus en términos de Foucault (1969) desde una perspectiva basada en un marco teórico inclusivo de autores pertenecientes al campo del Análisis del Discurso, de estudios sobre la representación en el Arte de tales problemáticas, de estudios de Teatro y dramaturgia así como también de las vinculaciones e implicancias entre dichas disciplinas. Se intentará presentar en la Introducción una síntesis del marco adoptado para el análisis del corpus que cumplirá, además, una función delimitadora del mismo.

¿Por qué plantear el tema del campo de lo no dicho en el caso de obras de dramaturgia creadas por autores reconocidos por sus posturas críticas? La aparente paradoja ubica el estudio en una focalización sobre los significantes de ese campo y sobre sus procesos de significación, de alta densidad semántica y de potencialidad resemantizadora. Por otra parte, el contexto socio-histórico posee en su tejido características de diversas formas de silenciamiento, censura, no-dichos. La descripción, provisoria por el momento, expresa una primera aproximación al núcleo paradójico y, por ende, al objeto de investigación. Parecería en principio contener cierta redundancia por la profusión de distintos tipos de trabajos sobre la cuestión, sin embargo, el punto de vista adoptado intenta desplegar la densidad semántica arriba señalada mediante el análisis del funcionamiento discursivo de este campo. Y en este plano radica la posible originalidad de la tesis, es decir, en el camino menos transitado: indagar el archivo de la discursividad de lo no dicho en el caso de la dramaturgia de

Griselda Gambaro y de Eduardo Pavlovsky. De acuerdo con este planteo, uno de los principales aportes que puede ofrecer el presente trabajo es el de propiciar el diálogo entre el Análisis del Discurso y los estudios de Teatro y, de esta manera, favorecer la interdisciplinariedad. La investigación y el análisis de los componentes discursivos del texto de la dramaturgia pueden posibilitar otras lecturas e interpretaciones a la vez que permiten participar de la reflexión llevada a cabo por los investigadores y críticos de la Teatología actual aunque, en general, la crítica posee otras metas y construye el objeto de estudio según sus propios requerimientos.

Lo expresado en los párrafos anteriores, habida cuenta de que el analista parte de su propio preconstruido, posee importantes consecuencias en cuanto a la elección del marco teórico que se irá desplegando a lo largo de los capítulos. En primer lugar, ubicar la investigación dentro de lineamientos estético-filosóficos que se ocupan de la temática de la violencia política, del terrorismo de Estado y de aspectos socio-culturales estrechamente vinculados con ambos, aparece claramente como una condición ineludible. El pensamiento de Theodor Adorno en *La Dialéctica Negativa* respecto de la obligación, asumida desde una postura crítica en términos socio-políticos, de filosofar después del Holocausto implica la crítica no solo del genocidio de millones de judíos y de otros que por algún motivo integraban las listas de exterminio del régimen nazi sino también la de la cultura que permitió tales atrocidades. Si bien en Argentina los hechos y acontecimientos históricos ocurridos durante el periodo abarcado por el corpus difieren del caso planteado por Adorno, pensar en la representación de aquellos en el Arte en general y en Teatro en particular remite al pensamiento de Adorno sobre la historicidad de la Metafísica, de la Filosofía y de la cultura occidental capaz de permitir la barbarie de la Shoa. El autor fundamenta la obligación de filosofar en la solidaridad universal de la culpa; presenta como dilema el conservar la cultura dada, hacerse cómplice de ella o negarla, y a partir de esa negación, volver a la barbarie; por esta razón, dice el autor, es necesario el posicionamiento crítico y, por ende, el filosofar. Enmarcar la investigación dentro de los lineamientos planteados por el filósofo en cuanto a lo dilemático de la aceptación o no de la cultura posibilita paradójicamente una visión más acabada, tanto de las condiciones de producción de las obras, de sus procesos de significación como de los recorridos críticos de los dramaturgos elegidos y el de esta analista. Interesa aquí anticipar que la

representación de lo que diversos autores denominan “mal radical” o lo “irrepresentable” presenta una problematicidad constitutiva, puesto que se trata de hechos en el límite de lo humano sobre los que cabe preguntarse hasta qué punto pueden y deben ser representados. Retomando a Adorno, son irrepresentables porque lo que se vive en situaciones semejantes no es vida humana, por lo tanto no es posible representarlas con toda la profundidad que el dolor conlleva pero, por las mismas razones, existe la obligación de la crítica a la sociedad y la cultura que pudo albergarlos. Estas líneas en principio orientan la indagación del corpus y establecen límites de orden ético.

La caracterización de irrepresentabilidad en las expresiones artísticas de los genocidios, los campos de exterminio, las diversas formas de tortura, complejiza aún más el estudio de las textualidades que se ocupan de la cuestión. La tesis plantea una hipótesis de lectura de la dramaturgia de Griselda Gambaro y de Eduardo Pavlovsky en aquello que posee de “no dicho”, precisamente por adoptar un punto de vista en parte basado en esa irrepresentabilidad e inaccesibilidad del drama que, no obstante, se intenta representar en escena. ¿Cómo estudiar un texto desde su silencio, cómo encontrar significaciones en lo que el texto parece no decir? Se ha seguido la conceptualización que acerca del silencio formula Eni Puccinelli Orlandi (1995; pág. 14); para la autora, el silencio es signifiante y fundante, constitutivo del decir y del lenguaje en general:

“Silencio que atraviesa las palabras, que existe entre ellas, (el) que indica que el sentido puede ser siempre otro... todos esos modos de existir de los sentidos nos llevan a considerar que el silencio es ‘fundante’” (1).

Así considerado y desde una focalización del enunciado lingüístico abierta a la semioticidad, puesto que el texto dramático contiene signos y enunciados no verbales a los que la puesta en escena dará lugar, el análisis de las diversas textualidades que componen el corpus se fundamenta en esta conceptualización del silencio como signifiante y constitutivo del lenguaje; desde otro ángulo, se fundamenta también en los conceptos de la autora acerca de los “procesos de silenciamiento” durante períodos de censura ocurridos bajo diversas formas. En este punto emergen dos temas que iluminan aspectos del lenguaje y de los discursos sociales. Uno de ellos, el ya

¹ Puccinelli Orlandi, E. (1995), *As formas do silencio*, traducción de la cita por la tesista.

mencionado “silencio constitutivo”, tiene que ver con la poíesis como trama reconfiguradora de sentidos de los textos literarios, de la dramaturgia, de la obra puesta en escena, de las expresiones artísticas en general, pues aquella se construye no solo con lo que se dice sino también con lo que las zonas de silencio dicen, por aquello que no es mostrado directamente y que se muestra en zonas de indeterminación, de ambigüedad, de ausencia. El otro tema, el de los “procesos de silenciamiento”, forma parte de las condiciones de producción de algunas de las obras escritas durante periodos de represión, dictaduras, censura; en el caso del corpus de la presente tesis, los años de la Dictadura Militar (1976-1983), sus antecedentes, consecuencias y derivaciones. La visión de Puccinelli Orlandi enriquece la consideración del lenguaje y sustenta la interpretación de los significantes dramáticos en la dimensión de lo irrepresentable de la que se habló anteriormente. En el Capítulo I se desarrollará la cuestión con mayor amplitud.

Los interrogantes que condujeron a la formulación de la hipótesis requieren también un enfoque que contemple el entrecruzamiento del Análisis del Discurso con la Dramaturgia y la Historia, en razón de que el Teatro se inscribe en el espacio interdiscursivo de una sociedad en una época que condiciona su escritura en las instancias de producción, recepción y circulación, entendidas en términos de Verón (1987;1974). Es importante reflexionar en profundidad acerca de las mutuas implicancias entre las disciplinas mencionadas pero baste por el momento decir que la Historia atraviesa la elección de temas en el Teatro, da forma a su retórica y estética o retoma los criterios vigentes, ya sea para adoptarlos como propios, criticarlos, crear continuidades y, o, rupturas. En la construcción del objeto de estudio resulta imprescindible un abordaje que recurra al archivo dentro de un marco contextual abarcativo de tales cuestiones. Para cumplir un propósito semejante es necesario establecer la metodología y algunas condiciones para hacerlo. Marco De Marinis (1997:1982 a; 1982 b) propone un “análisis contextual de los hechos teatrales” dentro de un enfoque histórico-semiológico en primer lugar y de semiótica histórica en segundo término, en su especificidad de Semiótica e Historia del Teatro. De acuerdo con este planteo, el autor señala aquellas condiciones, a saber, definir claramente el “estatuto teórico de los documentos teatrales” y la metodología. Dice De Marinis (1997; cap. II; pág.39) :

“Se trata, en otros términos, de pasar de una concepción del documento como entidad natural, preexistente al análisis, a su redefinición – para citar a Prieto (1975) como ‘objeto de conocimiento’ (o de ‘cultura’) construido en tanto tal por el historiador”.

Teniendo en cuenta estos conceptos, se ha considerado en la construcción del objeto “texto dramático” su estatuto teórico de “textualidad de y para la escena” en los términos precedentes. Se lo ha considerado como parte de los documentos teatrales que constituyen la totalidad de cada obra y de las relaciones de ella con la Historia del Teatro, a su vez, atravesada por los acontecimientos históricos. En síntesis, la construcción del objeto de estudio se apoya en el camino recorrido por autores que han reconocido la historicidad de la dramaturgia y la relación dialéctica que se establece entre el contexto, la anáfora teatral que lo retoma, la textualidad dramática y la puesta en escena.

La teoría de Michel Foucault (1969) conduce a trabajar con el texto a la manera del arqueólogo, en otras palabras, a interrogar sus capas, observar constantes, elaborar conclusiones, y así, a su vez, posicionar la dramaturgia como una textualidad capaz de ser objeto de estudio (en el sentido de lo expresado en párrafos anteriores) del Análisis del Discurso, campo poco frecuentado. Es pertinente señalar aquí que se trata de una textualidad caracterizada por la construcción discursiva abierta a la puesta en escena desde los componentes que le son propios y en la instancia misma de producción. Por esta propiedad, presenta características muy singulares; entre las más importantes, la multiplicidad de signos verbales y no verbales que hacen a su discurso total. De manera que es inherente al estudio de una discursividad semejante la consideración de una especial complejidad en cuanto a sus huellas y marcas discursivas, cuyos rasgos comunes y regularidades se han focalizado en su singularidad de textualidad abierta, no fija sino fijada para la edición, integrada también por las didascalias y otras indicaciones de los autores. Las tareas de investigación y análisis apuntan a la indagación de los componentes dentro de esa complejidad constitutiva que, en opinión de la tesista, ofrece un campo sumamente rico para el Análisis del Discurso. Aquella encuentra su fundamento en que la textualidad incluye una multiplicidad de sistemas significantes que a su vez operan doblemente: “como práctica literaria y como práctica escénica” (DeToro, F.:1992; Intr. pág. 12)), ambas en relación dialéctica de

diversas interacciones. De acuerdo con esta perspectiva (no compartida por otras posiciones), podrían describirse como subgéneros dentro del género discursivo teatral.

Las hipótesis de trabajo (contenidas dentro de la hipótesis general) para abordar los diversos planos o niveles de la textualidad, que convendrá de aquí en adelante denominar “dimensiones” en razón de la amplitud del término, se basan en que las posibles significaciones de la Tópica de las obras se encuentran no solo en el enunciado explícito, expuesto, sino en el presupuesto presente en este y en el subtexto o subpartitura, es decir, no solo en lo dicho sino en el ya citado campo de lo no dicho. La primera dimensión del enunciado materializado en la expresión lingüística se ha analizado a partir del marco teórico de Anscombe y Ducrot (1994) quienes han estudiado en su concepción de la enunciación la dimensión argumentativa de la Lengua. La aplicación de la teoría al objeto de estudio ha requerido el aporte de otros autores para dar forma a una metodología conducente a una interpretación de la diversidad de sistemas significantes del discurso teatral, limitados en este caso a la textualidad dramática. En el eje de la Tópica se ha aunado el concepto de “topos” de los autores de *La Argumentación en la Lengua* a la conceptualización de Breyer (2005) sobre la “tópica de escenario”. De esta manera se ha estructurado una metodología en principio abarcativa de la complejidad del objeto de análisis. El presupuesto proveniente del contexto socio-histórico, muy presente en el corpus, es retomado dramáticamente mediante la anáfora teatral en una discursividad, como ya se la ha descrito, de propiedades singulares. En el Capítulo I, se desarrollará con mayor profundidad la cuestión de la Tópica y el presupuesto, de importancia clave en la indagación del corpus y en la instrumentación de la metodología. La segunda dimensión de análisis tiene por finalidad abordar el estudio del enunciado en tanto parte de las formaciones discursivas que construyen memorias discursivas, entendidas estas como la repetición y transformación en la actualidad de un acontecimiento discursivo de enunciados anteriores, ya dichos (Courtine:1981; caps. I-II-III). Puede adelantarse que se han observado recurrencias y constantes en las redes de enunciados que integran las formaciones discursivas de variada tónica pero con núcleos de sentidos en común. En esta observación, se ha incorporado, siempre con la necesaria adecuación al objeto de estudio, el concepto de “memorias retórico-argumentales” en la línea de la tesis de Vitale (2007), concepto que la autora ha elaborado a partir del análisis de los discursos

de la prensa escrita acerca de los golpes de Estado ocurridos en Argentina entre 1930 y 1976. Para abordar el análisis de los tropos se han tenido en cuenta el estudio de Perelman (1997) sobre la Retórica y la argumentación y el de Ricoeur (1995; 2001) sobre el sentido argumentativo de la metáfora. Entre una dimensión y otra se ha intentado lograr una estrecha articulación de manera tal que permitiera elaborar conclusiones acerca de la dimensión argumentativa del enunciado semiótico-lingüístico. La tercera dimensión apunta a reconstruir, a partir de las memorias discursivas, las posibles matrices de un ethos discursivo y, por ende, del posicionamiento crítico de cada uno de los dramaturgos. Los estudios de Elvira Narvaja de Arnoux sobre el tema han orientado el reconocimiento de componentes que posibilitan esa reconstrucción de matrices.

La organización de los capítulos está basada en los conceptos de periodización (Pellettieri:2001), contextualización, género o subgénero, estructura de cada obra, secuencia y redes de enunciados, conceptos que permiten establecer los criterios de análisis adoptados. Las secuencias y redes de enunciados se han organizado según la predominancia de campos isotópicos, procedimientos de reformulación y refuncionalización, campos metafórico-metónimicos.

Acerca de los autores

Dentro de la perspectiva adoptada, la presentación de los dramaturgos Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky requiere desde el inicio una inmersión en sus recorridos de escritura, lectura y vinculaciones con otros autores y movimientos, antes que en aspectos biográficos ampliamente tratados por otros trabajos, investigaciones, entrevistas y reportajes. Este apartado intentará proporcionar el contexto intelectual y teatral en los que ambos desarrollaron su actividad. Es necesario señalar dos principios fundamentales para comprender las etapas de creación y pertenencia: por un lado, la estrecha relación existente entre las continuidades y rupturas de los movimientos teatrales en Argentina y los cambios en el contexto socio-político e histórico y, por otro, las reformulaciones y refuncionalizaciones de géneros o subgéneros. Dicho de otra manera, más que de fronteras establecidas por un canon rígido se trata un tipo de dramaturgia que reconoce una inscripción en zonas del interdiscurso teatral de época

pero que tanto en Gambaro como en Pavlovsky adquiere características de originalidad e innovación de procedimientos. Pueden observarse en las textualidades dramáticas de ambos rasgos comunes y diferencias, propias de aquella inscripción y adopción de principios constructivos.

Entre 1960 y 1967, periodo en el que se ubica una primera etapa de creación de Gambaro y Pavlovsky, se conforma el denominado “microsistema teatral del 60” (Pellettieri: 1997), considerado por este investigador como una “epigonización del Teatro Independiente por un lado y por otro, pasaje a un nuevo subsistema” con dos tendencias principales: una, realista y otra, experimental. La primera, que pasó a denominarse realismo reflexivo, intentó llevar a cabo una modernización del teatro argentino en cuanto a la Tópica, su relación con el contexto, la polémica acerca de valores socialmente instituidos. Autores como Ricardo Halac, Carlos Gorostiza, Roberto Cossa, Sergio de Cecco, Carlos Somigliana, Julio Mauricio, Ricardo Talesnik, Guillermo Gentile, Juan Carlos Gené, Diana Raznovich, pertenecen a la primera fase del realismo reflexivo, con continuidades y cambios en periodos posteriores. La segunda tendencia, vanguardista, cuestionaba los convencionalismos de los procedimientos dramáticos del realismo perteneciente al periodo anterior y proponían un cambio en la construcción del verosímil, con la incorporación del absurdo, con zonas de ambigüedad e indeterminación y con compromiso socio-político. Se proponía un cambio de paradigma que no deja de tener continuidades con el realismo, en particular por su anclaje en el contexto exterior al texto y por la reformulación y refuncionalización del absurdo, puesto al servicio de la propuesta innovadora. El interdiscurso teatral internacional presente en el interdiscurso teatral argentino estaba formado por Arthur Miller, Samuel Beckett, Harold Pinter, Eugene Ionesco, Jean Genet, Edward Albee, John Osborne, entre otros autores. Importa tener en cuenta este universo puesto que se reconocen sus influencias en la dramaturgia argentina del periodo pero, a la vez, comienzan a reconocerse las diferencias tendientes a construir una dramaturgia con rasgos que autorizan a hablar de matrices propias. Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky se apartan de las líneas del realismo reflexivo para integrarse, de manera singular en razón de la búsqueda de una ruptura, a la neovanguardia de los sesenta.

Griselda Gambaro, nacida el 28 de julio de 1928, ganó el premio EMECE con *El desatino*, texto llevado al teatro en 1965. Entre 1966 y 1968, son puestas en

escena sus obras *Las paredes* (1966), *Matrimonio* (1966), *Los siameses* (1967) y *El campo* (1968). Por la última recibió el Primer Premio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, el Premio Revista Talía y Seminario Teatral del Aire y el Premio ARGENTORES. Una primera aproximación al pensamiento de Gambaro acerca de su dramaturgia la proporciona la autora en la siguiente cita transcripta por Pellettieri (1997; cap. 3; pág. 105):

Lo que buscamos en toda obra son las claves de nuestro tiempo y nuestro tiempo no tolera ya un teatro entre duquesas y burgueses aburridos, o conflictos a nivel intrascendente de pequeños fracasados. Si tuviera que definir lo que es el teatro argentino de vanguardia, diría que es el esfuerzo de unos pocos autores o grupos de teatro por romper las formas deterioradas del teatro naturalista, por reencontrar un teatro y una imagen nuestras por encima de una transcripción pedestre de la realidad que solo nos expresa en nuestra dimensión más mínima.

La cita, de 1970, permite ver los principios de una búsqueda de situacionalidad y anclaje en la problemática de época mediante procedimientos no convencionales que puedan mostrar la conflictividad de fondo. En este punto de inflexión entre una y otra forma teatral es posible observar las raíces de su singular construcción dramática, denominada para esta etapa “absurdo gambariano”, en palabras de Pellettieri (2001). El investigador, en su tratamiento del *Absurdo*², señala las diferencias entre el absurdo europeo y el argentino, sustanciales para el análisis y comprensión de la discursividad. Mientras que el primero mediante una estética en la que predominaba la ironía cuestionaba el simbolismo, se ocupaba de temas tales como la alienación del yo, los aspectos más oscuros de la subjetividad, el vacío, la absurdidad de la existencia en un contexto posterior a la Segunda Guerra Mundial, el Absurdo argentino daba preeminencia a lo connotativo y a temáticas procedentes de observaciones del contexto por parte de los dramaturgos quienes intentan poner en escena la conflictividad socio-política. Las obras escritas dentro de esta estética han sido consideradas como de “carácter anticipatorio y realista” (Pellettieri: 1997), como en el caso de *El campo*, de Griselda Gambaro (1968). No obstante las diferencias, el Absurdo europeo ha sido una influencia importante, especialmente a través de Beckett y Pinter. Podría decirse que en la dramaturgia de los sesenta, en la tendencia vanguardista, los procedimientos absurdistas son puestos al servicio de una crítica de la realidad exterior a la escena.

² La denominación es adoptada por convención, con las limitaciones que los estudios actuales proponen.

Pellettieri (1997; 2001) reconoce dos tendencias dentro del movimiento vanguardista : el ya citado absurdo gambariano y el absurdo referencial, tendencia con la cual Eduardo Pavlovsky comparte espacios interdiscursivos. La preocupación de Pavlovsky y de Gambaro en esta etapa se centra en la indagación de la subjetividad, en particular de las zonas más conflictivas, menos conocidas, las relaciones y vínculos sociales, los aspectos más problemáticos de una sociedad que muestra signos de crisis. Preocupación que se continúa en fases posteriores y que dará lugar a un tipo de dramaturgia denominada Realismo crítico. Esta preocupación común se expresa mediante recursos dramáticos de una y otra tendencia. En la textualidad de las obras del corpus, cronológicamente posterior a la década, se observan huellas y marcas discursivas de los procedimientos absurdistas de aquella, refuncionalizados. Desde entonces comenzó a cobrar importancia el subtexto o la subpartitura, recurso al que le han otorgado suma importancia ambos dramaturgos y que, desde el punto de vista del Análisis del Discurso, ofrece una notable densidad semántica. Por otra parte, ambos han empleado componentes de otros géneros tales como el sainete criollo, el grotesco y neogrotesco argentinos con funciones de develamiento y desenmascaramiento. Interesa destacar desde el inicio del presente estudio que esta materialidad discursiva conforma un haz de rasgos que se continuará con sucesivas reformulaciones y con la incorporación de cambios e intercambios de procedimientos con otras tendencias.

Del absurdo gambariano es relevante, para la focalización desde la perspectiva del Análisis del Discurso, citar aquí algunos de sus principios constructivos: el tratamiento de la cotidianeidad, la relación entre la trivialidad aparente, lo monstruoso y la amenaza, observables en la construcción de los diálogos y el tipo de réplicas, orientados al cuestionamiento y, a veces, a la destrucción del interlocutor, oponente o adversario. Del absurdo referencial dentro del cual se inscribe Pavlovsky se destaca desde las primeras etapas el juego entre transparencia y opacidad, el lenguaje como instrumento de poder, la postergación de la intriga, la transgresión de procedimientos realistas, la influencia del psicoanálisis y el psicodrama. En las dos tendencias el juego de roles conjuntamente con el uso del lenguaje de la cotidianeidad devela discursos de subjetividades sociales a las que se quiere mostrar y, de modo irónico o paródico, criticar. Investigadores como Osvaldo Pellettieri (1997; 2001) y Jorge Dubatti (2002) consideran la dramaturgia de Griselda Gambaro y de Eduardo Pavlovsky como

perteneciente a poéticas propias. En esta tesis, se ha retomado el concepto, en particular porque, en primer lugar, fundamenta la elección y, en segundo lugar, porque abre posibilidades de indagación sin delimitaciones rígidas de canon pero paralelamente orienta las hipótesis de lectura.

De Eduardo Pavlovsky, nacido en Buenos Aires en 1933, pertenecen a esta etapa: *Somos* (1962), *La espera trágica* (1962), *Un acto rápido* (1965), *Alguien*, en colaboración con Juan Carlos Herme, *La cacería* (Premio Talía Mejor obra Nacional 1969), *Circus-loquío* (1969), en colaboración con Elena Antonietto, y *Match*, escrita con Juan Carlos Herme (Primer Premio IFT 1967), puesta en escena en 1970. Pavlovsky integró el grupo teatral *Yenesí*, institución dedicada a obras de teatro vanguardistas tanto de autores extranjeros como argentinos, con quienes se estrenaron las dos primeras. Pertenecen a la década y a la pertenencia de Pavlovsky al grupo *Imágenes, hombres y muñecos y Camellos sin anteojos*, textos no editados. Según Jorge Dubatti (2003), ya en esta época la dramaturgia del autor y su trabajo como actor dan muestras del concepto pavlovskyano de “teatro total”. En el mismo sentido, puede decirse que la discursividad del corpus posee huellas y marcas del paso por la tendencia neovanguardista.

La década siguiente está atravesada por acontecimientos socio-políticos a los que el teatro no es ajeno. El accionar de las organizaciones políticas armadas, el de la Triple A y la Dictadura Cívico-Militar (1976-1983) signan con diferentes formas de violencia la vida de la sociedad argentina que destruyen la trama de vínculos y relaciones. Los crímenes de lesa humanidad cometidos por las dos últimas dejan consecuencias graves aún no resueltas totalmente. La instalación del terrorismo de Estado implementa operaciones de censura y persecución a artistas, intelectuales, dirigentes gremiales y políticos, estudiantes, docentes, defensores de los derechos humanos, sacerdotes y religiosos por los cuales muchos de ellos son puestos bajo sospecha, amenazados en algunos casos y forzados al exilio, desaparecidos. En este contexto tiene lugar la denominada por Pellettieri (1997) Segunda Fase del Realismo Reflexivo (1976-1985). Entre sus precursores puede nombrarse a Roberto Cossa, Ricardo Halac, Roberto Perinelli, Carlos Gorostiza y como periodo canónico Pellettieri (1997; cap. 3; pág. 117)) considera a *Teatro Abierto* (1981-1985). Dice el autor:

“ El realismo había ganado la contienda estética con la neovanguardia, y del intercambio de procedimientos los absurdistas de la primera versión se convirtieron en realistas que podemos denominar ‘críticos’. Es el caso de los textos de Gambaro y Pavlovsky pertenecientes a este periodo”.³

Es importante mencionar, aunque no es parte del objeto de estudio, la tendencia denominada Hiperrealismo, dentro del Realismo reflexivo, en la que se inscriben autores como Rodolfo Walsh y Ricardo Talesnik, entre otros. Desde su inicio en los setenta, sus continuidades en los ochenta y posteriores, se produce también un intercambio de procedimientos con los procedimientos de la neovanguardia. La dramaturgia de Ricardo Monti es un ejemplo de ello y del abandono del canon rígido.

Pertencen al denominado Realismo Crítico de este periodo (cita ut supra), de Griselda Gambaro: *Sucede lo que pasa* (1976), premiada por ARGENTORES, *Decir sí* (1981), *Real envido* (1983), *La Malasangre* (1982), *Del sol naciente* (1983), *Antígona furiosa* (1986) y de Eduardo Pavlovsky: *El señor Galíndez* (1973), *Telarañas* (1977), *Cámara lenta* (1980), *El Señor Laforgue* (1983), *Potestad* (1985). El anclaje en el contexto es fuertemente evidenciado en la elección de temáticas y los diversos lenguajes de la textualidad así como los principios constructivos marcan un intercambio de procedimientos, concepto este último definido por Pellettieri (1997; 2001) y retomado en el presente trabajo con la finalidad de considerar los componentes discursivos a la luz de aquellos, dado que poseen íntima vinculación con el contexto y con el posicionamiento enunciativo crítico del estado de cosas. El intercambio de procedimientos es analizado en los capítulos subsiguientes como un juego dialéctico de relaciones entre el Realismo Crítico por el anclaje en el contexto tomado como presupuesto, los remanentes del periodo neovanguardista, los procedimientos que permiten una representación transgresora de los límites de la copia mimética para precisamente representar, mediante otros recursos y otra concepción de la teatralidad, las rupturas del tejido social del periodo que se ocultan en parte bajo apariencias de normalidad, cotidianeidad, orden. El campo de lo no dicho posee predominancia y fuerza enunciativa en las zonas de representación de esta tópica, generalmente materializada en el subtexto o en significantes menos explícitos y más, valga la redundancia, representativos del ocultamiento.

Ambos dramaturgos debieron exiliarse. Griselda Gambaro, debido a la prohibición, por decreto de Jorge Rafael Videla, de su novela *Ganarse la muerte*

³ Pellettieri, O. (1997) *Una historia interrumpida*. Buenos Aires, Galerna. Cap.3, Pág. 117.

(1976) y por la situación del país en esos años. Eduardo Pavlovsky se exilió el 18 de marzo de 1978, luego de que la representación de *Telarañas* fuera prohibida por decreto de la Municipalidad de Buenos Aires y de que él mismo sufriera un intento de detención y secuestro en su consultorio y que su familia padeciera un operativo en la casa familiar. Anteriormente *El señor Galíndez* (1973) había representado la tortura como institución y presentaba el tema de los grupos paramilitares. Cabe decir que en Argentina los discursos críticos pertenecientes a publicaciones conservadoras o afines al régimen imperante, tanto en la década del sesenta como durante el gobierno de Isabel Perón, con la represión ejercida por la Triple A, y durante la Dictadura Cívico-Militar, fueron sumamente desfavorables mientras que en el exterior la recepción valoraba positivamente el teatro de ambos dramaturgos. Ambos en el exilio continuaron con su obra creativa y, en el caso de Pavlovsky, con su profesión de psicoanalista. Ambos participaron con sus obras en el Ciclo de Teatro Abierto, organizado por los teatristas de Buenos Aires como postura de resistencia cultural frente a la Dictadura Militar. Griselda Gambaro con *Decir sí*, en 1982 y Eduardo Pavlovsky con *Tercero incluido*, en 1981. El ciclo se vio interrumpido por un atentado que destruyó parte del Teatro del Picadero donde se representaban las funciones. Luego del hecho, Teatro Abierto continuó en otras salas. En 1983, el ciclo celebró con una murga y marcha callejera el retorno de la Democracia. Gambaro volvió al país en ese mismo año y Pavlovsky lo hizo en 1980 (Pavlovsky: 2001).

La década del ochenta y muy especialmente el retorno de la democracia muestran cambios sustanciales en el Teatro Argentino en general y en el de Buenos Aires en particular. Se desarrollan importantes estudios teóricos sobre las disciplinas teatrales que se continúan y profundizan en las décadas subsiguientes. Jorge Dubatti (2002) denomina al periodo como Teatro de la Post-Dictadura, caracterizado por la coexistencia de diversas concepciones teatrales y el canon de la multiplicidad de poéticas, descritas por el autor como “micropoéticas”. El autor describe el canon como la interrelación orgánica de las poéticas, consideradas estas dentro de un sistema de producción, recepción y circulación. La apertura democrática ofrece un contexto favorable al despliegue de la diversidad y a la incorporación de influencias procedentes de poéticas del teatro europeo, norteamericano y de prácticas teatrales orientales. No obstante lo expresado, se presentan otras problemáticas en el periodo, recogidas por el

teatro: el auge del neoliberalismo con sus variantes, las derivadas de la globalización y las consecuencias de ajustes, cierre de industrias, desocupación, adopción de políticas culturales sustentadoras de aquellas. La temática, junto con las memorias de la Dictadura (1976-1983), pasa a ser una tónica recurrente dentro del Teatro de la Post-Dictadura. Siguiendo lo planteado por Dubatti, el canon de la multiplicidad presenta las mencionadas problemáticas con un ethos crítico y una concepción del teatro como forma de resistencia cultural; otros autores adoptan el posicionamiento de un teatro que tenga incidencia en el orden social. El citado canon se conforma a partir de numerosas reflexiones acerca de la tónica, la estética, la discursividad, el estudio de lo aurático, la incidencia de la adopción de nuevas tecnologías. Por otra parte, según este investigador, se observa una “nueva inflexión en la autorreferencia teatral”, en otras palabras, una construcción discursiva renovada de la imagen del teatro como teatro, además de su inclusión como recurso dramático. La convivencia con otros espacios del interdiscurso teatral es otra de las claves a tener en cuenta en la interpretación de la etapa. *Rojos Globos Rojos* (1994), de Eduardo Pavlovsky, se inscribe dentro de este espacio discursivo y en esa inscripción describe algunas de las cuestiones aquí sucintamente expuestas.

Pertencen a la misma etapa de creación de Pavlovsky, *Poroto. Historia de una táctica* (1998), *La muerte de Marguerite Duras* (2000) y *La Gran Marcha* (2000), a partir esta última de *Coriolano*, de William Shakespeare. La vasta obra ensayística y teórica del autor será tratada en los aspectos relacionados con la dramaturgia en los capítulos correspondientes. De Griselda Gambaro, se incluyen en este periodo *Del sol naciente* (1984), *Puesta en claro* y *Antígona furiosa* (ambas de 1986), *Morgan* (1989), *Penas sin importancia* (1990), por la que obtiene el Premio de Investigadores y Críticos Teatrales de Argentina, *Efectos personales* (estrenada en Madrid en 1990), *La casa sin sosiego* (1992), *Es necesario entender un poco* (1995), por la que es receptora de los premios María Guerrero y ARGENTORES, *De profesión maternal* (1999) y *Dar la vuelta* (1999). La dramaturga recibió varias distinciones en distintos países y obtuvo otros premios por su obra narrativa.

Antes de cerrar estas palabras introductorias cabe agregar otras aclaraciones respecto de la periodización. En la investigación se ha trabajado con el concepto de periodización como organización temporal basada en el sistema de rasgos que

conforman las poéticas predominantes en una etapa o periodo. El enfoque cronológico, aunque importante, no es el único criterio empleado para la caracterización de cada uno de ellos sino que, por el contrario, es la descripción anterior el eje configurador del análisis y distribución de los capítulos. Se fundamenta en afinidades de rasgos, tópicos en común, procedimientos y recursos retóricos propios de la dramaturgia en relación dialéctica con el contexto y con otros sistemas y disciplinas. Pensada en el entrecruzamiento de los ejes sincrónico y diacrónico, la periodización colabora con el reconocimiento de campos isotópicos, campos metafórico-metonímicos, dimensión argumentativa de los enunciados. Adentrarse en la lectura del corpus ha sido un recorrido por una textualidad altamente connotada, develadora de la ambigüedad, la duplicidad, la ambivalencia, las relaciones de sometimiento, la violencia. Centrada en una hipótesis de lectura sobre lo paradójico de las tesis de cada uno de los autores, la textualidad reenvía al receptor a la formulación de nuevas conjeturas. Los capítulos que siguen intentarán aportar algunas respuestas y abrirán otros interrogantes.

Estado del Arte

Teniendo en cuenta los espacios de contacto entre la perspectiva adoptada en la presente tesis y los estudios teóricos sobre las disciplinas teatrales, los de Historia del Teatro argentino y los discursos críticos, la presentación del estado de la cuestión implica una elección orientada hacia la búsqueda de esas interrelaciones; vale señalar que esos puntos de contacto hacen las fronteras permeables y complementarias, con las necesarias delimitaciones en razón de que en la tesis el punto de partida y enfoque es el Análisis del Discurso y no otros estudios de Teatro y crítica teatral. En ello radica la principal diferencia y se sustenta la propia investigación.

Oswaldo Pellettieri, en la ya citada *Historia del Teatro Argentino, El teatro actual (1976-1998)*, Vol. 5 (2001), analiza la literatura dramática y el teatro de Griselda Gambaro y de Eduardo Pavlovsky dentro de su concepto de periodización, inclusiva no solo de los vínculos generacionales sino también de las interrelaciones entre los distintos movimientos, fases de creación y autores que comparten una misma poética. La obra es, además, una compilación de artículos escritos por otros investigadores, como por ejemplo, Ana Laura Lusnich quien caracteriza la textualidad de los dos

dramaturgos con momentos que van desde el denominado Teatro del Absurdo, en una primera fase, hacia el Realismo y luego desde este hacia el Realismo Crítico. En el análisis se ha abordado fundamentalmente la estructura dramática de las obras y la construcción de los personajes, del doble, los roles y los sentidos sociales.

Los trabajos de Jorge Dubatti sobre Eduardo Pavlovsky incluyen numerosas investigaciones incluida su tesis doctoral. Abarcan estudios teóricos sobre Teatro, análisis de los temas centrales de las obras, su contextualización, entrevistas con el autor. Se ha retomado aquí la postura epistemológica propuesta por el investigador, la que “ integra los estudios culturales, la ontología, la filosofía de la historia y la filosofía del lenguaje” a la vez que presenta una visión compleja de la teatrología basada en el anteriormente citado “canon de la multiplicidad”. Su concepto de texto dramático al que denomina “ampliado” abre posibilidades para un análisis como el propuesto en estas líneas. Dubatti trata las características del teatro de vanguardia de Pavlovsky y de las etapas posteriores dentro del contexto social de Argentina, en particular el de Buenos Aires de esos años; su visión le permite describir la configuración de la poética pavlovskiana mediante un estudio de sus matrices, sus reformulaciones y refuncionalizaciones. Pueden citarse de su autoría los Prólogos y Estudios preliminares de las ediciones de las obras dramáticas de Pavlovsky y *El nuevo teatro de Buenos Aires en la post-dictadura (1983-2001)*. *Micropoéticas I* (2002) por la directa relación con los temas mencionados.

La investigadora Beatriz Trastoy, autora de artículos sobre el Teatro de Buenos Aires en la obra de Pellettieri mencionada en párrafos anteriores, en las revistas digitales *Teatro del Pueblo SOMI*, *telondefondo* y otras publicaciones ha estudiado la dramaturgia de Griselda Gambaro desde perspectivas de crítica teatral y de análisis de la construcción discursiva; entre otros aspectos, trata en *La oclusión de la palabra en Griselda Gambaro*, publicado por la primera de las revistas, la “desarticulación lógico-referencial del lenguaje” que opera la dramaturga así como los niveles de metaforización y resemantización de la realidad; analiza el lugar y sentidos del lenguaje corporal y propone líneas de lectura de la obra en las que cuestiona la inscripción de Gambaro dentro del llamado Teatro del Absurdo. Por otra parte, su texto *Los lenguajes no verbales* (1997), escrito en colaboración con la investigadora Perla Zayas de Lima,

forma parte del marco teórico necesario para el tratamiento de los aspectos relacionados con el campo de lo no verbal.

Entre quienes estudian el teatro de la época se encuentra el crítico Federico Irazábal; sin embargo, cabe decir que, aunque la contextualización socio-política constituye parte de la tesis, no se adopta su descripción de “teatro político” por considerar que, de una u otra manera, todo teatro es político en tanto acontecimiento que tiene lugar, en sus diversas instancias, en una sociedad en un tiempo histórico y se reactualiza de la misma manera.

Parte del estado de la cuestión lo constituyen artículos y publicaciones escritos por tanto por Pavlovsky como por Gambaro; en ellos dan cuenta de su pensamiento acerca de la propia obra y de los fundamentos de su escritura. El primero ha publicado en la revista *Lo Grupal* los siguientes títulos que se citan, a modo de ejemplo, por su relevancia en relación con este tema: *Lo fantasmático social y lo imaginario grupal* (1983), *Por una ética de la enunciación* (1987), *Samuel Beckett. Hoy: Gilles Deleuze* (1990). Entre los trabajos vinculados con la creación dramática se encuentran sus libros: *La multiplicación dramática* (1984), en colaboración con Hernán Kesselman, *Las escenas temidas del coordinador de grupos* (2007), en colaboración con el anterior y con Luis Frydlewsky; en ellos los psicoanalistas exponen las técnicas de psicodrama y las nuevas incorporaciones a esta práctica profesional que Pavlovsky retoma y refuncionaliza con finalidad artística y que le dan lugar a elaborar su particular visión de la enunciación. Otros títulos que presentan estrecha relación con la dramaturgia y el rol del Teatro son: *Micropolítica de la resistencia* (1999), con prólogo de Jorge Dubatti, *La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti* (2001) y *Resistir Cholo. Cultura y Política en el Capitalismo* (2006). Es pertinente citar en este párrafo los artículos de Juan Carlos Volnovich *Entre los 70 y el posmodernismo. Psicoanálisis e ideología* publicado en el diario *Sur* en 1989 y *Plataforma. Treinta años después*, en *Espacios Temáticos. Estados generales del Psicoanálisis* (versión digital) y artículo sobre el mismo tema en *Página 12* (12.4.00), consultado en versión digital, por los aportes que brindan a la comprensión del grupo *Plataforma*, movimiento surgido con la finalidad de revisar y cambiar las prácticas psicoanalíticas de esa década, movimiento en el que participó Pavlovsky junto con otros psicoanalistas y que forma parte, según se verá más adelante, de su matriz discursiva. En el caso de Griselda

Gambaro, en la línea de reflexión sobre la propia escritura, el artículo *Algunas consideraciones sobre la mujer y la literatura en Mujeres. Imágenes Argentinas* (1989), de Gabriela Mizraje, plantea algunos núcleos de la misma, en especial lo anticipatorio de la literatura, el interrogante de la literatura escrita por mujeres como diferente de otras, lo cultural como dominado por el hombre y lo “no-femenino” de su propia literatura, la transgresión creadora que, en palabras de Gambaro, la investigadora sintetiza: “... encontrar esa voz (la propia) y crear nuestras propias metáforas de lo que somos”. Los metadiscursos de cada uno representan un material discursivo de alto valor semántico para la elaboración de matrices basadas en una complejidad enunciativa que trasciende los límites de las obras escritas o fijadas al texto escrito.

La consulta en Internet, realizada a partir del nombre de los dramaturgos, arroja un gran número de trabajos de diversas características y géneros, en su mayoría reportajes, entrevistas, estudios críticos y reseñas, artículos fundamentalmente dirigidos a analizar la tónica abordada por ambos y sus opiniones acerca del teatro y temáticas que hacen a su visión del mundo extrateatral. Tanto Griselda Gambaro como Eduardo Pavlovsky han despertado interés en el extranjero de manera que existen discursos críticos en la web que dan cuenta de la importancia de su dramaturgia en otros países. Algunos ejemplos de ello, son los trabajos de Diana Taylor sobre Griselda Gambaro y de Alfonso de Toro sobre Eduardo Pavlovsky.

En cuanto a relaciones de intertextualidad, se ha considerado el trabajo de Laura Mogliani, *De Esquilo a Gambaro* (1997), dirigido por Osvaldo Pellettieri, en el que analiza *Antígona furiosa*. Grisby Ogás Puga, investigador del CONICET, ha publicado en la anteriormente nombrada revista digital *telóndefondo* un artículo sobre el tema en *La Señora Macbeth*, de Griselda Gambaro.

Acerca del documento teatral y criterios de contextualización

Dentro del marco teórico adoptado y de acuerdo los requerimientos propios del análisis, ha sido necesario establecer algunos ejes de trabajo y criterios en cuanto a qué constituye un documento teatral y qué se entiende por contextualización. Volviendo a los conceptos de Marco De Marinis (op cit.), un documento teatral se inscribe dentro de marcos más amplios, el de la Historia y de la historiografía general y el de la historia

teatral y su metodología historiográfica. Algunos de los principios de las primeras son válidos para las específicas del campo teatral. Es desde este presupuesto que es posible hablar de documento teatral, habida cuenta de que el analista o investigador hace una elección, no casual, de un corpus e interviene sobre la serie seleccionada; formula hipótesis, considera posibles significaciones, polisémicas, no unívocas, no cerradas. A partir de esta fundamentación en la serie del corpus se ha considerado como documento:

- la obra editada y fecha de edición
- datos acerca del proceso de escritura
- la fecha del estreno
- la obra fijada con posterioridad a la puesta y luego editada
- información sobre procesos de modificación del texto
- contextualización

El tema de la contextualización posee diversas dimensiones que se aúnan en la conformación del documento y en la relación con la serie. La dimensión histórica provee, en tanto presupuesto que se retoma en la anáfora teatral, el anclaje para el trabajo interpretativo, sin enmarcarlo dentro de un determinismo absoluto. Exige un estudio de los hechos y acontecimientos de la época según la historiografía general con el fin de documentar la descripción del contexto de acuerdo con los ejes diacrónico y sincrónico. Otra dimensión que integra el anclaje en un contexto es la de relaciones de intertextualidad, se trate ya de las contemporáneas a este en el eje sincrónico o de las correspondientes a textualidades de otras épocas del eje diacrónico, resignificadas en el presente de la obra y del dramaturgo. De Marinis (op cit.) basa la conceptualización de intertextualidad en el concepto bajtiniano de dialogismo, en otras palabras, la presencia, marcada o no marcada, de otros discursos, otras voces, provenientes de la cultura o de otros textos. Esas presencias son campos semánticos de compleja densidad, abiertos por las resonancias con el contexto a la dimensión argumentativa del enunciado. La frecuencia de uso del lugar común, los refranes y de textos procedentes del texto de la cultura fundamentan para el análisis de este corpus la integración de la intertextualidad al contexto cultural que forma parte de las obras. Entonces, los criterios empleados para la caracterización del contexto pueden sintetizarse de la siguiente manera:

- relevamiento de datos históricos, sociales, políticos;
- relevamiento de datos e información que posee la Historia teatral;
- relaciones de intertextualidad en lo atinente a la contextualización;

Otras relaciones de intertextualidad vinculadas con la Literatura y principios constructivos de la dramaturgia y teatralidad son considerados desde la perspectiva de De Marinis (op cit.) y de Gerard Genette (*Palimpsestos*, Taurus). El tratamiento del tema, aunque no es el específico de la tesis, posibilita una más acabada comprensión del corpus con vistas a la construcción de memorias discursivas.

A modo de cierre de estas palabras preliminares, cabe insistir en la transdisciplinariedad con la que se ha intentado abordar el estudio de las obras, propia del Análisis del Discurso. Los alcances y logros de la tesis se sintetizan en el aporte que desde esta disciplina puede hacerse a los estudios teatrales y a otras reflexiones sobre la incidencia de la dramaturgia y del Teatro en el interdiscurso social.

Capítulo I

El Análisis del Discurso en Teatro

1. Acerca de la representación teatral

Retomando lo expresado en la Introducción, el corpus elegido lleva a interrogar su archivo desde una perspectiva basada en marcos teóricos sobre la representación en el Arte en general, sobre la enunciación en la dramaturgia y en el Teatro y, en especial, desde sus relaciones contextuales en tiempos socio-histórico-políticos atravesados por la violencia, el terrorismo de Estado y la recuperación de la democracia, signada por serias crisis económicas. En Argentina, la zona de archivo está marcada por la última Dictadura Militar o, según se la denomina más recientemente, Dictadura Cívico-Militar y, posteriormente, por las dificultades del período de recuperación de la democracia, atribuibles a las consecuencias de aquella y a las políticas neoliberales que afectaron severamente la vida del país. Interrogar el archivo en el sentido que le da Foucault en *La Arqueología del Saber* (1969) es “interrogar lo dicho en el nivel de la formación discursiva a la que pertenece” y, por otra parte, aunar el concepto a lo planteado por Courtine (1981; caps. I-II-III) acerca del ya dicho que retorna en un acontecimiento discursivo con efecto de memoria. Los aportes de este autor sobre el archivo no escrito de los discursos subterráneos permiten indagar a partir del contexto las condiciones de producción de las obras e indagar su inscripción en ciertas formaciones discursivas; y, desde la puesta en relación de diversos componentes del archivo no escrito, las series de ya dichos que entran dentro de un espacio de memoria discursiva, su dimensión argumentativa, la poética de las obras. La indagación conduce necesariamente a la cuestión de la representación en el Arte y en el Teatro, tema central para los teóricos e investigadores; lo es también para la comprensión de la discursividad de la dramaturgia de Griselda Gambaro y de Eduardo Pavlovsky. Este

primer apartado tiene por finalidad explicitar algunas consideraciones sobre las cuales se ha fundamentado el análisis.

Un primer concepto acerca de la representación es su consideración como problemática. De acuerdo con algunos autores, esta problematicidad es constitutiva, especialmente cuando se trata de la representación en el Arte de temporalidades traumáticas. Márcio Seligman-Silva (2003), quien retoma la descripción de Benjamin de realidad como catástrofe y de la Historia como trauma, presenta en diversos autores las dificultades de la representación de acontecimientos históricos que han excedido el límite de lo humano y cuestiona el discurso autónomo sobre la verdad, sin historicidad. Para este autor, al igual que para Adorno y el mismo Benjamin, acontecimientos extremos tales como el Holocausto son irrepresentables. Lo son, como ya se ha dicho, porque no solo no son posibles de ser representados sino porque lo que se vivió en los campos de exterminio del Nazismo y en otros semejantes no es vida humana. Dice Seligman-Silva, (2003; pág. 151) basándose en Freud:

En lugar de una visión positivista del acontecimiento, como un hecho 'al alcance de nuestras manos', la concepción de realidad a la luz del concepto de trauma permitió a los intelectuales –después de décadas de críticas a la representación en los términos vistos arriba- 'un retorno a la historia' sin los riesgos del positivismo o del historicismo.⁴

Esta concepción ilumina aspectos del periodo abarcado y de las temporalidades que este incluye, en particular lo constitutivo de los discursos sociales de esas temporalidades. En el caso del corpus, no se trata de la psicología de personajes sino de su relación con la representación de subjetividades sociales mediante una enunciación que intenta reproducir la escena original, primordial, el núcleo fantasmático, lo institucionalizado de prácticas socialmente aceptadas. En síntesis, el drama que subyace a las historias que lo conforman. Seligman-Silva desarrolla, a partir de Freud, la imposibilidad del "acceso directo a lo real" y, por lo tanto, de representación del acontecimiento traumático según poéticas que intentan la reproducción mimética de aquel. En las obras del corpus la descripción cobra un alcance significativo puesto que, en gran medida, tanto Gambaro como Pavlovsky se han ocupado de llevar al Teatro lo real social mediante una dramaturgia orientada a la construcción de sentidos, con base en este tipo de enunciación, mostrados a través de

⁴ Seligman-Silva (2000) *Catastrophe and Representation. History as trauma*. Trad. de Bonturi, Sperber y Wallmannsberger. Trata el tema del trauma como herida en la memoria. (Trad. por la tesista).

procesos de metaforización y simbolización. Situar la investigación en el eje de la problematicidad de la representación posibilita paradójicamente una visión más clara, tanto de los procesos de significación, de los posicionamientos de los autores como del posicionamiento que todo análisis debe conllevar.

Algunas de las formas de representación de la escena original de la que se ha hablado arriba están vinculadas con:

- La crueldad y su coexistencia con la cotidianeidad.
- La naturalización de esa crueldad.
- El autoritarismo en las relaciones familiares, sociales, institucionales de diverso tipo.
- La distorsión de los vínculos afectivos y la descomposición familiar y social.
- La violencia en diversas manifestaciones.
- Las formas de microviolencia.
- El terrorismo de Estado, la tortura, la desaparición forzada de personas y el robo de bebés.
- Las relaciones de sometimiento.
- La complicidad.
- La renuncia y el abandono de ideales y principios ético-morales y ético-políticos.

La enunciación posee otros anclajes en el entrecruzamiento entre Literatura e Historia o, mejor dicho, entre Discurso e Historia y entre Lenguaje y la esfera, muy genéricamente así denominada, del mundo psíquico, al cual solo podemos acceder en lo que se deja ver en las huellas y marcas del discurso. En este caso, dentro de una complejización mayor constituida por la representación. Interesa especialmente destacar las múltiples relaciones que operan dialécticamente en los procesos de creación de los dramaturgos y en los de comprensión e interpretación del archivo. Relaciones constitutivas de los procedimientos retóricos empleados y de participación en determinadas poéticas que, a su vez, conforman sistemas dentro de la discursividad social y que están estrechamente unidos a sistemas filosóficos, éticos, políticos, estéticos, presentes en la textualidad de la dramaturgia y en el enfoque adoptado para el análisis. Funcionan a la manera de preconstruidos en el sentido que le da Courtine (op

cit.), no a priori, sino como parte de los enunciados, habida cuenta de la heterogeneidad, constitutiva y mostrada (Authier-Revous:1982).

Estas cuestiones llevan a reflexionar sobre la representación y la denegación teatral y sus relaciones con la realidad socio-histórica, especialmente en este tipo de teatralidad, escrita y puesta en escena en parte en periodos cruzados por la violencia y el terrorismo de Estado. Los conceptos de realidad como catástrofe de Benjamin y el de temporalidad traumática tratado por Seligman-Silva permiten como parte del preconstruido un acceso a la dramaturgia desde la misma contingencia de las condiciones de producción; ilumina en el estudio de la textualidad dimensiones de la interioridad de lo representado. La escena mostrada sería entonces la superficie de otra escena que transcurre en niveles más profundos de la historia contada, en el subtexto, donde se cuenta lo que en verdad pasa; ambas escenas, inabarcables en su totalidad, crean espacios discursivos de entramados tales como exterior-interior, serie social-serie teatral-serie de enunciados, anclaje-desplazamiento-reenvío. A manera de ejemplo, se cita parte de un diálogo de *El señor Galíndez*, de Eduardo Pavlovsky (estrenada en 1973 en Buenos Aires), en el cual la lectura del subtexto pone de manifiesto la institucionalización y la sistematicidad de las prácticas de tortura, cuya denuncia explícita se hará en escenas posteriores de la obra, considerada dentro de la etapa de Realismo Crítico. El diálogo, que tiene lugar después de una comida, muestra la naturalidad con que los personajes hablan de lo que llaman su trabajo:

Beto: ...a vos Galíndez te manda para aprender acá. Tenés que estar muy lúcido.

Eduardo: Yo estoy muy contento de estar con ustedes.

Pepe: ¿Y cómo te metiste en esto?

Eduardo: Por unos tests que me sacaron.

Pepe y Beto (A la vez): ¿Por unos qué?

Eduardo: Por unos tests, unos cuestionarios. Me dijeron que mi personalidad se adaptaba a este tipo de trabajo, y como yo me mostré interesado me dijeron que viniera a hacer la práctica con ustedes. Me hablaron de cursos teóricos primero, pero me dijeron que por mis capacidades personales yo tengo que hacer la práctica; después si me adapto, viene la teoría.

Beto: ¿Viste, Pepe? Ahora les sacan tests y todo.

Pepe: ¿Ya leíste los libros de Galíndez?

Eduardo: No, todavía no. Quiero decir, recién empiezo a leerlos. Estoy por terminar el primer tomo. Son muy interesantes. (*El Señor Galíndez*, pág.163).

El uso reiterado de la tercera persona del plural, no deíctica, evidencia en el discurso dramático el anonimato, la clandestinidad del origen de las órdenes: “me dijeron, me hablaron, me sacaron”. Según se verá más adelante, la retención de información, la dilación de la acción hasta saber quién es *Galíndez* y quien, por otra parte, no aparece en escena sino a través del discurso de los otros en dichos o citas, retoma del contexto condiciones de instrumentación de un plan sistemático de entrenamiento para la tortura y eliminación de personas que operó clandestinamente. La presencia del personaje de *Galíndez*, construido discursivamente mediante el discurso de los otros personajes, en particular el de *Eduardo*, se materializa dentro de una zona de indeterminación orientada a sostener hasta el final la tesis del anonimato, de lo inexorable de decisiones que se toman en algún lugar, de una situación que aparece informe, no delimitada en cuanto a sus alcances:

Pepe: Y, si Galíndez trabaja para el Jefe, que se arreglen entre los dos.

Beto: ¿Y será así la cosa, Pepe? ¿No será que el Jefe trabaja para Galíndez? ¿No será al revés?

...

Beto: Y a esta altura de la cosa, ¿importa realmente saber quién es Galíndez? (Descontrolado). ¿Al fin y al cabo nos sirve de algo? ¿No está todo organizado así?... (op cit. Pág. 184).

En la trama del subtexto se intenta reconstruir la trama proveniente de la serie socio-histórica no solo en lo concerniente a los datos que se pudieran conocer sino, fundamentalmente, en cuanto a las significaciones y sentidos constitutivos de esa misma trama social. En otras palabras, el texto habla de lo que ocurre en la escena y en el país, el subtexto habla de cómo se lo vive. Las zonas de indeterminación de la obra leída desde el subtexto remiten a zonas de ambigüedades, ambivalencias, indefensión, peligro, en la vida de la gente, contemporáneas a la temporalidad de la obra (la del estreno y la de la historia contada).

Los conceptos de realidad como catástrofe y de temporalidad traumática posibilitan un retorno a los de historicidad y de retórica sin el riesgo de caer en abstracciones tales como lo sublime de la representación artística. Los regímenes totalitarios que han instaurado el terrorismo de Estado como sistema político legitiman prácticas y planes de aniquilación y exterminio del otro, hasta el punto de no solo causar la muerte física sino de eliminar toda huella de la existencia histórica de esa persona, su

recorrido de vida, sus vínculos con otros; Hannah Arendt en *Los orígenes del totalitarismo* (2002; cap.12; pág. 648) se ocupa del significado social profundo que ello implica. La autora en su estudio del Holocausto expresa las siguientes palabras que puede ser transferidas al caso argentino con la debida adecuación a las diferencias históricas:

En comparación con esta novísima invención para hacer desaparecer a la gente, el anticuado medio del asesinato, político o común, resultaba desde luego ineficaz. El asesino deja tras sí un cuerpo, y aunque trate de borrar los rastros de su propia identidad, no tiene poder para borrar la identidad de su víctima del recuerdo del mundo superviviente. La operación de la Policía secreta, por el contrario, se encarga milagrosamente de que la víctima nunca haya existido.

De acuerdo con los autores citados en la bibliografía, en los campos de exterminio nazi, las cámaras de gas transformaban en humo los cuerpos de seres humanos vivos; los grupos designados para tal tarea, miembros del ejército nazi y los propios prisioneros, eran especialmente designados y preparados para esa finalidad. El humo del crematorio es tratado por Jorge Semprún en *La escritura o la vida* como proceso metonímico, simbólico, del proceso de exterminio de judíos, homosexuales, gitanos, opositores al régimen. El caso del Holocausto es tomado como paradigma del exterminio por parte de un Estado por el número de víctimas pero también por la exaltación y exhibición que el Nazismo hizo de de sus políticas. En Argentina, el plan sistemático de la represión, la Desaparición Forzada de Personas y apropiación de niños, fue instituido con similares objetivos en distintas instancias políticas y jurídicas como la Operación Cóndor, la implementación de la Doctrina de la Seguridad Nacional, la Ley Luder, la formación de grupos paramilitares, la Triple A. y, posteriormente, los denominados grupos de tareas durante la última Dictadura. El aniquilamiento de personas integrantes de las llamadas listas negras por parte del Estado, sin juicio y fuera de las normas constitucionales, perseguía, con las diferencias históricas que el caso argentino posee, fines parecidos. No dejar rastro del opositor, militante o no de organizaciones políticas, del sospechado. Eliminar su presencia de la vida en sociedad, su identidad, la de su descendencia. Acallar su voz (como metáfora de presencia), es decir, silenciar aquello que lo constituye como ser humano para hacer como si nunca hubiera existido. La representación artística que intenta dar cuenta de esa realidad y asumir un posicionamiento crítico se aparta tanto de las estéticas de lo sublime como de una representación estetizante de lo inaceptable puesto que lo sucedido en los campos

de concentración y de exterminio excede la capacidad de comprensión (Arendt: 2002; cap. 12, pág.656) y, agregamos, de representarlo.

La representación por ausencia, estudiada también desde diversos campos, es, paradójicamente, un intento de poner de relieve ese proceso de aniquilamiento y exterminio, de traducir en espacios de indeterminación, de silencio, de polisemia, la presencia de procesos de borramiento de la existencia de personas, de los modos de actuar de sus responsables y ejecutores. En la dramaturgia de Pavlovsky y de Gambaro, la representación por ausencia se hace evidente en el subtexto, en el fondo de la figura por decirlo de otra manera, se materializa en el espacio discursivo creado por el enunciado y sus silencios, en el espacio escénico despojado, en el contraste con la figura expuesta por la superficie de la textualidad. En *El señor Galíndez* el tema de la tortura aceptada e institucionalizada se muestra explícitamente hacia el final de la obra, según la convención de la dilación de la intriga, pero se sostiene dramáticamente durante el transcurso de la obra mediante una serie de no dichos que remiten a ciertos ya dichos:

Pepe: Y además lo que tiene de bueno es que es un laburo seguro. Hay mucha gente arriba que nos cuida. Muchos intereses.

Beto (a Eduardo): Con Pepe laburamos cuatro veces nada más. Pero la verdad es que nos llevamos a las mil maravillas.

Pepe (Riéndose): Tocamos la misma melodía. (Beto y Pepe se colocan las capuchas). (*El Señor Galíndez*, pág. 182).

El movimiento de sentidos entre la escena explícita mostrada y la heterogeneidad constitutiva del discurso que incorpora otros ya dichos de valorización social como “laburo seguro”, “gente arriba que nos cuida”, “ nos llevamos a las mil maravillas”, construyen la textualidad del trasfondo social configuradora de tramas de subjetividades sociales que operaron o fueron cómplices de los crímenes de lesa humanidad, tal la tesis del autor. La presencia de esas voces, enunciadores procedentes del contexto (tema que será tratado más adelante), las conocemos a través del discurso de los personajes. El cuerpo del que va a ser torturado no aparece en escena, la tortura es representada por la descripción en detalle de elementos y objetos y por la configuración del espacio escénico. En *Balbuces del proceso creativo*, introducción a la obra *Potestad* (1985; pág.173), dice Pavlovsky:

Me dediqué a investigar el subtexto de cada palabra dicha, en cada silencio, encontré nuevos textos de dolor, un nuevo ritmo actoral que se me imponía, un nuevo ritual de la desesperación apareció en escena. Una nueva máscara de la tortura. La más fina. La más delicada.

Es en esa malla fina donde se centra el presente trabajo. El Análisis del Discurso aporta conocimientos para el develamiento de esa “malla fina” y en ese sentido también puede aportar a otros estudios de la Teatología un enfoque que permita acceder al rico funcionamiento de los diversos lenguajes que forman parte del discurso teatral.

2. El campo de lo no dicho

En páginas anteriores se ha introducido el tema del silencio, el constitutivo del lenguaje y el de los procesos de silenciamiento en épocas de censura y represión. En este apartado se intentará abordar algunos aspectos relacionados con aquellos.

“El silencio grita ¡Yo me callo, pero el silencio grita!, dice Dolores, el personaje femenino central de *La Malasangre*, de Griselda Gambaro, escrita en 1981 y estrenada en Buenos Aires en 1982, al rebelarse contra la ley del Padre, en su doble significación de régimen familiar y socio-político (2001; esc. VIII; pág.110). El oxímoron del enunciado, polisémico, pronunciado en el segmento final de la obra, cobra otros sentidos leído desde una perspectiva que contemple las diversas formas del silencio. El enunciado del personaje del padre biológico, “después de una pausa”, dice el texto, agrega otros sentidos:

Padre (mira de soslayo el cuerpo de Rafael. Se yergue inmóvil, con los ojos perdidos. Suspira) : Qué silencio...(2001; esc. VIII; pág. 110)

En estos ejemplos el silencio es significativo que despliega distintos procesos de significación según los distintos enunciadores, es a la vez lexema y signo paraverbal abierto a otros signos no verbales, continente y contenido de alta densidad semántica, según se verá en el capítulo siguiente. Pone en evidencia las relaciones familiares atravesadas por el autoritarismo del padre, la violencia psicológica y física, el sometimiento a su voluntad:

Padre (furioso) : ¡Silencio! ¡Nadie es libre cuando yo no quiero!...(2001; esc. VIII; pág.109).

Siguiendo a Puccinelli Orlandi (op cit.), sujeto y sentido se constituyen mutuamente, las subjetividades de los personajes se constituyen en el discurso, en el enunciado total de la obra, especialmente en los enunciados del diálogo final. Desplazan sentidos hacia la

serie social, traen a la escena, en el reenvío, otras subjetividades. La historia contada transcurre en 1840, en un espacio escénico con presencia de significantes que funcionan como signos metonímicos de la época rosista, por ejemplo, el color rojo, y de enunciados que aluden a la violencia:

Dolores: ¡Mi padre es un imbécil! ¡Latín! En una ciudad salvaje. La mejor cabeza es la cortada. El mejor ruido es el silencio... (Escena II; pág.70)

Las fechas de escritura y estreno de la obra tienen lugar durante la última Dictadura. Además de los numerosos discursos críticos que han tratado las dimensiones políticas de la obra, el presente estudio se centra en la temática del silencio trabajada por Griselda Gambaro. Hay silencios que no son mera ausencia de palabras sino que constituyen junto con la mención del lexema un discurso crítico: el enunciado “ me callo... pero el silencio grita...” orienta hacia la reacción, la denuncia de un estado de cosas que habla por sí; remite a un régimen de terror en el orden doméstico y en el social, “ ciudad salvaje ”, “ la mejor cabeza es la cortada ” ; su funcionamiento como signo y núcleo de de signos articula en circularidad las características del sistema cerrado del cual Dolores hace su intento de salir y materializa la presencia de la muerte. El cruce de temporalidades, la de la acción narrada y las de escritura y puesta, junto con las relaciones contextuales, resemantiza los enunciados y la tensión dramática hacia procesos simbólicos que remiten a la censura, la represión, la complicidad social, las continuidades de la violencia y el autoritarismo en Argentina. Se denuncian, por otra parte, los procesos de silenciamiento. Se representa lo silenciado, aquello de lo que no se habla, lo que no puede ser dicho. En síntesis, se trata de un ejemplo en el que Gambaro aborda el tema del silencio como significante constitutivo de enunciados y como operación de silenciamiento. En el capítulo siguiente se retomará la cuestión con mayor profundidad.

La constitución de subjetividades tanto individuales como sociales en gran medida se elabora, de acuerdo con Puccinelli Orlandi, a partir de su relación con componentes culturales simbólicos y míticos que preexisten a la formulación en palabras; primero se desarrolla el mito y luego la tragedia. Por razones epistemológicas se deja de lado la especificidad de lo perteneciente al campo de la psicología y del psicoanálisis y se focaliza la temática en el funcionamiento discursivo que, aunque no distante de estas disciplinas, posee su propia especificidad. En la creación artística hay un retorno a ese universo, una búsqueda dentro de sus componentes, un tratamiento más

básico y primario de los sustratos culturales más míticos y menos contaminados por el racionalismo positivista de los cuales el lenguaje da cuenta mediante huellas y marcas. Los lenguajes, literario, plástico, musical, se mueven en espacios creados tanto por las palabras como por el silencio, que pone de manifiesto de alguna manera ese universo asociado a lo que en párrafos anteriores se ha citado como escena original o primitiva. Esta concepción del silencio se refuncionaliza en épocas de dictaduras y regímenes totalitarios y pasa, en algunos casos, a ser parte de lo que Puccinelli Orlandi denomina “retórica de resistencia”, cuyos principios constructivos residen en no decir para decir, decir lo mismo con sentido diferente, hasta opuesto, decir una cosa para decir otra. Pero no se trata de códigos o claves crípticas sino de funciones distintas del silencio. Se trata además de un descentramiento de la concepción del lenguaje como sistema de signos verbales únicamente. En la dramaturgia y en el Teatro esta es una de las cuestiones fundamentales en la constitución del discurso. Así concebido este adquiere dimensiones enunciativas que complejizan el estudio del archivo. Se observa en el corpus la presencia de procedimientos discursivos, recursos retóricos y formas con estas características. Algunos de ellos se manifiestan a partir de un cuestionamiento, explícito o no, de la transparencia del lenguaje; se han encontrado series de lo no dicho y signos no verbales refuncionalizados; marcadores de silencio tales como pausas, puntos suspensivos; usos de la connotación y lo implícito; presencia de otros lenguajes; series de ya dichos refuncionalizados. Lo que aparece a primera vista como evidente en la superficie textual aparece para mostrar otra cosa. Eso otro discurre no solo a través de la historia contada sino por los intersticios, los bordes del lenguaje, por la trama del subtexto en la que juegan otros enunciadores, otras voces del discurso.

La radical afirmación de Puccinelli Orlandi acerca de que el silencio no solo significa sino que “es” y que el lenguaje guarda una relación parafrástica con aquel aporta una concepción menos sujeta a las restricciones de una interpretación referencialista y más abierta a las posibilidades de indagar en otras dimensiones de la textualidad y de su archivo tales como la complejidad de la enunciación teatral, que no necesariamente depende del lenguaje verbal. La autora ubica históricamente la tragedia en una etapa previa a la formalización del pensamiento filosófico y, en esta caracterización, considera al lenguaje verbal como un modo de retener o fijar ese lenguaje. Desde otro punto de vista, acerca a una visión de la representación en

términos de hacer visible lo invisible; en palabras de la investigadora “el silencio es un tejido intersticial que pone de relieve los signos”. Esta afirmación resulta de gran importancia en la interpretación de las diversas textualidades del corpus. El enunciado “¡Yo me callo, pero el silencio grita!, leído a partir de estas descripciones de las relaciones entre silencio y lenguaje, puede interpretarse como una microrrepresentación del enunciado total de la obra, situada en una temporalidad presentada por la autora como violenta y represiva. A la vez, opera como una microrrepresentación de otra temporalidad, contemporánea al estreno y puesta de la obra; de su enunciado total, en el que probablemente pueda rastrearse la voz de Gambaro, toma como tema la imposibilidad de hablar, la censura, la represión, el miedo, la eliminación del otro visto como opositor al régimen o como diferente y lo reenvía como afirmación de existencia del estado de cosas durante la última Dictadura. Adquiere densidad semántica en la relación parafrástica y en el reenvío: lo que sucede se silencia pero está, es, y ese mismo silencio tiene entidad. Su doble espesor como signo teatral y símbolo lo denuncia y conforma sentidos. Algunos discursos críticos sobre la obra establecen paralelismos entre épocas; no es el caso del presente trabajo en el cual se ha optado por ahondar en otras significaciones que se construyen en desplazamientos simbólicos entre la materialidad semiótico-lingüística, la materialidad significativa del silencio y el contexto.

3. Periodización y organización del corpus

La periodización propuesta por Osvaldo Pellettieri, tanto en *Historia del Teatro Argentino*, Vol.V (2001) como en *Una historia interrumpida* (1997) enfatiza en cuanto a sus ejes organizadores la importancia de criterios basados en los movimientos teatrales, literarios y en sus sistemas y principios constructivos por sobre los ejes meramente cronológicos. Considera el sistema de la obra dentro de un sistema teatral y este como una serie en relación con otras series (en cita de Tinianov, 1970 : 101). Durante la investigación y en la elaboración de la tesis se han seguido estos lineamientos ya adelantados en la Introducción. Interesa en este apartado destacar que las dimensiones de historicidad y temporalidad se entraman en la textualidad dramática como componentes de la enunciación, de su retórica y sus temáticas. El corpus se

ubica, de acuerdo con la bibliografía aquí citada y con lo expresado anteriormente, dentro de los periodos denominados de *Intercambio de procedimientos teatrales* entre el denominado *Teatro del Absurdo*, con sus variantes *Absurdo gambariano* y *Absurdo referencial*, y el *Realismo Crítico*. Las transiciones entre una y otra etapa de creación presentan continuidades en cuanto a algunas características y procedimientos en algunas obras y, en otras, distanciamientos y diferencias sin llegar a ser rupturas absolutas con etapas anteriores. Es un tipo de dramaturgia marcada por la tesis social y por una inscripción en formaciones discursivas críticas de la realidad, por la pertenencia de los autores a un amplio interdiscurso cultural.

Retomando lo dicho en la Introducción acerca de los conceptos de contexto y de documento teatral en los que se fundamentan la segmentación y las series de enunciados, las obras del corpus se han agrupado de la siguiente manera, algunas con doble pertenencia a uno u otro grupo:

En la etapa de *Intercambio de procedimientos* con predominancia de principios constructivos del *Teatro del Absurdo* y con refuncionalización de estos hacia las etapas posteriores del realismo:

De Griselda Gambaro: *Nada que ver* (1975); *Sucede lo que pasa* (1975).

De Eduardo Pavlovsky: *El Señor Galíndez* (1973); *Telarañas* (1977).

En la etapa del *Realismo crítico*, surgida luego de un apartamiento del realismo reflexivo:

De Griselda Gambaro: *La Malasangre* (1982); *Real envido* (1983).

De Eduardo Pavlovsky: *Telarañas* (1977).

Dentro de esta etapa y de la teatralidad de *Teatro Abierto*:

De Griselda Gambaro: *Decir sí* (1982).

De Eduardo Pavlovsky: *Potestad* (1985)

En la etapa del *Teatro de la Post-Dictadura* y las micropolíticas de la resistencia (Dubatti: 1997; 2001):

De Griselda Gambaro: *De profesión maternal* (1997), por su temática y por su componente cronológico.

De Eduardo Pavlovsky: *Rojos Globos Rojos* (1994).

En esta agrupación del corpus, de ninguna manera una clasificación, se ha tenido en cuenta otro criterio además de los ya mencionados. Los subsistemas teatrales conforman redes de sentidos; por razones metodológicas se ha incorporado este criterio a la organización del corpus. La doble pertenencia de algunas obras a uno u otro grupo obedece a rasgos comunes observados en el contexto, en la temporalidad, en sus principios constructivos y su tónica. Sin apartarnos del eje diacrónico, la incorporación de otros conceptos, procedentes del campo del Análisis del Discurso, tales como la pertenencia a ciertas formaciones discursivas, compartidas con autores tanto del campo de la teatralidad como de la literatura, el arte, la filosofía, la política, el psicoanálisis, y el interdiscurso creado por ellos, aporta elementos para configuraciones de redes de sentidos y, por ende, del lugar de Gambaro y de Pavlovsky dentro de las memorias discursivas.

De las continuidades en los procedimientos tratadas por Pellettieri, para un estudio desde el Análisis del Discurso, interesa especialmente tener en cuenta:

- La opacidad inicial, a la que por su densidad semántica se la denominará opacidad aparente.
- En el eje sincrónico, la influencia en el Teatro argentino, en particular el de Buenos Aires, de Harold Pinter, Eugene Ionesco y Samuel Beckett. En el mismo eje, la influencia de los procedimientos y principios constructivos neovanguardistas. Se observa en la dramaturgia de Gambaro como en la de Pavlovsky la presencia de un interdiscurso contenedor de dichas influencias.
- En el eje diacrónico, los procedimientos y recursos del Grotesco, Neogrotesco y Sainete criollos, reformulados y refuncionalizados hacia un posicionamiento crítico. Pueden reconocerse también elementos que subsisten del denominado *Teatro Independiente* en cuanto a componentes de cierto didactismo característico de ese movimiento. La permanencia de procedimientos y principios

constructivos que entran diversas tradiciones teatrales se pone al servicio de la construcción de una retórica y una poética propias.

- Las zonas de la textualidad que se apartan de los procedimientos realistas y que se incorporan, mediante recursos de la neovanguardia y de la poética de cada autor, para presentar situaciones desestabilizantes. Es en esas zonas donde se encuentra la predominancia y valor del subtexto o subpartitura.
- La importancia de los diversos lenguajes que forman parte del discurso y de la autorreferencia teatral.

4. La enunciación teatral. Las relaciones contextuales como presupuesto

Abordar el estudio de textos escritos para la escena o, como en el caso de Pavlovsky, de obras cuyos textos han sido fijados con posterioridad a la puesta en escena, implica distinguir, en primer lugar, el texto de dramaturgia del teatral y del espectacular y, a la vez, implica estudiarlos desde su misma naturaleza de textos de o para la escena, espacio discursivo donde se articulan los diversos significantes, géneros, subgéneros, lenguajes. Los significantes del texto de dramaturgia se resignificarán en el pasaje de este al texto teatral y espectacular, a partir tanto de las didascalias e indicaciones del autor como de otros intervinientes, llamados por Fernando De Toro (op cit.) escritores. El pasaje entre los textos implica procesos de resemantización, motivados por redes de significaciones ya presentes en los significantes del texto de dramaturgia, en su subtexto, en la polifonía de ambos, en componentes metafóricos y simbólicos y en las lecturas y propuestas de los teatristas. Estas cualidades hacen a la singularidad del texto de dramaturgia; son propiedades que conforman una capacidad semiótico-lingüística posible de evidenciarse aun en la instancia de lectura. El mismo significante lingüístico posee una densidad, un cuerpo, que le confiere un estatuto de texto abierto a la representación escénica. Distintos autores tratan el tema de estas características del texto dramático; además de las cuestiones propias del género, el estudio de la textualidad implica el de los campos signícos, indiciales, simbólicos; es por estas razones que su análisis e interpretación desde la disciplina del Análisis del Discurso deber ser inclusiva, por lo menos en parte, de estos componentes. Desde otras

posturas se sostiene que la escritura de la dramaturgia es una práctica artística en sí misma, descripción que redefine su estatuto y el estudio. En el presente trabajo se ha considerado la textualidad de la dramaturgia como texto elaborado después de la representación teatral o para la misma y, por lo tanto, de singularidad enunciativa. Respecto de este último tema, Fernando De Toro (1992; cap. I; pág. 21) señala que el análisis de este tipo de textualidad requiere atender a las particularidades de una enunciación múltiple. Dice el autor:

La doble articulación discursiva en el teatro constituye una de las marcas de su especificidad. El discurso del escritor no aparece en el texto dramático o espectacular de una forma explícita, ya que está mediado por el/los comediantes que profieren el discurso en el diálogo teatral. De esta manera el discurso teatral aparece como un discurso sin sujeto en la medida en que no hay un yo que articule el relato, puesto que ese relato está construido por el diálogo de los personajes, es decir por una serie de yos, un yo fragmentado, disperso. De hecho, hay un sujeto múltiple, una serie de sujetos enunciadore que en conjunto constituyen la historia.

De las marcas o huellas que De Toro (op cit.) enumera en su obra con el propósito de brindar elementos para el análisis del discurso teatral, se han tomado aquí las relacionadas con el “texto general de la cultura y las relaciones contextuales, los enunciadore y las didascalias”. La enunciación múltiple y las particularidades de la situación de enunciación en este tipo de discurso permiten, en el juego de polifonía que establecen los diálogos de los personajes, en el espacio escénico configurado por el texto y las temporalidades, reconocer las huellas y marcas del autor o autores, presencias de otros discursos en las voces de los personajes, usos lingüísticos, lugares comunes retomados con la misma orientación discursiva o con la inversa, uso de la ironía dramática, voces de otros autores, otros textos, retomados por los diversos escritores. Este concepto es usado por De Toro (op cit.) para referirse a los participantes del proceso de creación teatral hasta la puesta en escena como otros tantos enunciadore del discurso teatral total. La cuestión de los enunciadore es de especial importancia por el despliegue de la enunciación total que ella involucra. Antes de avanzar en esta compleja temática, resulta necesario reiterar que en textos de literatura dramática accedemos al mencionado despliegue solo parcialmente, con las restricciones propias del recorte. Podemos sin embargo observar que en aquella está contenida, presente, la situación de enunciación a través del enunciado del personaje, del diálogo, la deixis, la acción dramática a llevar a cabo en escena y la solidaridad entre los

diversos significantes. Es posible entonces, con las limitaciones del caso y ampliando los lineamientos propuestos por De Toro, considerar la dramaturgia como un género discursivo con propiedades singulares, abierta a la puesta en discurso. El enunciado de los personajes y el enunciado total de la obra presupone la existencia de otro u otros enunciados, tanto exteriores como interiores al texto, en una cadena que los antecede, en el nivel de la palabra, de la palabra-acción, de las didascalias, del espacio escénico, de significantes no verbales. En términos de Anscombe y Ducrot (1994), y de acuerdo con De Toro (op cit.) que aplica el concepto al discurso teatral, el expuesto implica un presupuesto. Lo dicho, el enunciado, presupone otro u otros enunciados o no dichos en la cadena. Corresponde en este punto definir algunos de los conceptos sobre la problemática de la enunciación polifónica y la argumentación adoptados en el desarrollo de la tesis. Uno de ellos es el de “topos”, definido por Anscombe y Ducrot en *La Argumentación en la Lengua* (1994) como garante que recoge paquetes de creencias, presupuestos culturales y opera como tal en el encadenamiento discursivo; Ducrot, en otro trabajo, lo denomina “lugar común argumentativo” (*Argumentación y 'topoi' argumentativos*; pág. 63); dicen los autores en la primera de las obras que la significación del enunciado es “el conjunto de topoi cuya aplicación la frase autoriza en el momento en que es enunciada” (cap. V; pág. 207). En este sentido, cuando hablamos, construimos una visión de mundo. Es decir que la puesta en discurso del enunciado conlleva sistemas de creencias, valoraciones sociales, conjuntos o paquetes de contenidos culturales. Más adelante, en relación con el tema y con el encadenamiento discursivo agregan: “En esas condiciones, la manifestación, por ejemplo, de una palabra (conviene aclarar en el nivel del enunciado) no remite a un objeto, sino que suscita cierta visión de la situación” (1994; cap.V; pág. 140). Cabe insistir en que los autores refieren las condiciones al enunciado y su encadenamiento, muy especialmente centrado en el uso de los conectores y la direccionalidad que estos operan. En las obras estudiadas, la frecuencia de uso del lugar común, la representación de comportamientos sociales, de roles y subjetividades, entre otros componentes, muestran ejemplos de lo dicho y posibilitan interpretaciones que reconstruyen visiones de mundo y por lo tanto, posicionamientos. Otro de los conceptos clave para el trabajo de interpretación en la tesis es el de Tópica, recogido de Aristóteles y de Anscombe y Ducrot, quienes hablan de campos tópicos (en lugar de campos léxicos). Ha sido adaptado para la particular

finalidad de analizar una textualidad dramática. Tópica en este caso es un conjunto de temáticas y lugares interrelacionados que el dramaturgo selecciona y cuya elección a su vez conlleva una visión de ellas; se reserva el concepto de campos tópicos para las series de enunciados con nexos en común. Mediante los procesos anafóricos, el autor construye el entramado discursivo entre la serie social y la de representación.

La anáfora teatral, entendida como un procedimiento dialéctico de retoma de un espacio discursivo de series de presupuestos procedentes de series socio-histórico-político-culturales, hace entrar a la dramaturgia y al acontecimiento teatral ese cuerpo de presupuestos llamados, en términos de los lingüistas citados, “haces de topoi”. Son parte constitutiva de los enunciados, se trate ya de acciones, sentidos, motivaciones, puntos de vista, didascalias, indicaciones del autor. Para decirlo de otra manera, por medio de la anáfora teatral se representan en escena temáticas, lugares comunes, sistemas de creencias, hechos de la serie social, histórica, política, cultural. Las tesis y las temáticas presentadas en una obra teatral dependen en gran medida de la construcción de los procesos anafóricos mediante los cuales aquello que llamamos muy ampliamente realidad pasa a formar parte del discurso teatral y del de la dramaturgia. Estas descripciones acerca de la representación teatral hacen a la caracterización del pasaje de aquellas series al texto, pasaje transitado por el autor o escritor, individual o colectivo, desde su propia inscripción en el interdiscurso, del cual asume algunos de los presupuestos, los lleva a escena, los pone en la serie teatral y al cual vuelve y modifica. El estudio de los procedimientos anafóricos y de la elección de la Tópica es un aspecto clave para el análisis de las obras de Gambaro y de Pavlovsky porque aportan elementos para el reconocimiento del subtexto o partitura, de los enunciadores y de las significaciones y sentidos que de ellos pueden seguirse. Al tratar el tema de la enunciación múltiple en el Teatro se ha anticipado la cuestión de los enunciadores en el funcionamiento discursivo semiótico-lingüístico. En este tipo de discurso, el personaje puede ser locutor-enunciador al llevar los topoi al diálogo, puede haber un enunciador que le da voz a través de la historia contada y que puede ser o no el autor, puede encontrarse personajes-oponentes que son enunciadores de otras voces; el escritor o escritores pueden constituirse como enunciadores con o sin identificación con alguno de los personajes. Es decir que el enunciador “landa” debe rastrearse en la multiplicidad de significantes; por otra parte, desde la focalización de la investigación y el análisis, los

topoi y los enunciadores son considerados como constitutivos del discurso total. Como trama construida por los distintos enunciadores, significantes e indicios, el subtexto hace visibles en el juego enunciativo-escénico diferentes puntos de vista y hace emerger, junto con otros componentes, como las relaciones paratextuales o intertextuales, la enunciación del autor/es o escritor/es y su inscripción, según lo expresado anteriormente, en el interdiscurso.

En la descripción de la Tópica se han incluido temáticas y lugares porque en la textualidad de la dramaturgia el topos lugar es central en la constitución del enunciado. Participa de las propiedades de la enunciación múltiple; es significativo abierto a diversos procesos de sentidos. Funciona como lugar, sede, de la enunciación y en la dimensión espacial construye formas tópicas en la denominada Tópica de escenario, conceptualización aportada por Gastón Breyer en *La escena presente* (2005; cap.3; págs. 125-129). El autor, lejos de describir componentes escenográficos únicamente, define aquella con estas palabras:

El lugar que se propone ha de ser un sitio, lo denominamos un topos, como lugar en disposición de existencia. Un lugar es una hipótesis, una posibilidad; pero un sitio es una verificación. Lo que llamamos topos, no son escenarios ni escenografías, sí son lugares. Pero no lugares en el sentido común del vocablo, como localizaciones, como puntos de una geografía. Los topos son categorías de localizaciones para la radicación del hombre.

Son clases de lugares, lugar de lugares, paisajes posibles, ensoñación de países, tierras de fabulario, legítimos sitios.

En el estudio del corpus ha sido posible observar la solidaridad semiótico-lingüística en el enunciado, cuestión que ha permitido en otro trabajo propio (2008), basado en los citados estudios de Anscombe y Ducrot y Courtine, elaborar el concepto “forma tópico-espacial” en su recurrencia en el Teatro argentino relacionado con problemáticas socio-políticas. La textualidad dramática da cuenta de ello en las didascalias, indicaciones generales, prólogos, que orientan hacia la configuración del espacio escénico y la puesta.

La transformación del espacio escénico en *El Señor Galíndez* (1973), demorada desde el Prólogo hasta el final de la obra puede ilustrar lo dicho en el párrafo precedente. En las indicaciones propuestas en el Prólogo se describe con minuciosidad de detalles cómo es el espacio destinado al desenvolvimiento de la acción dramática, según la concepción de Eduardo Pavlovsky y Jaime Kogan, director de Teatro. Ambos

firman la edición del Prólogo en 1974 (1998; págs. 154-156). Se transcriben a continuación algunos de sus segmentos:

Escenográficamente, la primer imagen que el espectador recibe es “extraña”. Al subir muy lentamente la luz, se le presenta sobre el escenario un ámbito no muy definido. Deliberadamente no se grafica “qué es” ese ambiente.

...
Todo esto, en conjunto, buscando dar la sensación de que “estamos” en un “lugar” que en realidad podría ser “otro”.

...
El ámbito es estrecho, pero muestra una serie de datos que lo sugieren como habitable.

...
Transcurre la obra y efectivamente los personajes comienzan a habitar ese “espacio”: se come, se lee, se hace gimnasia, se higienizan, etcétera.

...
Hacia el final de la obra se produce la “transformación” escenográfica del escenario. Es cuando Galíndez llama por teléfono anunciando a Beto y Pepe la inminencia del momento donde ejercerán sus “verdaderos” oficios.

La descripción continúa con detalles de transformación del ambiente cotidiano en sala de tortura. El entrecomillado destaca las zonas de indeterminación donde los escritores sitúan la acción dramática a las que carga semánticamente con el enunciado no dicho de “esto sucede así”, “lo habitual es que suceda así”; la reconstrucción escénica de la clandestinidad de los procedimientos de detención ilegal y tortura, recogidos del contexto de época y retomado como presupuesto, está orientada hacia la denuncia y hacia la instancia de recepción en la que se dé significación a su vez a la situación socio-política : “buscando dar la sensación”, “deliberadamente”. La minuciosidad de detalles presenta el despliegue de la transformación en parte con una estética realista y en parte, con una zona de indeterminación que se entrama con aquella; es sugerida por el enunciado “un ‘lugar’ que podría ser ‘otro’ ” e incorpora otros enunciados no dichos: “esto sucede no solo aquí, sucede en otros lugares”, “puede suceder en otro tiempo”. La polisemia de los lexemas “lugar” y “otro” se fundan en este caso en el movimiento de sentidos entre ambos, entre estos y la acción dramática, en el suspenso creado por la demora en saber por parte del receptor cuál será el desarrollo de la historia. El lexema “verdaderos”, destacado con comillas y en cursiva en la versión utilizada, y el sintagma “verdaderos oficios” operan dentro de esa polisemia como oficios que son otros, distintos de los aparentemente ejercidos; los personajes ejercen actividades y oficios (no se determinan al inicio de la obra), los cotidianos, para ocultar los otros, los pertenecientes a grupos preparados para la represión y la tortura. La transformación, anticipada en el Prólogo, se materializa

gradualmente mediante las didascalias sobre cambios de objetos, luces, diálogo y acción dramática (1998; pág. 181-182):

(...Todos los movimientos se hacen en silencio y en perfecta coordinación. Beto y Pepe colocan una camilla en el medio del cuarto. Beto dobla el mantel que la cubría y lo guarda en el armario. Retira la cama hacia un costado. Pepe da vueltas una cómoda y se observa que es un botiquín. Los dos van hacia el armario y cada uno saca un camisolín. Se los ponen. Del bolsillo del camisolín sacan guantes de goma. Se los ponen. Beto saca del armario una caja esterilizada que coloca encima de la que coloca encima de la camilla. De ahí saca jeringas, ampollas, pinzas, aparato de presión arterial, etc. . Los revisa uno por uno y los guarda nuevamente. Sólo deja afuera una especie de elemento fálico de metal muy grande. El ambiente se ha transformado de un cuarto habitual a un ámbito de tortura. Hay muchos elementos que se metamorfosean. Sólo hay luz de focos. Llega *EDUARDO*. Al verlos queda totalmente desconectado)

Pepe: No te asustés, Pibe. Es la rutina.

La metamorfosis comprende transformaciones no solo de objetos, espacio escénico, comportamientos de los personajes sino de climas, estados, juegos de develamiento de lo aparente en lo verdadero, cambios y mezclas que van de la cotidianidad al horror. La figura de la metamorfosis en la trama subtextual sostiene lo pretendido por Pavlovsky y Kogan (1998; pág. 156):

Nuestro problema estético (autor, director, escenógrafo): resolver escenográficamente lo que todos sabíamos (los espectadores también): en nuestro país se tortura en muchos 'lugares'. En ámbitos 'profesionalmente' adecuados a estos fines. Había que lograr la *síntesis* de esto sobre el escenario. El pequeño escenario del Teatro Payró.

A través de la anáfora funcionando como presupuesto de hechos y acontecimientos históricos vinculados al terrorismo de Estado, la representación fluye entre el realismo del enunciado explícito, del expuesto, las zonas de indeterminación y el silencio constitutivo, bases los dos últimos del subtexto y de la polisemia; en ese movimiento dialéctico, la presencia de haces de topoi en el enunciado total de *El Señor Galíndez* dan voz a distintos enunciadores que conforman una imagen tópica de la temática de la tortura en el periodo de escritura y puesta de la obra. Según la tesis de Pavlovsky presentada en la misma y según la información recogida en artículos, diversos trabajos y lectura de entrevistas, *El Señor Galíndez* constituyó un decir testimonial de esa temporalidad, 1973-1974, y una muestra anticipatoria de la violencia posterior ejercida por la Dictadura Cívico-Militar, desde el 24 de marzo de 1976 hasta el 10 de diciembre de 1983. En la obra los personajes pasan de ser esposos, padres de familia, trabajadores, a ser torturadores e iniciadores en tal "oficio" del personaje de Eduardo,

quien ha sido seleccionado, no se dice por quién o quiénes (el no deíctico de tercera persona plural, según lo ya adelantado, alude no solo a Galíndez sino a otros como él que están en otros “lugares”; son desconocidos que detentan el poder y lo ejercen a través de un terror que invade, doblega voluntades, logra complicidades. El topos lugar, núcleo desde el cual se enuncia y solidariamente articula la forma tópico-espacial, se resemantiza en la relación contextual y en las instancias de lectura actuales, luego de las investigaciones por parte de diversas organizaciones de Derechos Humanos, del Juicio a las Juntas Militares y de los que se siguen con posterioridad, derivados de la declaración de inconstitucionalidad de las Leyes de Punto Final y de Obediencia Debida. Según el Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, edición 1985, existieron aproximadamente trescientos cuarenta centros clandestinos de detención distribuidos en todo el país. Dice el mencionado Informe (1985; cap. I; pág. 55):

Las características de estos centros, la vida cotidiana en su interior, revelan que fueron concebidos antes que para la lisa y llana supresión física de las víctimas para someterlas a un minucioso y planificado despojo de los atributos propios de cualquier ser humano.

Porque ingresar a ellos significó en todos los casos DEJAR DE SER, para lo cual se intentó desestructurar la identidad de los cautivos, se alteraron sus referentes tempoespaciales, y se atormentaron sus cuerpos y espíritus más allá de lo imaginado.

El Archivo Nacional de la Memoria, por medio del proyecto en proceso de elaboración, ha registrado más de quinientos sitios entre centros clandestinos de detención y lugares donde se ejercieron acciones de represión ilegal.⁵

El tiempo de la enunciación, es decir el de acontecimiento de discurso, en el caso del texto de dramaturgia participa de las propiedades de singularidad; por tratarse el acontecimiento teatral de una enunciación múltiple, la textualidad dramática presenta diversas instancias de enunciación en tiempos distintos: la de escritura, la de creación a través de la improvisación, la de entrega al grupo de teatristas que la llevará a escena, la de edición, fijación de texto, la de lectura por parte del grupo teatral que lo pone en discurso. Podría pensarse en otros tiempos hasta llegar a la puesta en escena en la que el tiempo de enunciación se actualiza en cada función y retoma los tiempos anteriores. Con esta particularidad es que se ha hablado arriba del proceso de resemantización: la enunciación del dramaturgo ocurre en un tiempo y se actualiza cuando la obra se desplaza desde la letra y toma estatuto dramático en el Teatro y en el receptor.

⁵ Participan del proyecto diversos organismos, según la consulta efectuada en forma digital el 11.06.10. En la bibliografía se transcribe el detalle de los mismos.

La transformación y las relaciones contextuales amplían los campos semánticos o, mejor dicho, de semanticidad. En el ejemplo arriba citado, los objetos son una y otra cosa, con muy distintos significados y sentidos; se agregan objetos quirúrgicos, con un enunciado subyacente: “esto es una operación”. El lexema “operación” junto con el de “operativo” constituían parte del vocabulario empleado por las fuerzas de seguridad, grupos de tareas, grupos parapoliciales, encargados de la represión. A la vez, el uso de los cambios de luz se enlaza con otro enunciado no verbal, el de la luz de las salas de interrogatorios y la sordidez de los centros clandestinos de detención. Las zonas de indeterminación abiertas por el lexema “transformación” como por su materialización en escena y por el enunciado “Hay muchos elementos que se metamorfosean” contienen otros enunciados subyacentes: el de que cualquier lugar puede convertirse en lugar de tortura bajo un régimen totalitario, cualquier persona puede ocultar su condición de torturador bajo otras apariencias y pertenecer a un grupo preparado para tal fin, cualquiera puede tolerar y albergar situaciones semejantes como lo hace el personaje de *Sara*. El lexema “elementos” es polisémico, alude a objetos como en este caso y a personas según el léxico usado en discursos oficiales de la época para nombrar a quienes eran sospechados de la llamada subversión. El sintagma “elementos que se metamorfosean”, en presente de indicativo, orienta hacia la contemporaneidad y continuidades. El nombre del personaje *Eduardo*, candidato a ser iniciado, coincide con el nombre del que firma la autoría, Eduardo Pavlovsky, como otra manera de decir que todos podemos ser como dicho personaje o ser cómplices. El autor aquí no se identifica con el personaje sino que presenta de este modo la universalidad de la culpa o, al menos de la responsabilidad, en situaciones que lesionan a la Humanidad. Pavlovsky construye en el discurso teatral sus tesis de complicidad civil, convivencia y connivencia con la represión, con el funcionamiento de estructuras sociales que permiten sistemas políticos totalitarios. La solidaridad enunciativa semiótico-lingüística adquiere en el devenir dramático la función de dar voz a distintos enunciadores desde cuyo análisis es posible reconstruir la enunciación del autor y, a partir de ella, su posicionamiento crítico. En el final de la obra, la metamorfosis se completa, la evolución del personaje de Eduardo va desde su rol de candidato al de fiel cumplidor de órdenes. Pavlovsky apela a la cita, reformulada

paródicamente, del discurso político-militar de la época, marcado por el entrecomillado y lenguajes no verbales propios del mencionado discurso:

Eduardo: “La nación toda ya sabe de nuestra profesión. También lo saben nuestros amigos. Saben que nuestra labor creadora y científica es una trinchera. Y así, cada cual desde la suya, debe luchar en esta guerra definitiva contra los que intentan, bajo ideologías exóticas, destruir nuestro estilo de vida, nuestro ser nacional”. (Suena el teléfono. Eduardo con un gesto marcial atiende).

Eduardo: ¡Sí, señor Galíndez! (Apagón) (1998; pág. 185)

El uso de los sintagmas “la nación toda”, “nuestro ser nacional”, “nuestro estilo de vida”, “gesto marcial”, “Sí, señor...” reproducen usos y gestos del discurso político oficial referidos al accionar del Gobierno y de las distintas fuerzas que participaron en la represión. Los haces de topoi contenidos en ellos provienen de otros ya dichos en el interdiscurso histórico asociados a posicionamientos políticos que, en otras etapas de la Historia Nacional, promovieron y produjeron golpes de Estado (Vitale, 2007); el tema será tratado en profundidad en los capítulos correspondientes a cada obra. La modalización agrega carga semántica, el presente de indicativo es usado para describir el estado de cosas; el sintagma verbal “debe luchar” orienta hacia la obligación moral del actuar en el sentido de la defensa de valores que se suponen atacados. El enunciado de *Eduardo* aparece como justificación de lo ocurrido en las escenas anteriores y como fundamento de su incorporación a los grupos de torturadores. Al igual que los haces de topoi, la modalización y el tiempo de los enunciados serán analizados en los diferentes capítulos.

La transformación se cumple también en el personaje de Dolores, en *La Malasangre*, de Griselda Gambaro, en un proceso que va desde el sometimiento a la voluntad del Padre a la reacción y rebelión contra ella. La temática de la metamorfosis atraviesa la dramaturgia de ambos autores, aunque con diferencias, como constitutiva. Si bien es un tema recurrente de la Literatura y del Teatro, en estos casos establece particulares relaciones con formaciones discursivas de otros campos, especialmente las vinculadas con la ética, el psicoanálisis, la realidad socio-político de las respectivas etapas. El pathos, potenciado por las relaciones de contemporaneidad de las temáticas de las diversas formas de violencia, es un fuerte componente predominante en los segmentos más realistas de las obras del corpus. El ethos se construye a partir de la enunciación múltiple en la que los dramaturgos expresan su crítica, por identificación con algunos de los enunciados de los personajes, por oposición a ellos, por formas de

distanciamiento, por paquetes de enunciados ⁶. Ambos se desplazan entre texto y subtexto para conformar la dimensión argumentativa del enunciado total de cada obra.

5. Enunciación dramática y dimensión argumentativa

Lo expresado en párrafos anteriores está estrechamente relacionado con la dimensión argumentativa del enunciado y del encadenamiento discursivo. Para su estudio y análisis se ha aunado a la teoría de Anscombe y Ducrot la de Chaïm Perelman. Aunque propia del campo de la Filosofía, la teoría de Perelman permite observar vínculos y múltiples relaciones entre Retórica, Tópica y Lenguaje. Considera la Retórica como teoría de la argumentación, de la elocuencia, de la composición del discurso; realiza una lectura intertextual entre los Analíticos y los Tópicos y a partir de un pensamiento dialéctico que los incorpora demuestra las estrechas relaciones entre la Retórica y la Tópica. Su tratado *El imperio retórico* (1997) está principalmente centrado en el análisis del discurso político y jurídico pero otorga gran importancia a la dimensión argumentativa de otros tipos de discurso, como la que se presenta en el habla cotidiana y en el acervo cultural que opera en diversas figuras discursivas. El autor redefine las funciones de la Retórica a partir de la teoría aristotélica en la que se demuestra la unidad entre aquella y el sistema ético filosófico. Se ha elegido a Perelman por su distanciamiento respecto del pensamiento positivista o racionalista en el tratamiento de la Retórica y de estéticas propias del Siglo XIX que la relegan a la función de ornamento del discurso. En primer lugar, es necesario aclarar que los argumentos en el campo de la Retórica no se fundamentan en silogismos sino en entimemas orientados a motivar al auditorio para lograr su aceptación y adhesión. El concepto de argumentación aportado por Perelman no se refiere a un razonamiento deductivo o inductivo semejante al de la Lógica sino que, lejos de reducir sus alcances, el valor de las figuras o tropos asociados a un sistema de pensamiento se amplía en

⁶ Pathos en Retórica es uno de los tres tipos de argumentos o pruebas destinados a la persuasión del auditorio y a desencadenar la identificación empática. Ethos “designa la imagen de sí que construye el locutor en su discurso para ejercer influencia sobre su alocutario; designa las virtudes morales del orador y también implica una dimensión social en la medida en que el orador convence expresándose de manera apropiada a su carácter y tipo social (Eggs, 1999)”. Maingueneau agrega que “se apoya sobre la doble figura del enunciador, la de un carácter y una corporalidad”. Charaudeau, P. y Maingueneau, D. *Diccionario de Análisis del Discurso* (2005). Más adelante se agregarán los conceptos de Perelman, Ch.

razón de los procesos de metaforización y simbolización que ello implica. El autor (op cit.; Intr. ; pág. 12)) afirma:

Constatamos que en los dominios donde se trata de establecer lo que es preferible, lo que es aceptable y razonable, los razonamientos no son ni deducciones formalmente correctas ni inducciones que van de lo particular a lo general, sino argumentaciones de toda especie que pretenden ganar la adhesión de los espíritus...

En segundo lugar, es necesario precisar que en la materialidad semiótico-lingüística del discurso teatral es posible observar la dimensión argumentativa de los lenguajes que lo componen como constitutivos de los mismos en el devenir dramático y no como un razonamiento separado o independiente. El estudio del corpus ha conducido la búsqueda de un marco teórico que posibilitara un análisis de esa dimensión sin caer en razonamientos propios de la Lógica. Es por ello que se han elegido teorías que incluyeran otros sistemas, además del lingüístico, en la composición del sistema retórico empleado por los autores.

Retomando los conceptos del campo teórico de Anscombe y Ducrot (1994; cap. V; pág. 207)), en relación con la argumentatividad del lenguaje, puede establecerse que una manera de rastrear la direccionalidad e intencionalidad del discurso es analizar la solidaridad entre el enunciado y su dimensión argumentativa, especialmente observable en los topoi y en el encadenamiento:

“el encadenamiento discursivo de un enunciado-argumento a un enunciado conclusión se hace siempre por principios generales que llamamos topoi, recogiendo de modo tal vez abusivo la expresión aristotélica”

Los topoi están presentes en los sistemas culturales de una comunidad y funcionan como garantes del mencionado encadenamiento. En la formulación de Aristóteles, según lo definido por Charaudeau y Maingueneau (2005), “es aquello sobre lo cual cae una multiplicidad de entimemas”. Estos autores proveen dos acepciones para el concepto de entimema: en primer lugar, como “un silogismo fundado sobre premisas no seguras sino únicamente probables”; en segundo lugar, como “un silogismo en el que se ha omitido una premisa”, la que se considera posible de reponer. Dentro del marco teórico de Perelman, puede decirse que los entimemas no son iguales a los silogismos, involucran haces de creencias y de topoi; se intenta, mediante su uso argumentativo, lograr, como ya se ha dicho, la adhesión del auditorio, persuadirlo, en materia deliberativa, jurídica, epidíctica, en asuntos de lo probable y lo preferible. En el

entimema, el pasaje de las premisas a la conclusión retoma los componentes mencionados a través de complejos procesos dialécticos de contextualización y desplazamientos metafóricos y simbólicos, a partir de los cuales se conforman sentidos.

El discurso teatral ofrece un importante material semiótico-lingüístico en este sentido; en el corpus existen evidencias de la dimensión argumentativa así entendida. Por ejemplo, en *Rojos Globos Rojos* (1994), de Eduardo Pavlovsky, se ha observado una alta predominancia de la dimensión argumentativa estrechamente unida a la solidaridad semiótico-lingüística anteriormente mencionada. El sintagma del título anticipa, por su funcionamiento como eco de “hoy, gran función gran”, la temática de la obra; trae, por su encadenamiento con las didascalias que le siguen y por su remitencia a los orígenes circenses del Teatro argentino, el haz de topoi del espectáculo barrial, trashumante, popular, pauperizado, unido a algunos topoi de la resistencia a políticas económicas neoliberales causantes del deterioro de la cultura, la adversidad, la pérdida, el olvido, propios de la situación contextual de Argentina en la década del noventa. Es un enunciado que opera como sinécdoque del enunciado total orientado argumentativamente a favor de una postura de resistencia. En el capítulo destinado a esta obra se desplegará con mayor detalle este aspecto. Por el momento, es importante analizar el texto de las didascalias; dice así (2003; pág.77):

En Los Globos Rojos, teatrillo marginal y precario de un pequeño pueblo de la Provincia de Buenos Aires. Las butacas donde se ubica el público, distribuidas en forma circular (como en torno del picadero de un circo) aunque irregular y discontinua, son las del teatro Los Globos Rojos. En el espacio escénico confluyen el escenario y el camarín, en cuyo espejo hay pegadas una foto de Pepe Arias y otra de Dringue Farías. Cardenal y las Popi entran a escena mientras el público se ubica. Pepi maquilla al Cardenal.

La descripción del espacio escénico configura un universo de representaciones conformado por las dimensiones física y material del escenario, la geográfica, la social, la temporal y propone un dispositivo para la puesta en escena. El espacio compartido entre escenario, camarín, fotos, con la cercanía del público posee connotaciones de la autorreferencia teatral que será desarrollada en secuencias posteriores y de intimidad facilitadora de la confesión del personaje, uno de los géneros discursivos de la obra. La presencia de lugares comunes remite a la inscripción en un teatro de raíz popular de la que luego el texto se distancia en contenidos culturales, no en lenguaje dramático. Los datos geográficos amplían el espacio a una localización de la acción narrada en una zona suburbana, “un pequeño pueblo...”; las características del espacio teatral, “teatrillo

marginal y precario” aluden participativamente a la zona, probablemente carenciada, pobre y a las condiciones del local; la adjetivación y el diminutivo refuerzan la orientación del enunciado; siguiendo el razonamiento de Anscombe y Ducrot, “teatrito” se ubica en una escala de gradación que connota limitaciones, falta. La circularidad de la disposición del público, además de reproducir algunas formas de las salas teatrales, trae al presente la ya mencionada imagen del circo criollo, no solo por estar descripta sino por la imagen visual que evoca. Acerca el escenario al público e invita a una mayor participación que el personaje de Cardenal tratará de enfatizar. La mención del picadero puede ser interpretada dentro de la tradición criolla pero una lectura intertextual entre la temática de la obra, la trayectoria de Pavlovsky y lo sucedido con el Teatro del Picadero, destruido por un atentado en 1981, posibilita su interpretación como parte de la enunciación argumentativa del dramaturgo. En el texto de estas didascalias se incluye la descripción de fotos de actores populares quienes practicaron, entre otros géneros, la parodia y la sátira política, : “hay pegadas una foto de Pepe Arias y otra de Dringue Farías”. En síntesis, la textualidad, en su estatuto de texto abierto a la escena, contiene componentes lingüísticos y semióticos que recogen topoi del acervo cultural del Teatro Argentino; desde el enunciado-didascalia se conforman sentidos con valor anticipatorio de la argumentación que se desenvolverá en el devenir dramático. El topos “lugar” en esta obra cambia su direccionalidad: retoma del contexto la situación económica del país en los noventa y se recarga semánticamente desde una postura crítica hasta su transformación simbólica en lugar de resistencia. Retomando la teoría de Anscombe y Ducrot, puede decirse que en este ejemplo el conjunto de los topoi en cada unidad léxica y en cada unidad sintagmática del encadenamiento discursivo orientan el enunciado en una dirección que autoriza la interpretación de sus sentidos dentro de estas líneas. La argumentatividad del enunciado total, según se verá en el capítulo dedicado a la obra, presenta por un lado la problematización del lenguaje y por otro, el funcionamiento de entimemas basados en el campo de lo deliberativo, lo preferible, las opciones y elecciones de vida en favor de la resistencia frente a contextos tendientes a desarticular la cultura, promover el olvido, renunciar a principios éticos.

La cuestión de los tropos y de otras figuras de la Retórica son también materia de análisis en Perelman y en otros autores, entre ellos Paul Ricoeur, quienes las

consideran unidas a un sistema filosófico, simbólico, cultural. Desde ese punto de vista, muestran una visión de las situaciones de la realidad y, por lo tanto, de relación con la dimensión argumentativa del lenguaje. Por razones metodológicas, se expondrá aquí la definición de tropos adoptada y se dejará para el análisis detallado definiciones y conceptos de algunos de ellos en particular. Según el *Diccionario de Análisis del Discurso* de Charaudeau y Maingueneau (op cit.), “los tropos (del griego ‘tropos’, ‘desvío’, ‘torsión’) son ‘figuras’ por las que se le hace tomar a una palabra una significación que no es precisamente la significación propia de esa palabra’ (Dumarsais 1968, p.69)”. Lo mismo puede decirse del enunciado metafórico. Los tropos recargan la densidad semántica en tanto que operan desplazamientos de sentido hacia la dimensión simbólica, temática que se fundamentará en los trabajos de Paul Ricoeur, según se verá en el apartado siguiente.

6. Memoria discursiva en la dramaturgia

La representación teatral es descrita por diversos autores como acontecimiento, entre ellos Jorge Dubatti (2003; Intr.; págs.3-53) quien la describe como acontecimiento convivial. Esta descripción propone como propiedades la singularidad, lo irrepetible, lo social, el carácter de ‘situado’. La literatura dramática participa de estas propiedades en el sentido de que se trata de una textualidad y un género elaborados para ese acontecimiento; es pensada para otros, lectores o espectadores y, en algunos casos, trabajada con otros. El dramaturgo, aunque escriba en soledad, tiene presente a los demás escritores (director, actores, escenógrafos, iluminadores, otros colaboradores); las didascalías, los prólogos, otras indicaciones, instancias de preparación, discusión, ensayos, trabajo grupal sobre los textos, dan cuenta de las presencias e intervenciones de otros. No obstante, no son solo estas propiedades las que definen el acontecimiento teatral. Dubatti avanza sobre temas que en este trabajo se han considerado necesarios para, primeramente, circunscribir metodológicamente la cuestión memoria discursiva en relación con la dramaturgia del corpus y luego, fundamentar cómo el Teatro entra en la producción social de sentido y de construcción de la memoria colectiva, temas sobre los cuales la presente tesis intenta reflexionar. Entre esos temas, dos son particularmente relevantes para estos objetivos: el “suceder

teatral” y la “herencia”, en tanto relación con el pasado histórico. En la fundamentación del teatro como acontecimiento convivial, Dubatti señala que: “hablamos de acontecimiento porque lo teatral ‘sucede’, es praxis, acción humana, solo devenida objeto por el examen analítico. Agrega otra propiedad que hace a lo colectivo y a los vínculos con el pasado común, la del Teatro como ‘manifestación convivial heredada’, dimensión abarcativa de las otras instancias de creación y producción, además de las de puesta y recepción. La misma naturaleza dialógica del discurso en general y de la textualidad dramática en particular hablan de esa dimensión. El acontecimiento teatral es lugar de múltiples interrelaciones, intra- y extrateatrales, textuales e intertextuales; es campo de experiencia de estos entrecruzamientos. La dramaturgia considerada como género discursivo abierto a la escena participa de ellos; forma parte de las prácticas sociales que lo constituyen; construye sentidos.

El análisis de la memoria discursiva intrateatral y sus relaciones con las memorias discursivas extrateatrales se ha basado en parte en los conceptos de Dubatti mencionados en el párrafo anterior y en los que siguen. Es importante citar los momentos de constitución del Teatro como teatro que el autor distingue: el acontecimiento convivial, el acontecimiento poético y el de construcción del espacio del espectador. Desde este punto de vista es posible estudiar las relaciones del objeto de estudio con las dimensiones de experiencia del acontecer socio-histórico en las temporalidades abarcadas y rastrear en ellas la construcción de la memoria discursiva. Para Maurice Halbwachs (1950), “la memoria colectiva es el proceso social de reconstrucción del pasado vivido y experimentado por un grupo, comunidad o sociedad”. El acontecimiento teatral entra en ese proceso de semiosis; en el convivio, parte del pasado puede ser reactualizado y resemantizado; algo similar sucede con la experiencia del presente del contexto. En esos procesos, el receptor puede criticar, cuestionar, atribuir sentidos. La dramaturgia como proceso de producción transforma los contenidos vivenciales en una textualidad virtualmente capaz de otros procesos, los de resignificación y resemantización. De los tres momentos de constitución del Teatro como tal mencionados por Dubatti, el de acontecimiento poético es el más vinculado con los objetivos de la tesis; en él los enunciados de las obras se inscriben en formaciones discursivas abiertas a la construcción de memorias discursivas. En el trabajo de Halbwachs se dice que la memoria “funciona como una garantía de

permanencia” y se le atribuye valor significativo de reconstrucción a objetos, lugares, relatos, diálogos, usos, costumbres, en los que se deposita memoria. En el texto de dramaturgia la memoria funciona de manera similar fundamentalmente en el nivel o dimensión del acontecimiento poético en el cual es posible una reconstrucción simbólica.

En la Introducción se ha planteado la cuestión de la interrogación del archivo que en el caso del corpus es el archivo semiótico-lingüístico de sus enunciados. Para indagarlo y poder analizar en las obras su inscripción en un espacio de memoria discursiva se ha adoptado la teoría de Jean Jacques Courtine (1981; caps. I-III) con la necesaria amplitud y adaptación al objeto de estudio. Courtine define memoria discursiva como “un ya dicho que aparece en un acontecimiento con efecto de memoria”; se refiere a ella como una repetición que, para la singular textualidad dramática, adquiere propiedades de recurrencia, se trate ya de una reformulación, cita, relación intertextual o de una repetición como recurso retórico. Desde la perspectiva de la tesis, en el acontecimiento teatral y en la literatura dramática el “ya dicho” funciona como una retoma anafórica tanto de enunciados teatrales, provenientes de la Historia del Teatro, como de los extrateatrales, procedentes de las relaciones contextuales, del habla cotidiana, de los haces de topoi. En el caso de autores como Gambaro y Pavlovsky opera lo que Courtine denomina “el archivo no escrito de los discursos subterráneos”. El Teatro pone de manifiesto los discursos subterráneos con especial intensidad en el nivel del acontecimiento poético si se considera este como un espacio de múltiples articulaciones. Dentro de los discursos subterráneos se encuentran el amplio campo de lo no dicho, lo fantasmático, lo que en realidad cuenta la historia, presentes en el subtexto. Eduardo Pavlovsky se refiere al tema, que forma parte en gran medida también de la dramaturgia de Griselda Gambaro, en *La multiplicación dramática* (2006). Con la finalidad de posibilitar el estudio de la memoria discursiva en el corpus, se adoptan los conceptos de Courtine (op cit.) acerca del enunciado en su dimensión de memoria discursiva y el de “secuencia discursiva de referencia”, secuencia que, según el autor, organiza el corpus mediante un elemento de saber que rige la repetibilidad dentro de una formación discursiva. Se ha adaptado el concepto a las propiedades de la textualidad y se ha denominado a la mencionada secuencia como “secuencia discursiva semiótico-lingüística de referencia”; el elemento de saber para este corpus es el

contenido en el enunciado semiótico-lingüístico que mejor expresa el núcleo de sentidos desde donde se despliega la recurrencia dentro de su formación discursiva, en su tensión hacia la memoria discursiva. La elección del elemento de saber se fundamenta en su relación con el contexto y en la capacidad que posee de ser organizador de series de enunciados en el interior de la secuencia. Se ha tomado como primer elemento de saber el enunciado “ El silencio grita”, de *La Malasangre*, de Griselda Gambaro, por ser altamente representativo de los discursos subterráneos que lo integran, o, de acuerdo con lo planteado en la hipótesis, de lo no dicho. La densidad semántica habilita al enunciado a funcionar como elemento de saber que permite:

- observar redes de formulaciones
- analizar las recurrencias
- configurar secuencias discursivas semiótico-lingüísticas
- estudiar las memorias discursivas

Retomando a Hallbawchs (op cit.) en relación con los límites de la memoria, se ha considerado que la memoria discursiva teatral pertenece a su propio espacio discursivo con las limitaciones de este; a la vez, está delimitada por las poéticas de los autores y movimientos de cada época y etapa. Es más apropiado, por lo tanto, aceptar la coexistencia de diversas memorias, inclusive en contradicción, que definir una única memoria. La presente tesis pretende reconstruir desde los marcos teóricos elegidos la memoria crítica de una temporalidad traumática, con distintas etapas y problemáticas, según la enunciación de ambos dramaturgos y de los teatristas que los acompañaron. Se hace referencia aquí a la memoria crítica que en el devenir dramático del acontecimiento teatral puede presentar, a través de los personajes y de las historias narradas, la dimensión de lo humano, aun la humanidad de lo inhumano, tal como aparece en el acontecer de la vida según la visión del autor o autores. Se trata de modos no arquetípicos de representación sino de subjetividades que con sus ambivalencias y enmascaramientos muestran lo contrario de lo que parecen ser o representar. El descentramiento de las abstracciones arquetípicas y de las formulaciones argumentativas propias del ensayo, el artículo, el discurso político, jurídico o epidíctico, posibilitan el desocultamiento. Mediante la denegación teatral, la ficción dramática puede hacer visible lo invisible de manera singular. La memoria discursiva teatral en

sus relaciones interdiscursivas con las memorias extrateatral, social, histórica, política, muestra verdades de otro orden, menos reconocidas en otros discursos.

En el oxímoron “El silencio grita” subyace una carga semántica y dramática proveniente de la historia contada, de la temporalidad de esta y de la temporalidad de escritura, 1981, y de estreno, 1982. Ampliando el concepto de Courtine (op cit.), emerge como elemento de saber capaz de organizar las recurrencias en secuencias y hallar en ellas evidencias de memorias discursivas porque abre, en su polisemia y ambigüedad, un espacio discursivo que desenmascara la continuidad de distintas formas de violencia y autoritarismo. La nominalización, “el silencio”, además le confiere fuerza generalizadora; entre otros componentes, distancia al enunciado de una interpretación demasiado sujeta a ver en la obra solo un espejo de los aspectos más externos de la última Dictadura; la enunciación de la autora apunta a poner en evidencia tramas sociales básicas, como la familia, la vida en sociedad, permeadas de violencia, cómplices de la violencia del régimen vigente, tramas de ocultamiento que no logran ocultarla. El entramado subtextual de la obra opera en el entramado subtextual del corpus y construye con efecto de memoria discursiva teatral la red de secuencias y formulaciones. El entramado social es llevado al lenguaje dramático como parte de ese entramado subtextual que condensa y luego desplaza, por los procesos de metaforización y simbolización, una tópica con efecto de memoria discursiva social. Dicho de otra manera, permite la entrada a la construcción de procesos de sentidos, entre ellos, la de aquella no solo como valor de recordación sino como componente del interdiscurso crítico de una cultura y una sociedad que pudo albergar el terrorismo de Estado y que posee continuidades de diversas formas de violencia y de justificación de la misma.

El otro elemento de saber elegido como organizador de la secuencia semiótico-lingüística de referencia del Teatro de la Post-Dictadura es el del Teatro presentado como lugar de resistencia cultural en los enunciados que se transcriben a continuación, pertenecientes a *Rojos Globos Rojos* (Atuel, 2003: págs.77 y 85):

Cardenal: Estamos acá señoras y señores para presentar nada más y nada menos que el famoso teatrito de Los Globos Rojos, el famoso teatrito de los acontecimientos que otrora -otrora quiere decir 'en otros tiempos' - funcionó en el balneario Municipal.

Cardenal: ¡La Pasión! En este teatrillo que no para nunca, ni por accidentes, muertes de parientes, lluvias persistentes o amenazas recurrentes, en este teatrillo de la vida, el mejor teatro del mundo, el Shangrilá argentino...

Los sintagmas “teatrillo de los acontecimientos que otrora...”, “teatrillo que no para nunca”, “teatrillo de la vida”, mediante la recurrencia de la autorreferencia teatral mostrada en la obra, recogen la herencia del Teatro como espacio de representación y acontecimiento y reenvían el sentido de la resistencia frente a la adversidad hacia la construcción de una memoria discursiva en el espacio interdiscursivo social.

La transformación en lenguaje dramático de aspectos de la realidad permite en el complejo juego enunciativo entre significantes y procesos de significación un proceso de funcionamiento de la memoria discursiva, en especial en el nivel o dimensión del acontecimiento poético en el caso de la dramaturgia. Paul Ricoeur (2001: págs. 9-66), en su tratamiento de tema de la metáfora, se refiere a esta como un “desplazamiento de sentido” hacia un nuevo espacio de resemantización, como una trama temporal, proceso narrativo de simbolización desde las significaciones corrientes hacia las que se despliegan en dicho desplazamiento. El concepto de “poiesis” de Ricoeur (1995: págs.121-145; 2001: págs. 9-66))⁷, como la configuración de la trama y sentidos, muestra de manera similar que entre el significante y los procesos de significación ese “desplazamiento de sentido” opera “hacia una nueva pertinencia”; en otras palabras, no se trata de una repetición o retorno de lo ya dicho únicamente sino de atribución de nuevas significaciones y sentidos, de procesos de reconfiguración. El juego dialéctico entre una y otra pertinencia tiene que ver con lo que Ricoeur denomina “mythos”, trama, estructura organizadora de esta, y con su concepto de “mimêsis”, “construcción del mito”, acción narrada, no como copia de la realidad sino como proceso narrativo. En verdad, Ricoeur destaca el movimiento, el juego de relaciones entre mythos y mimêsis y entre ambos conceptos y la “poiesis”. El autor describe tres momentos de la mimêsis:

Mimêsis 1, como reenvío a la precomprensión de la acción;

⁷ En *Tiempo y Narración*, (1995: Cap.2, 85-133), Ricoeur afirma: “La poiesis a partir de la mimêsis crea la trama que transforma los acontecimientos en historia por medio de la acción configuradora”. Presenta a la dimensión configuradora como diferente de la episódica. En *La metáfora viva*, (2001:9-66) define “epifora como lo que está en el nombre” y “metáfora como lo que modifica el nombre” y agrega “el lugar se desplaza o es desplazado desde el nombre a los distintos sentidos; ese desplazamiento está en todos los niveles del discurso; implica también la noción de desplazamiento, cambio o modificaciones, transformaciones de la significación...”.

Mimêsis 2, como acceso a la ficción;

Mimêsis 3, como nueva configuración, mediante la ficción, de las acciones.

Se ha considerado aplicable a la textualidad dramática la conceptualización de Ricoeur sobre la tragedia a la que define como “representación de la acción”. Para los propósitos de la tesis puede considerarse que, en la instancia de producción, en el discurso teatral y el texto de dramaturgia, M1 se refiere a la construcción de la anáfora, M2 a la composición, escritura, puesta con las intervenciones que ella implica y M3 apunta a los posibles procesos de resignificación y resemantización de la tópica tratada. La construcción de memoria, cuestión central en el presente trabajo, operaría en el movimiento dialéctico del juego enunciativo y desplazamientos según los procesos metafóricos entendidos de acuerdo con lo planteado por Ricoeur (1995). Las instancias de recepción y circulación no son abordadas en la tesis pero corresponde señalar que en ellas los procesos de M3 se multiplican en un continuum de semiosis social. Resumiendo, en el nivel del acontecimiento poético, la poësis configura la acción dramática atribuyéndole sentidos y, mediante el desplazamiento operado por los procesos metafóricos y simbólicos, se atribuyen nuevos sentidos. El retorno del ya dicho, la recurrencia, aparecen en la poësis como un ya dicho o un ya ocurrido en otra parte: el contexto histórico, socio-político y desde allí vuelven a este como un nuevo entramado de sentidos desde las etapas marcadas por la denuncia y lo testimonial hacia las de resistencia cultural.

A la atribución de sentidos que, según Halbwachs, la memoria deposita en lugares, espacios, objetos, relatos, diálogos, usos, costumbres, se les agrega la representación de escenas, cuerpos (presentes o ausentes), personajes. En los procesos descriptos arriba hay a la vez una restitución de sentidos:

- Se dice en lo que no se dice.
- Puede y debe decirse algo que no puede o no debe decirse de la misma manera.
- Se dice algo en un tiempo en el cual no puede decirse nada o no puede decirse algo de la misma manera.

En primer lugar, mediante la representación se habilita la palabra, el lenguaje; se construye o reconstruye un ya dicho donde había un no dicho. En segundo lugar, se habilita la posibilidad de la atribución de sentidos a todos los significantes desde donde se construyen las memorias discursivas teatrales. En el caso de la dramaturgia de Gambaro y de Pavlovsky se observa que el posicionamiento crítico de la enunciación carga de significaciones y sentidos a los significantes basándose en memorias discursivas intra y extrateatrales e intraliterarias. En los momentos de M1 y M2, la precomprensión de la acción o presupuesto de partida y acceso a la ficción respectivamente, recarga a aquellos con la tónica del contexto y los resignifica en el reenvío a los procesos sociales con atribución de nuevos sentidos en el tercer momento de la mimêsis. En síntesis, la dramaturgia toma de la memoria y construye memoria. La restitución de sentidos donde hay o hubo prohibición, interdicción u oclusión de la palabra y, por lo tanto, de aquellos (Puccinelli Orlandi, op cit.), entra en los procesos de restauración del tejido social en lo que respecta a la producción de discursividad, en especial en el nivel de la formación discursiva a la que pertenece. Permite la construcción de un espacio de debate, discusión, crítica sobre las temáticas de las obras. La tesis no se refiere a los aspectos relacionados con la catarsis y la instancia de recepción, tratados por otros discursos críticos; tampoco se aborda la cuestión de los duelos, cuyo estudio pertenece a disciplinas como la psicología, el psicoanálisis, la antropología social. Se propone mostrar el recorrido enunciativo de los autores en periodos históricos signados por hechos y acontecimientos en los que la condición humana es gravemente vulnerada o condicionada a circunstancias que de un modo u otro la someten. El devenir de ese recorrido enunciativo construye matrices discursivas que muestran, en las diversas etapas de creación, la pertenencia de los autores a los movimientos descritos por Pellettieri pero que, con las esperables diferencias entre una y otra, mantienen núcleos en común.

7. Reconocimiento de matrices discursivas

El estudio de las matrices discursivas en la textualidad dramática de Griselda Gambaro y de Eduardo Pavlovsky se ha basado en los trabajos de Elvira Arnoux sobre matriz discursiva y sobre reformulación (2000; 2005; *La reformulación*

interdiscursiva en Análisis del Discurso, Inst. de Lingüística, UBA). Los aportes de la autora orientan el análisis hacia el reconocimiento de regularidades, rasgos comunes, componentes que presenten recurrencias con cierta estabilidad y, fundamentalmente, la cuestión que Arnoux señala en la siguiente cita en el último de los trabajos nombrados: "...más allá de las marcas discursivas de las operaciones realizadas, lo que podemos aprehender son las representaciones que han orientado la puesta en discurso". Especialmente significativos en la dramaturgia son las imágenes, representaciones, lecturas, universos transitados por los autores con anterioridad a la escritura y puesta. En el caso del presente análisis ha sido necesario recurrir a otros materiales escritos por los dramaturgos y a lecturas sobre sus recorridos anteriores. Interesa en particular relacionar estas nociones con la importancia que Arnoux (op cit.)⁸ otorga, en el análisis de su corpus de materiales clínicos, al reconocimiento de la escena matriz y la orientación argumentativa. En el corpus elegido para la tesis han podido observarse componentes que, aunque diferentes del caso estudiado por Arnoux, autorizan a considerar presencias de tal escena. Por ejemplo, Eduardo Pavlovsky trata algunos de los asuntos vinculados con ella en *La multiplicación dramática* (Kesselman, H., Pavlovsky, E.: 2006; Caps. I y II) y cabe destacar además que en un escritor, dramaturgo, poeta, opera de una u otra manera una escena matriz que se manifiesta en diversos tipos y formas de discursividad.

En cuanto a la presencia efectiva de la matriz discursiva en la textualidad, arroja luz sobre la complejidad de la temática lo expresado por Charaudeau y Maingueneau (2005) acerca de la afinidad entre los textos; según los autores, ella se manifiesta en características estructurales y enunciativas más que en similitud de contenidos tratados. Uno de los ejes de la problemática reside en la construcción de una serie que permita reconocer la matriz, el otro en que la investigación necesita de otras disciplinas que aporten conocimiento y una mirada transdisciplinaria al área del Análisis del Discurso. Elvira Arnoux (op cit.) las presenta como cuestiones que el analista debe tener en cuenta. En el caso de la textualidad de la dramaturgia supone considerar que su singularidad requiere suficiente flexibilidad como para poder observar componentes estables, rasgos comunes, afinidades dentro de una superficie textual inclusiva de la

⁸ En *La reformulación interdiscursiva en Análisis del Discurso*, Elvira Arnoux afirma: "... más allá de la repetición de una superficie discursiva, reformular implica reconocer la escena matriz y la orientación argumentativa sin lo cual el discurso se vuelve globalmente opaco".

heterogeneidad enunciativa y de diversos lenguajes. En los citados trabajos de Jorge Dubatti en relación con los componentes y principios constructivos de las poéticas, se aprecia que estos se basan más en las nociones de afinidades, similitudes, recurrencias, que en isotopías propiamente dichas. Por estas razones, se han adoptado para la tarea interpretativa los criterios más amplios de predominancia y de campos isotópicos; en ambos casos, se trata de criterios que evitan el trazado de fronteras absolutas y posibilitan un espectro más abarcativo de interrelaciones. El *Diccionario de Análisis del Discurso* (Charaudeau, P. y Maingueneau, D.: 2005; págs.341-343) cita la siguiente definición de isotopía de Greimas, A.J. (1966), elaborada dentro del dominio de la semántica estructural y retomada aquí como punto de partida:

La isotopía designa globalmente los procedimientos que contribuyen a la coherencia de una secuencia discursiva o de un mensaje. Basada en la redundancia de un mismo rasgo en el sucederse de los enunciados, esa coherencia concierne principalmente a la organización semántica del discurso.

Este concepto básico orienta la metodología de análisis de la construcción de las series. Durante la investigación, se ha observado la necesidad de adaptar la definición de isotopía a la singularidad del discurso dramático; se ha preferido entonces extenderla a la concepción de campos isotópicos inclusivos de segmentos discursivos que presentan recurrencias de rasgos comunes, no solo redundancia de un mismo rasgo. Retomando muy ampliamente lo planteado por Elvira Arnoux (op cit.) acerca de las familias de enunciados, puede decirse que la problemática de la organización de las series permite una secuenciación más sujeta a los principios que la estructuran que a la repetición de rasgos equivalentes o similares.

A modo de síntesis, la secuenciación para el análisis parte del reconocimiento del elemento de saber que opera como organizador de la secuencia semiótico-lingüística discursiva de referencia. Retomando la hipótesis del presente trabajo, el campo de lo no dicho, y lo adelantado sobre el tema en el apartado sobre memoria discursiva, se han establecido como elementos de saber de las respectivas secuencias según la periodización, los siguientes enunciados:

- “El silencio grita”, de *La Malasangre*, de Griselda Gambaro.
- “...teatrito de los acontecimientos”...”teatrito que no para nunca”, de *Rojos Globos Rojos*, de Eduardo Pavlovsky.
- El topos “lugar”.

El corpus muestra diversas formas de manifestación de lo no dicho materializadas en la textualidad que apuntan a su consideración como constitutivo de la matriz discursiva:

- Marcadores tales como señalamiento verbal o no verbal de pausas, puntos suspensivos indicadores de silencio.
- Presencia de no dichos en series de enunciados connotados, en negaciones metalingüísticas, alusiones indirectas al presupuesto procedente del contexto socio-histórico-político.
- Series de ya dichos refuncionalizados para decir otra cosa.
- Menciones de silenciamiento.
- Cuestionamiento explícito o no a la transparencia del lenguaje.
- Presencia de lenguajes no verbales.
- Heterogeneidad enunciativa constitutiva y mostrada (especialmente la no marcada).

Se ha tomado como núcleos de significación y de resemantización lo que aparece en la textualidad para mostrar otra cosa, en otras palabras, “eso otro” que discurre a través de la historia contada pero fundamentalmente a través de los intersticios, los bordes del lenguaje, la trama del subtexto conformada por otros enunciadores, otras voces del discurso u otros niveles de la enunciación múltiple.

En el estudio de las secuencias con vistas a la reconstrucción de la matriz discursiva de la dramaturgia de Gambaro y de Pavlovsky y, a partir de ella, su posicionamiento crítico, se han integrado los aportes de los autores que conforman el marco teórico y las dimensiones del enunciado según lo planteado en la Introducción y en el presente capítulo:

- Dimensión del enunciado semiótico-lingüístico y su orientación
- argumentativa.
- Dimensión de las memorias discursivas y memorias retórico-argumentales.
- Dimensión de la matriz discursiva y posicionamiento crítico.

8. Otras consideraciones acerca de la naturaleza de la textualidad dramática

Las denominaciones “enunciado semiótico-lingüístico” y “secuencia semiótico-lingüística” no han sido elegidas al azar sino sobre la base de la multiplicidad de sistemas significantes que constituyen el discurso teatral. El orden del sintagma obedece al hecho de que la lectura de la dramaturgia despierta una imagen de la futura representación en escena, anticipa la dimensión espacial y de escenario, evoca cierta sonoridad que los diálogos despertarán al ser “hablados” por los actores. Dicho de otra manera, la literatura dramática posee una semioticidad de la que dan cuenta tanto los lenguajes verbales como los no verbales. El “espesor de signos” del discurso teatral del cual hablan Roland Barthes y otros autores se halla presente en la dramaturgia. Por otra parte, la enunciación múltiple es observable en el texto en el que, siguiendo el trabajo de Fernando De Toro en *Semiótica del teatro* (1992; cap. I; págs. 19-26), puede reconocerse:

- Un discurso informante, construido por el autor o autores, colaboradores de la instancia de producción (se trate de improvisaciones previas, escritura o fijación); en el discurso teatral y espectacular, el director se incluye también en este discurso como otro escritor. El discurso informante está dirigido al actor y al espectador (u otro receptor en instancia de lectura).
- Un discurso relatado, construido por el personaje-actor, el actor-personaje, el personaje-actor-espectador (o receptor, en el caso de la dramaturgia leída).

Este esquema, que De Toro basa en la obra de Anne Ubersfeld (1998), aquí muy simplificado, se complejiza con la intervención de los otros participantes responsables de la puesta: escenógrafos, iluminadores, técnicos de escenario en general y con la presencia de otros enunciadores del discurso según los marcos teóricos adoptados y descriptos en los apartados precedentes. En la aplicación que Anne Ubersfeld (cap.I; ap. 3; pág.29-40) hace de la teoría de Jakobson sobre las funciones del lenguaje queda de manifiesto que el mundo representado y la historia contada se construyen no solo mediante los diálogos de los personajes sino a través de los otros componentes del discurso teatral. La autora integra a los diversos escritores en la enunciación, la que desde este punto de vista no puede ser atribuible a un autor o director únicamente y que, por el contrario, es elaborada mediante complejos procesos

participativos. Ubersfeld considera las seis funciones de Jakobson “pertinentes tanto para los signos del texto como para los signos de la representación” y las describe así:

- Función emotiva : centrada en el emisor o los emisores: autor/es, directo/es, actor/es, escenógrafos, iluminadores, técnicos.
- Función conativa: centrada en el o los destinatario/s: destinatario-actor, destinatario-receptor (que puede incluir la crítica, jurado, etc.).
- Función referencial: remite al contexto exterior al texto. En el análisis del corpus se ha trabajado con la referencialidad y el contexto según el marco teórico de los autores citados en los apartados sobre el presupuesto, la anáfora teatral y la denegación.
- Función fática: centrada en el contacto entre emisor y receptor, los intervinientes en la obra, etc. .
- Función metalingüística: remite a la referencia al teatro y a la teatralización como objeto del discurso.
- Función poética: remite al texto, redes sémicas del texto dramático y de la representación.

Aunque el análisis en la tesis no está basado en la Teoría de la Comunicación ha sido necesario retomar las funciones del lenguaje con el objeto de fundamentar desde otra perspectiva las cuestiones atinentes a la enunciación y demostrar su carácter de múltiple. En opinión de la tesista, la delimitación de las funciones no impide que una se incluya o quede subsumida en la otra, especialmente en las zonas del texto donde se establece mayor contacto entre emisor y receptor, especialmente si se tiene en cuenta la Teoría de la Enunciación. En el caso de la dramaturgia, lo observable de la enunciación múltiple se limita a las evidencias, huellas y marcas que la textualidad pone de manifiesto.

Ni en el discurso teatral ni en la dramaturgia puede identificarse al autor con uno de los personajes de la obra sino que la enunciación se construye con todas las voces del discurso. En consecuencia, el posicionamiento del autor o autores conlleva en su construcción el entramado del discurso informante, del discurso relatado y de la poíesis. Puede hablarse de gradaciones de acercamiento a uno u otro personaje o a uno u otro modo de tratamiento de la Tópica. Pero en realidad, aquello que elige representar el autor es todo el texto; la intencionalidad (no intención) entendida de acuerdo con los

lineamientos con que se aborda el estudio de los materiales, la matriz discursiva, el posicionamiento del dramaturgo son propiedades del discurso teatral total, evidenciados en la articulación de todos los signos, verbales y no verbales y del campo de lo no dicho con aquellos. De manera especial, ello se manifiesta en la puesta en escena y texto teatral y espectacular.

En el abordaje de las formas de la superficie textual han sido claves las nociones de campos isotópicos y trópicos. Estos temas, introducidos ya en parte, requieren algunos conceptos de mayor precisión y detalle. La isotopía es presentada por Maingueneau y Charaudeau (2005) como “procedimiento que contribuye a la coherencia semántica” y a “la organización del discurso”, de extensión variable y con una estructura de ordenamiento diverso. Para la textualidad del corpus los campos isotópicos ha sido estudiados desde una perspectiva que abarca los procesos de relaciones entre el sintagma y el texto, ambos considerados en su naturaleza de enunciados semiótico-lingüísticos. Las propiedades de homogeneidad y heterogeneidad del discurso teatral hacen necesaria la consideración de otros aspectos vinculados con este tema tales como la alotopía o poli-isotopía, definida por los mencionados autores en cita de Rastier.(1987) como una “tensión entre varias isotopías que intentan asegurar, cada una de ellas, su predominio”; hablar de tensión entre componentes permite estudiar los procesos dialécticos dentro del campo isotópico, especialmente si además estos son puestos en relación con el contexto mediante el reconocimiento de clasemas, es decir, los rasgos semánticos provenientes de este. Ampliando los alcances de la perspectiva adoptada, la cadena sintagmática permite encontrar significaciones de la cadena paradigmática y, en sentido inverso, esta habilita nuevas significaciones en el enunciado. De las tipologías tratadas por Maingueneau y Charaudeau (op cit.) se han considerado predominantes las siguientes isotopías:

- Denotadas
- Connotadas
- Semánticas estrictas: caracterizadas por la recurrencia de una misma categoría de sentido.
- Gramaticales y sintácticas: basadas en la recurrencia de concordancia, uso de conectores, etc.

- Actoriales: recurrencia de un mismo rol en la superficie textual y, o, de un rol que atraviesa distintos textos.

Los campos metafóricos y metonímicos merecen por la densidad semántica que poseen la incorporación de otros aportes a la conceptualización propuesta arriba. Se han tomado para ella definiciones que podrían describirse como clásicas dentro del Análisis del Discurso y otras, vinculadas con el estudio de la metáfora y la metonimia en sus relaciones con la dimensión argumentativa y sus funciones en la vida cotidiana. En todos los casos se las ha considerado componentes constitutivos de los procesos de significación y no solo ornamentos del discurso. Un primer aspecto se ha basado en la conceptualización de metáfora que hace Paul Ricoeur en *La metáfora viva* (2001). Además de los conceptos que ya se han mencionado, algunas cuestiones sobre sus implicancias son importantes de señalar; una de ellas, central para el análisis del corpus, es que en el decir “esto es aquello”, la metáfora adquiere una densidad de significación que no es solo semántica sino simbólica y, por lo tanto, apunta a otros efectos de sentido, punto clave en el discurso de la dramaturgia y en el Teatro. Otra de las cuestiones que Ricoeur plantea es la relación de la lexis con el mythos y la poesis y, por ende, asocia la elocutio a la inventio y a la actio, asignándoles dimensión y valor argumentativos. Otro aspecto de peso en el presente análisis es la importancia que Ricoeur atribuye a la metáfora y a los proverbios como “lugar” (topos) de la sabiduría popular. Estas cuestiones enlazan con las teorías de Perelman (1997) y de Lakoff y Johnson (1986). De los temas tratados por el primero, es relevante lo dicho por el autor acerca de que la “fusión metafórica tiende a asimilar el tema al foro” y que ella “crea emoción poética” (1997; Cap. X). Ambos son temas con alta implicancia en el nivel del acontecimiento poético del discurso teatral, en la construcción del pathos y del ethos, en el desplazamiento hacia los procesos de simbolización. En la conceptualización de Perelman, las figuras de la Retórica poseen dimensión argumentativa en tanto unidas al pensamiento y a la acción; a diferencia de otros discursos (el político, el jurídico y el deliberativo) orientados a persuadir al auditorio, en el discurso de la dramaturgia aquella dimensión está subsumida en la fusión metafórica, es constitutiva de ella, y desde ese punto de vista, puede decirse que la orientación discursiva intenta lograr la adhesión, la aceptación, el aplauso del público. Desde la perspectiva clásica de la tragedia, es otro

componente discursivo que tensa hacia la catarsis que resignifique el *mythos*. En estos autores se destacan las funciones de los nexos entre términos y de los procesos desplegados por la metáfora, es decir, las funciones de relación entre significantes más que en una asociación directa entre significante y significado. En el capítulo citado, Perelman otorga importancia al valor argumentativo de la catacresis o metáfora muerta por el efecto de naturalización que produce en el receptor quien no percibe este tipo de metáfora como tal sino como propiedad inherente al objeto. Por ende, su peso semántico-argumentativo se incrementa. En el corpus se han hallado evidencias de uso frecuente de la catacresis, motivo que amerita su inclusión como integrante del campo metafórico.

En el análisis de los diálogos de las obras ha podido observarse que el habla reproducida está permeada de metáforas de las cuales los personajes no solo no muestran signos externos de su presencia como tales, sino que en esa reproducción los dramaturgos ponen de manifiesto maneras de pensar y de actuar tomadas por naturales. Lakoff y Johnson en *Metáforas de la vida cotidiana* (1986; cap.1; pág.39) dicen lo siguiente en relación con la temática:

“... la metáfora se contempla característicamente como un rasgo solo del lenguaje, cosa de palabras más que de pensamiento o acción. Por esta razón, la mayoría de la gente piensa que pueden arreglarse perfectamente sin metáforas. Nosotros hemos llegado a la conclusión de que la metáfora, por el contrario, impregna la vida cotidiana, no solamente el lenguaje, sino también el pensamiento y la acción. Nuestro sistema conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica”.

Tanto Griselda Gambaro como Eduardo Pavlovsky apelan a un uso de los diversos lenguajes del teatro impregnado de este tipo de metáforas, especialmente las del habla cotidiana, las que conforman sistemas de pensamiento rectores de comportamientos, las relacionadas con la formación de subjetividades sociales. En la citada obra de Lakoff y Johnson (1986; caps. 2, 3, 4 y 5) se demuestra la coherencia entre la metáfora y la cultura de la que se trata; dicha coherencia es observable en marcas y huellas en los enunciados de las obras del corpus.

Los campos metonímicos son en el discurso teatral de singular densidad semántica. Pertenecen al igual que los metafóricos a la riqueza del espesor de signos del que se habló anteriormente. Charaudeau y Maingueneau (2005), en primer lugar, definen en cita de P. Fontanier (1968, pág.79), la metonimia como un “tropo por

correspondencia” “que consiste en la designación de un objeto por el nombre de otro objeto que forma como él un todo absolutamente aparte, pero que le debe o al que él mismo debe más o menos, ya sea por su existencia, ya sea por su manera de ser”. Los autores destacan los procesos de “transferencia discursiva” y las relaciones entre componentes discursivos⁹, los cuales, en opinión de quien escribe, constituyen campos de despliegue de procesos de simbolización basados en las complejas relaciones que se establecen por contigüidad en la metonimia y por inclusión en la sinécdoque, conceptos los últimos también retomados del *Diccionario de Análisis del Discurso* (Charaudeau, P. y Maingueneau, D.:2005; págs. 388-391); han sido aunados a los de Jakobson(1963) quien otorga a la metáfora y a la metonimia un valor conceptual que organiza la cadena sintagmática y se extiende a la paradigmática. Si seguimos el razonamiento del marco teórico adoptado respecto de la anáfora teatral, la contextualización y las teorías sobre la metáfora en general, se hace posible observar en el corpus la extensión de los conceptos desde y hacia la cadena paradigmática. Por su parte, Lakoff y Johnson (1986; págs. 73-78) plantean los vínculos entre la metonimia en todas sus formas con las maneras de actuar y de pensar de una cultura.

Para resumirlo en pocas palabras, lo expresado en este capítulo constituye la base teórica y metodológica para el análisis del corpus con la finalidad de observar, desde el enunciado semiótico-lingüístico, la inscripción de su discurso en el interdiscurso teatral y en el social.

⁹ Los autores enumeran “las conexiones del instrumento sobre el agente, del tiempo sobre el agente, de la acción sobre el agente”.

Capítulo II

“ El silencio grita... ”

El presente capítulo está destinado al análisis de *La Malasangre*, de Griselda Gambaro. Junto con *Telarañas*, de Eduardo Pavlovsky, muestran en el discurso dramático el entramado de relaciones familiares que constituyen un ortopos y un oikotopos, desde los cuales es posible observar una Tópica estrechamente vinculada con el contexto de la época. El elemento de saber organizador de este tramo del corpus es el enunciado “El silencio grita” de *La Malasangre*. El oxímoron contenido en él permite indagar el archivo de la tópica de los discursos intra-personajes-familiares y sus lugares de enunciación. Es decir, qué grita el silencio. El elemento de saber ha permitido organizar el análisis en secuencias discursivas a partir del reconocimiento de campos isotópicos.

Dentro del estudio de Gastón Breyer (2005), el topos es un lugar, no un sitio sino una hipótesis para la habitación del hombre. El ortopos (et. *orto*, huerto) es el lugar de lo común, lo familiar, generalmente el que en el Teatro se construye para la comedia de costumbres. Al concepto, en este trabajo, se le ha aunado por asociación el de oikotopos (et. *oikos*, la casa, la economía), es decir, lugar donde transcurre la vida doméstica, se conforma una gramática, una economía de relaciones aunque el suceder del devenir dramático es trágico. El anclaje de las historias que se cuentan en ambas obras se ubica en el ámbito de la vida cotidiana, en el interior de las casas; aunque aquellas no pertenecen al subgénero comedia de costumbres, sí muestran hábitos familiares, conversaciones, objetos de uso diario que, por metáfora, metonimia o sinécdoque apuntan a una coherencia semántica con base en los topoi mencionados pero dentro de un mythos trágico. Por otra parte, en el texto de las didascalias, se observa una configuración de mundo que retoma la cotidianeidad y refuncionaliza sus sentidos. Para ambas obras, la primera secuencia de análisis (no segmentación) se ha basado en los clasemas de los campos isotópicos, entendiéndose por tal categoría los rasgos en común, recurrentes, vinculados con las relaciones contextuales.

La Malasangre se estrenó el 17 de agosto de 1982 en el Teatro Olimpia de Buenos Aires. Se ha tomado como documento la versión editada en 1984 por ediciones

de la Flor. Según la versión, la fecha de escritura data de 1981. Consta de ocho escenas, introducidas por textos didascálicos cuyo detalle brinda sugerencias sobre el contexto y descripciones sobre el mundo que se pretende configurar. Las didascalias y otras indicaciones o acotaciones de los dramaturgos son consideradas en su dimensión de enunciado capaz de expresar la conformación de un mundo a ser representado, una forma tópico-espacial materializada en un enunciado lingüístico con propiedades de semioticidad por su contenido escénico, independiente de su concreción o no de la manera sugerida. Contribuyen a la coherencia semántica dentro del discurso total. Los conceptos propios de la escenografía son retomados y adaptados al objeto de estudio. Aplicados en tanto componentes de ese discurso son posibilitadores del acceso a diversos aspectos concernientes al universo por representar. Por tal motivo, en el análisis no se abordan movimientos o estilos sino nociones y descripciones que permiten la entrada a dichos aspectos.

La Malasangre entrelaza los vínculos de una familia de clase media alta con una historia de sumisión y autoritarismo situada en 1840; la localización espacial no se explicita sino mediante signos e indicios de un Buenos Aires de esa época en cada una de las escenas. El Padre decide dos cuestiones fundamentales para su hija, Dolores, contratar un nuevo profesor que continúe con su educación y casarla con un hombre que ha elegido él previamente. Entre el profesor, llamado Rafael, y Dolores se establece una relación amorosa a espaldas del Padre y la Madre; ante la imposición de un pretendiente por parte del Padre, ambos planean huir. El Padre descubre la situación a través de un criado y ordena matar a Rafael cuyo cuerpo es arrojado frente a Dolores en la escena final; en ella, Dolores se rebela contra la autoridad omnímoda y violencia de su padre, su crueldad, y el sometimiento de la madre generador a su vez de crueldad, poniendo en evidencia el régimen autoritario de la casa y no solo su oposición a un matrimonio no querido. La historia posee relaciones intertextuales con relatos y cuentos populares sobre la elección de pretendientes (en la obra, la elección del profesor) y con la Literatura argentina en cuanto a la huida de los amantes, el amor prohibido, el exilio mediante el "cruce del río", temas que remiten, por ejemplo, a obras de Esteban Echeverría (1805-1851) y de José Mármol (1818-1871). La novela *Amalia* de Mármol, la historia de amor que allí se cuenta, el exilio y su intertexto político de luchas entre federales y unitarios, tiene presencia de cita encubierta pero con valor de interdiscurso

con la temporalidad de la historia contada. Esta retoma situaciones y temas de la Literatura pero la dramaturga los refuncionaliza. Su originalidad reside en que los enunciados, tanto de los diálogos, didascalias y otras indicaciones de la autora, ofrecen un vasto campo de subjetividades sociales contenidas en el ámbito familiar en un contexto diferente del correspondiente a la escritura y al estreno; sin embargo es ese contexto el que le permite a Gambaro hablar de aspectos constitutivos y fundantes del autoritarismo y la violencia de su propio contexto de época.

Uno de los interrogantes para organizar la indagación del archivo ha sido el criterio de afinidad de rasgos que conforman los clasemas o isotopías y campos isotópicos procedentes de las relaciones contextuales de variado tipo. Se ha elegido una primera dimensión sobre la base de los componentes de la tópica de la obra y su orientación argumentativa. Dentro de esa dimensión se ha construido una subsecuencia denominada A, a partir del lexema "silencio" en el nivel del enunciado semiótico-lingüístico, con predominio de construcciones metafóricas. Se la ha organizado de la siguiente manera:

Subsecuencia A:

En Escena II, (tiene lugar en la clase, es precedida por una indicación de silencio):

Dolores: ...La mejor cabeza es la cortada. El mejor ruido es el silencio. (1)

En Escena V en la visita del pretendiente:

Dolores (suavemente): Papá prefiere el silencio porque le gusta pensar. Y mamá andaba siempre con la musiquita. (2)

En Escena VI antes de la huida de Dolores y Rafael:

Dolores: ¡Por nada! ¿Ya arreglaste todo?

Rafael: Sí. Del otro lado del río no pasan carros, no hay silencio impuesto. (3)

Rafael: ¡Ssss! Hagamos silencio. (4)

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

Rafael: Sí, pero hagamos silencio. (5)

En escena VIII luego del asesinato de Rafael y antes del desenlace:

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

Padre (furioso): ¡Silencio! ¡Nadie es libre cuando yo no quiero! ¡En esta casa, mando yo todavía! ¡Dije a dormir! (6)

Dolores: ¡Jamás cerraré los ojos! Si me dejás viva, ¡jamás cerraré los ojos! ¡Voy a mirarte siempre despierta, con tanta furia, con tanto asco!

Padre: ¡Silencio! (7)

Dolores: ¡Te lo regalo el silencio!.....(8)

.....
Padre: ¡Silencio!(9)

Dolores (con una voz rota e irreconocible): ¡El silencio grita! ¡Yo me callo, pero el silencio grita!(10)

.....
Padre (mira de soslayo el cuerpo de Rafael. Se yergue inmóvil, con los ojos perdidos. Suspira): Qué silencio... (11)

El elemento de saber (10) organiza esta primera dimensión del campo isotópico formado por los clasemas. Establece relaciones con el contexto exterior (1, 3, 4, 5) y con el intrafamiliar (2-11) y, a partir de ellas, adquiere distintos valores y significaciones dentro del enunciado total. Remite a la huída a escondidas (3, 4,5), a la orden paterna (6-9), al rechazo del estado de cosas (8), a la tragedia familiar (10-11). El enunciado contenido en (10) se vincula con el enunciado en (3) por oposición; se planea una huída hacia el otro lado del río donde “no hay silencio impuesto”, en la casa “el silencio grita”, anteriormente se ha hablado de una “ciudad salvaje”¹⁰; por otra parte, Dolores menciona los “carros” en alusión al transporte de cabezas cortadas, a las que también alude cuando dice “elijo cabezas sobre los hombros”; carros y cabezas cortadas son temáticas recurrentes en la obra. Para cada uno de los personajes el lexema “silencio” dentro de su enunciado contiene distintos significados según el lugar de enunciación: para el Padre es una orden; para Rafael es una aceptación del enunciado anterior de Dolores acerca de la diferente situación “del otro lado del río” que, al encadenarse en “pero” con el enunciado siguiente presenta un consejo precautorio y a la vez una implicancia, callar sobre el régimen vigente en Buenos Aires, no coincidente con el que se supone en el otro país; para Dolores, es un estado de cosas, un régimen, hasta su transformación en una denuncia. Para este personaje, es contenido y, a la vez, continente, en tanto opera anafóricamente como receptor de lo ocurrido en las escenas anteriores y de su desenlace trágico.

¹⁰ La siguiente cita de *Amalia*, de José Mármol (1960) ilustra lo dicho: “...Montevideo despertaba en todo corazón argentino que llegaba a sus playas el recuerdo de una emigración refugiada en él por el espacio de once años, y la perspectiva de todas las esperanzas de la libertad argentina que de allí surgía...” (Tercera parte, cap.I). En el diálogo final entre Amalia y Eduardo, personajes principales de la novela, el cruce del río está presente: “Es cierto, no hay peligro; pero quizás tengamos que permanecer en el río, dos, tres o cuatro días” (Tercera parte, cap. XIX).

El elemento de saber organiza otros enunciados semiótico-lingüísticos en los que el lexema es explícito en los textos didascálicos o sugerido mediante el lexema “pausa”. De esta manera, abre los mismos hacia su semioticidad puesto que se sugieren silencios que tomarán espesor sígnico en la puesta. Otras marcas la constituyen puntos suspensivos en distintas posiciones y los enunciados incompletos (a los que se dedicará un párrafo aparte).

Lexema silencio en textos didascálicos:

Escena I: Dolores (*lo mira. Después de un silencio*): Es mejor morir de hambre que aceptar lo que no merecemos (a Rafael) (12).

Escena II: Dolores (*la remeda (a su madre) con una sonrisa torcida*): Estudian... Me duele la cabeza. (Silencio de Rafael, los ojos bajos sobre su libro) (13)

Escena III: Fermin (*humildemente, se inclina y recoge la jarra y los pedazos de la taza*): Perdón, señorita. No debe enojarse conmigo. (*Sale. Un silencio*) (14)

Escena III (final de la misma) Dolores: ¿Me perdonaste?

Rafael (*terminante*): No. (*Se miran intensamente. Un largo silencio*) (15)

Escena V : (... *Un silencio...*)

(... *Un silencio prolongado e incómodo...*) (16)

Escena VII : Juan Pedro (*pretendiente de Dolores*): ...Y...(*sonríe*) yo tengo más derechos. (*Sin otra palabra, se le tira encima. La toca brutalmente y pretende besarla. Dolores se resiste. La escena se desarrolla en silencio, intensa y violenta...*) (17)

Escena VIII: Dolores (*se sobresalta, susurra*): ¿Rafael? (*Silencio. Suspira y deja el atado en el suelo. Canta como una niña que teme la oscuridad, pero la voz se le quiebra. Silenciosamente, entra alguien*) (18)

Escena VIII: Madre: Nunca mentías.

Dolores (*un silencio*): Es verdad. (*El diálogo siguiente se desarrolla en tono casi confidencial, la voz de Dolores demasiado tranquila*)

Madre: Tu padre se enteró.

Dolores: ¿Se enteró? ¿Cómo? (*Silencio de la madre*) (19)

Escena VIII: Dolores: (*siempre con la vista fija en Rafael*): Gracias, mamá. (*Con movimientos rígidos, se acerca, se arrodilla junto a él. Serena y en silencio. No lo toca. Lo mira largamente*) (20)

Lexema “pausa”

Escena I: Acá está el vino. (*Con una sonrisa tímida*) Te lo quise traer yo.

Padre: Te lo agradezco. (*Una pausa. Secamente*) : ¿Por qué dos copas? (21)

Escena VIII: (después del enunciado 10 señalado arriba): (*Fermin, junto con la madre, la arrastra hacia afuera y la última frase se prolonga en un grito feroz. Una larga pausa*) (22)

En los enunciados de los personajes, se observan diversas propiedades del silencio según lo tratado por Puccinelli Orlandi (1995) en relación con sus formas y sentidos. La afinidad de rasgos del campo isotópico de los clasemas poseen anclaje en su relación con el contexto histórico de la temporalidad de la obra y con el de la temporalidad de su escritura. El elemento de saber *El silencio grita* anuda la coherencia semántica de esta secuencia, predominantemente metafórica, dentro de una formación discursiva de crítica y denuncia de las operaciones de silenciamiento llevadas a cabo por el régimen imperante en 1840 bajo uno de los gobiernos de Rosas (1829-1832 y 1835-1852) y durante el periodo 1976-1983 bajo la Dictadura Cívico-Militar. En opinión de quien escribe, no se trata de una homologación simplificadora de ambos periodos históricos sino que la autora trabaja, como se irá viendo en los sucesivos capítulos, las relaciones contextuales sobre la base de la continuidad de procesos de represión ilegal en Argentina, del silenciamiento que estos operan en la sociedad, de la violencia cotidiana, y de sus consecuencias, entre ellos los exilios. Durante el gobierno de Rosas, la Mazorca, nombre dado a la Sociedad Popular Restauradora, era una organización defensora del régimen y represora de opositores, con una actuación semejante a la de procedimientos de grupos parapoliciales o paramilitares. Durante el gobierno de Isabel Perón y la Dictadura, la actuación de la Triple A en el primer caso y el operar de los denominados grupos de tareas en el segundo respondieron a un plan sistemático de represión ilegal, censura para actividades artísticas, intelectuales, medios de comunicación, destrucción de libros, documentos, prohibición de asociaciones gremiales y políticas. Gambaro retoma el contexto socio-histórico-político de ambas épocas como presupuesto y retoma fuentes literarias que forman parte del interdiscurso de oposición al gobierno de Rosas; estas últimas funcionan, además, con sentido ilustrativo acerca de la vida de algunos grupos sociales cuyo destino, por su oposición al régimen, es el exilio. Las operaciones de silenciamiento llevadas a cabo por los mecanismos del Estado no solo tienen efecto en lo que puede y no puede decirse sino en la comprensión de los hechos y en la producción de sentidos, en el decir de Puccinelli Orlandi, "prohibir palabras es prohibir sentidos".

Subsecuencia B

Dentro del campo isotópico de los clasemas, se han considerado relaciones metonímicas y sinecdóticas que contribuyen a la coherencia semántica mencionada. Las

didascalias de *La Malasangre*, en especial las introductorias a cada escena, presentan detalladamente la ubicación espacio-temporal de la acción narrada, asignan valor signico y semántico y construyen conjuntamente con la deixis enunciativa, el yo-tú teatral, una deixis espacio-temporal que amplía el alcance de la deixis marcada por los adverbios y la acción verbal. A continuación, se transcriben enunciados semiótico-lingüísticos en los que la recurrencia de rasgos comunes autorizan a considerarlos clasemas que dan origen a otra subsecuencia, B:

Color rojo

Escena I: Enunciados que forman parte de las didascalias:

“ *Un salón hacia 1840, las paredes tapizadas de rojo granate* ” (23)

“ *La vestimenta de los personajes varía también en distintas tonalidades de rojo* ” (24)

“ *El padre, que viste de rojo muy oscuro, casi negro...* ”(25)

Escena V: Enunciados de los diálogos:

Padre: Ya estaba lista. Tenía un vestido rojo y quiso ponerse otro... (*sonríe torcido*) rojo. (26)

El color rojo es un significante que opera metonímicamente en la construcción de la temporalidad. La divisa rojo punzó distinguía a la Mazorca y a los defensores del régimen era. La isotopía lingüística se conforma en torno del sintagma “de rojo” aunque con distinta estructura sintáctico-gramatical dentro de enunciados con propiedades de significativa semiótica: “rojo granate” (23), “distintas tonalidades de rojo” (24), “rojo muy oscuro, casi negro” (25); las tonalidades conforman un crescendo que se entrelaza con el título de la obra y con los enunciados que marcan la presencia de la muerte en la ciudad mediante la repetición del sintagma “cabezas cortadas”, hasta la culminación de la historia con la muerte del personaje de Rafael. Desde este punto de vista el campo metonímico se complementa con el sinecdótico: las relaciones de sustitución y contigüidad estructuradas por la metonimia se entrelazan con las de inclusión propias de la sinécdoque (una clase de metonimia). La sinécdoque en este caso amplía la significación hacia otros datos del contexto como el que se acaba de mencionar, el desplazamiento del “rojo” al “casi negro” va desde el significante en el texto didascálico hacia el signo y al campo de simbolización en el contexto, primero interior a la obra y luego exterior dentro de esa temporalidad. Luego, al contemporáneo de la fecha de escritura. El desplazamiento incluye las relaciones de un color-signo político, rojo, con una asociación en el “casi negro” con signos de muerte, con lo siniestro cuya materialización la ejecuta el Padre; son signos que remiten a colores de la

sangre viva y de la sangre descompuesta o muerta, la *malasangre*¹¹, lexema y significante que recoge el contenido de la sangre derramada bajo regímenes que albergan y promueven el accionar de fuerzas ilegales. El texto didascálico introductorio de la primera escena se entrelaza con una serie de enunciados en los que se menciona un carro que transporta cabezas cortadas y otros, con los comentarios de los personajes:

Escena II:

Dolores: Soy inteligente. *(Arroja el lápiz)* ¡No estoy en vena! *(Se oye afuera el ruido de un carro y de las herraduras de los caballos sobre las piedras. Ambos atienden)*. Todas las mañanas pasa. Pero por deferencia hacia mi padre, muchas veces no gritan... "melones". (26)

...

Dolores: ¡Mi padre es un imbécil! ¡Latín! En una ciudad salvaje. La mejor cabeza es la cortada. El mejor ruido es el silencio. Quiere que aprenda latín. ¡Hay que ser imbécil! (27)

...

(Entra Fermín. Trae una bolsa granate, que mantiene alejada del cuerpo)

Fermín: Permiso, señorita.

Dolores (ve la bolsa, se incorpora con sobresalto): ¿Qué traés ahí, Fermín?

Fermín (con una sonrisa): ¡Melones! *(Mete la mano en la bolsa, la saca ensangrentada)*

Dolores (pálida): ¡Llévate eso! *(Se cubre la boca con la mano)* ¡Huele mal! ¿Cómo...?

Fermín (sonríe): ¡Pasaron y compré! Pensé, a la niña le gustará. *(Hurga en la bolsa)*

...

Fermín (sonriente, pero oscuro): ...Fui a hacer las compras al matadero. Y en el camino pasó el carro. Mire. *(Saca un melón)* Es un melón...

.....

Fermín (se huele la mano, se la seca sobre la ropa): Compré carne podrida. Para darle un susto. ¡Pero fue idea del señor!

...

Fermín: ...La señorita cree que a los salvajes, inmundos, asquerosos, no se les debe cortar la cabeza. Es demasiado buena.

...

Padre: ¡ Cállese ! *(Dulcemente a Dolores)* ¿ Qué querés que le hagamos ¿ Y Fermín me contó que no le gustó la broma. Quizás piense que a los asquerosos no hay que cortarles la cabeza. *(A Rafael, por encima del hombro de Dolores)* (28, todo el segmento)

Escena III

Dolores (hojea una carpeta, alterada. Se oye pasar el carro. Dolores se queda inmóvil, atiende. Se oye un grito indescifrable de vendedor)(29)

¹¹ Según el Diccionario de la RAE, *malasangre* es un adjetivo que se atribuye a la persona de condición aviesa. El sintagma con el artículo definido "la" alude a que no es cualquier sangre, es la sangre innoble, la que conlleva connotaciones de criminalidad, o por lo menos, de lo siniestro.

...
Dolores: Nada de lo que enseña me sirve. ¿Escuchó hoy gritar “melones” ?

Rafael: No.

Dolores: Suerte para usted. Pasaron dos veces. En la primera dejaron una cabeza en la esquina. (30)

Escena VII

Dolores : ¡ No ! *(Ríe, se escapa. Con gran ruido, se protege con una silla. Se oye pasar el carro. Atienden los dos, dejan de reír)* (31)

...
Dolores (lo abraza) : Entonces, te bebo a vos.

Rafael (tiernamente alusivo): Pero entero, ¿eh? *(Dolores ríe, cierra los ojos con la cabeza apoyada sobre el hombro de Rafael. Se oye pasar el carro)*

Dolores (se pone rígida, se separa): Pasa el carro otra vez.

Rafael: Sí. No debemos olvidarlo, Dolores. Aunque seamos felices, no debemos olvidar que pasa el carro. Yo también: no solo te elijo a vos, elijo cabezas sobre los hombros... *(Se oye pasar el carro...)* (32, todo el segmento).

Los clasemas están conformados a partir de repeticiones y recurrencias en los textos didascálicos y en los enunciados de estos y de los personajes. La repetición del enunciado “se oye pasar el carro” (26,28,30,31y 32) ocurre cinco veces en la secuencia, se repite el verbo “pasaron” dos veces, con sujeto tácito “ellos” (28,30); otros enunciados mencionan la frecuencia: “Todas las mañanas pasa” (26), el presente, también con sujeto tácito, conlleva la connotación de que puede seguir sucediendo lo mismo y que es necesaria la memoria: “no debemos olvidar que pasa el carro”. La acción no está pensada para que ocurra en escena sino que es construida en el discurso semiótico-lingüístico con la indicación de empleo de otros lenguajes teatrales, los relacionados con el sonido; el primer enunciado *(Se oye afuera el ruido de un carro...)* (26) contribuye a la construcción de un dispositivo articulador de una deixis espacio-temporal que se despliega en los enunciados posteriores y se completa con el relato de los personajes. Retomando los conceptos de Breyer (2005) sobre la *Tópica de escenario*, esta configuración puede considerarse un “átomos”, es decir un no-lugar, en tanto zona de indeterminación, pero que se “llena” de significación por la densidad de los clasemas; desde otro ángulo de focalización, la indeterminación se extiende a que la acción no tiene personaje que la ejecute, las didascalias y el relato contienen sujeto gramatical tácito o en tercera persona, no se determina al responsable de la misma. La tercera persona del plural, no deíctica, reenvía la orientación del enunciado y de la acción hacia sujetos que la ejecutan pero que se desconocen. El sujeto de la

enunciación en los textos didascálicos se atribuye al dramaturgo, en consecuencia, se observa aquí un procedimiento de escritura dramática en Gambaro que combina el anclaje histórico con una indeterminación que deja abierto ese mismo anclaje hacia un desplazamiento simbólico a otros contextos y con un posicionamiento sobre el accionar oculto de las fuerzas mencionadas bajo un régimen totalitario.

El otro clasema clave de la serie es el de las cabezas cortadas (27, 28, 30), en el cual la connotación organiza la coherencia semántica. Los topoi asociados son numerosos y de distinto orden. En 27, el enunciado de Dolores hace referencia a quienes por sus ideas, cultura, pensamiento y educación, son víctimas: “la mejor cabeza es la cortada”, en contraposición irónica con las pretensiones de su padre: que Dolores aprenda latín, y de esas ambiciones con el sintagma “ciudad salvaje”. El enunciado de Dolores N°. 30 establece un anclaje sobre los modos en que ocurren: se naturalizan al decir “en la esquina”, con valor de en cualquier parte, aquí mismo. Ambos personajes fijan su posicionamiento en la repetición del mismo enunciado (Dolores, entre 4 y 5, Rafael, en 32) : “no solo te elijo a vos, elijo cabezas sobre los hombros”. En este enunciado se observa nuevamente una relación de intertextualidad con la novela Amalia, en el capítulo XIX antes del desenlace, en el cual los personajes dialogan sobre la relación amorosa y la huída a Montevideo, resultado de su oposición al Gobierno de Rosas. No obstante, *La Malasangre*, más que ahondar en la historia romántica y en la tópica de la Historia de las luchas entre federales y unitarios, muestra subjetividades, especialmente las de una familia de clase media acomodada, favorable al régimen imperante en la época; los principios que la estructuran acuerdan con los principios del sistema y muestran su vigencia a través de otros periodos históricos, en particular cobra relevancia en el de la escritura y puesta de la obra.

La posición de la cabeza, cortada, en la esquina, sobre los hombros, opera metonímica y sinecdóticamente en las dimensiones lingüística y argumentativa, analizada más adelante. Lo siniestro entra al texto a través de los personajes de Fermín y del Padre (28). La llamada por ellos “broma” trae al discurso connotaciones de desvalorización de la víctima: la cabeza es un “melón”, “carne podrida”; por otra parte los textos didascálicos y los enunciados ofrecen un espacio de ambigüedad y polisemia en el que el carro puede llevar tanto frutas como cabezas cortadas. Por lo tanto, el uso

de la ironía dramática¹² minimiza su importancia para los personajes y enfatiza su gravedad para el receptor o espectador. El sintagma “carne podrida” trae un eco de lugares comunes relacionados con metáforas con las que se describe a sectores de la sociedad considerados negativos para ellas por otros sectores: en el habla corriente, la “manzana podrida” es la metáfora usada para nombrar a algún miembro de un grupo pensado como alguien que perturba el funcionamiento de ese grupo; para la mentalidad de los personajes de la obra y para el contexto en que fue estrenada, la descomposición del tejido social la provocan los opositores al sistema, los que se diferencian de sus mandatos; puestos en una escala de gradación, “carne podrida” es de valor semántico más alto que “manzana podrida”, por lo tanto, el efecto del primer sintagma, al ser vinculado a la muerte, es mucho mayor.

En los enunciados de Fermín y del Padre (28) la modalización orienta lo dicho hacia lo que se considera un deber, respectivamente: “la señorita cree... que no se les debe cortar la cabeza” y “quizás piense (Rafael)... que no hay que cortarles la cabeza”; los dos locutores incluyen a un enunciador landa que establece que sí hay que cortar cabezas y con quienes ambos locutores concuerdan; puede pensarse en una negación metalingüística solo que atenuada por el uso irónico de la modalización “no se les debe”, “no hay que...” y por “la señorita cree...” , “quizás piense...”. El encadenamiento semántico-discursivo de la secuencia refuerza la direccionalidad del sentido acerca de los lugares de indeterminación e ilegalidad del poder. La indexicalidad colabora en el encadenamiento en tanto devela mecanismos de autoridad que replican el autoritarismo del contexto exterior a la obra; ambos enunciados son proferidos por quienes ejercen autoridad en la casa: el Padre y por obsecuencia ante el mandato del Padre, Fermín; en los dos casos, la ironía y el sarcasmo marcan los enunciados y deslegitiman la posición indexical del emisor de estos, es decir, la que deberían conferir la autoridad paterna y las funciones de un criado o mayordomo. Desde otro ángulo de focalización, los enunciados dirigidos a los destinatarios de la acción son descriptos por Fermín como “salvajes, inmundos, asquerosos” y por el Padre como “asquerosos”. La autora pone en boca de los personajes una cita tomada de las consignas populares de la Mazorca que alude al modo de nombrar a los unitarios por

¹² En este caso, la ironía dramática está trabajada como una singular manera de develar modos de pensar y de actuar de los personajes frente al funcionamiento de la represión.

parte de los federales¹³; por otra parte, Dolores habla de una “ciudad salvaje”, es decir, una ciudad en la que coexisten la crueldad, la persecución, la muerte, ciudad que rechaza; Dolores y Rafael, personajes jóvenes, piensan en un futuro diferente. El sintagma, en consecuencia, puede ser interpretado como inclusivo de federales y unitarios si se toma en cuenta que Gambaro, si bien apela a formaciones discursivas literarias e historiográficas provenientes de un pensamiento liberal, lo hace críticamente. Según nuestra opinión, se trata de una refuncionalización teatral del discurso de esas formaciones discursivas que han permeado el pensamiento histórico-político, la educación, las configuraciones sociales, elaborada con el fin de desentrañar raíces del autoritarismo en Argentina evidenciadas en una cotidianeidad que repite esos mismos discursos y configura subjetividades no críticas.

Subsecuencia C

Según lo expresado arriba, el texto didascálico sobre el sonido del carro es un enunciado semiótico-lingüístico que articula un dispositivo posible de transformarse en dispositivo escénico en el cual el átopos se “llena” con los clasemas y con el campo isotópico actorial, (tratado en líneas subsiguientes). El átopos muestra la asociación entre el ortopos, el oikotopos y el contexto. Dentro del campo de las isotopías actoriales, el enunciado de Dolores de la Escena VIII:

Dolores (con exasperación contenida, como si intentara una explicación común): ¡No te atrevas! ¡Necesito ver el castigo! Necesito que no me quiten eso, el cuerpo castigado.(33).

entra en el átopos del carro y de los clasemas de las cabezas cortadas. Organiza otra subsecuencia que se denominará C. Dentro de ella, el enunciado se resignifica por la lectura contextual de ambas temporalidades. Se representan, por ausencia, los muertos durante la época de Rosas y las víctimas de la Dictadura Cívico-Militar, torturados y, o, desaparecidos. El reclamo de Dolores se une por retoma del presupuesto histórico-político-social a la búsqueda de información, documentación y reclamo de justicia. La superficie lingüística de los enunciados muestra usos nominales tendientes a la generalización en cuanto a los alcances de sus sentidos y a la ampliación a otros contextos: los sintagmas, con reiteraciones, “el carro”, “una cabeza”, “la cabeza”, “el cuerpo castigado” (este en el segmento anterior a la presencia del cadáver de Rafael)

¹³ La consigna fue repetida en distintas publicaciones como “Mueran los rebeldes, salvajes unitarios, viva la Santa Federación”. Obsérvese la oposición entre el salvajismo atribuido a un sector social, el de los unitarios, y el calificativo de “santa” a la Federación, atribuido al federalismo.

traen a la escena, sin mostrarla visualmente, la presencia de acontecimientos, de lo que sucede en el afuera. En la misma escena los siguientes enunciados contribuyen a esa coherencia:

Dolores (incrédula): Nos... denunciaste. Estuviste espiándonos y...nos denunciaste. (34)

....
Fermín: Su padre lo ordenó. (*Su brutalidad se impone. Sonríe*) Quería que el jorobado no faltara a la cita. (35).

Anteriormente otro enunciado de Fermín (28) alude al cumplimiento de órdenes en relación con la broma: “Pero fue idea del señor”, el encadenamiento en “pero” orienta hacia la noción de que él no es el responsable de la acción sino su patrón. Los enunciados relatan acciones ocurridas dentro de la casa familiar pero incorporan otros clasemas propios de los contextos de época: la denuncia, la espía y la obediencia a órdenes injustas o indebidas. Mediante el procedimiento dramático del dispositivo articulador de la secuencia con predominancia de uso de la sinécdoque¹⁴ y los enunciados que se le unen, la autora anuda la coherencia del campo semántico, lo amplía y apunta a una reconstrucción de sentidos que ponga en evidencia los hechos de ese presupuesto y el tejido de autoritarismo y poder subyacente. El dispositivo articula temáticamente los clasemas operando como una malla o red que organiza el espacio, el tiempo y la dimensión argumentativa. Desde la textualidad dramática no sabemos cómo se concretará la puesta en escena pero sí puede leerse en aquella una textura con propiedades que extienden la materialidad sígnica de los enunciados hacia otras dimensiones de sentido que sostienen la tesis de la obra: poner en evidencia, denunciar un entramado que subyace al silencio, el propio de las operaciones de silenciamiento y el constitutivo. El recurso tiende al desocultamiento y a evitar un planteo de oposición binaria. El campo sinecdótico se llena con las acciones de la historia contada, con los diálogos y extiende los límites hacia los sentidos que puede reponer el receptor. En este sentido, el espacio y el tiempo son organizados como enunciados abiertos, con una incompletud en la que lo representado por ausencia cobra presencia y crítica.

Subsecuencia D

Las subsecuencias A, B y C se entrelazan con la trama relacional de los personajes que se aborda según el campo isotópico de los roles. El campo formado por

¹⁴ Se han retomado en este punto conceptos de Breyer (2005) sobre metonimia y sinécdoque de escenario, en lo que respecta a sus funciones como componentes de una sintaxis organizadora del tiempo y el espacio.

las isotopías actoriales, subsecuencia D, también posee anclaje en el contexto de la temporalidad de la historia narrada y en las continuidades de su vigencia en el contexto de la fecha de escritura y estreno. Los roles han sido analizados en relación con sus oponentes o complementarios o ambos pero siempre dentro del funcionamiento del oikotopos, no como parte de un sistema formal. Se ha partido de sus nombres o designaciones, considerados por algunos autores también como didascalias. Los roles parentales no tienen nombre de pila, son designados como Padre y Madre en los intercambios de diálogo; Dolores lo llama “papá” o “papito” (irónicamente) cuando se dirige al primero y “mi padre” cuando habla de él; la Madre dice “tu padre” cuando le habla a Dolores y Benigno cuando se dirige a él muy ocasionalmente. Los otros personajes tienen nombre propio en los textos didascálicos. Los nombres, de acuerdo con lo observado, cooperan con la coherencia semántica:

Escena VI

Rafael: Los latinos decían que el nombre es el destino.

Dolores (con aprensión): Me llamo Dolores. ¿Es mi destino ese? ¿El dolor?

Rafael: El nombre verdadero. Belleza. O alegría. Dolores mi alegría. (36)

Escena VIII

Dolores: Me pusiste un buen nombre. El nombre es el destino. (a la Madre, luego de enterarse de la muerte de Rafael). (37)

Los otros nombres son, Rafael, profesor de Dolores y luego enamorado de ella, Fermín, el criado y Juan Pedro de los Campos Dorados, el pretendiente; en el último, con un eco del doble apellido usado en Argentina preferentemente por clases sociales altas. El nombre asignado al Padre, Benigno, es el opuesto al ethos demostrado. En el uso del rol según el nombre y en el de Dolores, se aprecia una visión lacaniana del tema y un recurso que se reitera en otras obras. El funcionamiento del oikos¹⁵ ha sido analizado mediante los siguientes pares:

Relación Padre-Madre

“ Padre-Dolores y Dolores-Padre

“ Padre-Rafael

“ Rafael-Dolores

¹⁵ La novela *El farmer*, de Andrés Rivera (ed. 2009), muestra con significativa indagación en los procesos históricos, el interior de las relaciones familiares de Juan Manuel de Rosas, especialmente las de él con su madre, con su mujer, Encarnación Ezcurra y con Manuelita, su hija. Sin entrar en comparaciones no propias de distintos géneros discursivos, pueden encontrarse en la novela pautas de comportamientos de época y de Rosas que contribuyen a la comprensión e interpretación de los roles de *La malasangre*.

“ Padre-Fermin

“ Dolores-Fermin

El principio organizador de las relaciones familiares es el vínculo con el Padre, centrado en un concepto de familia patriarcal, en la que el derecho de propiedad, el poder y la violencia se extienden a los lazos entre sus miembros. La relación Padre-Madre está marcada discursivamente por la humillación y la violencia verbal y física; la última es conocida por el receptor a través del lenguaje corporal sugerido en las didascalias y por los enunciados de Dolores:

Escena I:

Padre: ¿Y qué otras condiciones tiene? *(Le toca un seno groseramente)* Mi mujercita sagaz.

Madre (se aparta): Benigno, por favor. (38)

Madre (insegura): Y...no veo más.

Padre: Sí. Ves más. ¡ Te gusta la cara! *(La empuja brutalmente)* ¡Fuera!

Madre: ¿Pero por qué?

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

Madre: Te miro, ¡ y no me insultes !

Padre (como si hubiera oído mal, se toca la oreja. Mira a su alrededor, divertido) : ¿Qué? Yo dicto la ley. Y los halagos. Y los insultos. Dije lo que dije y lo puedo repetir... (39)

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

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

Madre (aguantando el dolor, luego): Te amo.

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

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

Padre (la suelta, la besa en la mejilla. Con naturalidad): Gracias, querida... (40).

En 39 el Padre se autoconstruye discursivamente como el dador de la ley a quien se le debe obediencia y sumisión; es el instaurador de un régimen doméstico que nadie puede discutir. El enunciado “Yo dicto la ley” se une a los enunciados de la Escena VIII:

Padre (furioso): ¡Silencio! ¡ Nadie es libre cuando yo no quiero ! (41)

Y se opone a los de Dolores de esa misma escena. El uso del deíctico *yo* como sujeto de verbos que indican decisiones, *dicto, quiero, mando* acentúa la facultad del Padre de disponer según su voluntad. El deíctico es el lugar desde donde emana la autoridad. El segmento 38-40 muestra las condiciones en que tiene lugar la relación entre los esposos.

Los textos didascálicos repiten dos veces “le tuerce el brazo” e intensifican la acción en “acentúa la presión”; la Madre cede ante esta y acepta el juego del Padre. El segmento, en especial, las didascalias, contienen un haz de topoi asociados. “Torcer el brazo” es una metáfora de la vida cotidiana que conlleva la idea de entrega, concesión, hasta sometimiento en una escala de connotación negativa. No solo se refiere a la relación marital sino que el enunciado didascálico unido al otro enunciado “acentúa...” y, repetido, se amplía a las relaciones de mandato-sumisión, actuar bajo presión, dominar, doblegar; del lado de la Madre, remite a un estado de entrega de su voluntad a la voluntad del Padre que llega a la complicidad. Otros enunciados relacionados con la violencia se encuentran en la Escena V, cuando se le insiste a la Madre para que toque el piano:

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

Madre (apresurada): ¡ Un accidente !... (42).

Complementariamente a estos enunciados se encuentran otros, relacionados con el trato humillante del Padre hacia la Madre (38-39). La llama irónicamente “mi mujercita”, en otro, en la Escena V, “la vieja”. Los siguientes muestran la posición que ocupa la Madre en la consideración del Padre:

Escena I:

Padre: Mejor que no pienses... (43).

Escena V:

Padre: La señora no duda. ¡Es una buena oportunidad para que exista! (*Ríe, se atormenta*) (44).

En el diálogo de la Escena I, los textos didascálicos acompañan los enunciados de la Madre con los adjetivos “tímida”, “insegura”, en contraposición con el enunciado del Padre:

Padre: No. Lo dije muy bajo. ¡Y lo puedo gritar alto! Nadie oye lo que yo no quiero... (45).

Ante el lugar de poder del Padre, el de la Madre, por contraste, aparece desde el comienzo de la obra con una creciente sumisión a las decisiones del Padre pero en el desarrollo de la historia esa sumisión se transforma en sometimiento y complicidad (Escena VIII).

El rol del Padre es también construido discursivamente mediante los enunciados de Dolores y de la Madre y mediante diálogos entre ambas, develadores del condicionamiento de su propia voluntad a la voluntad omnímoda de aquel:

Escena III

Madre: Tu padre es duro. (46).

....

Madre: Sí. Pero hay muchas maneras de golpear.

Dolores (burlona): Sabia. Lástima que esa sabiduría nunca la usás con vos. Te golpean de muchas maneras, pero ninguna te irrita bastante. (47)

Escena IV

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

Madre: Esa persona es su hija.

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

Madre: Ese señor es tu padre.

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

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

Dolores(sonríe): No.

Madre: Se le oponen y no lo dejan elegir. (48, todo el segmento)

....

Madre: ¡Está tu padre! Se enfurece por nada y después descarga contra mí.

Dolores: Nunca existe "con vos", siempre contra. Te gusta (Le mira el brazo) ¿Qué te pasó acá? ¡Cómo pellizca cuando se enfurece!

Madre: Me golpeé contra una puerta.

Dolores: Sí. Porque sos tonta y ciega. (49, todo el segmento)

....

Madre (se pone seria): Vamos, que tu padre espera... (*intenta desasirse*)

Dolores (la retiene): Porqué no decir: que tu padre espere...(50)

Escena VIII

Progresivamente los enunciados de Dolores han ido desenmascarando la complicidad de la Madre, puesta de manifiesto en la escena del desenlace:

Madre: Tu padre se enteró. (De la huida con Rafael)

Dolores: ¿Se enteró? ¿Cómo? (*Silencio de la madre*) ¿Cómo? ¿Lo sabías?

....

Dolores: Tampoco vos mentís. (*Le acaricia la mejilla*) Te lo agradezco. ¿Se lo dijiste? ¿Cuándo?

Madre: Antes de la cena, esta tarde. (51, todo el segmento)

....

Dolores (con odio frío y concentrado): Envidiosa. Aceptaste todo desde el principio, envidiosa de que los otros vivan. No por cariño. Miedo. Tímida de todo. A mí me hiciste esto. Miedo de vivir hasta a través de mí. Humillada que ama su humillación. (52).

...

Dolores: Qué espanto me dan tus lágrimas... ¿Te pegó papá? ¿Por eso llorás? ¿A ver tu cara? (Brutalmente, le toma el rostro que la madre quiere hurtar) Es la misma. Más fea. Tocate. (Le lleva la mano a la cara) Un tumor sobre la boca y telarañas sobre los ojos...

Madre: No grités, Dolores, no me guardés rencor. ¡ Se me escapó todo de las manos! Tu padre me preguntó y...

Dolores (con exasperación contenida, como si intentara una explicación común): Es lo que pasa, mamá. Cuando se decide por los otros, es lo que pasa, se escapa todo de las manos y el castigo no pertenece a nadie. Entonces, uno finge que no pasó nada y todo el mundo duerme en buena oscuridad, y como el sol no se cae, al día siguiente uno dice: no pasó nada... (53, todo el segmento).

El núcleo de la relación familiar y sus transformaciones lo describe Dolores al comienzo de la Escena VI, en un diálogo con Rafael:

Dolores: Mi madre siempre tocaba el piano. Le gusta la música. Pero mi padre odia todo placer que no provenga de él. Como no puede dar placer, da odio. Y lo llama amor. Mi madre no toca más el piano, cree que no le gusta la música. Y lo más curioso es que... también ella llama amor al odio de mi padre. Y a veces... hasta yo lo llamo de la misma manera. (54)

Los enunciados de Dolores, en particular el 52, construyen, mediante la adjetivación, el rol de la Madre articulado con los enunciados de esta.

Antes de continuar con el análisis de los otros personajes-roles del campo de las isotopías actoriales, las observaciones del campo de las isotopías sintáctico-gramaticales muestran complementariedad con lo dicho sobre los roles del Padre, la Madre y Dolores. El uso de enunciados incompletos y de los puntos suspensivos son altamente recurrentes, con significaciones diferentes. Se han registrado ocurrencias cuyos números son los siguientes:

Padre: 23 enunciados con puntos suspensivos, con distinta significación.

Madre: 30 enunciados con puntos suspensivos, con el rasgo común de formas de incompletud, con apariencia de retención de información pero con ampliación de significación semántica.

Dolores: 42 enunciados con puntos suspensivos, con distintas significación.

Se ha trabajado sobre este material lingüístico teniendo en cuenta el estudio de Mirta Stern sobre Puntuación en *El arte de escribir bien en español* (García Negroni: 2004, cap.1.2) porque, de acuerdo con los usos allí enumerados, se ha considerado que son, en

este caso, marcas del discurso constitutivas del campo de las isotopías actoriales. Desde otro punto de vista, la presencia de los signos de puntuación en la dramaturgia poseen resonancias en cuanto a la conformación de los personajes y en cuanto a sus propiedades de marcas discursivas sugeridas para la puesta en escena. Por razones de espacio, solo se transcriben ejemplos de cada personaje. En los enunciados de la Madre se ha observado la recurrencia de enunciados incompletos en los que predominan actitudes de:

Temor: Enunciados de la Escena I, Nos. 38-40; otros ejemplos:

Escena V:

"*Madre (apresurada)*: ¡ Un accidente! Por eso... ¡debo tocar muy mal! Ya ni me acuerdo. Hace tanto tiempo que no..." (ante la mención del golpe causado por el Padre). (55)

Vacilación:

Escena V:

(ante el pedido de que toque el piano): "*Madre*: Hace tanto tiempo que no..."(56)

Formas demasiado acentuadas de cortesía:

Escena I:

"*Madre (torpe, a Rafael)*: Enseguida vuelvo. Si quieren empezar... ". (57)

Culpabilidad no admitida por el personaje que además le causa enojo :

Escena VIII, los enunciados sobre el asesinato de Rafael. Ejemplo:

Madre: No quiero oírte, no entiendo, no... Siempre fuiste caprichosa. ¡Vamos a dormir! (*Con angustia*)
Acostate en tu cama y... (58)

(...)

Dolores: ¿Por qué? ¿Qué le han hecho? ¿Qué le ha hecho ese hombre que odia todo lo que no sea su poder?

Madre: Ya... (59)

Los enunciados se oponen a los usos de los puntos suspensivos en los enunciados del Padre y se muestran complementarios de la construcción discursiva por parte de Dolores. Desde otro ángulo, las actitudes de la Madre la muestran receptora de la violencia del Padre pero a la vez de cómplice de la misma; en la relación Madre-Padre se establece una relación de víctima-victimario, tema recurrente en Gambaro.

Los enunciados del Padre en cuanto al uso de puntos suspensivos presentan características de:

Ironía : son ejemplos los enunciados Nos. 26 y 43. Otros:

Escena I:

Padre(canturrea): La madre se me calienta, la hija se me enamora...(el enunciado se reitera en el desarrollo del texto) (60).

Más adelante, durante la elección del profesor para su hija:

Padre: (...) El que da vueltas... El que menos luce...(61)

Sarcasmo : se muestra en el parte del enunciado N° 40. Otro ejemplo:

Escena I:

Padre (remeda): (...) *(Señala la joroba)* ¡Pero esto! ¿ Me deja...tocarla? Da suerte. (Ríe) ¡Hombre afortunado!. (62)

Violencia verbal : observable en los enunciados 39,40 y 45. La Escena VIII muestra la violencia del Padre la que en el siguiente enunciado pronunciado después del asesinato de Rafael se une al sarcasmo:

Padre(muy tranquilo): ¿ Quién grita ? Dolores, no me gustan los gritos. No me dejan pensar. Vamos a dormir todos, ¿eh? Ni hablaremos de esto. Nos bebemos una taza de chocolate y... (63).

Los textos didascálicos reiteran los lexemas “ríe” y el sintagma “risa espasmódica” junto a los enunciados del Padre.

Los usos de puntos suspensivos en los enunciados de Dolores presentan distinta significación según su rol progresivamente construido como oponente del Padre y de la Madre. En el primer caso predominan la ira contenida hasta la rebeldía del final, en el segundo, la ironía, el sarcasmo y luego, la ira, primero como sentimientos retenidos y después con mayor definición.

Ira: Enunciado N° 53. Otros ejemplos:

Escena V:

Dolores (se incorpora con el rostro furioso): Papá, ¿cómo permitis...? (64).

(...)

Dolores: Papá, ¿cómo tolerás...?. (65)

Escena VIII:

Dolores: ¿ Le han ... pegado? ¿El escarmiento? ¿ Creen que los seres escarmientan? ¿ Pero qué piensan que somos ? ¿Qué bestias son que no se conocen? (66).

(...)

Dolores: A dormir... *(Mira a los tres, masculla con un odio contenido y feroz)* ¡Canallas ! ¡Canallas! ¡Que el odio los consuma ! ¡Que la memoria no los deje vivir en paz! (...) (67)

Ironía: Enunciados Nos. 48, 50.

Sarcasmo: El enunciado N°. 53 incluye sarcasmo acompañado de agresión y violencia.

A manera de síntesis de lo tratado en cuanto a los usos de los puntos suspensivos en los diálogos que anteceden, puede decirse que son constitutivos de la construcción discursiva de los personajes y que forman parte del campo de lo no dicho con un espesor semántico complementario de aquella. Dentro del enunciado total, son componentes de la tópica en razón de estas funciones. En el final de la obra, Escena VIII, el enunciado del Padre cierra con puntos suspensivos:

Padre (mira de soslayo el cuerpo de Rafael. Se yergue inmóvil, con los ojos perdidos. Suspira): Qué silencio...(68)

Las didascalias indican:

Después de un momento

Telón (69, todo el segmento)

El enunciado del Padre y la sugerida materialización del silencio en escena, por una parte, cierran el enunciado total de la obra en el sentido de qué grita el silencio y, por otra, confirma el enunciado de Dolores (Nº 10), elemento de saber organizador de esta secuencia del corpus.

El campo de las isotopías actoriales se continúa con los roles de Fermín y de Rafael, el primero complementario del Padre y de una relación ambigua con Dolores y el segundo, complementario de Dolores y oponente del Padre. Fermín aparece desde el inicio como un ejecutor de las órdenes del Padre de quien es no solo criado sino cómplice que se presta voluntariamente a serlo:

Escena I (mientras el Padre observa a los postulantes a profesor de Dolores):

Fermín: ¿Señor?

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

Fermín: Sí, señor.

Padre: ¡Fermín! Si tarda, podés empujarlo.

Fermín (como siguiendo un juego): ¿ Cómo sé que tarda ? ¿ Debe correr ? *(El Padre se encoge puerilmente de hombros. Fermín, con una sonrisa)* Lo haré, señor. *(Sale)* (70)

En los enunciados “Sí, señor”, “Lo haré, señor” y los textos didascálicos , en especial, “como siguiendo un juego” se observa una construcción discursiva, sostenida de manera creciente, de estos roles complementarios entre sí. Fermín es quien lleva a cabo el castigo por latigazos a Rafael, ordenado por el Padre ante las quejas de su hija. En el enunciado señalado arriba como Nº 28, Fermín se muestra en un rol activo de la denominada broma sobre el contenido de la bolsa. En las didascalias, se observa una adjetivación orientada a describirlo como tal:

(sonriente, pero oscuro) (muy contento) (vengativo)

Los siguientes enunciados ubican el lugar de enunciación del personaje:

Fermin (se huele la mano, se la seca sobre la ropa): Compré carne podrida. Para darle un susto. ¡Pero fue idea del señor! (71)

El mal olor se une al campo semántico creado por la red “cabezas”, “carro”, “melones”, “carne podrida”, “matadero” (28); la construcción “compré carne podrida” posee una connotación de aceptación dentro del contexto intra- y extratextual. El encadenamiento en “pero” pretende orientar hacia una imagen de sí como no responsable de lo hecho, imagen que es desmentida por los textos didascálicos, los signos de exclamación y otros enunciados tales como:

Fermin (muy contento) : ¡Niña! ¡ Si fue su padre ! Me dijo andá a divertir a la niña y al jorobado. ¡Estudian mucho! *(Ríe)* (72)

(...)

Fermin (pone el melón sobre la mesa entre los libros): Lo dejo acá. Se lo pueden comer. *(Vengativo)* ¡Le voy a decir al señor que no se divirtieron! (...) (73)

La trama de crueldad de los juegos planeados por el padre y ejecutados por Fermin crece en la Escena V, en la que la familia recibe al pretendiente elegido por el padre para casar a Dolores:

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

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

Fermin (a Rafael): Sírvase.

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

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

Padre (rie espasmódicamente): ¡Fermin, bestia! ¿ Se quemó, Rafael? (74, todo el segmento)

Los enunciados “se ilumina” y “Oh, está bien ” traen al texto por anáfora el conocimiento de que la “broma” (así llamada por el Padre) ha sido planificada entre ambos con anterioridad. La misma escena incluye otro segmento en el cual el Padre y Fermin se alían para humillar a Rafael:

Fermin: Gracias, señor. *(Sonríe)* ¿Debo bailar con él?

Dolores (palidece): No es necesario, papá.

Fermin: ¿Me aceptará?

Padre: Lo acepta, ¿no, Rafael? No es demasiado apuesta, pero... *(rie. La madre se interrumpe)* ¡No te detengas! ¡Mové los deditos!

Fermin: ¿Cómo debo bailar?

Padre: Como sepas.

Fermin: ¿Lento ?

Padre: “Muy” lento.

Fermín, (irónico, a Rafael) : ¡Me concede esta pieza?

Rafael (enfrenta la humillación, orgulloso): ¡Sí! Las que usted quiera ... señorita.

Fermín: ¡No! ¡La señorita es usted! (*Lo enlaza por la cintura, bailan*) (75)

En ambos segmentos, 74 y 75, se observa una fuerte connotación irónica en los enunciados lingüísticos y en los textos didascálicos que organizan la acción. Los pares humillación-orgullo están explicitados en los últimos y marcados con otros signos en los intercambios de diálogo: signos de interrogación que se suponen orientados a la entonación y no a la pregunta informativa, con entrecomillado en “ ‘muy’ lento ”. El lexema “señorita”, empleado por Fermín y Rafael implica, mediante la connotación irónica, el deseo de cada uno de los personajes de aparecer como el que lidera el baile y, por consiguiente, el que domina la situación, es un significante que, además, orienta hacia la reafirmación de la virilidad de cada uno y, por las significaciones que se le adjudicaban en la época, hacia la descalificación del otro. Se reitera en el texto didascálico el enunciado “sonríe”, el cual se une a las anteriores ocurrencias y se transforma en un significante que va transformando sus significaciones hacia la crueldad en la Escena VIII:

Fermín: Su padre me lo ordenó. (*Su brutalidad se impone. Sonríe*) Quería que el jorobado no faltara a la cita. (76).

(...)

Fermín (con un gesto de excusa): Yo le hubiera pegado nada más (*Se le escapa la risa*) ¡En la joroba! (77).

Los enunciados 76 y 77 muestran la obsecuencia de Fermín hacia el Padre y la pretensión de aparecer menos culpable; los enunciados verbales se contraponen a los señalados como enunciados de lenguaje corporal, “sonríe”, “se le escapa la risa”. La contraposición entre los sentimientos de Fermín y los mandatos del Padre se evidencian en los siguientes enunciados:

Fermín: Conocí a la señorita de niña. No me gusta que sufra. (78)

Pero antes del telón, dice el texto didascálico:

(*Fermín, junto con la madre, la arrastra hacia afuera y la última frase se prolonga en un grito feroz. Una larga pausa*) (79)

La relación entre Dolores y Fermín está construida mediante enunciados verbales y acciones connotadas por la ambigüedad y la ambivalencia de sentimientos

que incluyen tanto la sexualidad como la relación niña-criado dentro del esquema familiar de la época:

Fermin (*pone la mano en el bolsillo, saca un pajarito oscuro, se lo tiende a Dolores*): Está muerto.

Dolores: Sí.

Fermin: A mí me gustan las cosas muertas, ¿a usted no?

Dolores: No, Fermin.

Fermin: No se mueven. No rezongan.

Dolores: “Yo” te rezongo. Sos ofensivo con Rafael. (80)

(...)

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

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

Fermin: Antes me dejaba más. No me gusta que esté tanto tiempo con ése. Se lo dije al señor. (81)

(...)

Dolores: ¡Nada! ¡Los chismosos me asquean!

Fermin: ¡Déme el pajarito!

Dolores (*rie, con esfuerzo*): ¡No, Fermin! (...)

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

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

Fermin: ¡Sí que soy su mano derecha! (...) ¡No le voy a decir nada al señor! ¡Y le buscaré más regalos, como antes! (*Va a salir*) Y usted, ¡no hable tanto con el jorobado! ¡Se la dejé marcada, la joroba! (*Rie, sale*) (82)

La reiteración de enunciados sobre la risa, los significantes de muerte, enunciados referidos al sexo y al castigo corporal, “se la dejé marcada, la joroba” construyen discursivamente la satisfacción que encuentra el personaje de Fermin en la crueldad a la vez que en la promiscuidad de la relación ama-criado, no exenta de sumisión, delación y poder: “le besa el pie”, “antes me dejaba más...”. Por su parte, en la misma relación, Dolores es mostrada como permisiva a través del relato de Fermin en la alusión de este a un “antes” y, en el presente de la acción, se la muestra rechazando los requerimientos de su criado. La obra trae citas encubiertas de la literatura argentina sobre las relaciones entre amos y criados. En el apartado sobre memoria discursiva se ampliará la temática.

Rafael cumple los roles de oponente no solo del Padre sino de la situación de poder y sumisión generada por este y de complementario de Dolores según se desarrolla la historia contada. Es también el oponente de Fermin de acuerdo con lo

visto arriba. En la escena I, en la que tiene lugar el primer encuentro de Rafael con el Padre, la humillación que este inflige se basa en la condición de jorobado del primero.

El Padre dice:

Padre (con una sonrisa cordial): Adelante: *(Avanza hacia Rafael. No le da la mano. Lo rodea y le mira la espalda. Ríe con su risa espasmódica)* Sí ...Es contrahecho...

Rafael: Señor... (83)

(...)

Respecto de la relación entre ambos, el siguiente diálogo ilustra los roles:

Padre: Entonces... no digo amor, pero comprenderá.

Rafael (no entiende): Sí, señor.

Padre (en un arranque): ¡Bueno, se lo pido! *(Se queda en silencio, inmóvil. Luego camina nervioso. Se detiene, mira a Rafael como si esperara algo)*

Rafael: A sus órdenes.

Padre: ¡ Es lo que quería oír! ¡Después no se queje! *(Ríe, nervioso y espasmódico. Una pausa. Luego, tierno y casi lascivo)* Desnúdese.

(...)

Padre: ¡Nunca vi! *(Ríe, se atora)*.

Rafael (humillado): No soy una curiosidad. (84, todo el segmento)

Los enunciados 28, 62, 63, 74 y 75 orientan en similar sentido. Se establece la conflictiva relación en la que el Padre ejerce su poder omnímoto y de la cual Rafael intenta distanciarse.

La relación entre Rafael y Dolores se presenta en el inicio como parte de la relación amos-empleados de la casa, manifestada en las respuestas airadas, de rechazo a las lecciones que debe tomar o caprichosas, como en las de la escena II, en la que intenta seducir a Rafael. Posteriormente, la relación se transforma:

Rafael: Quiero enseñarle lo que sé y basta. Es mi trabajo y lo cumpliré a conciencia. No haga la coqueta conmigo que no va. Soy su profesor y debe obedecerme... en esto.

Dolores (ríe, luego dulcemente): Lindos ojos... Sedientos. *(Una breve pausa)* ¡Pero qué problema abrazarte! *(Hace un gesto hiriente como si no le alcanzara el brazo)*

Rafael (se incorpora bruscamente): ¡Cállese, maldita sea! ¡Malcriada, odiosa!

Dolores: ¡Servil!

(...) *(Rafael le pega una bofetada...)* (85)

(...)

Rafael: ¡Discúlpeme, por favor! ¡No debió ofenderme!

Dolores: ¿Yo? Para que yo ofenda, ¡tiene que haber "alguien" para ofender!

Rafael: No diga eso. La criatura más mísera puede ser ofendida.

Dolores: Está bien que reconozcas tu condición. ¡Yo te enseñaré quien obedece a quién! ¡Mi padre te lo enseñará más rápido! (86)

En el transcurrir de la historia la relación entre ambos se transforma no solo en una relación amorosa sino en un cambio de posicionamientos, puesto que Dolores reconoce los principios defendidos por Rafael:

Escena VII :

Dolores: (...) Serán hermosos (los niños). Seguro. Como vos, tan derecho adentro, tan bien construido. (87).

El cambio de posicionamiento ocurre gradualmente en ambos y se consolida en la metáfora “cabezas sobre los hombros” (Ver enunciados 3,4,5, 31,32). El cambio se extiende a los planes futuros:

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

Dolores: Todo blanco.

Rafael: Todo blanco hasta en la oscuridad. (88)

Los significantes de color rojo asociado a la sangre y al distintivo rosista y de blanco atribuido a pureza, inocencia, son signos de diferenciación política; puede leerse entre líneas la cita de *Amalia* en cuyo texto se alude al blanco como color predominante en su dormitorio y metafóricamente a la pertenencia a un espacio político diferente¹⁶.

El uso de las marcas de puntuación, especialmente los puntos suspensivos, en los diálogos en los que interviene Rafael adquiere otras significaciones que difieren de las ya mencionadas en los otros casos. En treinta y dos ocurrencias se han observado:

Enunciados incompletos que evitan poner en evidencia la intimidad: Escena II:

Dolores (suavemente): ¿Conociste mujer?

Rafael: No hemos...(89)

Distanciamiento y prudencia respecto del interlocutor: Escena I:

Dolores (furiosa, va hacia el gran aparador, abre un cajón. Saca cuadernos, libros, una carpeta con dibujos. Arroja todo sobre la mesa): ¡Acérquese!

Rafael: No sabía que tenía otro profesor. Entonces seguiremos... (90)

(...)

Rafael: Quiero enseñarle lo que sé y basta. Es mi trabajo y lo cumpliré a conciencia. No haga la coqueta conmigo que no va. Soy su profesor y debe obedecerme...en esto. (91)

¹⁶ Viñas, David, *Literatura argentina y política*, Tomo I, Cap. II, págs. 109-117.

Reserva y timidez

Dolores: Te amo.

Rafael(una pausa): No debe hacer esto... conmigo. (*La mira, ya no dice una frase prestada*) *Je t'aime.* (92).

El personaje del pretendiente de Dolores, elegido por su Padre para un matrimonio de conveniencia, cumple la función convencional, estereotipada, de adecuación a esa elección. Su apellido posee una connotación irónica respecto de las posesiones:

Escena IV

Madre: Sí. Se llama... ¡De los Campos Dorados!

Dolores: ¡Oh, mamá, no puede ser! (*Ríe*) ¿Me va a caer encima eso? ¿Yo qué hice? ¡Campos Dorados!

Madre: ¿Y qué hay? (*Sonríe*) ¡Es un buen apellido! (93)

(...)

Escena V

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

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

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

Juan Pedro: Y riqueza.

Dolores: Si la disfrutan usted... y mi padre. (94, todo el segmento).

En la misma escena, las didascalias muestran, conjuntamente con los diálogos, la rudeza del comportamiento de Juan Pedro:

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

Dolores: Por favor, Rafael, acompáñenos. (*Lo mira intensamente*) Usted no va a tener miedo de bailar. (95)

A modo de síntesis, en el campo de las isotopías clasémicas, se observan como rasgos predominantes la presencia sostenida de construcciones metafóricas, la recurrencia a la metonimia y a la sinécdoque. En el campo de las isotopías actoriales, se observan recurrencias de rasgos comunes a los roles que desempeñan cada uno de los personajes y que ponen de manifiesto las subjetividades sociales que Gambaro intenta describir. Los enunciados semiótico-lingüísticos presentan rasgos de :

Autoritarismo: en el Padre, el sistema patriarcal que él representa.

Crueldad y complacencia en ella: en el Padre y Fermín.
Incipiente crueldad: en Dolores hasta su transformación.
Violencia: en los mismos personajes.
Sumisión y sometimiento: la Madre.
Obsecuencia: Fermín.
Complicidad: Fermín y la Madre.
Ambigüedad y ambivalencia: en las relaciones entre el Padre y la Madre, Dolores y Fermín.
Expresiones groseras de y sobre la sexualidad: en el Padre, Fermín y Juan Pedro.
Toma de posiciones diferentes frente a la situación dada: en Dolores y Rafael.
Amor: en Dolores y Rafael, luego del proceso de transformación de su inicialmente conflictiva relación.

Hacia la construcción de memorias discursivas

Retomando los conceptos vertidos en la Introducción y en el Capítulo I, la enunciación del dramaturgo se construye a partir de los discursos de todos los personajes, del conjunto de todos los significantes del discurso y del juego dialéctico que se establece entre ellos hacia los procesos de significación. De manera que ahondar en esta temática supone un estudio por demás complejo, siempre limitado por los alcances del recorte de la propia focalización. La primera pregunta al archivo surgida luego de distintas lecturas de *La Malasangre* y de sucesivos análisis es la del por qué Griselda Gambaro elige escribir en 1981 una obra situada temporalmente en 1840, un año considerado clave dentro del segundo gobierno de Rosas. La segunda pregunta es por qué la dramaturga retoma lugares y citas de la Literatura argentina de la época. La tercera remite a las razones por las cuales la enunciación de la autora entrama la fase del Realismo crítico teatral con un presupuesto contextual de otra época y con un interdiscurso que posee formaciones discursivas pertenecientes a posicionamientos diferentes del propio, tendiente a la crítica del estado de cosas en el tiempo de escritura. Conviene recordar que la obra, según la versión utilizada, se estrenó en 1982, bajo el régimen de la Dictadura Cívico-Militar y que, en 1981, se estrenó en el Teatro del

Picadero, destruido por un atentado, otra obra suya, *Decir sí*, con una tópica relacionada con la amenaza, la sospecha y la violencia.

Una respuesta rápida a estos interrogantes podría provenir de una homologación o una analogía entre ambos periodos y regímenes. Sin embargo, de inmediato se presentan dentro del trabajo de análisis incongruencias, si se lo basa solamente en las, por otra parte, innegables semejanzas sobre la represión por parte de un gobierno o de un Estado. Se hace por consiguiente imprescindible acudir a un estudio interdiscursivo e interdisciplinario. Del entrecruzamiento entre Historia y Literatura e Historia y Lenguaje se han extraído datos que adquieren importante significación dentro de la obra. José Luis Romero (2008; cap. VII, págs. 79-87) señala 1840 como un año de crisis con las provincias del interior convulsionadas frente al Gobierno de Rosas. Dice Romero: "Rosas respiró por un tiempo, cuando la situación interna era ya desastrosa, y acrecentó el rigor de la represión. Pero entonces las provincias del norte se sublevaron abiertamente y desencadenaron un nuevo conflicto" (ibid., pág.85). Según el mismo autor, en 1837, escritores tales como Esteban Echeverría, Juan María Gutiérrez, Juan Bautista Alberdi, fundaron la Asociación de la Joven Generación Argentina. El primer esquema del *Dogma Socialista* de Echeverría se esbozó en 1846 y "Montevideo se convirtió en el principal centro de los emigrados antirrosistas" (ibid., pág. 86). En Chile, Alberdi y Sarmiento promovían desde la prensa la reacción antirrosista. *Amalia*, de José Mármol, fue publicada en 1851 y su autor se exilió en 1841, primero en Montevideo y luego en Río de Janeiro. Puede verse en estos datos históricos que la configuración del contexto ofrece un panorama del interdiscurso de la intelectualidad argentina poderosamente influyente en periodos posteriores, se trate de ya de posturas de aceptación o rechazo.

David Viñas (1995; cap. I, págs. 11-59) ha estudiado las constantes del Romanticismo de 1837 en Argentina en relación con las tensiones del periodo rosista. Entre aquellas, señala como rasgos clave el destierro, en su doble valoración como prestigio y excentricidad y, a la vez, como separación desgarradora; la identidad literaria argentina del momento con *La cautiva*, de Echeverría, el desierto como "amenazador y desnudo que acecha", el matadero como la "estancia impura" y el dualismo de Echeverría, entre "barbarie" y "crudeza". Citar en este punto el pensamiento de Viñas

arroja luz sobre la presencia del retorno de ya dichos en la enunciación dramática de Griselda Gambaro en *La Malasangre*. En palabras del autor:

“ La literatura argentina comienza como una violación”, escribí allá por 1960. Se trataba, sin duda, de un ademán provocativo frente a una crítica inmovilizadora. Pero que se vinculaba al balance de la revista *Contorno* y al proyecto, más o menos explícito, de dramatizar polémicamente la franja cultural de ese momento.

El final de *El matadero* y el de *Amalia* me sirvieron de puntos de partida para esa formulación: el cuerpo humillado del joven unitario proyectado por Echeverría y la casa desbaratada de la protagonista de Mármol. En ambos casos los soportes de *lo civilizado* agredidos por los símbolos de “la barbarie”; y el uso privilegiado del francés o de las fórmulas consagradas como intentos de conjuro frente a las fuerzas del afuera sobre los prestigios interiores” (ibid; pág. 12).

Ahora bien, la apelación y retoma de las formaciones discursivas de la intelectualidad de la época y de la Literatura argentina no pueden ser consideradas inocentes en Gambaro. Por el contrario, al traer al presente de la escritura y puesta, 1981 y 1982, respectivamente, pone en evidencia un interdiscurso intelectual propio del proyecto homogeneizador que posteriormente, en 1880, se constituyó en fundacional, orientado a conformar una pretendida identidad nacional. Y al hacerlo, la autora pone de manifiesto lo raigal de estas formaciones discursivas constitutivas de mentalidades, subjetividades, de quienes ejercen autoridad, de quienes son destinatarios de sus acciones, de la impregnación de sus principios en la vida social. Su enunciación apunta a mostrar continuidades e intentos de ruptura.

Un aspecto no menor que contribuye a la construcción del campo metafórico, y del metonímico y sinecdótico, se encuentra en cierta presencia del discurso denominado criollista. El mismo ha sido estudiado por Adolfo Prieto (2006; Intr. y cap. I, págs. 13-76) quien, en el tratamiento de la obra de Eduardo Gutiérrez aborda el análisis de la divulgación del folletín y de volúmenes de la novela popular en ediciones masivas, publicaciones en revistas, folletos. De acuerdo con Prieto:

En las láminas que acompañaban a algunos libros de Gutiérrez era posible encontrar, por ejemplo, la sangrienta exhibición de cabezas cortadas por los mazorqueros de Rosas, en una perspectiva de calles y en un frente de casas que ni remotamente podían corresponder a las del Buenos Aires de mediados del siglo XIX (ibid; pág. 75).

El autor reconoce las funciones que cumple este tipo de literatura y otorga gran importancia al valor simbólico de la novela popular y la novela- folletín. En cita de Gramsci, el texto de Prieto (2006: cap. II, págs. 87-134) dice acerca de la problemática:

“La novela-folletín reemplaza y al mismo tiempo excita la imaginación del hombre de pueblo; es un verdadero sueño despierto... En este caso puede decirse que la imaginación popular depende del complejo de inferioridad (social) que desencadena interminables sueños sobre la idea de venganza o de castigo de los responsables de los males aguantados”.

En el mismo sentido, Prieto le atribuye al discurso criollista funciones de representación y comentario crítico de la sociedad. Volviendo sobre la cuestión del empleo de estos recursos que hace Gambaro, en opinión de quien escribe, se trata de una inteligente refuncionalización por parte de la dramaturga. Considerando lo expresado por los autores citados en este apartado, y teniendo en cuenta el contexto represivo de 1981, Gambaro elige transgredir la censura mediante una representación más indirecta que le permitiera atravesarla, ofreciera espacios de pensamiento crítico y liberador pero que, al mismo tiempo, pudiera ser leído más allá de lo evidente en la superficie.

Si se considera este interdiscurso cultural como un conjunto o haces de topoi, puede pensarse en una densidad argumentativa orientada a mostrar las continuidades de un ya dicho en un contexto, en otro. Se trata de un ya dicho que fundamenta acciones, comportamientos, medidas, entre ellas, las de gobernantes, educadores, intelectuales de diversas áreas. Nuevamente los interrogantes formulados al archivo remiten a la Historia. En 1981, la Junta Militar a cargo del gobierno de facto desde 1976 reemplazó al general Jorge Rafael Videla como Presidente de la misma por Roberto Marcelo Viola. La Junta mantuvo el poder que se dividía entre las tres armas en cuanto a su ejercicio. Viola fue reemplazado por Leopoldo Fortunato Galtieri hacia finales de 1981. El 30 de marzo de 1982 tuvo lugar una huelga general reprimida con violencia. El gobierno militar comenzó a transitar una crisis que culminó con la derrota de la Guerra de Malvinas en ese año. Durante estos años se acentuaron los reclamos sobre la recuperación democrática y la vigencia de los derechos humanos por parte de agrupaciones culturales, sociales, gremiales, religiosas. Luis Alberto Romero en *Breve Historia de la Argentina* (Romero, J.L, 2008; cap. XV, págs. 183-207) se refiere a la existencia de un plan sistemático de represión¹⁷ de la siguiente manera:

“Concebido como un plan orgánico, fue aplicado de manera descentralizada, reservándose cada fuerza sus zonas de responsabilidad. Grupos de militares no identificados se ocupaban de secuestrar, generalmente por la noche, a activistas de distinto tipo, que luego de ser sometidos a torturas permanecían largo tiempo

¹⁷ No se trata en la tesis el tema de las organizaciones políticas armadas por ser el mismo objeto de estudios histórico- políticos que exceden el marco de aquella. Tampoco se intenta un análisis histórico del terrorismo de Estado sino de proveer elementos para un análisis contextual de parte de la dramaturgia que se mostró crítica de la Dictadura Cívico-Militar y de sus consecuencias.

detenidos en centros clandestinos (...) hasta que una autoridad decidía si debían ser ejecutados o si eran 'recuperables'. Proliferaron los 'desaparecidos', pues los familiares ignoraban su suerte y ninguna autoridad asumía la responsabilidad de la acción, y también las tumbas clandestinas"

En el Capítulo I se proporcionaron datos procedentes de distintas fuentes sobre los centros clandestinos y las víctimas. El historiador consigna en la misma obra y página los objetivos del plan sistemático y algunas de las características del comportamiento de la sociedad:

"Según la versión oficial, se trataba de 'erradicar la subversión apátrida'. Muchas de las víctimas estuvieron involucradas en actividades armadas; muchísimas otras eran dirigentes sindicales o estudiantiles, sacerdotes, activistas de organizaciones civiles o intelectuales disidentes. Pero el verdadero objetivo eran los vivos, los que emigraron, o debieron silenciar su voz, o aún aceptar lo que estaba ocurriendo, por falta de voces alternativas a las que, desde el Estado, justificaban lo sucedido. Ante el horror, la mayoría se inclinó por refugiarse en la ignorancia."

Las citas reproducidas en este apartado y la información obtenida mediante el estudio interdisciplinario llevan a observar la perdurabilidad y vigencia de mentalidades y sistemas de pensamiento que han sostenido y justificado el terrorismo de Estado, planificado y ejecutado en nombre de una supuesta defensa de lo que se considera es la patria y, en ella, sus tradiciones, cultura, estilo de vida sujeto a aquellas. En esa configuración de patria opera gran parte del interdiscurso representado dramáticamente por Griselda Gambaro y denunciado por el elemento de saber "El silencio grita", que dentro del marco general de las iniciativas propiciadas por el movimiento de Teatro Abierto y similares, alcanza un alto valor simbólico por la posibilidad de reconstruir procesos y no solo hechos.

Los haces de topoi articulan el subtexto como una malla o red de formulaciones a través de las cuales se dice algo para decir otra cosa, esto último en la línea de Puccinelli Orlandi (op cit.). Desde otro punto de vista, el subtexto funciona como el no dicho aceptado, una especie de ya dado, presente en el texto general de la cultura pero que en realidad, es el retorno de lo ya dicho. El enunciado "Se oye pasar un carro" que articula un dispositivo enunciativo ilumina algunos de los aspectos tratados en el párrafo anterior y en lo que acaba de decirse. En el sintagma "se oye" hay no solo connotación sino denotación simbólica de lo que sucede: ocurre afuera como una acción sin sujeto que la ejecute, adentro llega su sonido pero no se hace nada, se sabe pero hasta cierto punto se ignora o se tolera pasivamente, salvo en el caso del Padre que acuerda con los hechos o del criado que compra melones y juega con la carne

podrida. La toma de posición de Dolores y Rafael y su proyecto de huida son castigados con la complicidad de la Madre. La zona de indeterminación abierta por el dispositivo pone en escena un suceso que ocurre en el exterior como si no ocurriera nada grave “pasa un carro”, metáfora de la vida cotidiana para significar que nada trascendente pasa. La naturaleza del procedimiento dramático extiende los alcances de la significación del enunciado y constituye uno de los rasgos propios de la dramaturgia de Gambaro junto con la postergación de la intriga, el estado de amenaza que rodea a los personajes, la crueldad primero larvada y finalmente consumada. Estas primeras observaciones conforman una base para, en sucesivos capítulos, reconstruir la matriz discursiva de la autora en esta etapa y en las obras del corpus.

Capítulo III

“Yo me hice hombre así. ¡A trompadas!”

Telarañas, de Eduardo Pavlovsky, comparte con *La Malasangre* una Tópica que, desde la focalización adoptada en la tesis, conforma el ortopos y el oikotopos de un discurso teatral destinado a poner en evidencia la trama de relaciones familiares y, a su vez, cómo esa trama es constitutiva de subjetividades sociales permeadas por la violencia cotidiana. La obra fue estrenada en 1977 en el *Teatro Payró*. Por su temática y puesta debió ser levantada a partir de la segunda función a causa de la prohibición por decreto de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires, de fecha 26 de noviembre del mismo año. Se retranscribe parte del texto del decreto citado en *La ética del cuerpo* (Pavlovsky, E., 2001, cap. VI, págs.75-83): “(la obra tenía)...el propósito previo de enjuiciamiento y ulterior destrucción de la familia tradicional, el rechazo de los considerados tabúes de la vida familiar”. La crítica periodística, por su parte, ignoró la puesta, con excepción del diario *La Prensa*, diario que mostró coincidencias con lo expresado por el decreto. De acuerdo con lo adelantado en la Introducción, la trascendencia internacional de Pavlovsky, al igual que Gambaro, contradice lo sucedido en Argentina bajo la Dictadura. *Telarañas* (Pavlovsky, E., *ibid*) está incluida entre los *Veinte espectáculos de la memoria* de la *Enciclopedia de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica* (Madrid, Centro de Documentación Teatral, p. 162).

La obra pertenece a la etapa de Realismo Crítico según el estudio de Ana Lusnich en *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires* (Pellettieri, 2001, cap. 2, págs. 146-156) pero, en cuanto a sus recursos y procedimientos dramáticos, mantiene principios constructivos del denominado *Teatro del Absurdo* al que perteneció Pavlosky. Osvaldo Pellettieri en las dos obras (1997 y 2001) que fundamentan la periodización trabajada en la tesis considera esta como una constante de la dramaturgia y teatro pavlovskyanos, los cuales atraviesan fases desde el llamado absurdismo, propio de la vanguardia de los sesenta, hacia el Realismo Reflexivo y el Realismo Crítico posteriores. El dramaturgo, en lugar de rupturas con etapas anteriores, reformula y refuncionaliza procedimientos absurdistas en favor de un posicionamiento más crítico y

de adecuación a la evolución de su estética y creación de una singular poética. El mismo Pavlovsky señala (op cit. Cap. I, pág. 21):

Yo prefería a la denominación de 'teatro del absurdo' otra que me parecía más ajustada: la de 'teatro hacia una realidad total'. Por tal entendía un teatro de búsqueda que intenta conectarnos con aspectos absolutamente reales de nuestra personalidad, un teatro de 'nuestros cotidianos estados de ánimo'. Hoy diría 'teatro de intensidades'. En mi ensayo yo decía: 'Evidentemente, la primera sensación (que provoca el teatro de vanguardia) es confusa, pero no deja de ser una imagen real. El espectador teme la confusión, por eso quiere obras claras y concretas, donde cada personaje se delimite perfectamente'.

El análisis de la discursividad de las obras de Pavlovsky requiere un estudio de diversas cuestiones de lenguaje, tanto provenientes del campo teórico como de la dramaturgia y teatralidad de la época. Ambos se inscriben en espacios interdiscursivos iniciados, dicho de manera muy general, en la década del sesenta y direccionados hacia profundos cambios culturales, sociales y políticos. Las distintas etapas atravesadas por la dramaturgia del autor muestran, sin embargo, rasgos comunes que perduran en el recorrido; se ha mantenido una singular visión y uso del lenguaje muy reconocibles en sus obras. Acerca de la cuestión dice el dramaturgo en *La ética del cuerpo* (Cap. II, págs. 17-28):

En todas mis obras me parece encontrar una descreencia en los discursos hegemónicos. Juego con la presentación de un discurso que parece creíble pero al que inmediatamente opongo otro que lo 'descrea'. Los personajes no son sujetos, son voces, discursos, trabajo con otra forma de individuación, diferente del realismo (...) Este movimiento se produce en mi teatro desde aquella época, ya en el teatro de vanguardia, que estaba basado en la ruptura, en la desrealización del lenguaje (...) Hay como una 'música literaria' constante en mi obra, algo que se repite multiplicado, con variaciones, un mismo ritmo recurrente, como dice Hernán Kesselman.

En *Telarañas* es fundamental considerar la problematización del lenguaje, verbal y no verbal, y el posicionamiento del autor sobre el realismo con el fin de ampliar el espectro interpretativo y de evitar su reducción a un esquema formal fijado a priori. En otras palabras, es necesario ahondar en el problema del lenguaje, en el "cómo decir" de Samuel Beckett, en el no decir, en el sentido de que la no transparencia del lenguaje se entrecruza con la paradoja para autores como Gambaro y Pavlovsky, en el no realismo del Realismo como movimiento. Para expresarlo de modo más directo, pretender que el lenguaje teatral refleje fielmente, a manera de transcripción, la realidad exterior, aleja de esa misma fidelidad a la realidad, en razón de que siempre se trata de cierta y particular visión y no de una universalmente válida. Los autores de la neovanguardia

cuestionaron la ilusión realista; no obstante, la fuerte influencia del Realismo en el Teatro Argentino, inscripto dentro de diversas corrientes del género, así como las exigencias procedentes del contexto en cuanto al compromiso social, condujo a los autores a búsquedas propias en las que confluyeran la incorporación de estas preocupaciones junto con lenguajes posibilitadores de una crítica más profunda. Los movimientos del Realismo Reflexivo, del Hiperrealismo y del Realismo Crítico se inscriben dentro de posturas como las que se acaba de mencionar. Debe reconocerse en todo el proceso de cambios y transformaciones la herencia del Teatro Independiente con sus sucesivas reformulaciones y su refuncionalización hacia poéticas cada vez menos canónicas y ortodoxas. Volviendo a *Telarañas*, y a su autor, se observa una notable presencia de lo que podría denominarse interdiscurso de búsqueda, en términos de lenguaje y poética propios. Entre esos procesos interdiscursivos se encuentra, según lo dicho en líneas precedentes, el pensamiento de Beckett, cuya influencia en la época y en el recorrido de la dramaturgia pavlovskyana es de importancia clave, en particular en lo relacionado con la desrelización del lenguaje y del descentramiento respecto de lo verbal. El posicionamiento estético del autor le permite poner en escena una historia familiar en la que lo más importante, las diversas formas de violencia entre sus integrantes, sucede predominantemente en la interioridad de los personajes, en opinión de quien escribe; sucede en la dimensión de cruce entre el relato y el subtexto. En este se observan componentes de un mundo surreal, onírico, entrelazados con las relaciones contextuales, la acción dramática y con los textos didascálicos sobre la tópica escénica.

La estructuración de la obra en escenas con nombres de situaciones cotidianas familiares, con un título que las engloba, conforma una Tópica que en el devenir dramático despliega no solo una historia sino un acontecer que trasciende lo individual. Los nombres de las escenas constituyen una primera dimensión de campos isotópicos, la de parte de los clasemas. Aquellas se denominan de la siguiente manera:

“Obertura” Escena fascista

Ruleta comienzo

Comida

Ico

Ruleta

El arranque

Tarzán en la selva
Invasión
Cumpleaños
Vejeción
“La curación”
Soledad
Pre-final
Todo o nada
La mirada
El paquete
Era un héroe...

Algunas, según se verá más adelante, son cuadros escénicos más que escenas propiamente dichas. Los títulos y subtítulos de algunas de ellas poseen carácter anticipatorio de la tónica y las acciones. La primera escena, “*Obertura*”, con marcación de comillas, está subtitulada **Escena fascista**. Obertura es una “pieza de música instrumental con que se da principio a una ópera, oratorio u otra composición lírica” (RAE); en ella suele anunciarse el tema de la obra. En este caso, el nombre parodia el género lírico en dirección hacia la puesta en evidencia de las costumbres de la familia, las cuales se contraponen a lo mostrado en estéticas de “lo sublime”; el subtítulo anticipa la tónica que se desplegará en esa escena y durante el desarrollo de toda la obra. El entrecorillado incorpora la presencia de una discursividad que el autor considera propia del fascismo, culturalmente inserto en la vida social de la época, pero, a la vez, de acuerdo con su posición ideológica, la anuncia como un discurso crítico. Otros trabajos de Pavlovsky abordan teóricamente la cuestión del microfascismo de la vida cotidiana que, en *Telarañas*, se muestra dramáticamente. Se observa en la discursividad la hipérbole, figura inversa de la litotes, como tropos de base organizador de los campos metafórico-metonímicos y aun de los isotópicos, es decir, de procedimientos y figuras que transgreden de diversas maneras la máxima de cantidad, en el sentido de las leyes de discurso según teoría de Ducrot (Charaudeau P. y Maingueneau, D., 2005), por una parte y, por otra, de las máximas conversacionales de Grice (op cit.). La presencia recurrente del exceso y la acumulación posee una dimensión argumentativa tendiente a provocar un efecto desestabilizador, propio de esta

etapa de la dramaturgia del autor. Otro rasgo configurador de la discursividad, es el topos del lugar común, constitutivo del campo de los clasemas.

El título de la obra funciona como un dispositivo enunciativo articulador de las diversas escenas y cuadros desde el cual se anuncia la tónica y se despliegan las secuencias. En él se condensa un haz de topoi de alta densidad semántica. La primera acepción que provee el Diccionario de la RAE (22ª edición, versión digital) define telaraña como “la tela que forma la araña segregando un hilo muy tenue”; otros significados remiten a “cosa sutil, de poca entidad, substancia o subsistencia” y a “no percibir bien la realidad como en tener telarañas en los ojos”. En el caso del título de la obra, la connotación conduce a encontrar diversas relaciones semánticas: puede asociárselo con la red sémica de la obra a partir de la misma denotación “hilo muy tenue”; la definición caracteriza el modo de tejer de la araña y la estructura de la tela las que, por connotación, poseen estrechos vínculos con la tónica y la tesis del autor sobre la red de principios, mentalidades, componentes culturales, lazos familiares, subjetividades que conforman un universo del microfascismo cotidiano denunciado. Se construye desde el título, a la manera de la telaraña, un campo metafórico-metoniómico iniciado por sinécdoque. La teoría de Barthes en el sentido de considerar el texto como un tejido y como una tela de araña fundamenta esta afirmación. Se observa en este tema, además, una relación intertextual con *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977). En la dramaturgia puede relacionarse el tejido con el texto, más precisamente con la superficie textual, y el hilo que teje la araña con el subtexto que corre por debajo de la acción y la historia contada y que, por otra parte, teje la verdadera historia. El *mythos* trágico es evocado también por el título; la historia mítica de Ariadna, diosa del tejido y señora del Laberinto, puede ser considerada como uno de sus componentes; de acuerdo con una de las versiones, Ariadna se ahorca con el hilo, utilizado anteriormente para la salida de aquel por parte de su amante. La temática del hilo que sirve para salir y también para quedar atrapado y morir, tal como sucede con el hijo, llamado el Pibe, muestra en la dimensión del subtexto uno de los niveles de la relación familiar. El título, en suma, abre por desplazamiento, desde el haz de topoi, amplios procesos de metaforización y simbolización. Para acceder a la mejor comprensión de los mismos y de los campos isotópicos es importante la referencia a algunos temas y relaciones contextuales constitutivos de la obra. Asimismo, en el análisis se ha tratado de

mantener coherencia con las características de la dramaturgia de la obra, las que requieren un tratamiento que incorpore la noción de un devenir construido a la manera del rizoma de Deleuze.

Un importante anclaje de la dramaturgia de esta etapa de Pavlovsky lo constituye el Grupo Plataforma del cual fue fundador junto con otros psicoanalistas. Plataforma se separó de la Asociación Psicoanalítica Argentina en 1971 con el fin de cambiar el enfoque y prácticas de dicha Asociación, enmarcados, según el grupo, dentro de una visión científicista basada en la supuesta neutralidad de la ciencia; el grupo cuestionaba también el aislamiento que se le atribuía a la institución. Juan Carlos Volnovich, uno de sus miembros fundadores, en un artículo¹⁸ publicado en *Página 12* (versión digital), en abril de 2000, dice sobre sus objetivos:

¿Para qué Plataforma? Para rescatar el psicoanálisis de la estrechez teórica en la que estaba sumido. Para ayudarlo a recuperar el camino que conduce a la subversión del sujeto. Para apartarlo del establishment que lo incorporaba como opción novedosa. Para salvarlo de la certidumbre tecnocrática. Para acabar con el científicismo. Pero, también, para poder salir, nosotros psicoanalistas, del consultorio privado y romper con la condena de atender, sólo, cuatro veces por semana durante cincuenta minutos e interminables años, a pacientes de clase media bajo la amenaza omnipresente de no estar haciendo psicoanálisis si en algo se transgredía esa norma. Para poder ir a los hospitales, a la universidad, a otras clases sociales sin, por eso, quedar excomulgados. Para poder pensar un psicoanálisis fresco, sin ataduras que lo deformen, un psicoanálisis libre de compromisos y alianzas con el sistema. Para hacer una revolución psicoanalítica que ayudara a hacer una revolución social. Hoy en día todo esto suena tan ilusorio, tan ingenuo y confuso como todos los 60 y los 70 juntos.

Según Volnovich, a partir del Grupo Plataforma, el psicoanálisis en Argentina cambió radicalmente en el sentido de la apertura a diversas posturas teóricas y diversas prácticas: “ El psicoanálisis es donde los psicoanalistas sean, entendiendo el ‘ser’ como una definición clara que no pasa por el campo de una ciencia aislada y aislante, sino por el de una ciencia comprometida con las múltiples realidades que pretende estudiar y transformar” (*Espacios temáticos*, 2000). El Grupo se disolvió por decisión propia al año de su formación y sus miembros adoptaron distintos caminos profesionales. Muchos de sus miembros debieron exiliarse y algunos desaparecieron. Ha constituido un espacio importante en el interdiscurso intelectual de la época retomado por la dramaturgia de Pavlovsky en cuanto a su visión de un psicoanálisis que se involucrara

¹⁸ El título del artículo es *Treinta años después de la primera ruptura de la Asociación Psicoanalítica Argentina*.

con la realidad socio-política y en cuanto a la experimentación con técnicas de psicodrama y juegos dramáticos. Son estos temas los que el dramaturgo continuará trabajando en etapas posteriores.

En la indagación del archivo, el interdiscurso intelectual de la época aporta elementos claves para la comprensión e interpretación de obras como *Telarañas*. Retomando los conceptos acerca de cómo caracterizar las relaciones contextuales, interesa, en la década del setenta y parte de la anterior, estudiar la discursividad de aquellas a la luz de algunos de los profundos cambios culturales que tuvieron lugar. El *Mayo* francés del 68 constituye una fuerte influencia en escritores y dramaturgos en la escritura de piezas sobre críticas a las costumbres burguesas. La problemática de la dependencia económica y política de países pobres y pertenecientes al denominado Tercer Mundo condujo a la formación de distintos movimientos, cuyo accionar se fundamentaba en posicionamientos de lucha en favor de la liberación. El enunciado "liberación o dependencia" sintetizaba la oposición dialéctica y marcaba los discursos sociales y políticos no solo de nuestro país sino de otros países empobrecidos y dependientes y aquellos que, en países hegemónicos, eran concientes de las asimetrías e injusticias. En Argentina, los movimientos culturales, gremiales y políticos basados en un pensamiento promotor de proyectos de cambio de estructuras y, en algunos casos, de pensamiento revolucionario, armado o no, llevaron al cuestionamiento del sistema capitalista pero, por estas razones y por la fuerte presión sobre los gobiernos constitucionales, el poder fue ejercido por gobiernos de facto: el de Juan Carlos Onganía (1966-1970), reemplazado en 1970 por Roberto Marcelo Levingston y este por Alejandro Agustín Lanusse hasta 1973. Los gobiernos de facto decididos por las respectivas Juntas Militares y las medidas económicas adoptadas llevaron al país a un grave estado de conflictividad social y política. La perspectiva adoptada en la tesis lleva a reflexionar sobre los acontecimientos históricos de la década del setenta no como producidos por reclamos espontáneos o por el así denominado estallido social sino como procesos de cambio con profundas raíces en posicionamientos ideológicos, culturales y de movimientos de masas, propios del momento. En el mismo sentido, se ha fundamentado el análisis dentro del amplio interdiscurso del cual se comenzó a hablar anteriormente. No se intenta abordar una problemática socio-histórica que excede en mucho los objetivos de la tesis pero sí es propósito de esta evitar, por un lado, la

construcción discursiva sobre los ejes de la polarización o la dicotomía y, por otro, la conceptualización del reclamo social y de la acción política como producto de la marginalidad de sus actores. Enmarcar el estudio contextual dentro del eje de la Historia, de la información documental, y de la complejidad que ello implica, posibilita al investigador la construcción de un ethos discursivo distanciado de formulaciones reduccionistas o simplistas, aun cuando se admita que en la elección de autores siempre se involucra el posicionamiento de aquel. Conjuntamente con el eje de la Historia, el estudio del interdiscurso intelectual hace emerger cuestiones culturales que han iniciado en la época la conformación de nuevas subjetividades y nuevas maneras de concebir los vínculos familiares, las estructuras sociales y su incidencia en las vidas de las personas. En el campo teológico, el auge de la Teología de la Liberación y en el filosófico autores, entre otros, como Herbert Marcuse, Louis Althusser, Antonio Gramsci proveyeron, junto con los autores del estructuralismo, un espectro de lecturas que, aunque censuradas de un modo u otro, circularon entre los interesados en las problemáticas mencionadas en los párrafos anteriores. Del amplísimo campo que se abre a partir de ello, algunos temas son de particular interés para comprender la discursividad de obras que, como *Telarañas*, intenta desocultar tramas de microviolencia en relación con la violencia social y política. En general, en el periodo se intensifican la entrada del presupuesto sociopolítico a la dramaturgia y el compromiso de los dramaturgos por asumir un posicionamiento crítico (Pellettieri, 1997).

El estudio de las relaciones contextuales lleva a interrogarse sobre qué acontecimientos marcan la década del setenta y la anterior por su incidencia y continuidad en aquella. Lleva también a considerar la noción de multicausalidad de los acontecimientos y procesos históricos. En primer lugar, el golpe de Estado de 1966, mediante el cual las Fuerzas Armadas depusieron al Presidente Arturo Humberto Illia y designaron al Tte. Gral. Juan Carlos Onganía como tal, tuvo consecuencias graves sobre la constitucionalidad, la economía, la educación y la cultura. Durante el gobierno de facto, se suspendió la vigencia de la Constitución y se la reemplazó por el Estatuto de la Revolución Argentina, hecho que da lugar a un proceso de deslegitimación de la política y legitimación del régimen militar¹⁹, la censura y la derogación de la autonomía

¹⁹ El tema de la continuidad en este sentido constituye uno de los componentes que se tratará con mayor detalle en los apartados sobre memorias discursivas. Se ha trabajado con la tesis doctoral de María Alejandra Vitale (2007) sobre las memorias retórico-argumentales de los golpes de Estado (1930-1976).

universitaria, con la consiguiente persecución a políticos, docentes e investigadores que culminó en la represión a la Universidad de Buenos Aires denominada “Noche de los bastones largos”. Las medidas económicas perjudicaron a los sectores más desfavorecidos de la sociedad y se profundizaron tanto las diferencias sociales como la toma de conciencia de situaciones de injusticia y pobreza estructurales. La formación de grupos y movimientos gremiales, estudiantiles y políticos se radicalizó en algunos casos y condujo a acciones tendientes a promover el cambio en las relaciones de poder. Movimientos como el Cordobazo de 1969, el Rosariazo y otros en distintas provincias mostraron una activa participación, que intentaba no solo reivindicaciones laborales sino la recuperación de formas democráticas de gobierno en las organizaciones gremiales y en lo político. Durante estos años se formaron también las organizaciones políticas armadas con la finalidad de retomar por esa vía el poder y transformar las estructuras injustas. Los partidos políticos tradicionales buscaron una salida que pusiera fin al gobierno militar, movimiento que confluyó en el documento *La Hora del Pueblo*, suscripto por el radicalismo, el justicialismo y otros partidos, base de un acuerdo para superar la crisis y llamar a elecciones. La vuelta de Juan Domingo Perón al país en 1973 fue vista como una manera de construir un “ frente de coincidencias ”, según lo expresa José Luis Romero (2008; cap.XIV, pág. 181). El historiador describe los primeros años de la década del setenta de la siguiente manera:

El carisma de Perón operó esta vasta polarización, que se tradujo en el triunfo masivo, por dos veces, del frente electoral por él impulsado. El año 1973 pareció cerrar definitivamente un ciclo de inestabilidad y frustraciones. En poco tiempo, sin embargo, la República descubrió que todavía le quedaba por vivir la más aguda y dolorosa de sus crisis.

El candidato de Perón, por haber sido él proscrito por Alejandro Agustín Lanusse, fue Héctor J. Cámpora quien ganó las elecciones y asumió la Presidencia el 25 de mayo de 1973. No obstante un inicial periodo de aparente convocatoria popular, se puso de manifiesto la crisis interna del propio peronismo. El 20 de junio de ese año, día del regreso de Perón a la Argentina, grupos pertenecientes a sectores de la derecha y de la izquierda del movimiento se enfrentaron en Ezeiza y tuvieron lugar graves hechos de violencia. Los enfrentamientos entre estos y otros sectores de la sociedad disconformes con el gobierno de Cámpora forzaron su renuncia y un nuevo llamado a elecciones en las que la fórmula presidencial compuesta por el Gral. Perón y su esposa María Estela Martínez de Perón triunfó por amplia mayoría. Perón falleció el 12 de junio de 1974.

La Presidencia fue asumida por la Vicepresidente, y ejercida bajo la fuerte influencia de José López Rega, quien había sido secretario privado de Perón y quien organizó grupos clandestinos para la represión. Se profundizó la crisis económica, política y social del país. Fracasó el intento de mantener el orden constitucional mediante la renuncia de la presidente y de su reemplazo por el presidente del Senado Ítalo Luder. La Junta Militar llevó a cabo el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 y designó presidente al entonces general Jorge Rafael Videla hasta marzo de 1981. Interesa en este punto señalar, además de lo expresado en otros apartados del presente trabajo, que el llamado Proceso de Reorganización Nacional tuvo alcances de vastas y graves consecuencias para la sociedad toda. Luis Alberto Romero en la obra de José Luis Romero (2008, cap.XV, pág. 187) dice:

(...) Pero además, en la concepción de los jefes militares, la restauración del orden significaba eliminar drásticamente los conflictos que habían sacudido a la sociedad en las dos décadas anteriores, y con ellos a sus protagonistas. Se trataba en suma de realizar una represión integral, una tarea de verdadera cirugía social.

El historiador, al igual que otros autores, trata el tema de la complicidad civil en la instauración del régimen de facto y de la falta de oposición por parte de partidos políticos, empresarios, sectores de la Iglesia. La temática es hasta la actualidad objeto de tratamiento de diversos estudios entre los cuales se encuentran trabajos teóricos de Eduardo Pavlovsky quien, muy especialmente, retoma la problemática como presupuesto de sus obras. Por su parte, la dramaturgia de la época y de las décadas subsiguientes la ha considerado con particular interés.

Relaciones contextuales y campo isotópico de los clasemas

Los campos isotópicos de *Telarañas* muestran una articulación muy sutil en la trama de la dimensión subtextual entre la presencia de la conflictividad del contexto y la acción dramática, entre la superficie textual de carácter realista y expresionista y lo que realmente sucede en el campo de lo no dicho, con características surreales y procedimientos provenientes de la etapa del absurdo referencial. El Prólogo anticipa la finalidad perseguida por Pavlovsky en esta obra: “ Su objetivo apunta a hacer visible la estructura ideológica invisible que subyace en toda relación familiar ”. Esa estructura invisible ha sido asociada en el presente trabajo, recordemos, al elemento organizador

del primer tramo del corpus, “*El silencio grita*”. Anteriormente se ha introducido el tema de la estructuración de la obra. Partiendo de la primera escena, “*Obertura*”, con la descripción en el subtítulo Escena fascista, el autor anuncia su tesis respecto del microfascismo cotidiano pero también de su instalación en sectores sociales de Argentina, en particular la de Buenos Aires, a través de principios sostenidos como valores fundantes de la familia, de la crianza, del concepto de nación. Tesis que transcurre en el suceder teatral. Por estas razones se ha considerado la escena como la primera subsecuencia de la obra, denominada A. La misma, a la vez que anticipa la Tópica, provee un primer anclaje discursivo, construido como una reformulación paródica de discursos políticos. Los textos didascálicos son extensos, con repeticiones de enunciados, con articulación entre los lenguajes verbales y los no verbales sugeridos en las didascalias. Para el análisis, los enunciados semiótico-lingüísticos de esta escena han sido organizados según los siguientes elementos de saber de la formación discursiva del microfascismo:

Salir del ropero

Familia

Fútbol

Saludo nazi

Paso de ganso

Los elementos de saber, recurrentes en toda la acción dramática, funcionan como parte del campo isotópico de los clasemas. Han sido trabajados en razón de esas recurrencia y de su afinidad con rasgos de otros enunciados en las escenas subsiguientes. El primero de los elementos de saber, “salir del ropero”, es un componente que se repite posteriormente en distintos textos didascálicos junto con el cambio de ropas:

Escena fascista. Didascalias de inicio

(El Padre sale del ropero vestido con saco azul, con un escudo de Lanús muy grande, que ocupa gran parte del saco. (...) Lo sigue el Pibe vestido de gris con otro amplio escudo de Lanús. Al salir los dos del ropero caminan por todo el cuarto como si fuera un espacio imaginario rodeado de gente. (...) (1).

La acción de salir del ropero o acercarse a él para el cambio de vestimenta se repite trece veces en la obra. “Salir del ropero” considerada como metáfora de la vida cotidiana presenta el tema de la identidad con connotaciones sobre la sexualidad y el

desocultamiento. En el caso de *Telarañas*, también connotaciones sobre intercambio de roles.

En el elemento de saber “familia” en los enunciados de esta escena”, se observa una pertenencia a formaciones discursivas que extienden metafóricamente el concepto a otros grupos, sociales, laborales, políticos, uso muy frecuente en los discursos institucionales. La escena continúa con el discurso del Pibe, en tono paródico e imitativo de palabras pronunciadas en actos de celebración, muestra la recurrencia de sintagmas y campos léxicos asociados:

PIBE (*Leyendo un papel*): Hoy el Club Deportivo Lanús está de fiesta. Más que nunca esta familia grande que formamos los socios de Lanús, volvemos a sentirnos orgullosos de un hijo nuestro. (2)

(...) Hoy han pasado cuarenta y un años y es nuevamente un hijo nuestro, Don Paco Gallardo (*¡Don Paco! ¡Don Paco! El PADRE agradece*), quien contribuye a nuestra familia granate con una donación. (3)

(...) ¡Muchas gracias hijos granates, muchas gracias! (4)

Los sintagmas “esta familia grande” y “nuestra familia granate” presentan rasgos afines, ambos tienen al lexema familia como sustantivo núcleo y poseen, por el adjetivo pospuesto, una denotación que alude a la extensión de los vínculos en un caso y al color que identifica al club en el otro. La deixis fijada por “esta” y “nuestra” asocia al emisor del enunciado con las mencionadas identificaciones y orienta el mismo hacia los paradestinatarios imaginados por los personajes. La afinidad fonológica entre “grande” y “granate” tiende a acentuar la vinculación entre los dos lexemas. El uso metafórico posee una connotación irónica en el sentido de atribuir a una institución vínculos de familia que el resto del discurso del Pibe desmiente. El lexema familia se extiende a “comunidad” en otro enunciado en referencia al conjunto de socios de la siguiente manera:

PIBE: Hacer de un club de fútbol también un centro social y cultural para la comunidad granate. (5)

El enunciado es precedido por otro que recoge un lugar común, recurrente en discursos oficiales:

PIBE: (...) Cumplimos con el legado de nuestros fundadores. (6)

El lugar común forma parte de los haces de topoi que, en este caso, mediante la parodia imitativa, traen al discurso la presencia de otros enunciadores, pertenecientes a formaciones discursivas de ámbitos institucionales y políticos vinculados a lo que se considera responsabilidad de continuar el mandato fundacional y la herencia. Se materializa mediante el verbo “cumplimos” en pretérito perfecto simple, con sujeto

tácito en primera persona del plural, en alusión a la Comisión Directiva; la primera persona es inclusiva de la “familia granate”. La Comisión Directiva estuvo integrada por un personaje llamado José López, socio fundador N° 5, de quien el Pibe dice:

(...) volvemos a sentirnos orgullosos de un hijo nuestro. Ayer, en 1930, fue José López, nuestro socio fundador N° 5, el que contribuyó a la construcción de nuestra primera platea de socios... (7)

El nombre José López posee un alto valor semántico por la asociación con el secretario privado de Perón y de María Estela Martínez de Perón, José López Rega, de gran influencia en los dos gobiernos, fundador y responsable de la Asociación Argentina Anticomunista, conocida como Triple A, grupo parapolicial que tuvo una activa participación en la represión desde 1973. La mención del año de fundación, 1930, es el año del Golpe Militar que el 6 de setiembre derrocó al Presidente constitucional Hipólito Yrigoyen e instaló un régimen conservador y represivo. Asumió la Presidencia el Gral. José Evaristo Uriburu pero, en los hechos, el poder político fue ejercido por el Gral. Agustín P. Justo, quien logró asumir el Gobierno en 1931, luego de elecciones fraudulentas²⁰. El Golpe de Estado de 1930 inicia una serie de golpes militares, con participación de otros sectores, que culmina en 1976. De manera que, el nombre José López, su condición de socio fundador, la fecha 1930, el enunciado “Cumplimos el legado de nuestros fundadores” y la transformaciones de los personajes y de la escena en una corporización de signos fascistas, conforman una serie de enunciados dentro del campo isotópico de los clasemas, constitutivos de memorias discursivas que apuntan a una matriz discursiva de algunos discursos de la época y ciertos discursos de carácter fundacional.

En este segmento de la escena, el Pibe menciona obras realizadas dentro del marco institucional: “nuestra querida cancha cuenta con un sector de plateas...”; “dos baños para hombres y mujeres”; “inauguramos nuestro sector de plateas”. La temática del fútbol es constitutiva de la tópica de la escena, asociada a la política con componentes nazi-fascistas, la presencia de masas y la violencia. La recurrencia, conjuntamente con el juego de ruleta, se observa en toda la obra. En los enunciados se reiteran los relatos de jugadas, de hechos de violencia, los lugares comunes y los cánticos de cancha. En la construcción de la escena, el dramaturgo retoma el presupuesto histórico del uso que el nazismo y el fascismo han hecho del deporte, tema

²⁰ Romero, José Luis, *Breve Historia de la Argentina*, Caps. XI y XII.

que es desplazado metafóricamente al presente de la obra y de la historia contada. El presupuesto histórico, entramado con el resto de la tópica, es retomado como presupuesto teatral y como anclaje discursivo, desde los cuales se desarrolla la tesis del microfascismo. Los textos didascálicos proveen sugerencias para la representación de lo que sucede en la dramatización de la escena en un club imaginario, protagonizada por los mismos personajes. Las indicaciones didascálicas articulan un dispositivo enunciativo que las materializa mediante lenguajes no verbales y banda de sonido:

(Se sienten ovaciones y aplausos, que provienen de la banda de sonidos que maneja la MADRE desde una consola durante la escena) (8)

(El PADRE agradece los saludos del público imaginario. El Pibe camina detrás de él, ceremoniosamente, con una carpeta bajo el brazo. Se detienen ambos en un estrado imaginario. Los aplausos arrecian. El PIBE aplaude también). (9)

En la subsecuencia, se reitera la presencia de enunciados estructurados por lexemas y sintagmas relacionados con la multitud: “público”; “los aplausos arrecian”; “aplausos generales...” ; “algarabía”; “delirio de la gritería”; “sonido de muchedumbre atronador”; “gritos de la muchedumbre”; “ovación general”; “sonido de masas”. La gradación creciente, de “público” a “masas” puede relacionarse con aspectos que hacen a la intensidad del sonido pero también con el contexto intratextual y el externo, vale decir, con el público imaginario que forma parte de la supuesta ceremonia y con el contexto exterior que el dramaturgo plantea como presupuesto socio-político. Las didascalías que siguen, extensas, están construidas por transposición de género como una representación paródica de discursos políticos de carácter nazi-fascista:

(El público pide que hable DON PACO. El PIBE le cede el micrófono al PADRE, DON PACO aparece misteriosamente con un bigotito hitleriano que se habría colocado a último momento. Se ha quitado los anteojos. DON PACO, transformado en Adolfo Hitler, comienza un discurso ininteligible (...) El sonido de masas es parecido al de los discursos de Hitler o Mussolini. (...) El PIBE se ha transformado en un representante de la juventud nazi y secunda a Hitler en sus más mínimos detalles. El discurso de DON PACO debe rememorar una ceremonia fascista del 38 ó 39. Al terminar el discurso, DON PACO y el PIBE marchan juntos con paso de “Ganso”. De improviso, el PADRE interrumpe bruscamente la marcha) (10)

La transformación del Padre en Don Paco, dirigente del club, de este en Hitler y del Pibe en representante de la juventud hitleriana conforman una de las dimensiones del campo isotópico de los roles o isotopías actoriales de la familia representada. Anteriormente, las didascalías indican que la Madre maneja la consola. En síntesis, en

esta dimensión el oikos se construye sobre la base de transformaciones de personajes que, a su vez, se identifican con otros personajes representativos de formas de autoritarismo y regímenes totalitarios. En escenas posteriores los roles se intercambian con repeticiones de estas características.

Las didascalias de este segmento son precedidas por un enunciado verbal que puede representar la reformulación de un enunciado pronunciado en actos políticos: (“Aquí están, estos son, los muchachos de Lanús”) (11) (desde la consola).

La reformulación repite la forma del enunciado: “Aquí están, estos son, los muchachos de Perón”, cantado por la Juventud Peronista de la época. Cabe decir, sin embargo, que no es el único enunciado que evoca, puesto que su forma es también un eco de cánticos con otros contenidos. Teniendo en cuenta el contexto socio-político de la década del setenta y en el contexto interior a la obra, se lo ha considerado una reformulación de ese cántico político.

Los elementos de saber “saludo nazi” y “paso de ganso” o de marcha militar definen la transformación del Padre y del Pibe. La transformación, según se sugiere en el texto didascálico, es abarcativa de lo corporal, y, por esta razón, total. Dice el autor sobre el PIBE: “secunda a Hitler hasta en los más mínimos detalles”. Es interesante la construcción de la transformación gradual operada por los enunciados:

(DON PACO transformado en Adolfo Hitler(...)) DON PACO se ha transformado en Hitler(...)) El PIBE se ha transformado en un representante (...) marchan juntos con paso de “Ganso” (12)

Las formas verbales de los enunciados reafirman la metamorfosis operada; en el primer caso, se expresa mediante un verbo predicativo elidido y el participio pasado “transformado”, en el segundo, el tiempo verbal, pretérito perfecto compuesto, expresa la conclusividad de la acción. El uso del sintagma “paso de ‘Ganso’ conlleva una connotación, además de la histórica, acerca de la vigilancia; el ave, de acuerdo con el Diccionario de la RAE, es tomada como símbolo de la última por la fuerza de su graznido; en ambos casos, se pone de manifiesto la relación contextual. De este modo, a partir de los elementos de saber, se conforma una cadena discursiva en la que los lenguajes teatrales, verbales y no verbales, anudan la coherencia semántica de esta subsecuencia desde la cual se despliega la tópica. Desde el punto de vista de la dimensión argumentativa, se abre una vertiente orientada hacia el contexto exterior y otra, hacia las raíces más profundas de la violencia. La escena se cierra con un enunciado didascálico y con una alocución del Padre al Pibe; en el cierre se inicia el

recorrido de la historia hacia el final trágico y desplaza el discurso paródico hacia la acción dramática que instala la violencia entre los personajes:

PADRE (*Le hace señas a la MADRE que baje el sonido desde la cabina y se dirige al PIBE*): No aprendés nunca, imbécil. Rajá de acá, ¿querés? *El PIBE huye de la escena, corrido por el PADRE*) (13)

El devenir dramático de las escenas: una posible sintaxis

Las escenas configuran una sintaxis dramática con características rizomáticas, de circularidad, sin fronteras demasiado delimitadas. La noción de sintaxis empleada aquí remite a una organización escénica que construye el espacio y el tiempo en relaciones que se entrecruzan a la manera de una telaraña. La simbología del mito de Ariadna puede ser considerado un componente de los sentidos que ligan la historia familiar por una parte y los campos metafórico-metonímicos por otra a una escena matriz, la que por desplazamiento simbólico se constituye en escena matriz de las redes de violencia, represión, complicidades. Sintaxis laberíntica que permite pensar en un cronotopos²¹, o más precisamente en una sintaxis cronotópica, es decir, en una categoría que evidencie las profundas conexiones entre tiempo y espacio en el devenir dramático. En *Telarañas*, el cruce de ambas dimensiones muestra un suceder que transcurre entre la vida cotidiana de los personajes y en el interior de sí mismos. Ese acontecer construye a su vez el oikotopos del que se habló anteriormente. Esa sintaxis de las escenas gira en torno de formas tópico-espaciales recurrentes en la temporalidad de la obra. La sintaxis gira a modo de rueda, una “ruleta”, dice el texto, de distintos tamaños; en el devenir dramático se observan en ella distintas funciones, con sustitución e intercambio de roles, en despliegues que se inician en la Escena “*Obertura*” y van desde el mythos trágico, basado según opinión de quien escribe en relaciones de intertextualidad en las tragedias *Edipo Rey* y *Medea*, de Sófocles y Eurípides respectivamente, hasta su desenlace trágico. Las formas, materializadas por enunciados semiótico-lingüísticos verbales y no verbales, con gran predominancia del lenguaje corporal, poseen una construcción rizomática, un ir y venir por lugares de afectación de la vida de la familia.

²¹ Cronotopos, en la teoría de Bajtín, es “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales en la literatura”. (1989) El entrecruzamiento de los componentes de la temporalidad y de la espacialidad construyen el espacio escénico y los tiempos de las historias contadas no en sucesión sino un fluir de superposiciones e intercambios cuyos sentidos se abren a múltiples procesos de simbolización.

En los párrafos dedicados al análisis de cada escena se ha respetado el tipo de letra y otras marcas por la importancia que revisten dentro del enunciado total. La escena que sigue a la denominada “Obertura”-Escena fascista es la llamada **Ruleta comienzo**. En ella, los textos didascálicos son extensos, detallados en cuanto a la construcción del espacio escénico y a las acciones y gestos de los personajes. Los elementos de saber pertenecientes a las formaciones discursivas de la identidad y el juego de azar elegidos para organizar la subsecuencia B son :

El juego de ruleta

El ropero

El espejo

Según se verá en los párrafos siguientes, los tres conforman procesos sinecdóticos recurrentes dentro de la sintaxis total; se inician en parte en la escena anterior y reiteran en las posteriores.

Respecto del espacio escénico, el enunciado de inicio retoma el título de la escena y anticipa la tónica; los otros enunciados descriptivos apelan predominantemente a lenguajes no verbales:

(Ruido de ruleta. Luz a medias. El PADRE recostado en un sillón) (14)

El lexema “ruleta” está nombrado veintitrés veces en la escena. Según las didascalias, el PADRE posee ruletas de distintos tamaños:

(Se levanta de la cama sobresaltado y se dirige al piso, donde hay una ruleta en un extremo del cuarto(...)) (15)

(Con voz de decepción. Sale corriendo y extrae de un cajón otra ruleta de tamaño mediano) (16)

(Con voz de decepción. Sale corriendo y busca debajo de la cama y extrae una ruleta más pequeña) (17)

(Prende la luz. Se ve ahora la escenografía. Debiera haber más elementos de ruleta, prospectos o elementos escenográficos que tradujeran el elemento ruleta) (18)

(Se dirige a un mueble cercano al ropero y extrae una ruleta más grande que las anteriores) (19)

Se sugieren otros elementos relacionados con el juego:

(El PADRE se dirige a uno de los extremos y saca un paño doblado) (20)

(Extrae una caja de fichas) (21)

(Extrae con un rastrillo las fichas del ropero) (22)

Además, se mencionan elementos que acompañan a los anteriores: “block de hojas”, “lápices”, “sacapuntas”. Los enunciados que describen el lenguaje corporal aúnan ambas series de elementos:

(Extrae una caja de fichas. Las ordena como un croupier profesional. Movimientos que indican un trabajo de verdadero oficinista) (23)

(Como un empleado que llega a su oficina y maneja con la rutina diaria los objetos de su escritorio. Es un ir y venir de un oficinista) (24)

(...Vuelve al trámite burocrático) (25)

Los lexemas que nombran los elementos de juego construyen un campo léxico que constituye a su vez un campo tópico sobre la suerte, el azar, la vida como una rueda, articulado con los enunciados verbales del Padre y del Pibe:

PADRE: ¡Negro el 33! ¡Negro el 33!...

(...)

Negro el 12!

(...)

Tercera docena con la variante 15. (...) Son trece números... Variante alternada(...)

(...)

¡No va más!

Las didascalias refieren también jugadas:

(Lee en voz alta martingalas) (27)

En el último enunciado el lexema “martingalas” (sistema de apuestas) posee un enunciado subyacente que remite a una secuencia de variables, a las posibilidades que trae el azar. Desde otro punto de vista y, teniendo en cuenta los estudios teóricos de Pavlovsky sobre los principios constructivos del psicodrama y de su dramaturgia, puede asociárselo a procedimientos de construcción dramática mediante la cual las escenas se desdoblan o multiplican a partir de una primera. Sobre el lexema “croupier” cabe decir que, además del significado referido al empleado de casinos que controla la mesa de juego, inicialmente se refería a la persona que aconsejaba jugadas al jugador. Los enunciados semiótico-lingüísticos referidos a movimientos corporales se asocian a las rutinas de una oficina burocrática; además de citar una costumbre frecuente en algunas oficinas, se observa en ellos un primer indicio de la vinculación entre la cotidianeidad y la participación en actividades ilegales, temática que está presente en otras obras del dramaturgo. El rol en esta escena es ejercido en primer lugar por el Padre y luego por el Pibe, en una primera instancia de las metamorfosis e intercambio de roles que ocurren en la obra. El texto didascálico remite nuevamente al “ropero”, elemento escenográfico que se nombra repetidamente y lexema que en el texto de dramaturgia se reitera en distintos enunciados:

(...El PIBE se acerca al ropero. Lo abre. Un enorme espejo se abre. El PIBE se mira y queda observándose...) (28)

(El PIBE se sobresalta y saca del ropero como automáticamente un traje o "algo" que lo identifique como un croupier. El PADRE sigue anotando. Vuelan hojas y lápices. El PIBE se viste rápidamente y se acerca al tablero. El PADRE, sin mirarlo, se hace a un lado. Al llegar al tablero, el PIBE hace una verdadera metamorfosis y se transforma en un "croupier profesional". Toma las fichas. Las maneja y ordena "profesionalmente". El PADRE anota)... (29)

El cambio se opera desde un personaje pasivo a uno que no solo se transforma sino que toma el control de parte de la escena. La repetición del adjetivo "profesional" se aplica primero al Padre (23) y luego, al Hijo; el adverbio añade densidad semántica a la manera en que se desarrolla la actividad. El siguiente diálogo muestra el cambio de posicionamiento entre ambos:

PADRE: (...) Déme 2000.

PIBE (Ágilmente, manejando las fichas con el rastrillo): 2 de 500 y 10 de 100. (El PADRE toma las fichas. Abre el libro y juega). ¡No va más! (El PADRE intenta jugar, pero el PIBE con el rastrillo lo detiene). ¡No va más! (Pausa). ¡Colorado el 36! (30)

El juego sigue en diecinueve intercambios de diálogos; los personajes dramatizan el juego de ruleta como una rutina de apuestas sistemática; la zona de indeterminación por desdoblamiento que se crea entre la representación de un supuesto funcionamiento clandestino y el "como si" de los personajes hace rodar la "rueda de la fortuna" de la que se espera cambie la suerte de la vida familiar. Acerca del Padre, las didascalías dicen:

(...Sigue estudiando la variante. Abre un libro...) (31)

PADRE (Busca en el ropero): ¡Vieja! ¿No sabés dónde está el libro? El libro 3 de Pugliese, ¿dónde lo pusiste? ¡Me ponés los libros en cualquier lado! (Busca por todos lados) ¡El de las chances! (Entra la MADRE). (32)

El presupuesto retomado por este campo de clasemas es el de la problemática económica de la época. Durante la Dictadura, el Ministro de Economía José Alfredo Martínez de Hoz implementó un plan que favoreció el sistema financiero en desmedro del sistema productivo. En *Telarañas* el juego de ruleta opera como un campo metafórico-metonímico del sistema socio-económico, desde el cual, por desplazamiento, se reenvía a la serie social la crítica y la denuncia de mesas de dinero, vaciamiento de empresas y, por ende, de ausencia trabajo genuino reemplazado por la importación y los juegos de la Bolsa y los mercados. El enunciado "¡Hagan juego, señores!", con la modalización imperativa, imita el lenguaje de los croupiers pero,

simultáneamente, puede ser asociado a una invitación encubierta, existente aunque velada en el contexto.

Los enunciados sobre el espejo adquieren una creciente dimensión argumentativa a medida que transcurren las escenas. Es un elemento escenográfico sugerido recurrentemente; como ya se ha dicho, conforma junto con los enunciados sobre el ropero un dispositivo enunciativo de articulación en esta subsecuencia y entre las escenas sobre la tónica de la identidad y metamorfosis y entre los lenguajes verbales y los no verbales. Al comienzo de la escena, las didascalias proponen:

(...El PIBE se acerca al ropero. Lo abre. Un enorme espejo se abre. El PIBE se mira y queda observándose) (33)

(...)

MADRE (Al PIBE): ¡Vamos! (El PIBE, atemorizado, se desviste y vuelve al espejo. La MADRE limpia el cuarto) (34)

(...)

(... (El PADRE) Es un oficinista que se retira de su oficina. La MADRE limpia. El PIBE saca del ropero una ruletita más pequeña. Un tablero chico y lo coloca sobre la mesa del comedor. Hace anotaciones. El PIBE sigue jugando en el espejo) (35)

El encadenamiento discursivo entre “enorme espejo”, “atemorizado, se desviste y vuelve al espejo” y “sigue jugando en el espejo” pone en evidencia la cuestión de la identidad, la duda, la relación del personaje con sus padres y lo que el personaje ve de sus padres y de sí mismo en el espejo. Este no es solo un objeto sino el funcionamiento de las relaciones de los personajes entre sí en espejo. El dispositivo de lo especular funciona a la vez como espejo, “enorme” dice el texto, de otras posibles subjetividades sociales, de acuerdo con los principios constructivos de la dramaturgia de Pavlovsky. En la escena se observa un predominio de la hipérbole como tropos de base en continuidad dramática desde esta escena de juego de ruleta hasta lo paroxístico de aquellas que representan los juegos sexuales, la violencia extrema y el final.

El campo isotópico de los roles o isotopías actoriales muestra el intercambio como principio constructivo. El control es el núcleo alrededor del cual gira el juego. En la escena “Obertura”, la Madre “maneja la consola” y aparece sin hablar, en “la cabina” de sonido, las transformaciones del Padre y del Pibe en otros personajes representativos del autoritarismo y microfascismo evidencian la metamorfosis de base, en otras palabras, quién pasa alternativamente del rol pasivo al activo, del receptor de la

acción al control de la misma, de víctima a victimario. En la escena *Ruleta comienzo*, el juego lo inicia el Padre e invita al Pibe:

PADRE (*Observa por primera vez al PIBE*): ¿Y?, ¿no venís? Te estoy esperando (...) (36)

El Pibe se transforma en “croupier profesional” y toma el control (30) hasta el enunciado que lo muestra “atemorizado” (34-35); es un control solo ejercido con el disfraz, cuando se le da una orden, vuelve al rol pasivo:

MADRE (*Al PIBE*): ¡Y vos cambiate que tenemos que comer! ¡Vamos, desvestite! (37)

La Madre le da la orden de desvestirse; el enunciado puede ser interpretado como quitarse el disfraz y con él aquello que lo identifica y recuperar su identidad anterior. Las didascalias sobre la Madre refieren a las tareas rutinarias del hogar:

(*Comienza a ordenar*) (38)

(*Limpiando*) (39)

(*La MADRE limpia el cuarto*) (40)

Se entrecruzan en la representación de los roles la cotidianeidad y la marginalidad del juego.

La forma lingüística de la escritura de los roles, mayúsculas completas, y la falta de nombres propios aluden a las figuras arquetípicas de la estructura familiar y sus funciones con inversión de sentidos y de lo arquetípico de algunos discursos sobre la familia. No se explicita la edad del Pibe. Entre las distintas escenas se abre respecto de ella una zona de indeterminación; de esta manera se posibilita un fluir de espacio-tiempo que contribuye junto con el espejo y el cambio de vestimenta a la tópica de la identidad. En *Obertura* y *Ruleta comienzo*, el personaje actúa bajo la influencia del Padre y la Madre; revierte esta influencia y muestra signos de cierta independencia cuando el disfraz de croupier se lo permite. Podría pensarse que estos indicios presentes en los diálogos y las didascalias construyen discursivamente un personaje preadolescente o adolescente.

Los diálogos muestran rasgos de un registro perteneciente al habla porteña de la época, en particular de grupos sociales con educación limitada; los personajes evidencian un importante acopio del lugar común como base de la comunicación entre ellos; el modo de uso del lugar común impide en realidad el conocimiento y la comunicación genuina, aparece como una forma esclerosada, una manera de encubrir aquello que en verdad se sabe pero no se dice. Algunos de los principios constructivos de la dramaturgia de Pavlovsky son las técnicas de psicodrama junto con su concepción

de la Multiplicación Dramática como aportes teóricos y las técnicas de improvisación; es necesario recordar en este punto que el texto escrito con el que se trabaja es el texto fijado o un texto no cerrado. El campo isotópico sintáctico-gramatical constituye una dimensión de alta densidad semántica en dos de los niveles de la enunciación: la de los personajes y la del dramaturgo, construida a través de todas las voces del discurso. La estructura y los signos de puntuación de los enunciados constituyen, unidos a los textos didascálicos, marcas de usos lingüísticos, modalización y entonación propios de la agresividad, descalificación y humillación del otro, como puede verse en los siguientes ejemplos (el subrayado es de la tesista):

PADRE (*Observa por primera vez al PIBE*): ¿Y?, ¿no venís? Te estoy esperando. (*El PIBE se sobresalta (...)*) (41)

(...)

PADRE (*Busca en el ropero*): ¡Vieja! ¿No sabés dónde está el libro? (...) ¡Me ponés los libros en cualquier lado!

MADRE: ¡Qué gritás, infeliz! ¿Querés que nos lleven presos a todos? ¡Sos loco! (42, todo el segmento)

(...)

PADRE: ¡Y por qué me lo sacás de aquí! (43)

(...)

MADRE (*Al PIBE*): ¡Y vos cambiate que tenemos que comer! ¡Vamos, desvestite!

PADRE: ¡Dejámelo un ratito más, que quiero hacer otra jugada! ¡Dejámelo! (...)

MADRE (*Al PIBE*): ¡Vamos! (*El PIBE, atemorizado, ...*) (44, todo el segmento)

(...)

PADRE: ¡Cuándo me vas a hacer un favor vos!

MADRE: Mirá cómo dejás el cuarto con esta porquería. (Agarra libros y los tira por el aire); Me tenés la casa ocupada con estas cosas! ¡Mirá! ¡Mirá! (...) (*Camina por entre las hileras de libros tirados. Patea la ruleta*) Y esta porquería, ¡un día te la voy a quemar! (45, todo el segmento)

La reiteración de los signos de exclamación remite a un tono de enojo, reforzado por los enunciados que señalan lenguaje corporal, “agarra”, “tira por el aire”, “patea” y el uso de los adjetivos “infeliz”, “loco”. La repetición de la conjunción “y” opera en la misma dirección: funciona como “un enlace extraoracional” e “introduce una actitud subjetiva de polémica, disgusto, etc.”²². El uso reiterado de los deícticos, de primera persona singular “me” y de segunda persona “vos” y “te” añaden carga semántica de agresividad. Es decir, la deixis tiene connotaciones personales: marca una posición ego-

²² García Negroni, Ma.M. (2006), *Acerca de la conjunción* (II, 8 págs.378-410) en *El arte de escribir bien en español* (Buenos Aires: Santiago Arcos editor).

céntrica de posesividad o de agresión, como si se dijera “las cosas me las hacen a mí” o “te las hago a vos”. El uso de “¡Mirá!” y “... querés” no aluden solo al significado sino a la connotación subyacente en el enunciado de reproche y reprobación al igual que el lexema “porquería”; los enunciados tienen una gradación de intensidad creciente hasta la amenaza en el final del enunciado 45. El registro y el campo isotópico sintáctico gramatical forman parte de los topoi en tanto y en cuanto recogen un sedimento cultural al que se le asigna, por su recurrencia en el enunciado total, argumentatividad enunciativa.

La escena siguiente es la denominada **Comida**, subsecuencia C. Los elementos de saber de la formación discursiva relacionada con la estructura familiar considerados para el análisis de esta subsecuencia constituyen un núcleo de sentidos que se relacionan con otras escenas. Se han tomado para esta finalidad:

Comida -puré- le da en la boca

La Madre y el Padre tienen roles activos, son los emisores de los enunciados verbales, el Pibe es receptor de la acción, no habla. La escena se inicia con un texto didascálico que anticipa el lugar de la Madre en la vida del Pibe y el control de la situación por su parte:

(La MADRE, el PADRE y el PIBE en la escena. El PIBE come puré que la MADRE le da en la boca)

El tropos de base sigue siendo la hipérbole. La Madre insiste y obliga al Pibe a comer exageradamente, sin límite:

(El PIBE evidencia signos de asfixia. Tiene burbujas de puré que le salen por la boca) (46)

(...)

(La MADRE le vuelve a dar puré con la cuchara. El PIBE hace una gran arcada y vomita en la mesa. La MADRE lo ayuda tomándolo de la frente con las manos) (47)

Se inicia en esta escena la presencia de lo desagradable con funciones desmitificadoras de los roles parentales. La exacerbación mostrada se une al uso y refuncionalización del lugar común, el cual forma parte de los clasemas de la tópica en cuanto a hábitos de crianza y al lugar de los roles de Padre y Madre, con inversión de la figura arquetípica:

MADRE: Coma, ¡así va a ser grande y fuerte como el abuelo! (48)

(...)

MADRE *(Le sigue dando)*: Vos querés que no se alimente. Que no coma nada. Que se debilite. ¡Cómo se ve que no sos la madre! (49)

(...)

PADRE: (...) Ya tiene edad para comer carne.

(...)

PADRE: Ya tendrá tiempo de comer otras cosas. Es joven...

MADRE: ¡Tiempo al tiempo! Como si el tiempo de él fuese tu tiempo. (50)

(...)

PADRE: La naturaleza es sabia. Cuando termine el proceso del puré, estará automáticamente preparado para comer pescado, hortalizas, verduras frescas y hongos. (51)

(...)

PADRE: Hay que dejar que evolucione solo. La naturaleza es sabia. Crea anticuerpos. (52)

Tiene lugar una discusión acerca de los alimentos, primero es la Madre quien insiste con el puré, luego el Padre es quien intenta interceder, resulta confundido y deja que coma puré y cree que el cambio puede ocurrir por sí mismo, “automáticamente” (51):

PADRE: Yo no le impido nada. Por mí que coma lo que quiera. No voy a ser yo el que le impida comer lo que le guste. (53)

En el diálogo durante la escena de la comida y en las posteriores, el uso del lugar común como expresión de una serie de mandatos retransmitidos posee no solo una importante recurrencia sino una alta densidad semántica con dimensión argumentativa. Se ha analizado en primer lugar el haz de topoi constitutivos de la construcción del enunciado y garantes del encadenamiento discursivo; en segundo lugar, la presencia de enunciadores y en tercer lugar, los componentes paródicos e irónicos. Siguiendo el razonamiento de Ducrot en *El decir y lo dicho* (Cap. 8, págs. 185-187), reconstruir el sentido del enunciado lleva a estudiarlo no solo en cuanto a la significación sino en relación con la situación de discurso (en este caso la escena concebida por el dramaturgo y los diálogos de los personajes) y con lo que el sujeto hablante (en este caso el personaje) comunica o quiere comunicar. En este punto es clave el siguiente concepto de Ducrot (ibid) acerca de la enunciación y la presencia de enunciadores: “...el objeto propio de una concepción polifónica del sentido es mostrar cómo el enunciado señala, en su enunciación, la superposición de varias voces”. Si bien se ha adoptado esta concepción en toda la tesis, en *Telarañas* la presencia del mandato en los enunciados de la Madre, del Padre y en los enunciados didascálicos acerca de la escenografía y los lenguajes no verbales, requiere un análisis más detallado, en especial porque retoman un presupuesto socio-cultural al que se quiere desenmascarar. Los elementos de saber “comida - puré - le da en la boca” aúnan los topoi de ciertos hábitos de crianza y educación asociados a fijar al sujeto a la infancia y retardar la maduración: el puré es un alimento procesado, fácil de deglutir; el niño-personaje no come solo, la

Madre hace todo, “le da en la boca”, sin entender el lenguaje del Pibe que no puede tragar más. Por lo que las otras escenas muestran sobre la familia, la “comida” es una metáfora de la relación de la Madre con el Pibe. Ella es la que lo somete a la dependencia, no lo nutre sino que lo satura de un alimento infantil, se opone a la intervención del Padre, determina la sexualidad del Pibe. Retomando la cuestión de la forma lingüística del enunciado, se observa en algunos una construcción según lo que Anscombe (1998)²³ denomina “enunciado sentencioso”, es decir, aquel que reúne las condiciones de “genérico” y que “es de la forma P<Q (bimembrismo semántico), eso es, P es argumento para Q”. En los enunciados 50, 51, 52 (ver el subrayado) se cumplen las condiciones de genérico, de bimembrismo semántico (no sintáctico) y otras mencionadas por Anscombe (ibid) como la repetición léxica en 50 y el carácter de tipificante en 51 y 52. Se acercan a las características del refrán en cuanto a que pertenecen a un “saber popular (o sea una verdad irrefutable de origen ancestral y experimental), de creación (oral) espontánea, y en cuyo enunciado han sido depositados objetos y costumbres pasados” (Anscombe, ibid). En los enunciados 48 y 49 no se cumplen todas las condiciones pero sí se observa una construcción genérica, de uso corriente en ámbitos familiares, con características sentenciosas que orientan la direccionalidad hacia la continuidad del mandato. En lo concerniente a la cuestión de otros enunciadores, es posible ver en los enunciados del sujeto empírico o hablante-personaje Madre, la presencia discursiva de un “se” colectivo y de su propia familia; La Madre se identifica con esa voz del ser de discurso y la multiplica. La enunciación del dramaturgo, recogida de todos los componentes del discurso, pone en cuestionamiento esa voz, se distancia de ella y la denuncia en el juego dramático que parodia e ironiza el enunciado sentencioso. Si tomamos el criterio de Ducrot²⁴ respecto de las escalas de gradación y la dimensión argumentativa, la hipérbole, el exceso, sostenida en toda la escena, y vista desde el desenlace, funciona a la vez como figura invertida de la lítote en tanto muestra la carencia, la falta de la verdadera “comida”, el amor y la comprensión. La configuración del rol de la Madre abre un campo simbólico por las relaciones de

²³ Anscombe, J.C. (1998) *Estructura(s) métrica(s) en los refranes*, Francia: Centre National de la recherche scientifique. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales

²⁴ Ducrot, O. *Argumentación y “topoi” argumentativos*. Francia: Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.

transtextualidad con *Edipo Rey* y *Medea*, esta última por el mito de la madre que mata, “se come” a los hijos.

La discusión entre Padre y Madre, centrada en aquella, retoma otros lugares comunes y topoi materializados en enunciados de formas sentenciosas o de razonamientos sin salida, circulares, a la manera de una telaraña que atrapa. Las isotopías sintáctico-gramaticales cumplen la función de mostrar ese tipo de razonamiento. El tiempo, la edad del Pibe y el tipo de comida son temas de discusión que ponen en juego el lugar del Padre y de la Madre. En el enunciado 50, el Padre se opone a la Madre y menciona la edad del Pibe como posible de tomar otro tipo de alimentos; la edad sigue estando en una zona de indeterminación, el Padre solo dice “ya tiene edad...”; “está grande ya”; la construcción discursiva refiere a un bebé para la Madre y a un niño para el Padre pero la sintaxis subtextual de las relaciones espacio-tiempo en el desarrollo de la obra refiere a un joven que en la mente de los padres sigue siendo bebé-niño. En la discusión suscitada, el campo isotópico sintáctico-gramatical presenta recurrencias en el uso de los conectores “pero”, “y”, “porque” y “por qué”, los cuales contribuyen a la articulación de la circularidad que caracteriza el diálogo entre el Padre y la Madre. De acuerdo con el concepto de García Negroni (2006), “ la función general de la conjunción es conectar elementos sintagmáticamente”, función observable en el encadenamiento discursivo de esta escena. Según la investigadora, la conjunción adversativa “pero” en posición inicial puede expresar diversas actitudes del hablante, entre ellas, la de polémica; en los siguientes enunciados de los personajes se repite el uso de la conjunción; muestra actitudes de polémica, enojo, y también, oposición:

Padre: ¿Cómo sabés que le gusta? Si no te dice que le gusta...

Madre: ¡Pero come, que es lo principal! ¡Él sabe que tiene que alimentarse para crecer! Está en plena edad de desarrollo. (54)

(...)

Madre: ¡Vos no dejaste el puré! Vos comés carne y seguís comiendo puré!

Padre: ¡Pero yo como carne! (55)

(...)

Padre: Yo no le impido nada. Por mí que coma lo que quiera. No voy a ser yo el que le impida comer lo que le guste.

Madre: ¡Pero dijiste que está resignado a comer puré toda su vida! ¡Es una condena! (56)

(...)

Madre: Pero podría comer otra cosa...¿ o lo vas a obligar toda la vida a comer nada más que puré? (57)

Padre: Yo no le obligo nada. ¡Pero si él insiste en el puré, será porque le gusta el puré! (...) (58)

Madre: Pero no se va a pasar con un solo alimento toda su vida. (59)

Los signos de exclamación refuerzan el contenido semántico de polémica. En el enunciado 57 se observa una atenuación del enojo para dar lugar a la disyunción en “o” por medio de la cual se recarga nuevamente el enunciado; en 59 continúa la recarga semántica de la actitud de la Madre. En el siguiente enunciado, se restringe el primer término del mismo:

Padre: Le gusta el puré, pero podría comer carne. (60)

Vale recordar que los encadenamientos en “pero” orientan el enunciado hacia la conclusión; en los ejemplos, cada personaje intenta volcar el discurso hacia su propia posición. Los enunciados con “porque” y “por qué” evidencian un singular uso del mismo como encabezadores de proposiciones adverbiales de causa o motivo o como locuciones introductorias de proposiciones interrogativas aunque, en realidad, los personajes no pretenden encontrar causas o motivos sino afirmar posiciones hasta la absurdidad:

Madre: ¿Vos creés que no le gusta el puré? Y entonces por qué lo come? (...)

Padre: ¿Por qué no le das carne? ¡Dale carne y vas a ver como no prueba más puré! (61)

(...)

Madre: ¡Vos comés carne y te encanta el puré!

Padre: Porque como carne. Si no comiera carne, no podría comer puré. (62)

(...)

Madre: ¿Es obligatorio comer puré cuando comés carne? Podrías comer carne y dejar el puré a un lado...nadie te obliga a comer puré y muchas veces repetís.

Padre: ¡Porque como carne!

Madre: ¡Porque te encanta el puré! (63)

(...)

Madre: Le gusta el puré.

Padre: Porque no le das carne. (64)

(...)

Padre: ¿Cómo sabés si nunca le has dado?

Madre: Porque le gusta el puré. Si no le gustara el puré, no le daría puré. (65)

(...)

Padre: Nunca te vas a enterar si le gusta la carne.

Madre: ¿Por qué?

Padre: Porque nunca se la ofrecés. (66)

(...)

Madre: ¿Y quién te impide comer carne?

Padre: Digo que como puré porque como carne. (67)

(...)

Madre: ¿Y por qué tiene que resignarse a comer puré toda su vida! (...)

Padre: Yo no le obligo nada. ¡Pero si el insiste con el puré, será porque le gusta el puré! (...) (68)

La función de la conjunción “y”, al igual que en la escena anterior, es la de expresar una actitud subjetiva de polémica, enojo, oposición como en los enunciados 61, 67, 68 y en los siguientes:

Madre: Y si no comieras carne, ¿comerías puré?

Padre (*Confundido*): Claro, no niego que el puré no me guste... (69)

(...)

Padre (*Hinchado*): ¡Y bueno, che, terminála. (...) (70)

(...)

Madre: Y si el proceso del puré dura 30 años? ¿Se va a pasar 30 años comiendo puré y vos no le vas a preguntar nada? (71)

(...)

Madre: ¿Y vos no mezclás la carne con el puré? (*El Pibe muestra signos de asfixia*) (72)

(...)

Padre: (...) ¡Y terminala, querés, que me volvés loco con todo esto! ¡Terminala de una buena vez! (73)

Un uso particular de “y” como enlace extraoracional lo constituye el del enunciado del final de la escena, en el cual el Padre expresa disgusto, fastidio y enojo:

Padre: Y vos, pibe, ¿que opinás? (siguen didascalias, ver enunciado 47)

Padre (*Sale*): ¡Qué hijo de puta! ¡Asqueroso de mierda! (74)

Por otra parte, el Padre finge pedirle opinión al Pibe quien ha permanecido silencioso todo el tiempo y, hacia el final de la escena, “muestra signos de asfixia”; la pregunta se contrapone a la discusión precedente, se asocia semánticamente a los textos didascálicos y al siguiente intercambio entre Madre y Padre:

Padre: El está en el tiempo del puré. Cuando termine el tiempo del puré, podrá comer carne o pollo.

Madre: ¿Y cómo sabés que ya no terminó el tiempo del puré si nunca se lo preguntaste?

Padre: Yo nunca le pregunto nada. No me meto con él. (75)

El campo isotópico de los roles acentúa las características representadas en las escenas anteriores e indirectamente se discute la autoridad; los lugares comunes y los enunciados sentenciosos funcionan argumentativamente en este sentido. Se pone de manifiesto el rol pasivo del Pibe, los “signos de asfixia” inician el proceso metafórico de su sometimiento a la Madre y al Padre, en especial a la primera. Como puede

observarse en los ejemplos, ambos hablan por el Pibe o sobre él o, más directamente, pretenden saber por él:

Madre: Coma, ¡así va a ser grande y fuerte como el abuelo! (*El PIBE come sin ganas, pero obedeciendo a la MADRE*) ¡Cómo le gusta el puré al nene! (*Le sigue dando*). (76)

La escena **Ico** en la subsecuencia D describe el juego del niño (“ico” es el nombre coloquial del juego de imitación del jinete y el caballo) en continuidad con la escena **Comida**. Se ha tomado como elemento de saber de la formación discursiva relacionada con el juego infantil la relación “juego-anteojeras-rebenque” porque la misma construye los cambios de roles, estrechamente ligados al crecimiento, la autoridad del Padre, la violencia y la sexualidad. Las didascalias con las que se abre la escena describen objetos que, por metonimia, refieren a la edad del Pibe:

(ElPIBE está sentado, mirándose en el espejo. Llega la MADRE con una pelela y un juego para hacer globos con pompas de jabón. Lo sienta en la pelela. El PIBE juega y hace globos. Todo el cuarto se va llenando de globos. Llega el PADRE). (77)

La Madre es quien administra el aprendizaje del control de esfínteres y el juego. El espejo vuelve a articular la tónica de la identidad y de los roles. La presencia del Padre intenta regular la situación pero es la Madre quien toma el control y se lo traspassa al Pibe:

PADRE (*Gritando*): Algún día van a prohibir hacer caca en el living de las casas. ¡Aquí falta autoridad! ¡Alguien que ponga orden! (78)

El Padre apela mediante la nominalización “autoridad”, “orden”, a una autoridad externa, no la asume él. Leído en relación con el contexto, el enunciado repite enunciados similares, pronunciados por algunos sectores como protesta por el estado de cosas y como apelación a una intervención no democrática. El sujeto hablante-personaje incorpora a un enunciador, ser de discurso, y retoma el “se” colectivo de ese posicionamiento. En este sentido, funciona como lugar común refuncionalizado; desde el lugar doméstico, “el living”, asume un valor semántico relacionado con lo socialmente aceptado y compartido por muchos. Por otra parte, se refuerza con el uso de “algún día van a prohibir...”, el enunciado posee una estructura formulaica en el adverbial que deja la acción en un tiempo hipotético, a cargo de un sujeto no deíctico (tácito en la dimensión sintáctica); el deíctico “aquí” y el uso no deíctico de “alguien” contribuyen a la orientación del enunciado que pretende ser sentencioso y profético. La intervención de la Madre mantiene al Pibe en un espacio-tiempo de no crecimiento, de

juego y le da los elementos para que castigue al Padre. El segmento comienza con un texto didascálico que sigue al enunciado del Padre y continúa con un enunciado de la Madre:

(Mientras dice esto intenta romper los globos que el PIBE sigue inflando. El PIBE ve al PADRE y comienza a saltar de la pelela y a llorar).

MADRE: ¡Quiere ico! (Al PADRE) ¡El nene quiere ico! (La MADRE comienza a limpiar al nene) (79)

(...)

MADRE: ¡Nunca querés jugar con el nene! ¡Siempre tenés alguna excusa! (80)

La Madre habla por el Pibe. En el resto de la escena ella conduce el juego, le da el control a su hijo, y somete al Padre. Las didascalias estructuran el pasaje:

(El PADRE queda en cuatro patas. La MADRE se dirige al ropero y extrae unas anteojeras y un rebenque. Le pone las anteojeras al PADRE. Al PIBE le da el rebenque y un birrete de jockey. Le alcanza unos terrones de azúcar, que el PIBE le hace comer al PADRE. Monta sobre el PADRE (...)
(81)

Las anteojeras puestas al Padre desplazan metonímicamente el sentido desde el objeto-juego al rol del Padre, que es quien debe poner las reglas de ese juego; funciona a la vez como sinécdoque del no ver más allá de las narices y del ser sometido por la propia ignorancia de los hechos. El Pibe asume el control, tiene poder sobre el Padre a quien humilla y castiga:

(...El PIBE lo azota con todo el cuerpo...lo azota por todo el cuerpo) (82)

La sexualidad e identidad del Pibe se configuran en este juego articulado por el espejo, a través del rol de autoridad de la Madre, del impulso que ella le da, de la debilidad del Padre y de su propia mirada frente a aquel. En el final de la escena, el Padre es vencido:

PADRE: Pará, che, en serio. ¿Pará que duele! ¡No doy más del lumbago! ¡Me rompés el bocho! (El "caballo" intenta un nuevo movimiento y cae extenuado. La Madre corre y le saca las anteojeras) (83)

La Madre promete al Pibe andar a caballo en un futuro indeterminado:

MADRE: 'Muy bien! ¡Un día te vamos a llevar a Palermo a andar en ico con uno de verdad! (84)

Anteriormente, el Padre lo ha amenazado:

PADRE: (...) Te voy a llevar a la tribuna de Lanús, ¡te van a dar ico en las tribunas! (85)

La lucha entre los tres provoca un intercambio de roles que coloca al Padre en su propia infancia:

((La MADRE) Lo saca al Pibe por un costado lateral. Queda el Padre lastimado y extenuado en el medio del escenario. Se va incorporando lentamente. Está todo desalineado. Mira el aparato de hacer globos. Se arrodilla en el suelo y hace globos) (86)

La próxima escena, **Ruleta**, articula otra subsecuencia, llamada E, la del juego de azar con el juego de intercambio de roles entrelazando en la sintaxis de la telaraña las dimensiones de la representación de lo onírico y de la realidad escénica. La rueda que gira pone en juego la tónica del dinero fácil, el fútbol, la sexualidad del Pibe ligada a la relación con la Madre. La rueda opera transformaciones y cambio de roles. Se han tomado como elementos de saber de esta formación discursiva:

Mi palpito

La ropa de mamá

La escena se inicia con un texto didascálico descriptivo de los roles domésticos, asignados de manera semejante a los de las escenas anteriores :

(El PIBE vestido de croupier, juega a la ruleta con el PADRE. Ruleta y manto en el piso. La MADRE hace la limpieza). (87)

Los demás textos didascálicos y los diálogos intensifican el juego. El lenguaje verbal y el no verbal sugerido en las didascalías poseen una violencia creciente. En el análisis de esta escena se focalizará la atención en la asociación juego-suerte como opuestos al trabajo y en los componentes familiares de la iniciación sexual del Pibe. Ambos son clasemas retomados del contexto socio-cultural de la época de escritura. En la construcción discursiva de ambos, se observa, al igual que en las escenas anteriores, la presencia de haces de topoi y de enunciados sentenciosos conjuntamente con el uso frecuente del insulto (este último no ha sido estudiado en particular sino incluido en los enunciados que conforman las series y secuencias del recorte temático).

La primera parte de la secuencia, organizada a partir del elemento de saber “mi palpito”, muestra la intensidad con la que participan los personajes del juego de ruleta, imaginado como un medio para salir de la pobreza y la mediocridad:

PIBE: ¡Hagan juego, señores! *(El PADRE mira y estudia desesperadamente las martingalas. Llena de fichas el tablero, siguiendo las indicaciones de la martingala)*

MADRE *(Entrando)*: ¡Bien que te hubiera venido seguir en el ministerio! ¡Tener que aguantarte estas pelotudeces!

PIBE: ¡Hagan juego, señores! *(El PADRE termina su jugada maestra. Tiene un aire satisfactorio)* (88)

(...)

MADRE: Ponele tres plenos al 17. ¡Mirá que es la última bola! ¿Te vas a arrepentir! ¡Jugale al 17! ¡La fecha de mamá! *(El PADRE cambia su juego. Le pone algunas fichas al 17)* ¡Ponele más! *(El Padre le pone más fichas)*. ¡Coronalo, infeliz! *(El PADRE titubea)* ¡Mirá que es la última bola! *(El PADRE*

desordena todo su juego y comienza a poner todo al 17. La MADRE lo ayuda. Enorme montaña de fichas sobre el 17. Los dos se deben arrojar sobre el tablero para poner fichas). ¡Todo al 17! ¡Todo! (Al cielo) ¡Escucháme, mamá! ¡Mamá!

PIBE: ¡No va más! (Arroja la bola. Tensa expectativa. La bola corre) ¡Negro el 17! (Tono frío y de indiferencia. Gritos de algarabía. Júbilo. Desborde)

PADRE: ¡Acertamos! ¿Qué te dije? ¡Mi pálpito! (89)

(...)

PADRE(Corriendo): ¡Sabía que algún día se me iba a dar! ¡Se tenía que acabar la mala leche! ¡Tenía que darse, carajo! ¡Millonarios! ¡Mi-llo-na-rios!

MADRE: ¡Basta de depender de tu jubilación miserable! Al fin ricos. (90)

(...)

PADRE (Arrojando fichas a las paredes): ¡Ahora que se rían los parientes de mis martingalas! ¡Que se rían los hijos de puta!

MADRE: ¡Por fin vas a levantar cabeza! ¡Vas a ser un hombre de verdad!

PADRE: ¡Se acabó la mala leche! ¡Se acabó! ¡Se acabó! Tenía razón en dejar el laburo. ¡Mi-llo-na-rios! (Grita por las ventanas a los vecinos. Corre por el cuarto) (...) (91)

El elemento de saber “mi pálpito” y la intervención de la Madre en apostar a la fecha del aniversario de la muerte de su madre, a quien invoca para que la “ayude”, ponen de manifiesto las aspiraciones de los personajes: el hacerse ricos con el juego de apuestas y dejar que el azar resuelva: “poné todo al 17” (89), “...algún día se me iba a dar” (90), “...levantar cabeza”, “...la mala leche” (91), por mala racha o mala suerte. Se observa en los enunciados la construcción de una zona de indeterminación que retoma del contexto una formación discursiva de estas características; si se amplía el concepto a la economía de la década y a sus principios rectores, puede aplicarse lo expresado para la escena **Ruleta-comienzo**, en cuanto a ganar dinero en operaciones financieras, mesas de dinero y no con el trabajo productivo. El ethos discursivo del Padre y la Madre se articula a través de la indeterminación, los enunciados con “se” poseen una densidad particular en el sentido de develar sus expectativas puestas en el orden de lo azaroso y de los logros como revancha. En estos casos, se trata de un “se” impersonal en “se acabó...”, “se tenía que...”; en “se me iba a dar...” tiene valor de pasivo y en “que se rían”, de cuasi-reflejo. En los enunciados así contruidos se acentúa la pasividad del personaje, también articulada con el lenguaje corporal en el otro tramo de la escena. R

Antes de proseguir, es importante destacar algunos rasgos recurrentes que se articulan con el otro elemento de saber, “la ropa de mamá”, elegido como organizador del segundo tramo de la escena. Los enunciados que anteceden presentan:

- Repeticiones con orientación argumentativa
- Un uso de metáforas de la vida cotidiana en las que subyace una idea de destinación exterior al personaje
- Una estructuración de los enunciados semiótico-lingüísticos que evidencian en la misma articulación de lenguajes verbales y no verbales una concepción del mundo dentro de la cual los hechos ocurren sin que el personaje intervenga; constituyen formas tópico-espaciales en las que predomina el lugar común y el enunciado sentencioso.
- La presencia discursiva de otros enunciadores, el ser de discurso, en el enunciado del personaje-hablante, presencia que se manifiesta en la formulación en “se” y en la retoma de dichos del habla cotidiana. La recurrencia hace visible el sujetamiento de los personajes Madre y Padre a maneras de pensar, actuar, hablar, recibidas, heredadas, sin cuestionamiento ni crítica. La repetición funciona como un mecanismo que se activa a la manera del girar de la ruleta, el cambio de vestimenta, el espejo.

Estas observaciones permiten elaborar algunas conclusiones sobre la escena en particular y sobre *Telarañas*. La dimensión argumentativa que se desprende de la enunciación del autor, conformada por el discurso total, apunta en el campo de los clasemas a desenmascarar las tramas de esos mecanismos aceptados como naturales y transmitidos en la educación familiar. Los principios constructivos de la singular dramaturgia de Eduardo Pavlovsky, basada en parte en técnicas de psicodrama e improvisación, fortalecen la presencia discursiva de la cotidianeidad de los mecanismos. El Análisis del Discurso permite observar y ver su manifestación en el lenguaje y en los procedimientos retóricos puesto que la elección de los mismos no es inocente ni casual sino que, por encima de una función estetizante, cumplen funciones de develamiento de subjetividades, en este caso, sociales, uno de los temas de preocupación de Pavlovsky. El lenguaje es también objeto de estudio por parte del dramaturgo en diversos trabajos teóricos y en algunas de sus obras, por ejemplo dentro del corpus, *Rojos Globos Rojos*, escrita durante la Post-Dictadura.

Las constantes y rasgos predominantes se mantienen y profundizan en el resto de la escena. En ella, el juego de azar se transforma en un juego sexual, en el cual la Madre se transforma en prostituta que inicia sexualmente al Pibe. Los roles de la Madre y la prostituta se superponen en un mismo personaje; sobre una base estética de carácter surrealista las dimensiones onírica y realista se fusionan para dar lugar, hacer visible, la complejidad, la telaraña, de las relaciones de Madre-Pibe, Madre-Padre, Madre-Padre-Pibe atravesadas por la dependencia, la violencia y la incomunicación. Las dos dimensiones de la fusión pretenden mostrar el funcionamiento de la relación edípico-incestuosa del Pibe con la Madre (la primera) y hábitos sociales de iniciación (la segunda). La concepción de la dramaturgia de Pavlovsky implica desestabilizar, conmover, para denunciar el microfascismo de la vida cotidiana oculto tras la máscara de la naturalización. Según se verá en los enunciados que siguen, la fusión operada por la metamorfosis de la Madre en prostituta con el tropos de la hipérbole como base muestra otro de los principios constructivos del autor, el intercambio de roles y la superposición de los mismos en un personaje. El elemento de saber “espejo enorme” estructura junto con la metamorfosis un dispositivo de desplazamiento de sentidos hacia lo social en cuanto a la coexistencia del microfascismo con lo que suele denominarse como normalidad. Los componentes de expresionismo y de hiperbolización desacralizadores de roles familiares pudieron ser algunas de las razones, entre otras, por las cuales la obra provocó en su época fuertes críticas u operaciones de silenciamiento y fue prohibida tal como se expresó en párrafos anteriores. La fusión de los roles de Madre y de prostituta en un solo personaje direcciona argumentativamente a desenmascarar a través de la transgresión del tabú del incesto las idealizaciones arquetípicas. Es importante recordar en el interdiscurso cultural de la época el cuestionamiento a costumbres burguesas o propias de una educación autoritaria. El Análisis del Discurso posibilita ver cómo la construcción discursiva de estos roles muestran en el lenguaje enunciados estereotipados que remiten a ciertas subjetividades sociales que el autor pretende denunciar. En la denuncia no se ataca a la familia sino que se pone en evidencia un funcionamiento de estas características, diferencia que la censura no tuvo en cuenta y sí percibió el contenido ideológico.

En párrafos anteriores se habló sobre los elementos de saber “espejo”, “ropa de mamá” y sobre el concepto de dispositivo, en una dimensión, de articulación interno

a la escena y en otra dimensión, de desplazamiento de sentidos hacia lo social; el dispositivo aúna los enunciados verbales y los textos didascálicos sugerentes de una construcción del espacio escénico que contribuyen con lenguajes no verbales a la construcción e intercambio de roles:

Madre: (...) ¡Muéranse de envidia, muertos de hambre! ¡Envidiosos! ¡Compraremos dos Chevy! ¡DOS!
(Hace señas con los dedos hacia fuera. Bailan los dos con la ropa rota. Teléfono. Al sonar el teléfono, el PIBE se dirige al despertador como si el sonido proviniese de allí. Lo apaga. Sigue buscando por todos lados el sonido. Los padres siguen bailando. El PIBE abre los cajones. Sigue buscando el sonido telefónico que sigue sonando. Abre armarios. Cajas) (92)

La interrupción del juego en el cual el Padre y la Madre dramatizan exageradamente el haber ganado inicia el cambio de roles. El sonido del teléfono como un elemento perturbador procedente de lo desconocido tiene funciones de continuidad con la escena siguiente, **Invasión**, y con la obra *El Señor Galíndez*; aquí opera como un embrague, un shifter escénico, que pone en marcha la transformación. El elemento de saber ropero o armario vuelve a cobrar importancia semántica en tanto el Pibe vuelve allí a dejar la ropa de croupier y a buscar otra:

PADRE *(Al PIBE)*: ¡No, ahora no! ¡Espera un poco! ¡Todavía no! ¡Pará! *(Los padres dejan de bailar poco a poco. El teléfono deja de sonar. Los padres se miran. El PIBE, luego de dejar la ropa en el armario, va quedando desnudo. La MADRE mira al PIBE. El Padre comienza lentamente a buscar las fichas del suelo. Ordena todo minuciosamente. La ruleta. Las fichas. El tablero. La MADRE se acerca al ropero y comienza a vestirse de prostituta. El PADRE sigue ordenando. La MADRE se viste rápido. Tacos altos. Se pinta. El PIBE está desnudo. La "prostituta" arrastra al PIBE a la cama y comienza a seducirlo. El PADRE ordena todo. Trae escobillón, una pala y limpia el cuarto. El PIBE y la "prostituta" se sumergen en la cama)* (93)

La edad del Pibe y su identidad sexual se estructuran escénicamente en el juego de los cambios: de ropa, "va quedando desnudo", de rol por parte del Padre, quien ordena y limpia y de la Madre quien se viste "de prostituta". La representación del acto sexual se relata discursivamente mediante los enunciados de la Madre y mediante textos didascálicos. De acuerdo con los propósitos de la tesis, se intentará en la secuencia analizar la discursividad de los campos isotópicos actoriales (agrupados por rol). En ellos, los enunciados del Padre muestran su ausencia en la educación sexual del hijo, la desvalorización y el reproche descalificador:

PADRE *(Limpiando)*: ¿Qué te costaba esperar un ratito? Ese maldito vicio de mirarte siempre en el espejo. *(Mira el espejo)*. ¿A ver qué tiene de atractivo este espejito? *(Se mira)*. ¿A ver?
(...)

PADRE: ¡Lo único que hacés es pasarte el día mirándote en el espejo! (94)

(...)

PADRE: En mis tiempos nos mirábamos en el espejo para peinarnos cuando nos íbamos a laburar y bien rápido que nos peinábamos.(...)

PADRE: ¡Un día lo voy a romper en pedazos de una patada! Así no te vas a poder mirar nunca más! ¡Maricón de mierda! ¡Sos increíble! (95)

(...)

PADRE: ¡Así te movés! ¡Como una nena! ¡Nunca vas a ser un hombre! ¡Te ponés la ropa de mamá! (*Abre la cajonera*). Mirá los cajones llenos de corpiños. De bombachas. ¡Qué asqueroso! ¡Toda la ropa de mina! ¡Qué asco!

(...)

PADRE: ¡Te voy a dar peluquitas, maricón! ¡Desgraciado! ¡Degenerado! (96)

(...)

PADRE: ¡Un día te voy a llevar al fútbol! ¡Allí te van a enseñar a ser macho! ¡Vas a ser hombre a golpes! ¡Te lo juro!

PADRE: En la tribuna de Lanús te van a enseñar muchas cosas. (...) ¡Esos sí eran machos! Machos eran los de antes. (...) ¡Me salió un hijo maricón!... ¡Un nene de mamá me salió!...(97)

Los enunciados del Padre son emitidos mientras en la escena está indicada en simultaneidad la representación del acto sexual. La simultaneidad abre una zona de indeterminación en la cual el Padre se ubica como si no tuviera nada que ver con lo que sucede. Dice: “me salió un hijo maricón” (97), el verbo connota lo casual, lo fortuito, el pronombre conlleva la implicación de que la sexualidad del hijo lo afecta a él como una consecuencia fatal. Los enunciados nuevamente retoman lo sentencioso, ciertos lugares comunes del contexto de época, la recurrencia al recuerdo de un tiempo anterior idealizado: “en mis tiempos...” (95), “machos eran los de antes” (98). La sexualidad del Pibe es referida despectivamente como “una nena”, “te ponés la ropa de mamá” (96), “ropa de mina”(96), “maricón”, “nene de mamá” y su opuesto “ser macho” (97); es construida discursivamente mediante la apelación a formas estereotipadas. Vuelven a asociarse de manera creciente los campos semánticos del fútbol, la violencia y el sexo. La gradación de los calificativos que el Padre asigna al Pibe agregan intensidad en el enunciado 96 al igual que la amenaza en 95, 96 y 97. El tiempo de cumplimiento de la misma es “un día” (95 y 96) de manera similar a otros enunciados de la escena **Ico**; en 97, la amenaza adquiere un tono profético en “Vas a ser hombre a golpes” que cierra en “Te lo juro”.

El rol del Padre es complementario pero por contraposición al de la Madre quien se constituye en determinante de la orientación sexual del Pibe, “se pone la ropa de mamá”. No hay separación entre ambos como se verá en la escena **Invasión** y, por otra parte, el Padre no interviene activamente sino de manera degradante para la relación entre ambos. En el contexto intratextual el rol Madre-prostituta se recarga semánticamente hacia el sentido de que la Madre inicia la relación, “lo mira”, y la prostituta es quien “arrastra” al Pibe y lo seduce, le enseña (93). El Pibe permanece en silencio:

MADRE: ¿Con quién fuiste la primera vez? (98)

(...)

MADRE: ¡Qué no vas a poder! ¡Mirá cómo estás! ¡Conmigo todos pueden! (...)

(...)

MADRE: ¿Y? ¿podías o no? (...) (99, ambos enunciados)

(...)

MADRE: Y bueno, date el gusto. Decí lo que quieras, pibe. (...) ¿Soy vieja? Podría ser tu madre. (...)

(100)

(...)

MADRE: Pibe, apurate que todavía tengo que seguir laburando. ¿Te creés que sos el único? ¡Vamos, que hoy tengo mucho trabajo! (...) (101)

En los enunciados del personaje Madre-prostituta la recurrencia a lugares comunes es también frecuente: giran en torno de la potencia sexual, la iniciación, el “podría ser tu madre” en relación con la edad; “el seguir laburando”. La fusión de roles se construye mediante el juego enunciativo articulado en torno del uso del mismo nombre del rol en

el diálogo y la alocución dirigida al Pibe en segunda persona; incluye preguntas que responde el mismo personaje y formas imperativas que sugieren acciones, en otras palabras, el discurso silencioso del Pibe, corporal y verbal, es referido por ella:

MADRE: (...) *(Se rie)* ¿Qué? ¿Me decís señora? (102)

(...)

MADRE: (...) ¡Eh, bruto, no lastimes! (...) (102)

El personaje construye en el diálogo su ethos discursivo y habla de los problemas y la humillación de su oficio:

MADRE: (...) ¡Todos son iguales! ¡Te pagan para que una se deje decir cualquier cosa! (103) (...)

Ella a la vez humilla al Pibe:

MADRE: (...) ¡Bruto! ¡No rasguñes! ¡Cuidado! ¡Bestia! ¡Animal! (104)

El juego enunciativo permite observar aspectos intertextuales vinculados con los componentes míticos de *Edipo Rey* en tanto que la fusión de roles realiza de algún modo la consumación de la relación sexual con la Madre; de manera similar a Edipo, el personaje parece no saberlo o ignorarlo, pero otros aspectos intertextuales²⁵ provenientes del campo de la psicología y del psicodrama hacen que en ese mismo juego enunciativo la relación se consume con alguien a quien el Pibe confunde con su Madre.

La discursividad total de *Telarañas* tiende a poner de manifiesto que los personajes no hablan ni actúan por sí mismos sino que son hablados y actuados por enunciadores - portadores de haces de topoi que conforman sujetamientos culturales. El campo isotópico sintáctico-gramatical da cuenta de ese sujetamiento en el entramado de la recurrencia de rasgos afines a la formulación estereotipada. Volviendo a la estructura constituyen determinaciones o mecanismos que conducen a las escenas siguientes **El arranque** y **Tarzán en la selva**. En ellas, el Pibe tampoco habla, están construidas por textos didascálicos:

El arranque

(El PIBE, sentado en el piso, riendo. De golpe y eléctricamente se pone de pie y rompe una bandera de Lamís que cuelga del ropero) (105)

Tarzán en la selva

(El PIBE atraviesa el cuarto colgado de una soga o dos (tipo Tarzán), expresando gritos guturales y primitivos) (106)

Ambas se vinculan semánticamente con el sintagma "signos de asfixia" de la escena

Comida, y con **Cumpleaños** y **El paquete**, en las cuales el Padre y Madre le entregan una soga, la que por metonimia anticipa el suicidio del Pibe. La sintaxis "asfixia-soga le pone la horca" construye por sinécdoque el recorrido hacia el desenlace trágico, en otra subsecuencia, denominada D. En estas dos escenas, se establece una zona de tiempo anterior, la etapa del Pibe es la de la infancia, con un movimiento regresivo. En la llamada **El arranque**, el Pibe muestra una reacción, la de oponerse, descrita como "de golpe y eléctricamente". En la siguiente el Pibe juega como Tarzán, el texto didascálico anticipa ya "colgado de una soga".

²⁵ Se prefiere en este punto la denominación de aspectos intertextuales al de relaciones intertextuales porque se trata de componentes textuales vinculados a la base mítica de la obra y al campo de la psicología y psiquiatría pero no de una copresencia directa. (Genette, G., *Palimpsestos*, Taurus)

La escena **Invasión** retoma el presupuesto del contexto social. Se han elegido como elementos de saber organizadores de la subsecuencia (E):

Clima onírico

Las cosas están que arden

Decime el nombre de todos tus amigos

¡A trompadas!

Se ha tomado el elemento de saber designado en primer lugar como organizador de la hipótesis de lectura dado que facilita la comprensión. En la escena, mientras la familia almuerza, irrumpen dos personajes, Beto y Pepe, con dos ametralladoras. El intercambio de roles se intensifica y se exageran la confusión acerca de quién es quién, y las humillaciones. El texto didascálico que se cita a continuación provee no solo el clima sino una clave organizadora de sentidos, a la manera de dispositivo articulador entre realidad representada, juego de dramatizaciones y realidad social :

(...Se van intercambiando pelucas, blusas y collares de todo tipo. Están "copados" por la experiencia. Se prueban la ropa y se miran permanentemente en el espejo, que funciona como fenómeno hipnótico. El PADRE, mientras tanto, vuelve a su martingala. Se sienta en la mesa y comienza a jugar a la ruleta con total prescindencia del resto. La MADRE sigue amamantando al PIBE y lo hace eructar. El clima onírico está dado por el juego fantástico de PEPE y BETO, el amamantamiento y la ruleta. Debiera flotar la magia por los tres costados. Silencio absoluto. Bola de ruleta que rueda) (107)

Así como se tomó el concepto de sintaxis cronotópica para el análisis de la obra, de manera similar se prefirió en esta escena el mismo concepto en lugar del orden de la sucesión; de este modo se da lugar a los componentes tópicos acerca de las etapas del Pibe, de la fijación en ellas de él y de la Madre, de la irrupción de la realidad externa y de los lazos entre el adentro y el afuera. El título de la escena formulado mediante la nominalización le otorga un componente generalizador y connotaciones de lo inevitable, lo amenazante. Dentro de una dramaturgia de carácter surrealista, sugerida por los sintagmas "clima onírico" y "juego fantástico", con la hipérbole como tropos de base, las acciones suceden y otorgan mayor presencia a lo aberrante, la degradación, la descomposición de los vínculos. Todo el texto didascálico funciona como un enunciado semiótico-lingüístico considerado en este caso como una unidad; la marca de puntuación, el punto, organiza la sintaxis en el nivel de la frase pero, desde el punto de vista de la singularidad del texto de dramaturgia, se observa un continuum discursivo. Dentro de la totalidad así descrita, el enunciado parcial "Silencio absoluto" refuerza la

noción de continuum y contribuye a mostrar la prescindencia de los personajes respecto de lo que ocurre. El enunciado parcial “El clima onírico está dado por...” define las características surrealistas con las que tienen lugar las acciones simultáneas. El intercambio de roles se describe con la forma verbal progresiva “se van intercambiando...” e incluye la ropa femenina; el espejo funciona, dice el texto, como “fenómeno hipnótico”, aunando el adjetivo a “onírico” y a “copados por...”, en otras palabras, se expresa así la fuerza de atracción que ejerce la dramatización dentro de la escena y el poder disfrazarse de otros. El rol del Padre se estructura en torno de la repetición de acciones, formuladas en presente “vuelve...”, “se sienta...”, “comienza a jugar...”; el sintagma “con total prescindencia” contiene una gradación ascendente encadenada a “absoluto”. La fijación de la Madre y el Pibe en la etapa del amamantamiento, a pesar de que por la descripción discursiva de este sabemos que se encuentra en la edad juvenil, se construye dentro de un esquema de continuidad, expresado por la frase verbal “sigue amamantando”. Los usos del presente y las formas progresivas contribuyen a crear un efecto de permanencia, de lo inamovible de la situación, de la inevitabilidad del destino en el cierre del enunciado: “la bola que rueda”.

El elemento de saber “Las cosas están que arden” abre el campo de los clasemas relacionados con el contexto social, anticipados por el título. El despliegue del campo pone en relación esta escena con la primera, **“Obertura” – Escena fascista**, es decir, el juego del Pibe, el Padre y la Madre en el interior de la casa se transforma en la amenaza y la violencia provenientes del exterior. A la vez, se establece una alianza entre ambos sistemas, el doméstico y el socio-político, no en relación causal directa sino en una compleja relación dialéctica. Los datos recogidos en el Capítulo I y en el presente sobre la represión ilegal y el terrorismo de Estado fundamentan la elección del elemento de saber para analizar los enunciados de la escena, constitutivos de formaciones discursivas retomadas del contexto con dimensión argumentativa de denuncia. El texto didascálico de inicio describe la irrupción de la violencia:

(Los tres almorzando. Golpean la puerta bruscamente. Ninguno contesta. Siguen como si no oyeran. Los golpes aumentan. El PADRE juega en la mesa con una ruletita chica. El PIBE casi no come. Tiene un enorme plato de puré) (108)

Los personajes prosiguen con el juego, con la insistencia al Pibe para que coma y con las discusiones hasta que los otros personajes, llamados Beto y Pepe, violentan la puerta:

(Continúan golpeando la puerta. Siguen discutiendo. La puerta es abierta a golpes. Una de las partes de la puerta cae y por ella penetran BETO y PEPE armados de ametralladoras. PEPE coloca la puerta rota para evitar que los vecinos curioseen) (109)

Los enunciados repiten de distintas maneras el campo léxico relacionado con “golpes”: en presente de indicativo “golpean...”, mediante frase verbal que agrega gradación creciente “continúan golpeando”, como sujeto “los golpes aumentan”, como modificador del verbo en voz pasiva “la puerta es abierta a golpes”. Beto y Pepe ingresan “armados de ametralladoras”. Si se confrontan los textos didascálicos con testimonios de víctimas de la represión y del terrorismo de Estado en la bibliografía citada en el Capítulo I, se encuentran los vínculos entre la representación y los procedimientos u operativos llevados a cabo por las Fuerzas de Seguridad y los denominados “Grupos de tareas”. El campo de los clasemas retoma el contexto de modo muy directo. Al mismo tiempo, anticipa una amplia zona en la que lo indeterminado e inesperado de la amenaza amplía argumentativamente sus alcances. El modificador del verbo “bruscamente” inicia este espacio de intensidad creciente en la representación de aquellos operativos, siempre con componentes de lo inefable, lo desconocido:

BETO: ¡Todos arriba y contra la pared! *(Ninguno se mueve. Los miran sin interés)*. ¿Ustedes no atienden la puerta? ¿Son locos o se hacen?

PEPE *(Al PIBE)*: Y vos no te hagás el distraído que te rompo la cabeza. *(Lo agarra y lo tira contra la pared)*. ¡Vamos! *(Beto se encarga del Padre, a quien empuja y empieza a revisar)*.

MADRE *(A PEPE)*: ¡Al pibe no lo toque porque vamos todos a la comisaría!

PADRE *(A BETO)*: Permiso, señor. ¡Me está lastimando! (110)

Los enunciados dan cuenta de un procedimiento por la fuerza, no hay referencia a ninguna orden judicial o de detención ni a la pertenencia oficial de Beto y Pepe a alguna de las fuerzas; el enunciado “todos arriba y contra la pared” retoma nuevamente los testimonios verbales o visuales de la época. La sospecha y la mayor violencia recaen sobre el Pibe. Se incorpora en esta escena la temática de los jóvenes, militantes o no, como víctimas del terrorismo de Estado, en el menor de los casos como principales sospechosos y en otros, como desaparecidos, torturados o muertos. En los dos enunciados que se transcriben a continuación, se observa la presencia de los elementos de saber mencionados, constitutivos de formaciones discursivas relacionadas con la violencia exterior, la delación y la represión ilegal:

PEPE (*Al PIBE*): ¿Y a vos te cortaron la lengua? ¡Hablá que te conviene, infeliz! ¿No te das cuenta que las cosas están que arden? (*La MADRE se acerca a PEPE y éste la tira al suelo de un golpe*) (111)

(...)

BETO (*A PEPE*): Revisá adentro a ver si hay alguien. (*PEPE sale. Al PADRE*). Esto es un aguantadero, ¿no?

PADRE: ¿Un qué?

BETO (*Le pega un bife*): Un a-guan-ta-de-ro- ¿Escuchaste ahora? ¡De aquí no nos vamos hasta que hablen! (*Al PIBE*) ¿Y a vos te cortaron la lengua los ratoncitos? (112)

(...)

MADRE (*Sale gritando por los ruidos que hace PEPE al desvalijar la casa*): ¡Me está rompiendo la casa! ¡Oiga, está loco!

BETO (*Sienta al PIBE y al PADRE en dos sillas y se sienta enfrente*): Escuchen, boluditos. Mejor que hablen rápido y digan todo lo que tienen escondido. ¡Rapidito, que hay mucho laburo! (*Al Pibe*) Decime el nombre de todos tus amigos. ¡Nombre y apellido de todos! (113)

El enunciado interrogativo “te cortaron la lengua” aparece dos veces no solo con el significado de no hablar sino además con una connotación peyorativa, en particular en 112, en el cual un dicho popular se convierte por la situación de enunciación en un enunciado despectivo. Se crea un campo semántico entre estos enunciados y “hablá que te conviene...”, “no nos vamos hasta que hablen”, “mejor que hablen rápido y digan...”, “decime el nombre de todos tus amigos”, “nombre y apellido de todos”, se anuda así la coherencia del presupuesto retomado en la representación. El Capítulo I del Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), al igual que otros archivos históricos, provee información y documentación sobre la metodología del plan sistemático de la represión, iniciado antes del Golpe de Estado de 1976. Se transcribe a continuación un fragmento del Informe que provee parte del anclaje en el que se asienta la escena:

Con la intempestiva irrupción del grupo a cargo del secuestro comenzaba el primer acto del drama que envolvería tanto a las víctimas directas como a los familiares afectados. De éstos y de otros miles de testimonios que están en los archivos de la CONADEP, deducimos que dentro de la metodología del secuestro como forma de detención, los operativos se realizaban a altas horas de la noche o de la madrugada, generalmente en días cercanos al fin de semana, asegurándose así un lapso antes de que los familiares pudieran actuar.

Generalmente, en el domicilio irrumpía una “patota” o grupo integrado por cinco o seis individuos. A veces intervenían varios grupos, alcanzando hasta 50 personas en algunos casos especiales.

Los integrantes de la “patota” iban siempre provistos de un voluminoso arsenal, absolutamente desproporcionado respecto de la supuesta peligrosidad de sus víctimas (Cap.I, pág. 17).

En otros apartados el Informe utiliza la denominación Grupo de Tareas. Antes de proseguir con el análisis, es importante citar que, entre las prácticas de tortura, el mismo documento enumera diversas formas de castigo corporal, aplicación de picana eléctrica, tortura psicológica, violaciones y actos de perversión sexual (op cit., capítulo I, apartado C). La tónica de la degradación de los vínculos, de perversiones, de clima opresivo, mostrada en la obra posee también un anclaje en el contexto de la época cuyos datos eran conocidos en el país a través de algunas publicaciones que se atrevían a la denuncia y en el exterior por diversos organismos y por los exiliados. La actuación de Eduardo Pavlovsky como médico psiquiatra y psicoanalista le proporcionaba sin duda maneras de acceder a cierto conocimiento de lo que sucedía.

Volviendo a la escena **Invasión**, el motivo del procedimiento llevado a cabo por Beto y Pepe es incierto, ambos hablan de un “aguantadero”, lexema generalmente asociado al delito, a lo clandestino, al juego ilegal que aquí es dramatizado más que jugado. El enunciado de Beto, además, muestra en el uso del “¿no?” que no está seguro de que realmente se trate de un aguantadero. No hay entonces una relación directa entre el lexema y el campo semántico descrito arriba o la siempre creciente brutalidad de las acciones sino por asociación a la dimensión argumentativa de que cualquier cosa puede ser motivo de un operativo similar, de que cualquier cosa puede ocurrir a cualquiera. En los próximos enunciados semiótico-lingüísticos organizados a partir del elemento de saber “A trompadas” se verá cómo se construye la alianza entre el Padre y Beto y Pepe, se observa en ellos la presencia del topos “hacerse hombre” evidenciado en usos de lugares comunes y formas sentenciosas (con subrayado):

PADRE: ¡No tiene amigos!

BETO: ¿Así que no tenés amiguitos? ¿Y en la escuela de sordomudos tampoco?

PADRE (Al PIBE): ¿Viste que el señor piensa que deberías tener amigos? (A Beto) Yo a su edad tenía mi barra del café. Pero él no tiene ningún amigo...

BETO: Y después vino Caperucita Roja, el Lobo Feroz, Blancanieves y los Siete Enanitos. ¿Por qué no te contás el cuento de las Mil y Una Noches? ¡Vamos, Pibe! (Le pega un bife).

PADRE: ¡Te lo tenés merecido! ¡Péguele, así se hace hombre! ¡Yo quiero que se haga hombre de una vez! (Beto le sigue pegando) Me salió un mariconcito! ¡Yo lo quiero llevar al fútbol a ver si se hace hombre de una vez!

BETO (*Lo empuja al PIBE, que cae contra el piso*): ¿Me vas a decir el nombre de tus amiguitos o no? (*El PIBE no reacciona. El PADRE se coloca al lado de Beto*)

PADRE: Yo me hice hombre así. ¡A trompadas! Pero él no lo quiere entender. (*Al PIBE*). ¿Viste cómo la vida es dura? ¡Yo te lo decía! En la tribuna de Lanús esto pasa todos los domingos. (*A BETO*). ¡Yo soy fanático de Lanús! ¡Fana!

BETO (*Se enfurece con el silencio e inmovilidad del PIBE*): ¡Vamos, que la vas a pasar mal! (114)

La alianza entre el Padre y Beto se muestra mediante los enunciados verbales: “viste que el señor piensa...”, el texto didascálico, “se coloca al lado de Beto” en 114, la participación activa en el castigo infligido al Pibe, “péguele, así se hace hombre”. Los enunciados sobre el “hacerse hombre” recogen del contexto cultural los topoi de la necesidad de los golpes y del fútbol como requisitos para madurar; los topoi traen también la confusión entre ser hombre y ser “macho”, es decir, responder a un tipo de persona que asume comportamientos similares a los del Padre, Beto y Pepe, temática recurrente en la obra. Las dificultades de la vida constituyen otro topos al que acude el Padre enfatizado por la sentenciosidad del “¿viste cómo la vida es dura?”, construido con la forma de interrogación pero que es en realidad una aserción intensificada por el uso de “viste”, con el valor de “yo te lo dije”. El Padre sintetiza su ethos discursivo en el enunciado “Yo me hice hombre así. ¡A trompadas!”, transmite el mismo principio a su hijo estableciendo así un encadenamiento de violencia verbal y física creciente en intensidad. La amenaza de Beto al final del segmento anuda el encadenamiento discursivo respecto de la declaración que se le pide al Pibe, encadenamiento que se complementa con los enunciados de los textos didascálicos, de fuerte semiotividad.

La siguiente serie de enunciados se ha construido sobre la base de los elementos de saber entrelazados con la alianza Padre-Beto-Pepe. La serie muestra un continuum de violencia formulado por enunciados verbales y no verbales con recurrencias de topoi sobre la educación familiar, la concurrencia al fútbol, la indefensión, la colaboración que Beto y Pepe, como representantes de fuerzas de seguridad y del orden, dicen prestar a la familia:

PADRE (*Entusiasmado*): Un día un hincha de Bánfield gritó un gol local en nuestra tribuna. Lo tiramos abajo. Lo agarramos entre varios. Yo lo tenía agarrado de las piernas. (*Lo agarra al PIBE de las piernas*). Así, ¿ve?. (*A BETO*). Agárrelo de la otra pierna...

(...)

PADRE: ¡Lo agarramos de los brazos! Agárrelo de los brazos. (*BETO lo agarra de los brazos y el PADRE de las piernas*). Y lo bamboleábamos de un lado al otro. (*Lo bambolean entre los dos*)

(...)

PADRE (*Sin soltar al PIBE*): La tribuna de Lanús es como una familia. ¡El que se mete ahí y no es de Lanús, muere! (*A BETO*). Agárrelo más fuerte que se puede escapar. (*El PIBE intenta zafarse*)... ¡Y lo pateaba en el culo! Así, ¿ves? (*Lo pateo*). ¡Le pegué como veinte patadas en el culo! (*Le pega*). ¡De puntín le pegaba! ¡Vos no vas a gritar un gol más en tu vida!. (115, todo el segmento)

(...)

PADRE: ¡La hinchada nuestra gritaba!... (*Beto y el Padre lo patean*)

PADRE (*Lo agarra del cuello*): ¡Yo lo agarré del cogote y lo empecé a retorcer! ¡Le salía la lengua afuera! Así, ¿ve? (*BETO mira*)

BETO: ¡Si no fuera por el viejo que tenés, ya te habría roto los huevos! ¡Tenés una suerte! ¿Hablás o no? (116)

En 115 y 116 se exagera el castigo corporal asociado a los dichos del Padre y a la exigencia de Beto para que el Pibe hable. El Padre confunde a su hijo con un hinchado de fútbol, repite lo hecho entonces mientras Beto lo amenaza. Los golpes acrecientan su intensidad: “lo bambolean..”, “lo patean”; la amenaza se materializa en el enunciado perlocutorio “¿Hablás o no?” precedido por “ya te habría roto...”. La amenaza retoma del contexto uno de los tipos de tortura, los golpes en los genitales, aplicado durante los operativos de detención o en los campos clandestinos; el enunciado posee la connotación de humillar que, en los hechos, conlleva la agresión sexual. En el ejemplo, aparece atenuado por la condicional “si no fuera...”, de este modo Beto va construyendo un ethos discursivo de apoyo a la autoridad paterna absoluta. El Padre continúa con su confusión en una espiral de violencia extrema. Se transcriben algunos enunciados que ilustran lo dicho:

PADRE: (...) Yo lo tenía agarrado del cuello y mi amigo le pegaba patadas en el estómago. (*Beto le pega en el estómago con el puño*). ¿Qué hace? ¡Con las manos no! ¡Rodillazos le pegaba!

BETO: ¡Disculpe! (*Le pega rodillazos*). (...) (117)

(...)

PADRE (*Se ríe*): Entonces lo agarré y le dije: (*Lo agarra*). ¡Gritá viva Lanús o te mato! ¡Vamos! ¡Gritá!

Beto: ¡Cantá, pibe, que la vas a pasar mal!

PADRE: ¡Gritá o te mato! (*Los dos lo golpean*). ¡Vamos, gritá! (118)

(...)

PADRE : (...) Entonces saqué la sevillana (*Saca un cortaplumas*), y le hice un tajo en la frente (*Le hace un tajito*) (119)

Se manifiesta con mayor intensidad la violencia en el Padre y en Pepe, los enunciados “gritá...” y “cantá...” ponen en evidencia relaciones que vinculan no solo el contexto doméstico y el externo de manera general sino las de semejanza entre el castigo para

hacer hablar a alguien, se trate de un cántico de fútbol o de una delación; el paralelismo entre los enunciados casi equivalentes apunta a denunciar la aniquilación del diferente: el nexos “o” tiene el valor de una disyunción verdadera (García Negroni, 2006, cap.II, pág. 383), estructura un enunciado de amenaza, perlocutorio; en el caso de “cantá, pibe, que la vas a pasar mal”, el nexos tiene similar valor en la construcción de un mismo tipo de enunciado. El Pibe es construido discursivamente por los dichos de los otros personajes y por los textos didascálicos, permanece de este modo silenciado; se retoma del contexto el estado de indefensión y lo indiscriminado de la aplicación de tormentos, esta vez ubicados los clasemas dentro del campo de lo no dicho.

En la siguiente serie de enunciados, se manifiesta la pretendida colaboración de Beto en la educación familiar; primero pone límites a los excesos del Padre pero actúa en su defensa. La alianza entre ambos se mantiene estructurándose en lugares comunes de la época y haces de topoi corrientes en la discursividad social. La serie intenta demostrar la recurrencia de estos componentes y, en ella, la naturalización de lo aberrante:

PADRE: ¡Déjeme! ¡Déjeme! (*Beto lo quiere frenar*) ¡Así aprende para toda la vida! ¡Déjeme! (*Beto lo agarra*). (120)

Beto: ¡Pare, viejo, que después el lío se nos arma a nosotros! (*El Padre lo sigue cortando*). ¿No ve que está desmayado? ¡Lo va a matar! ¡Le cortó toda la cara! ¡Está loco! (121)

(...)

(*Se arroja encima del PIBE. Beto intenta sacarlo, pero el PADRE es un energúmeno y se vuelve a arrojar encima. Beto lo agarra y lo separa. El PADRE cae*) (122)

(...)

BETO (*Al PIBE*): ¡Cómo te dejé! ¡Pobre pibe! ¡Y después se la tiran contra nosotros! (...) (123)

El castigo corporal es ejemplarizador para el Padre (120), se articula con la intervención de Beto quien se limita a evitar los excesos pero defiende lo hecho por el Padre:

Beto: ¡Un poco está bien! ¡Pero a usted se le va la mano. ¡Mire cómo le dejó la jeta! (124)

(...)

BETO: ¡Yo estaba seguro que vos no tenías nada que ver! Tu vieja te metió en esto, ¿no? ¡Tu viejo es un buen tipo! ¡Él quiere que vos salgas un hombre! ¡Vos también tenés que tratar de comprenderlo!. (125)

(...)

BETO: El quiere a su equipo. Lanús es como una familia, ¿entendés, pibe? ¡Quiere a su club como a la patria! ¡Por eso se pone así! ¡Como cuando jugamos al fútbol con los uruguayos! Jugamos un partido amistoso, pero en el fondo hacemos cuestión de patria. Siempre el fútbol fue así. (...)

(...) ¡Son los colores nacionales! (...) Él te quiere todo un hombre y tiene razón, ¡los hombres se hacen a golpes! Pero en el fondo te quiere bien. (...) ¡Abrácelo fuerte que es su hijo! ¡Es su familia! Si no defiende a su familia, ¿quién la va a defender? ¡La familia es la patria, carajo! (El PADRE se acerca y se abraza con el PIBE) (...) ¡qué lindo es ver a la familia unida! (126, todo el segmento)

(...)

PADRE: ¿Ves cómo a los golpes uno se hace hombre? ¿Tenía razón o no? ¿Lo oíste bien o no? (El PIBE está obnubilado). (127)

Los lexemas “familia”, “Lanús” como club de fútbol, “fútbol”, “patria”, el sintagma “los colores nacionales”, en el nivel del enunciado construyen un campo semántico en el cual se homologan en cuanto a su valoración (126) como principios estructurantes de la sociedad a los que hay que defender. El discurso de Beto presenta un alto grado de generalización en la enunciación de los mismos dado por la unión de la indexicalidad y la reformulación paródica que reproduce enunciados pertenecientes a formaciones discursivas propias del discurso oficial durante la Dictadura Cívico-Militar. Por indexicalidad se entiende la relación entre la posición social del hablante y el contexto de enunciación; en el caso del personaje Beto, el discurso se conforma a partir de la combinación de ambas, se emite desde un lugar de enunciación que representa a una autoridad del sistema y, por otra parte, se pronuncia dentro de una escena marcada por componentes paródicos a la vez que, por reenvío hacia y desde el contexto exterior, adquieren una dimensión argumentativa. El comportamiento de Beto despoja de contenido los dichos así como su uso por la autoridad ilegítima los deslegitima en la realidad. El personaje Padre busca el apoyo de una autoridad externa para construir la propia, deslegitimada por la violencia y la decadencia moral. En la construcción de los roles se han tomado de la discursividad social enunciados estereotipados, los que dan cuenta de la presencia discursiva de otros enunciadorees en el discurso del personaje-hablante. Dicho de otro modo, los lugares comunes a los que recurren el Padre y Beto funcionan en el lenguaje verbal a la manera que lo hace el espejo dentro de los lenguajes no verbales: develan estructuras de pensamiento, conductas, visiones de mundo, ocultas u opacadas detrás o por debajo del lenguaje corriente. La referencia al tiempo en “...siempre fue así” en 126, reiterada en los diálogos entre Madre y Padre, refuerza la perdurabilidad y la continuidad de las formaciones discursivas que en **Invasión** se ponen de manifiesto de manera particular.

La educación del Pibe es un asunto aleatorio, azaroso, para el Padre (ut supra, 97) “me salió un hijo...” y para Beto “...quiere que vos salgas un hombre”, en ambos enunciados el verbo “salir” posee connotaciones de prescindencia, ausencia, pero, desde el punto de vista de los personajes, también de haber hecho o hacer lo posible sin tener en cuenta que es la relación paterno-filial la que condiciona la maduración. Para ambos, hacerse a golpes es una condición para la hombría. En 127, reiteración de otros enunciados, operan a la vez la acción física de golpear y metáforas de la vida cotidiana : se aprende a golpes, hacerse a golpes, los golpes de la vida. La alianza entre Beto y el Padre llega al punto de negar lo sucedido y culpar a la Madre:

BETO: (...) Tu vieja es la jodida, ¿no? ¿Ella los metió en esto? ¡Decime que es tu vieja y no te jodo más! La llevamos a ella y los dejamos a ustedes tranquilos y aquí no pasó nada, ¡y chau!

PADRE: Claro que no pasó nada. ¡Hace rato que no nos dábamos un abrazo! ¡Tenía que venir uno de afuera para que nos diéramos un abrazo! (128, todo el segmento)

La negación expresada en “aquí no pasó nada” retoma un lugar común orientado a no revisar ni asumir las consecuencias de las propias acciones, a no aceptar los hechos, a pactar por encima de los mismos como en “la llevamos a ella y los dejamos tranquilos...”. Beto y el Padre encubren la violencia con el “abrazo” evitando así hablar sobre la gravedad de lo que sucede.

En el resto de la escena, Beto y Pepe continúan con la búsqueda de pruebas que incrimine a la familia, especialmente a la Madre, y entran en el juego de transformaciones hasta que un radio llamado solicita de ellos. En la siguiente serie de enunciados semiótico-lingüísticos se han elegido los relacionados con el Pibe, el procedimiento pseudopolicial y los del juego onírico; se han resumido los del juego de ruleta-que reiteran algunos aspectos ya tratados. Los concernientes al Pibe construyen la regresión de este a la etapa de la lactancia y dependencia materna dentro de una representación surrealista que superpone las edades del personaje en el intento de mostrar que sigue unido a las primeras:

MADRE (Al PIBE): ¿Y a vos qué te hicieron? ¡Brutos! Nene, ¿qué te hicieron?

PADRE: ¡Dejalo, que se está haciendo hombre! Le estuvimos dando consejos con el señor. (129)

(...)

MADRE: Ah, claro, ¡tenés hambre! Claro, si no comiste el puré. Vení. Vení con mamita que después te hago el puré. (*Lo empuja a la cama*). Tenés que comer más. ¡A tu edad tenés que comer porque los huesos se están estirando! ¡Así no vas a crecer grande y fuerte como el abuelo! (*Le da el pecho...*)(130)

En 129 y 130 los roles de la Madre y el Padre aparecen en oposición. El Padre reitera sus dichos con el agregado de denominar “consejos” a lo sucedido antes, la Madre sigue tratándolo como un bebé y repite los lugares comunes sobre la comida infantil. Lo separa del Padre y lo une a ella: “vení con mamita”; el diminutivo trae la dimensión afectiva al discurso de la Madre. En este tramo de la escena, el Padre es quien pega, la Madre quien pretende dar afecto, siempre retenida dentro de la etapa infantil del Pibe. El enunciado del final de **Invasión** deja encerrada a la familia en ese periodo contribuye a sostener el “como si no hubiera pasado nada”:

MADRE: ¡Vamos, apurate, que hay que bañarlo al nene! (131)

Los enunciados didascálicos y los diálogos referidos al procedimiento de requisita poseen componentes de lenguajes no verbales de alta semioticidad. Las didascalías proveen la materialización del clima de amenaza y extraño a la vez:

(Pepe aparece con la Madre. Durante toda la escena de antes deberían escucharse ruidos producidos por los destrozos de PEPE) (132)

(Pepe revisa. El espejo se hace visible) (133)

(...Pepe se queda mirándose en el espejo) (134)

(Pepe descubrió una peluca y se la prueba, mirándose en el espejo) (135)

(Se prueba otra) (136)

BETO *(Corriendo hacia el ropero) (...) (Señalando las pelucas)* (137)

PEPE *(Mirándose con una peluca rubia en el espejo)* (138)

(Beto se pone una peluca negra. Abre cajones interiores y sale a relucir gran cantidad de ropa interior de mujer. Corpiños. Collares. Blusas) (139)

(Hay un clima de cierto ritualismo cuando quedan frente al espejo) (140)

(A medida que van tomando contacto con la ropa femenina, se produce una cierta metamorfosis fetichista) (141)

BETO: Pará, dame esa blusa... a ver... *(Con todo disimulo se saca la chaqueta y se la pone)* (142)

La serie de enunciados didascálicos remite a la transformación gradual de los personajes descripta por el sintagma “una cierta metamorfosis fetichista” y se encadena discursivamente con el enunciado 107, en particular con el sintagma “clima onírico”. La metamorfosis es operada por la atracción que ejerce el “contacto con la ropa femenina” en el sentido de poder ser otros; la ropa y las pelucas abren un campo sinecdótico de varias posibles relaciones de transformación: disfrazarse de lo que no se es, de lo que en verdad se es, de lo que se desea ser; fundamentalmente, de que cualquiera puede metamorfosearse en otros, disimular, cambiar de roles como lo hacen Beto y Pepe, hasta recibir el radio llamado:

BETO(*Contestando el radio llamado*): Sí, señor. Perfecto, señor. Comprendido, señor. (A PEPE).
¡Rajemos de aquí! ¡Vamos! (143)

Beto y Pepe, personajes principales de *El Señor Galíndez*, responden a órdenes venidas de afuera; el enunciado de Beto está marcado por la obediencia a una superioridad desconocida pero que, por la formulación y la repetición del lexema “señor, remite al discurso de algún tipo de fuerzas armadas y a la obediencia. Se reafirma de este modo el clima de amenaza procedente del contexto exterior, en apariencia interrumpido por el juego de la metamorfosis que en verdad abre un campo metafórico de gran importancia semántica: cualquiera puede ser otro distinto de quien dice ser, metamorfosearse, disimular, simular, participar, como lo hacen los personajes, de la cotidianeidad y formar parte de las fuerzas de la represión, tal la tesis del autor y de investigaciones históricas sobre el tema. Beto y Pepe irrumpen en la vida familiar y, por momentos, la comparten. La requisita a la que se alude en el enunciado 107 es seguida por el siguiente diálogo:

BETO (A PEPE): ¿Encontraste algo?

PEPE: No hay nada.

MADRE: Me van a tener que arreglar todo lo que rompió arriba. Me deshizo a martillazos el roperito que me regaló mamá. (*Casi llorando*)

BETO: ¡Revisa el ropero ése! (144, todo el segmento)

Los enunciados 107 y 144 poseen componentes contextuales sobre las formas que adoptaron algunos procedimientos represivos en los que hubo robos y destrozos. En 144 el enunciado de la Madre relata lo que hizo Pepe asignándole al hecho una valoración personal, “me van...”, “me deshizo a martillazos el roperito que me regaló mamá”. El contraste entre el aumentativo “martillazos” y el diminutivo “roperito” en escalas de gradación inversas pone de manifiesto la brutalidad del operativo y la vivencia de lo íntimo: por un lado lo afectivo y, por otro, la metonimia que contiene el enunciado remite a la pérdida de la identidad, la privacidad. La violencia del operativo se entrelaza con su naturalización y con la participación de Beto y Pepe en el juego y la comida:

BETO (*Disfrazado totalmente de mujer y viendo la ruleta*): ¿Y eso qué es? (*PEPE se queda en el espejo*).

PADRE: Una ruletita.

BETO: ¿Qué son números clave? ¡Avivadas no, viejo! (*Se acerca más*). ¿Le gusta el escolazo?

PADRE: No, juego por placer. Estudio todo el día... con este librito pienso saltar la banca en diciembre.

BETO: ¿Y usted de qué labura? ¿No entiendo...?

PADRE: Yo ya no trabajo más... ahora me dedico a esto...no me alcanzaba el sueldo no para comer...entonces me jubilé...y descubrí esta maravilla...Primero jugué al Prode...pero me di cuenta que eso es puro acertijo...un afano...Esto, en cambio, si usted estudia, tiene la seguridad de ganar...¡es científico! (...) ¡Con esto pienso ganar un palo por día en Mar del Plata!

BETO: ¿Cómo dijo? (*Interesado*)

PADRE: Sí, así como lo oye. Un millón de pesos viejos, ¿eh?, por día... Juego tres meses y chau... Me retiro... (145, todo el segmento)

El giro de la ruleta como objeto y como símbolo ubica a Beto en otro lugar, en el de querer aprender y probar suerte; el texto didascálico que se transcribe muestra el intercambio de roles y la mezcla de situaciones dentro del clima surrealista ya anunciado:

PADRE: ¿Probamos unos tiritos? (*El PADRE acomoda la ruleta. Distribuye fichas y las va repartiendo entre los tres. Es el dominador de la escena. Coloca el paño. BETO y PEPE lo secundan con un gran respeto... Como frente a un maestro. Todo se hace con clima de gran seriedad y respeto. El PIBE se va al ropero y comienza a vestirse de croupier*) (146)

Se han subrayado lexemas clave que construyen el encadenamiento discursivo del cambio de posicionamiento de los roles, fundamentado en un desplazamiento de indexicalidad producido por el supuesto saber del Padre quien gana autoridad al referirse al juego como “científico”; los verbos “estudio”, “acomoda”, “distribuye”, “va repartiendo”, “coloca” lo transforman en “dominador de la escena”; Beto y Pepe son reubicados, mediante el verbo “(lo) secundan”, en una posición dependiente en esta instancia. Se pone así en evidencia la tónica de la complicidad con la marginalidad, la ilegalidad, practicada por quienes entraron a la escena como representantes de una autoridad; por desplazamiento, el campo metafórico remite nuevamente a lo que en líneas anteriores se describió como tesis del autor.

Se profundiza la temática de la promiscuidad de las relaciones entre los personajes en el diálogo que tiene lugar entre la Madre y Beto y Pepe sobre la comida:

MADRE: ¿No querían comer algo?

BETO: No señora, gracias...

PEPE: Yo morfaría algo...

BETO (*A PEPE*): ¡Pero! ¡Che!

PEPE: ¡Y si tengo hambre!

MADRE: Tengo unas milanesas que me quedaron de anoche. Les preparo unos sandwichitos mientras juegan...

BETO: ¡Yo comería un sándwich!

PEPE: ¡Yo también!

PADRE: Hacé otro para mí también, vieja. (147, todo el segmento)

El ofrecimiento lo hace la Madre, después de los destrozos, como algo natural, parte de la vida cotidiana: “milanesas que me quedaron de anoche”, “sandwichitos”; se reafirma su rol de dadora de comida sin preguntarse ni cuestionarse nada, lo cumple de manera rutinaria, casi mecánica; el Padre sigue en su rol de administrador del juego a la vez que se une con naturalidad a Beto y Pepe en “hacé otro para mí también” y a su mujer en el vocativo “vieja”, como muestra de tratamiento no solo afectuoso sino habitual. Los textos didascálicos que siguen anudan la coherencia semántica del intercambio de roles dentro de la continuidad de la metamorfosis, indicada por el verbo “siguen”:

(La MADRE sale. Siguen ordenando la mesa para el juego. Suena el teléfono. Nadie atiende. El PIBE termina de vestirse y se aproxima a la mesa. BETO lo codea a PEPE y lo miran extrañados. La MADRE les alcanza los sandwiches en la mesa. BETO y PEPE siguen vestidos de mujer. Deja de sonar el teléfono) (148)

Los personajes realizan las acciones como una rutina; el elemento proveniente del exterior es el teléfono que no logra interrumpirla ni perturbar a los primeros: “nadie atiende”; el cambio de ropas del Pibe es el elemento que los sorprende aunque tampoco modifica lo que sucede. El Pibe es quien produce cambios hasta la llegada del radio llamado:

MADRE: ¿Un vasito de vino?

BETO: No, gracias, señora. No tomamos en horas de servicio. *(La MADRE comienza a arreglar el cuarto. El PIBE se apodera de la banca y ahora es un perfecto croupier. Maneja las fichas profesionalmente)* (149)

En 149, se observa la reformulación paródica de la obligación de no tomar alcohol en horas de servicio, reforzada por el efecto contradictorio que se produce entre Beto y Pepe compartiendo juego y comida con los supuestos sospechosos, “vestidos de mujer” y este enunciado. Los componentes paródicos anulan el lugar de autoridad de ambos; son al igual que la Madre y el Padre personajes degradados; otro aspecto importante en 148 y 149 es el de guardar las apariencias, las formalidades de cierta buena educación; por contraste con los adultos, el Pibe asume el rol de controlar el juego; en los enunciados referidos al Pibe, se destaca la reiteración de “perfecto croupier” y “maneja... profesionalmente”. El Pibe habla solo para anunciar las jugadas:

PIBE: ¡No va más! *(Coloca el rastrillo)*. ¡Negro el 10! (150)

A continuación de este enunciado, el control del juego pasa al Padre hasta la interrupción del juego por el radio llamado:

BETO y PEPE: ¡Acertamos! *(Se abrazan groseramente. El PADRE los calma. Vuelve a tomar el rol de director de juego y les indica las próximas jugadas. (...) La MADRE está limpiando, pero cada vez que el croupier tira la bola se acerca para ver qué número sale...Luego se retira desesperanzada...Suenan el timbre del radio llamado de BETO. BETO se levanta sobresaltado. PEPE lo acompaña. Ninguno de los otros tres personajes se inmuta.)* (151)

La participación de Beto y Pepe en el juego se transformó en activa, muestran entusiasmo y descontrol en el ejercicio de su propio rol: “se abrazan groseramente”, “se levanta sobresaltado”. El enunciado “ninguno de los otros tres personajes se inmuta” reubica los roles familiares de la manera habitual, actúan como si nada hubiera sucedido. El juego de las transformaciones continúa hasta que se impone lo que sucede en el contexto exterior:

PIBE: ¡Hagan juego, señores! *(La Madre saca algunas fichas de BETO y PEPE y las juega al 17. BETO y PEPE buscan desesperadamente el radio llamado, que en un primer momento no lo encuentran. Están totalmente disfrazados. BETO encuentra el radio llamado)*

PIBE: ¡Cero! ¡Ganó la banca! (152, todo el segmento)

El enunciado ¡Cero!, dicho por el Pibe como controlador en el cierre del juego, clausura junto con el llamado el juego de las transformaciones, quita el valor a los disfraces y vuelve a cada uno a su lugar. En el enunciado “Ganó la banca” se expresa el resultado del juego a favor del sistema representado por Beto y Pepe como parte de las fuerzas represivas y se amplía la significación a la ganancia del poder económico. La banca, según el Diccionario de la RAE (versión impresa 1984), es, entre otros significados, “la cantidad de dinero que pone el que lleva el naípe” o el “conjunto de bancos o banqueros”; en el uso como metáfora de la vida cotidiana, el enunciado alude a que ganó el que tiene dinero o poder.

Después de la respuesta de Beto a su superior(143), se reiteran las amenazas:

PIBE: ¡Hagan juego, señores! ¡Última bola!

BETO *(A PEPE)*: Decí que tenemos que rajarnos ya, que si no ibas a ver cómo los reventábamos...

PEPE *(Al PADRE)*: ¡Te voy a dar ruleta a vos! ¡Hijo de puta!

BETO *(Al PIBE)*: ¡La próxima vez te voy a hacer cantar el Himno, y con estrofas! (...)

PEPE *(A la vieja)*: ¿Y vos, asquerosa, creíste que nos ibas a arreglar con dos sandwiches de milanesa? ¡Podrida!

BETO: ¡Ya van a ver cuando volvamos! ¡Ya van a ver! (153)

La amenaza se centra en la repetición: “la próxima vez”, “...cuando volvamos”. Los enunciados se encadenan discursivamente con los elementos de saber “las cosas están que arden” y “decime el nombre de tus amigos”.

La dimensión argumentativa de la convivencialidad entre los personajes apunta a poner de manifiesto la complicidad entre los represores de la última Dictadura y la sociedad civil, la promiscuidad en los operativos, la perversión de justificar la violencia o de hacer como si nada sucediera, en suma, la descomposición de los vínculos sociales. Se observa en la construcción dramática de la orientación argumentativa una importante semiotividad dada por el predominio de los enunciados didascálicos constitutivos de la enunciación desde el cuerpo. La escena cierra con un enunciado de la Madre y didascalías que indican la vuelta del grupo familiar a sus roles, tareas cotidianas y a un tiempo anterior al presente de esta escena:

MADRE: ¡Vamos, apurate, que hay que bañarlo al nene! ¡Vamos! *(La MADRE sigue limpiando. El PADRE ordena lentamente la ruleta. Guarda las fichas con cuidado. El PIBE se mira en el espejo. Se saca la ropa de croupier. Vuelve a hacer juegos con el espejo. Aparece, desaparece, etc. El PADRE arregla la ruleta y desaparece. La Madre termina de ordenar. Pasa por el espejo y se prueba una peluca como para empezar a vestirse de puta. Apagón)* (154)

El enunciado de la Madre fue analizado anteriormente. Resta agregar la relación con los enunciados didascálicos en los que predominan los verbos que expresan tareas domésticas, “limpiando”, “ordenar”; los juegos frente al espejo del Pibe y de la Madre anticipan las transformaciones de las escenas siguientes.

La escena siguiente, **Cumpleaños**, se ubica dentro de la sintaxis cronotópica en el tiempo de la infancia del Pibe; en este sentido presenta relaciones de continuidad con el final de **Invasión** y con la escena posterior, **Vejación**. La construcción del pasado y del futuro respecto del presente de cada escena se estructura sobre los principios de tramas afectivas, del recuerdo, de un tejido con enlaces vinculantes, a la manera de la telaraña; el presente escénico es inclusivo del pasado y del futuro en la medida en que dentro del mismo cuadro, como en estos ejemplos, se superponen en los enunciados de los personajes o en los de las didascalías mediante la mención de objetos, ropas, lenguaje corporal. Se ha organizado la subsecuencia F a partir de los elementos de saber vinculados con la formación discursiva de la violencia familiar:

Paroxismo

Un llanto profundo y largo

El primer elemento de saber posee una estrecha conexión con el “clima onírico” de la escena anterior y con la siguiente. Permite una lectura interpretativa de los componentes más velados y simbólicos por sobre los más evidentes. Interesan dos de los significados que aporta el Diccionario de la RAE (versión impresa 1984), uno de ellos es el de “accidente peligroso o casi mortal, en que el paciente pierde el sentido y la acción por largo tiempo”, el otro es el de “exaltación extrema de los afectos y pasiones”. Ambos significados contribuyen a la observación pretendida. El lexema “paroxismo” es empleado para describir lo que sucede entre los personajes luego de un festejo de cumpleaños del Pibe, de violencia creciente y de intentos del Padre por imitar a Chaplin para divertir al chico:

(Pone el disco. El PIBE se para. Atraviesa el escenario y se detiene en el espejo a mirarse. El PADRE no lo ve. Hace un nuevo pase de ballet, atravesando la cuerda con todo tipo de piruetas, ante los gritos y exclamaciones de la MADRE. El PADRE arroja claveles. La escena es de paroxismo. De improviso, los dos perciben que el PIBE está en el espejo. El Juego se rompe). (155)

La diversión tiene lugar entre los adultos, el Pibe permanece “indiferente”, lexema repetido tres veces más, o “no mira” según dice otro texto didascálico. En 155, se dice “que está en el espejo”, es decir, no solo juega ante el espejo sino que se funde con él. La exacerbación del juego entre el Padre y la Madre lleva a la excitación sexual de ambos y a la crueldad con el Pibe que lo conduce a la desesperación:

PADRE: A continuación, ¡la prueba del negro! *(El PIBE, que está en el espejo, se excita. Pánico)*

MADRE: ¡El juego del negro! ¡Qué lindo! ¡Me gusta jugar al negro! (156)

Las didascalias subsiguientes unen el clima paroxístico al otro elemento de saber:

(El PADRE arrastra al PIBE y la MADRE le ata las manos y los pies a la silla. El PIBE se contorsiona excitadísimo. El PADRE corre y extrae de una valija una careta de metal de un negro. La coloca en la cara del Pibe, que en ese momento grita desconsoladamente. Gime. La MADRE extrae unas bolas de madera de la misma valija. Los dos toman las bolas de madera y las arrojan sobre la cara del PIBE, que grita desesperadamente. El juego es excitante para los dos. En el medio del juego los padres comienzan a tocarse los genitales, hasta llegar a un orgasmo. Quedan abrazados. El impacto agresivo de las bolas de madera en la cara del PIBE los excita sexualmente. El PIBE comienza a aullar). (157)

El final de la escena se construye mediante un enunciado didascálico:

(El PIBE sigue aullando. Se mira en el espejo. Transforma el aullido en un llanto profundo y largo) (158)

De acuerdo con el marco teórico, el análisis no se ha centrado en los componentes patológicos de los personajes vistos desde el punto de vista de la Psicología o la Psiquiatría sino en tanto entrecruzamientos e interrelaciones de estas disciplinas con el

Análisis del Discurso: Los elementos de saber posibilitan construir un encadenamiento discursivo a partir de los campos léxico y semántico, basado en los significados de "paroxismo" y en la figura retórica de la hipérbole. En primer lugar, se han recortado los lexemas y sintagmas relacionados con la voz: "gritos", "exclamaciones", "grita desconsoladamente", "grita desesperadamente", "aullar", "aullido", "llanto profundo y largo"; la gradación que va desde el grito hasta el aullido marca en el personaje del Pibe su degradación y regresión hasta un nivel pre-humano que desencadena el llanto. En segundo lugar, se han seleccionado los lexemas y sintagmas relacionados con los juegos sexuales y sus perversiones: "se excita", "excitadísimo", (en el caso del Pibe por el terror causado), " es excitante", "los excita sexualmente" (en el caso de los padres), "tocarse...", "orgasmo"; la gradación es también creciente. En tercer lugar, se ha focalizado la atención en los lexemas y sintagmas vinculados con la crueldad y la violencia: "la prueba del negro", "una careta de metal de un negro", "bolas de madera", "impacto agresivo", y en los enunciados subrayados dentro del enunciado global 157. Se construye así un campo isotópico que va del sintagma al enunciado dentro del cual la repetición y la recurrencia anudan la coherencia semántica, de tal modo que ella autoriza a considerar el elemento de saber "paroxismo" como componente clave en los procesos de significación abiertos por la escena. El mismo elemento de saber permite observar en la escena **Vejación** y en la denominada **El paquete** las relaciones entre la exacerbación de las pasiones primarias, las perversiones y la crueldad por parte del Padre y de la Madre y las consecuencias de muerte (el "accidente") para el Pibe, no solo en el nivel de la causalidad sino en el de los procesos de simbolización y en los de argumentación que se desprenden.

El contraste entre la ritualidad de una fiesta infantil y el clima paroxístico del final reestructura el campo isotópico de los roles, redefine los de la Madre y el Padre como ejecutores o facilitadores de la muerte del Pibe y redefine el de este al fijarlo a la imagen de sus padres en el enunciado repetido "está en el espejo". En la escena **Vejación** podrá observarse que en el enunciado "el Pibe responde reflejamente" se conforma una continuidad de sentidos. El campo isotópico de los clasemas retoma del contexto social las costumbres y lugares comunes en lo que concierne a la fiesta de cumpleaños; en lo vinculado con las acciones extremas, retoma la indagación sobre la intimidad y la sexualidad que aportaron el auge del psicoanálisis y el cuestionamiento

de mandatos heredados y cristalizados; la contradicción entre lo que se dice y se vive conforma la subtextualidad de lo no dicho. Un campo similar se observa en la dramaturgia de la escena “La curación” en la cual se apela a una idealización del pasado familiar como una manera de ignorar la muerte del Pibe. Volviendo a los componentes rituales de **Cumpleaños**, se observa que en su construcción se hace uso de los lenguajes verbales y no verbales:

(la MADRE trae al PIBE vestido de marinero. Aparece el PADRE con un plato y una torta de cumpleaños con velitas. La MADRE las prende una por una. Están contentos. El PIBE indiferente)
(159)

El sintagma “vestido de marinero” muestra una costumbre en parte anacrónica para la temporalidad de escritura pero típica para la temporalidad de la infancia del Pibe en la que queda fijado, anterior a aquella. Desde el inicio se marca un contraste entre la actitud del Padre y de la Madre y la del Pibe, en los adjetivos “contentos” e “indiferente”. Los enunciados de ambos sobre el festejo indican la presión de ambos para que cumpla con lo que consideran una obligación. La edad del Pibe se encuentra en una zona de indeterminación: la de su propia adolescencia y la infancia en la que lo ubican sus padres, la edad que muestran las escenas y la que sigue operando en el recuerdo de aquellos:

PADRE *(Las cuenta)*: 1, 2, 3, (etc.) ... 17!

MADRE: ¡Apagá las velitas! ¡Vamos!

PADRE *(Al PIBE)*: ¡Apagá una vos... una yo... una mamá! ¡Vamos! *(PIBE, indiferente)*

MADRE: ¡Que los cumplas feliz! *(Se para)*. ¡Que los cumplas feliz!

PADRE: ¡Y dale, apagá, boludo! ¡Soplá! *(Al PIBE)* ¿No sabés soplar ahora?

MADRE: Así ¿ves? *(Sopla. Le enseña. Apaga las velas)*.

PADRE: ¿Qué hacés? *(Las prende otra vez)*. Que sople él. ¡El cumpleaños es de él!... (...)(160, todo el segmento).

Los enunciados con los imperativos “apagá”, “soplá”, seguidos de “vamos” como forma verbal de expresar aliento, presentan una gradación creciente desde el estímulo hacia la orden, reforzada por la expresión “Y dale...”. El ritual de festejo comienza a transformarse en una instancia de desvalorización del Pibe y de maltrato mostrada en los enunciados del Padre, especialmente en “¿No sabés soplar ahora?” y “Que sople él”. La forma interrogativa del primero y el subjuntivo del segundo poseen connotaciones de impaciencia, disgusto, dadas por el contexto intratextual, las marcas de puntuación y la repetición; el adverbio “ahora” no funciona como deíctico sino como un adverbio de

posibilidad o probabilidad con valor negativo. El insulto “boludo” posee aquí connotaciones de descalificación que llega a la humillación y la amenaza en los siguientes enunciados:

PADRE (*Sopla*): ¡Y vamos! (*PADRE y MADRE soplan. El PADRE, violentamente, le pone la cara al lado de la torta para que sople. La torta le toca la cara. El PIBE se llena de crema*) (161)

(...)

PADRE (*Al PIBE*): ¡Ni soplar sabés! ¡Si no soplás, te juro que te hago tragar la torta! (*Lo larga*) (162)

La alianza entre el Padre y la Madre, pese al intento de interceder en 160, es mostrada en:

MADRE (*Al PIBE*): ¡Y dale, nene, soplá! ¡Soplá, nene! ¿Qué te cuesta? ¡Pobre papá! ¡Te hizo la torta y no soplás las velas! (163)

La Madre reitera el uso coloquial de “¡Y dale...!” y el imperativo “soplá” atenuado en apariencia por el uso del vocativo “nene” y por el uso también coloquial de la pregunta “¿Qué te cuesta” con el valor de negación, “no te cuesta nada darle el gusto”; la atenuación es solo aparente porque el uso de “pobre papá” y “te hizo...” encubre el sentido culpabilizador del enunciado y la violencia del Padre tanto física como verbal:

MADRE (*Al PIBE*): ¡Soplá, nene! ¡Soplá!

PADRE (*Lo agarra del cogote*): ¿Vas a soplar o no?

MADRE: ¡Dejalo solo! (*Al PIBE*). Mostrale a papá que podés solito.

PADRE (*Lo suelta*): ¡A ver... soplá!

MADRE: ¡Mostrale a papá! (*Silencio*). (*El PIBE escupe la torta*)

PADRE: ¡Mirá qué hijo de puta! ¡Me escupió la torta! (*Le pega*) (164)

Se observa de manera similar a los ejemplos anteriores un encadenamiento discursivo de gradación creciente entre la amenaza en 162 y los enunciados “lo agarra...” y “le pega” en 164. La violencia entre los personajes no es tenida en cuenta y, al igual que en la escena **Invasión**, actúan como si nada hubiera sucedido:

MADRE: ¡Que los cumplas feliz! (*Hace señas al PADRE, entusiasmada*).

PADRE: ¡Que los cumplas feliz! (*Le pone la mano en el hombro. Los dos lo besan. El PIBE indiferente*)(165)

El abrazo en la escena anterior y el enunciado “los dos lo besan” cumplen funciones similares de negación. El uso de “me” en 164 posee connotaciones de egocentrismo: lo que hace el Pibe es visto por el Padre como una agresión a él sin considerar su propia agresión.

La comida vuelve a ser central para la Madre, quien asocia bondad y obediencia a la comida:

MADRE: *(Corta un pedazo de torta y le da al PIBE en la boca. Este come a medias)* ¡Comé, nene, comé! ¡Es la torta de cumpleaños! ¡Vamos, sé bueno! ¡Comé! (166)

Ella sigue dándole de comer en la boca, continuando así la fijación del Pibe en la infancia. El Padre lo obliga a comer la torta. El lugar común agrega densidad semántica mediante enunciados frecuentemente usados como juego para motivar que los chicos coman o hagan algo:

PADRE *(Desde adentro)*: ¡El disco! ¡El disco! *(La MADRE deja al PIBE y pone un disco con música de circo. Vuelve a la mesa. Le hace comer toda la torta)*

MADRE: Una para mamá... una para el abuelo... otra para papá. (167)

En 167 el Padre ha usado un enunciado similar para la ceremonia de las velitas.

El enunciado 167 contiene el enunciado “pone un disco con música de circo” iniciador de un juego que conduce a la agresión final y al paroxismo. La escena presenta en este segmento una creciente importancia de los lenguajes no verbales en didascalias extensas y detalladas:

(La MADRE se acerca a la mesa y pone el disco más fuerte. Coloca al chico como sentado en una platea. Sale el PADRE del cuarto, vestido de Chaplin. Una careta. Una galera y un bastón. Camina como Chaplin. Da vueltas al cuarto acompañado por la música. Rota en las esquinas como Chaplin. La escena es grotesca. La MADRE se ríe a carcajadas. El PIBE ni lo mira. Indiferente) (168)

(...)

(El PIBE, indiferente. El disco a todo lo que da. La MADRE ríe a carcajadas. El PADRE desaparece y vuelve en bicicleta. Da vueltas por el cuarto. La Madre vuelve a reír) (169)

(...)

(Camina saltando en un pie, y con la bicicleta en la mano. La MADRE se ríe de la escena. El PIBE, indiferente) (170)

(...)

PADRE: *(Agarra la bicicleta y la pateo. Sale. La MADRE se ríe aún más por la situación. El PADRE vuelve a entrar. Coloca dos sillas y pone una cuerda entre las dos en el piso. Tiene un paraguas en la mano. Se coloca en uno de los extremos de la silla. Camina “como haciendo” equilibrio. La MADRE lo sigue con atención)* (171)

(...)

MADRE *(Al PIBE)*: ¡Mirá lo que hace! ¡Mirá! *(El PIBE no mira)*. *(El PADRE, intencionadamente, se afloja los pantalones, que caen como en la película de Chaplin “El circo”. Queda tratando de subirse los pantalones, con el paraguas y el sombrero en cada mano. Finalmente, llega a la silla. La MADRE ríe a carcajadas. Lo aclama. El PIBE, indiferente. El PADRE vuelve al medio de la cuerda, saca dos naranjas y una bandera de Lanús, que agita)* (172)

La serie muestra otros aspectos de los roles de la Madre y del Padre. Los enunciados semiótico-lingüísticos de las didascalias construyen una imitación forzada de Chaplin;

la imitación del actor constituye lugar común de época, en este caso como un intento fallido de divertir al Pibe. Los enunciados referidos a la Madre muestran recurrentemente la risa: “ríe a carcajadas”, “vuelve a reír”, “se ríe aún más”. En los dos casos se destaca el contraste entre el juego de los adultos y el desinterés del Pibe descrito en los enunciados “...no mira” (172) y la repetición de “indiferente”. La reacción de los personajes de los padres es de resentimiento:

MADRE: ¿Fiesta de payasos me iban a hacer a mí? ¿Velita de cumpleaños? ¡Una patada en el culo por cada año me daban!

PADRE: Claro. ¡No te gustamos como padres! Hubieras querido tener otros. ¡Más famosos! ¡Así te podías lucir en el colegio (*Pausa*). Pero no importa. ¡Sigue la fiesta! (*Se entusiasma*). ¡El circo no para nunca! ¡Esto es cine continuado! (173)

El Padre y la Madre hablan de sí mismos; no hay enunciados que muestren interés o percepción de lo que le sucede al Pibe; por el contrario, los enunciados en 173 ponen de relieve el desamor del Padre, en particular el encadenamiento entre “así te podías...” y “pero no importa”. El Padre construye su ethos discursivo a partir de una imagen que atribuye al Pibe y, a partir de su propio resentimiento, finge que “no importa”. No hay tampoco enunciados que detengan la acción sino que se la exagera en los dos últimos. La mención del circo y del cine continuado (sitio habitual de proyección de las películas de Chaplin para la época del Padre) entre signos de exclamación orientan hacia la continuación del juego con una carga semántica peyorativa dada por el contexto intratextual. Antes del final de escena, el Padre reitera la amenaza ligada al fútbol:

PADRE (*Se acerca burlón*): ¡Ya vas a ver en la cancha cómo vas a aullar. ¡Lanús! ¡Lanús! (*Aúlla con el PIBE*) ¡Ya vas a ver en los tablonés! (*Sale aullando y riendo*). (174)

La Madre reasume su rol de intercesora y de cuidadora pero tratando al Pibe como un bebé o un niño de muy poca edad:

MADRE (*Preocupada*): Mamá te hace masajes en la barriguita.

PADRE ¡Dejalo que aülle, que está en la edad del crecimiento! (175)

(...)

MADRE: Mamita va a ponerte una enemita en la cola y se te va a pasar todo, ¿eh? Con una enemita se te pasa todo. (176)

Los diminutivos no solo poseen una carga semántica afectiva sino que tienden a atenuar el efecto de lo sucedido; en el mismo sentido opera el enunciado “y se te va a pasar todo, ¿eh?”. El valor de “y” como enlace del segundo término del enunciado refuerza el intento mitigador conjuntamente con la interjección interrogativa. En suma, la

reiteración de que nada ha ocurrido se une a lo ya dicho en la escena **Invasión** y encubre la crueldad y la violencia. La escena se cierra con el enunciado “un llanto profundo y largo”, considerado en el análisis como elemento de saber.

La escena **Vejación** muestra continuidad con la anterior, en razón del intercambio de roles y de las metamorfosis de la Madre y del Pibe. Se reitera en la primera la fusión de roles de Madre y prostituta en el mismo personaje y el segundo se transforma en golpeador. La subsecuencia G se ha organizado a partir de los elementos de saber relacionados con las formaciones discursivas de los desvíos en la relación materno-filial, el sufrimiento que ello conlleva, la violencia sexual, el maltrato:

Reflejamente

Control

La importancia del título de la escena reside en que la describe desde el inicio como una situación de sufrimiento y padecimiento. De acuerdo con el Diccionario de la RAE (versión impresa 1984), el verbo “vejar” significa maltratar, molestar, perseguir a uno, perjudicarlo o hacerle padecer. La orientación enunciativa apunta a estos sentidos más que a la situación de violencia-sexo entre los personajes. Los enunciados didascálicos muestran las continuidades mencionadas en el párrafo anterior y funcionan con similar orientación :

(La MADRE está vestida de prostituta con la parte superior del cuerpo desnuda. Se sienta en una silla dando la espalda al público. El PIBE sale del ropero vestido de domador y extrae el mismo rebenque que utiliza en la escena del “Ico” con el PADRE. Debe quedar claro que el PIBE responde reflejamente a la situación. Es decir que el control de la situación está dada por la MADRE. El PIBE se acerca a la silla donde está sentada la Madre). (177)

El enunciado “...sale del ropero” se reitera; en esta escena seguido del sintagma “vestido de domador” adquiere una alta densidad semántica en lo concerniente a la identidad sexual y a la pretensión de tener el control; el enunciado “extrae el mismo rebenque...” refuerza la orientación del anterior a la vez que, mediante el verbo, tiende a la imagen de sacar de adentro, dejar salir, en este caso un instrumento de violencia. La insistencia en indicar quién tiene el control en “Debe quedar claro que el PIBE responde reflejamente” seguida de la reformulación aclaratoria “Es decir que el control de la situación está dada por la MADRE” pone de manifiesto la relación Pibe-prostituta como reproducción de la relación Pibe-Madre, Madre-Pibe, Padre-Pibe y viceversa. La telaraña se exacerba tanto en lo relacionado con los condicionamientos de los dos

personajes de la escena como en la violencia física a manos del Pibe y la psicológica ejercida por la Madre:

MADRE: (...)Hablame de las otras. ¡Contame cómo son! (*Latigazo*) (178)

(...)

¿Tienen la carne más dura? Decime pibe: ¿es cierto? (*Latigazo*)

(*Gritando*): ¡Pero yo soy la más linda de todas! Decime que sí (*Latigazo más fuerte*)

¡Decime que soy la más linda de todas! ¡Decime eso pibe, por favor! (*Latigazos más intensos*) (179)

La presión psicológica en 178 y 179 se articula sobre la comparación a la que el Pibe responde violentamente. La escena finaliza con los enunciados de la Madre y un texto didascálico que definen el control de los roles:

MADRE: (...) ¡Basta, hijo de puta! ¿Qué te crees? ¿Qué por unos mangos de mierda me voy a dejar romper toda? ¡Largá vicioso! (...) (180)

Aparece en los enunciados de cierre el rol de prostituta, el pago y la reacción:

MADRE: (...) (*Se acerca y le pega*) (181)

(...)

(*El PIBE sale de escena corriendo con miedo y se mete en el ropero*) (182)

Durante la escena, no hay enunciados verbales por parte del Pibe sino únicamente enunciados no verbales, violentos, “latigazos”. En el final, el enunciado “se mete en el ropero” (182) conlleva la connotación de volver al Pibe a su estado anterior, de encierro.

La escena posterior, denominada “**La curación**”, subsecuencia H, está estructurada a partir de la refuncionalización de lugares comunes sobre la familia en enunciados verbales y no verbales, enunciados sentenciosos, máximas, con una orientación argumentativa irónica destinada a desmitificarlos. El título anticipa la ironía tanto por la elección del lexema que tiende a negar lo sucedido anteriormente, como por el entrecomillado que contribuye al mismo sentido. La hipótesis de lectura se ha basado en los siguientes elementos de saber ligados a esta formación discursiva:

Nuestro álbum de familia

Eran otras épocas

Un hogar como el nuestro

La construcción del tiempo se basa en un pasado idealizado, en cierta medida construido sobre la figura de un hipérbaton²⁶; los personajes no hablan del presente o del pasado reciente ni de su realidad cotidiana sino de aquella que añoran. La figura impregna el enunciado global de la escena que se inicia con didascalias detalladas:

(Aparece la MADRE limpiando el álbum de la familia que extrae del ropero. Lo limpia con plumero. La MADRE tiene crema y rúleros. El PIBE juega con un yo-yo, haciendo verdaderos malabarismos. El PADRE estudia con libros de ruleta sobre el escritorio. La MADRE tiene el álbum y se dirige al PADRE).(183)

El enunciado didascálico completo conforma una unidad en cuanto al campo isotópico de los roles, los personajes se reubican, se reiteran acciones de escenas anteriores, la Madre mantiene el control pues es quien, dice el texto, “tiene el álbum”. El campo isotópico de los clasemas se conforma a partir de los lugares comunes y se entrelaza con el anterior. El lugar común, las máximas y enunciados sentenciosos, son constitutivos de los clasemas provenientes del texto general de la cultura y estos, a su vez, dan lugar a la construcción de dichos enunciados formulaicos.

El enunciado parcial “Aparece la MADRE limpiando el álbum de la familia” posee una estrecha vinculación con el título de la escena. El sintagma “álbum de la familia” remite por metonimia a la historia familiar; limpiarla connota quitar de ella lo negativo, lo malo, lo degradante de lo que idealmente se entiende por familia; quien asume esta tarea es la Madre. El siguiente enunciado parcial presenta connotaciones irónicas que apuntan a la superficialidad, la banalidad: “Lo limpia con plumero”, es decir, a la manera de quitar el polvo. El rol del Padre es descrito a través de la repetición del estudio de los libros de ruleta. La Madre inicia el repaso de la historia familiar:

MADRE: Mirá, viejo, lo que encontré.

PADRE *(Mirándola por debajo de los anteojos)*: ¿Cómo?

MADRE: Nuestro álbum de fotografías. *(Se acerca. Abre el álbum, va pasando las hojas y mirando las fotos. El se desinteresa y vuelve a estudiar)*. Mirá qué buen mozo estabas en la foto del casamiento.

Mirá. *(Le da el álbum)*.

PADRE *(Agarra el álbum)*: Mirá vos *(Pausa)* y pinta no me faltaba...Pero tengo más interés ahora...(...) (184)

²⁶Con ciertas limitaciones, puede considerarse en este caso la figura retórica del hipérbaton en cuanto a que se trata de una construcción del pasado como un ideal sobrevalorado al que se desea volver y se desea proyectar hacia el futuro (Bajtín, M., *Teoría y estética de la novela*, versión digital)

El álbum y el sintagma “la foto del casamiento” organizan una serie de enunciados que remiten a formulaciones cristalizadas de costumbres, formas de vida, maneras de concebir el mundo:

PADRE: Pobre Rosalía. (...) Y qué se le va a hacer, vieja. La vida es así... Nacemos y nos morimos. Es la cruda realidad. Es así nomás. (185)

(...)

PADRE: Todos sufrimos, vieja. Nadie se salva. (186)

(...)

PADRE: (sobre su propio padre) ¿Te acordás cómo se enojaba cuando yo te gritaba? Te quería como a una hija.

MADRE: Para mí, el tata era como un padre. (187, todo el segmento)

(...)

PADRE: ¡Hay que creer o reventar, carajo...” (188)

(...)

PADRE: Eran otras épocas, vieja. (...) Nosotros éramos más respetuosos. (...) ¡Ojalá encuentres una mujer tan compañera y tan linda como tu madre! (189)

(...)

MADRE: Ya tendrás tiempo de encontrarla.

PADRE: Vas a crecer y formar un hogar como el nuestro, si Dios quiere. (190)

(...)

MADRE (*Al PIBE*): Nosotros, con tu papá, al principio hicimos muchos sacrificios. Pero con el amor superamos todas las dificultades.

PADRE: Es cierto, en la pareja, si no hay amor, todos los obstáculos se te hacen insalvables. Es muy jodida, pibe, la vida sin amor. (191)

(...)

PADRE: (...) Al fin y al cabo, sos mi hijo. (192)

Los enunciados están entrelazados con las fotos de la familia que la Madre describe y muestra al Padre: el noviazgo, el casamiento, los padres de ambos, la primera comunión del hijo. Se conforma así un conjunto de haces de topoi constitutivos de subjetividades. Los enunciados presentan una afinidad de rasgos en lo relacionado con la formulación y la estructura; la primera se apoya en la generalización que le da la apariencia de verdad universal: “la vida”, “el amor”, “la pareja”, los usos de “todo” o “todos”, el uso del nosotros inclusivo; en la estructura se observan rasgos cercanos al refrán: “hay que creer o reventar”, “la vida es así”, y al enunciado sentencioso o máximas para la vida: “Todos sufrimos...Nadie se salva”, “Y qué se le va a hacer...”, “Nacemos y nos morimos”, “es la cruda realidad”. Se observan otros rasgos comunes en los usos del pasado, el pretérito

imperfecto simple “eran” tiene connotaciones de añoranza, idealización conectadas con el futuro deseado “vas a crecer y formar un hogar como el nuestro”. La historia familiar según la cuentan los personajes en esta escena se ha basado en estos haces de topoi que ocultan la verdadera historia. En otras palabras, funcionan como pantallas de ocultamiento a la vez que ponen de manifiesto la contradicción entre lo que se dice y lo que se vive.

La relación entre la Madre y el Padre frente al álbum cambia al evocar el tiempo del noviazgo y primeros años de matrimonio:

MADRE: Vos siempre fuiste buen mozo. Los últimos años te arruinaste un poco...pero todavía...¿eh, viejo?, todavía...

PADRE (*La mira*): ¿En serio todavía te gusto?

MADRE: Vamos, si vos sabés que sos el hombre más lindo que conocí. (*Le da la mano, luego vuelve a las fotos del álbum*). (193)

En 191, el Padre y la Madre recuerdan los años en los que pasaron estrecheces económicas los primeros años de la relación con el Pibe:

MADRE: Cuando recién nos casamos, papá tenía dos puestos. Trabajaba como 14 horas por día. ¡Pero cómo nos queríamos!

PADRE: Cuando naciste vos, hubo un momento que trabajé en tres lados.

MADRE: Pero cuando papá llegaba del trabajo, lo primero que hacíamos era sacarte de la cuna y comerte a besos, ¿te acordás, viejo?

PADRE (*Lo toca como boxeando*): ¡No tenés papá, gorosito! (*El PIBE responde con fintas*). (194)

Se observan encadenamientos en “pero” en 191, 193 y 194 como un modo de mitigar lo dicho en el primer término del enunciado y demostrar la bondad de los hechos que se relatan. Por otra parte, se observa en ello que los personajes adultos construyen su ethos a partir de la superación de las dificultades económicas por el amor y las compensaciones. Los siguientes enunciados didascálicos ubican al padre en un rol de complicidad con el “hacerse hombre” del Pibe:

(*Siguen haciendo fintas y el PIBE le pega un cachetazo en el juego. El PADRE quiere contrarrestar tocado por el amor propio. El juego se hace más serio*). (195)

(...)

PADRE (*Al PIBE*): ¿Querés fumarte un faso? (*Saca un paquete de cigarrillos y le ofrece uno al PIBE. El PIBE saca un cigarrillo y fuma*) Tomá un poco de cerveza... (196)

(...)

(*...La Madre cierra el álbum y queda pensativa y le entrega el álbum al PIBE. El PADRE le pasa el brazo a la MADRE y lo acaricia protectoramente al PIBE con la otra mano. La escena queda estática como una foto*) (*Apagón*) (197)

El juego de boxeo entre el Padre y el Pibe , los cigarrillos, la cerveza, constituyen formas próximas a la ritualidad de la iniciación de un adolescente varón a la vida adulta. En los enunciados “la Madre ...y le entrega el álbum al PIBE” y “La escena ... como una foto” se condensa la continuidad temporal entre el pasado y el futuro.

Las escenas **Soledad** , **Pre-final**, **Todo o nada** y **La mirada** , articulan la vuelta de los personajes a los roles anteriores a “**La curación**” y proyectan hacia el desenlace (subsecuencia I). Se han analizado desde ese punto de vista y desde la intensidad creciente de las recurrencias y repeticiones. La escena **Soledad** está construida únicamente por didascalias:

(El PADRE tiene en la mano una goma. La mira. Se la pone en la boca. Comienza a inflarla...La goma, muy lentamente, va adquiriendo la forma de una mujer. Una rubia típicamente americana. Cuando termina de inflarla, la para, la toma de la mano, la mira). (Apagón) (198)

El enunciado didascálico también conforma una unidad de sentido junto con el título de la escena. El objeto, la muñeca, por metonimia reafirma la soledad del personaje conjuntamente con el enunciado parcial “la mira”, repetido dos veces. El mismo permite ver en el Padre su incapacidad para relacionarse, aun con la muñeca.

La escena **Pre-final** anticipa desde el título la muerte del Pibe. Se ha considerado en la formación discursiva del “hacerse hombre” y el fútbol el elemento de saber como organizador:

¡Macho!

El encadenamiento discursivo con otras escenas se construye por la reiteración y recurrencia de los componentes del fútbol asociado a lo que el Padre considera “hacerse hombre”:

(Se vive clima de fiesta de fútbol. Hay banderines de Lanús. Fotos del equipo pegadas en el ropero...)(199)

(...)

MADRE: *¿Cuántos sandwiches de milanesa les preparo?*

PADRE: *Hacéle dos al pibe y uno para mí. (Al PIBE). Vas a ver cómo te va a gustar la cancha. (Se pone una camiseta de Lanús). Si te gusta, te hago socio. (200)*

(...)

PADRE: *Volaron las primeras piedras. (Pausa). Naranjas y botellas. (Pausa). La primer trompada vino de Benítez. (Pausa). Nos gritaron. Pegaron. Escupieron. (Pausa). ¡Traidores! ¡Vendepatrias!, nos gritaron de la platea... (201)*

(...)

(Luz sobre el PIBE. Repite otra vez el grito de ¡gol! ¡gol!, y vuelve a su posición inmóvil. En este segundo grito lleva un birrete de Racing en la cabeza). (202)

Se observa que las recurrencias se presentan en los campos isotópicos de los clasemas, en la construcción de la discursividad de las escenas incluidas dentro de la subsecuencia I y en la construcción discursiva del Pibe quien permanece callado con la excepción en 202.

La escena **Todo o nada** presenta una estructura dramática muy similar a la denominada **Vejación**. En la primera, se vuelve al juego de ruleta, en este caso exacerbado:

(El PADRE juega a la ruleta. El PIBE, de croupier) (203)

(...)

CROUPIER: ¡Cero! *(Sin mirar la ruleta y mirando fijamente al PADRE durante toda la escena)* (204)

(...)

¡Cero! *(Más fuerte. Retira. El PADRE juega su resto de fichas)*

¡Cero! *(Misma actitud. El PADRE comienza a desvestirse. Juega la camisa)*(205, todo el segmento)

(...)

¡Cero! *(Retira los calzoncillos. El PADRE se sube desnudo al tablero)*

¡Cero! ¡Cero! ¡Cero! *(El PADRE salta sobre el tablero gritando)* (206, todo el segmento)

El control lo posee el Pibe, en este caso no solo se disfraza sino que se transforma en croupier (204). Se reitera como en **Vejación** una serie de enunciados breves construidos sobre la repetición del lexema “¡Cero!” y enunciados didascálicos en los que se indica que el Padre pierde hasta la ropa (206). Puede verse una isotopía en el campo de los roles y en la construcción dramática de ambas escenas: en el juego el Pibe castiga simbólicamente al Padre como antes castigó a la Madre en la prostituta.

En la escena **La mirada** la sintaxis recurrente remite a la escena **Comida** y a las otras en las que la Madre se ubica en el rol de dadora, administradora del alimento, siempre con la figura de la hipérbole como base y la discusión en apariencia sin sentido. Se ha tomado el título como elemento de saber de la formación discursiva de los hábitos familiares en el cuidado del hijo :

(EL PIBE en esta escena está todo el tiempo con la boca abierta hasta el final. La Madre mira al PIBE mientras intenta ofrecerle puré) (207)

(...)

PADRE: ¿Por qué lo mirás así?. Le hace mal. *(La MADRE interrumpe el suministro de puré)*

MADRE: ¿Cómo sabés que lo miro?

PADRE: Porque te miraba.

MADRE (*Enojada*): Así que vos mirás que yo miro.

PADRE: Yo no miraba lo que vos mirás. Yo te miraba a vos. No empecés a confundirme. (208, todo el segmento)

(...)

MADRE: Si vos me mirás, no podés ver lo que estoy mirando. No podés mirarlo a él si me estás mirando a mí. Tenés que mirarlo a él también.

PADRE: Yo no miro nunca a este imbécil. No pierdo el tiempo en cucarachas. (209, todo el segmento)

La mirada posee diversas connotaciones: de cuidado, percepción de lo que sucede, amor, control, disgusto, etc.; de acuerdo con los enunciados de los diálogos, las miradas de la Madre se hallan dentro del campo del control, la exigencia; de manera similar se encuentra la del Padre sobre la Madre. El Padre niega la mirada al Pibe (209): “Yo no miro nunca...”; el enunciado siguiente refuerza la orientación de desprecio; mirar al Pibe es visto como pérdida: “No pierdo el tiempo en cucarachas”. La identificación del Pibe con “cucarachas” cierra el enunciado y condensa el sentido.

La escena **El paquete**, subsecuencia J, despliega la llamada **Tarzán en la selva** y remite a **Cumpleaños**. En **Tarzán...** el Pibe cruza la escena colgado de una sogá, en esta la sogá se transforma en una horca. Se abre un campo metonímico-sinecdótico muy amplio a partir del título, en el cual el “paquete” sustituye metonímicamente al legado de los padres que se ha transformado en proceso de muerte. Se han tomado como elementos de saber organizadores de la subsecuencia I :

Regalo de papá y mamá

Una sogá en forma de horca

Nuevamente se observa la presencia de una estrecha articulación entre los lenguajes no verbales sugeridos en los enunciados didascálicos y los verbales de los intercambios de diálogo:

(El PADRE y la MADRE traen un enorme paquete prolijamente envuelto en papel de seda. Lo colocan sobre la mesa del comedor. El PIBE, que está en el espejo, lo mira. Los padres quedan a un metro de la mesa). (210)

MADRE: Y...abrilo. Es para vos. *(El PIBE no se mueve)*

PADRE: Es un regalo de papá y mamá. *(El PIBE no se mueve)* Y dale...abrilo.(...) *(La MADRE se acerca y va abriendo lentamente el paquete. Del fondo de la caja extrae una tela verde con un cierre relámpago. Abre el cierre relámpago y extrae lentamente una sogá en forma de horca)* (211)

(...)

MADRE (*Tomando la horca en sus manos muy sensualmente*): ¡Qué bien terminada está! (*Al PIBE*).
Tomá es para vos. (*El PIBE agarra la sogá automáticamente. Ni la mira*) (212)

(...)

PADRE (*Está inclinado en la escalera con la horca en la mano*). Y dale, subilo vos, vieja, que este degenerado no entiende nada. (*La Madre lo agarra violentamente y lo hace subir a la silla. El Pibe tiembla. El PADRE agarra la horca y se la quiere poner, pero no llega porque el PIBE baja la cabeza*)(213)

(...)

MADRE: Y dale, nene, ayudalo a papito. Sé bueno. (*El PADRE le agarra el pelo, le estira la cabeza y le pone la horca. El PADRE baja de la escalera*)

PADRE y MADRE: ¡A la una, a las dos, y a... las tres! (*La MADRE le saca la silla violentamente en el mismo momento que el PADRE le da por detrás un violento empujón. El cuerpo del PIBE se bambolea por todo el cuarto. Se oyen gemidos y convulsiones. En uno de los vaivenes rompe el espejo, que queda en forma de telarañas*) (214, todo el segmento)

Entre 211 y 212 se opera la metamorfosis de la sogá en horca. La presencia de lo siniestro se construye en el encadenamiento discursivo que va desde los lexemas y sintagmas que poseen connotaciones de sutileza y placer hacia los de crueldad y violencia, a saber: desde “prolijamente envuelto”, “papel de seda”, “tela verde”, “lentamente”, “muy sensualmente”, “qué bien terminada...” hacia “degenerado”, “violento empujón”. Los enunciados con núcleo verbal “lo agarra violentamente”, “agarra la horca”, “le agarra el pelo”, “le pone la horca” ubican al Padre como el que activamente interviene en el acto. El primer elemento de saber estructura un proceso sinecdótico que recoge de las escenas anteriores la historia familiar referida en la escena “**La curación**” y pone de manifiesto sus consecuencias en el llevar al Pibe a la muerte. El enunciado “es un regalo de papá y mamá” opera como continuidad de “álbum de nuestra familia”, metonimia de ese relato que se entrega al Pibe y evoca “legado de nuestros fundadores de **Escena fascista**”. El sintagma “violento empujón” alude por metonimia a esto que se acaba de decir; por otra parte, desplaza el sentido hacia la hipótesis del suicidio, un no dicho reforzado por los enunciados que describen el silencio del Pibe o su pasividad y por la rotura del espejo “que queda en forma de telarañas”. El laberinto formado por la telaraña queda cerrado, sin salida.

En la última escena, **Era un héroe...**, subsecuencia K, la discursividad construye por ausencia el ethos del Pibe, según el relato de los padres. Por desplazamiento metafórico, el sentido retoma del contexto el concepto que de los

jóvenes se tenía en la época de escritura de la obra. Se ha tomado como elemento de saber de esa formación discursiva el enunciado:

Fue un idealista

La construcción del tiempo queda fijada en el momento de la muerte del Pibe, expresada por los enunciados semiótico-lingüísticos de las didascalias de apertura:

(En la escena aparece una fotografía del PIBE a un costado del cuerpo que sigue colgado. El PADRE y la MADRE están sentados en la mesa que aparece por delante de la foto) (215)

En el enunciado sobre la fotografía del Pibe se observa la presencia de la continuidad de los referidos al álbum de familia y en el enunciado "...cuerpo que sigue colgado" puede verse la relación de continuidad de la muerte en el recuerdo de los padres y de la vigencia que esta tiene como proceso que no acaba. En el diálogo que sigue a 215, el Padre y la Madre hablan del Pibe; luego, a través del uso del lugar común, llevan la conversación hacia el contexto:

MADRE: Pudimos preguntarle algo.

PADRE: No hubiera hablado, siempre fue reservado.

MADRE: De todos modos no lo intentamos.

PADRE: Hubiera sido inútil.

MADRE: Pero no lo intentamos. (216, todo el segmento)

En este intercambio se construye el campo isotópico de los roles dentro del cual la Madre reconoce la responsabilidad de no haber intentado el diálogo y construye un lugar de Madre:

PADRE: Tenía poco que decirnos a nosotros.

MADRE: ¡Pero soy la MADRE! ¿Cómo decís eso? (217)

Los dos encadenamientos en "pero" muestran que la Madre polemiza con el Padre; al mismo tiempo, el uso de la mayúscula en 217 apunta al sentido de un rol ideal, no real pues en las diversas escenas no hay enunciados de diálogo con el Pibe. El siguiente intercambio apunta al contexto, que proporciona una zona de ambigüedad respecto de la muerte del hijo:

MADRE: No entiendo la juventud. Son tan distintos a nosotros.

PADRE: Es verdad... son distintos ... pero mejores.

MADRE: ¿Vos creés en serio que son mejores?

PADRE (*Pausa*): Fue un idealista.

MADRE: ¡Pero yo no lo voy a ver nunca más!

PADRE: ¡Pero fue un héroe!

MADRE: Pero está muerto y el mundo no va a cambiar. (218, todo el segmento)

La construcción discursiva por ausencia y la generalización que produce el uso del lugar común permite el desplazamiento de sentido que va desde el recuerdo del Pibe a “la juventud” y a otros jóvenes. La polémica entre el Padre y la Madre vuelve a reubicar los roles: el del Padre en quien admira por creer que su hijo ha sido un héroe y el de la Madre en quien lamenta la muerte. El enunciado “ y el mundo no va a cambiar” retoma el presupuesto del cambio social sostenido en gran parte por los jóvenes de las décadas de los sesenta y setenta. El tema suscita nuevamente la polémica entre ambos que finaliza con enunciados monosilábicos:

PADRE: Sí, el mundo va a cambiar.

MADRE: No, no va a cambiar.

PADRE: Sí, va a cambiar. (*Comienza a comer*)

MADRE: Sí.

PADRE: No. (*Pausa*)

MADRE: Sí.

PADRE: No.

(*Apagón*) (219, todo el segmento)

El enunciado didascálico “Comienza a comer” conjuntamente con la negación de la posibilidad del cambio encierra a los personajes dentro del laberinto de la telaraña.

Hacia la construcción de la matriz discursiva

Comenzar a rastrear la matriz discursiva de la dramaturgia de Eduardo Pavlovsky supone distinguir entre las afinidades de rasgos y recurrencias en el devenir dramático desde el punto de vista del analista y las reflexiones del autor sobre su propia dramaturgia. Supone distinguir también entre la dimensión del relato y la argumentativa.

Uno de los principios constructivos que ya es posible observar en *Telarañas* es la presencia de una sintaxis rizomática y cronotópica que entrecruza etapas de la temporalidad con predominio de la superposición y de la simultaneidad en el espacio escénico. El fluir rizomático se asienta no en un relato lineal sino en un entrelazamiento de escenas cuya unidad se encuentra más en el nivel de la dimensión argumentativa que en el del relato mismo. Los títulos y subtítulos de las escenas son constitutivos del encadenamiento discursivo de la sintaxis y de la orientación de la Tópica en el nivel de la dimensión argumentativa.

Otro principio constructivo usado por el dramaturgo y definido por él es el “ritornelo”, es decir, la repetición o vuelta de dichos, acciones, escenas, que agregan variaciones sobre el mismo tema; en el caso de *Telarañas*, el girar de la rueda de ruleta lo representa simbólicamente. Tomado del lenguaje de la Música, ritornello es un trozo musical antes o después de un trozo cantado, según el Diccionario de la RAE (1984, versión impresa); como segunda acepción, el Diccionario lo define como repetición, estribillo. Remite en razón de estas características a una modalización del relato más que a la historia contada. El uso del recurso en la construcción de las escenas permite el develamiento gradual de la escena matriz que da origen al devenir dramático. En el mismo sentido, el campo metafórico abierto por el título y por los componentes míticos, *Telarañas*, condensa esa escena matriz desplegada luego en las siguientes.

Se ha observado que en el campo de las isotopías actoriales sujeto y sentido se construyen mutuamente. La importancia que Pavlovsky otorga al lenguaje se evidencia ya en esta etapa en la refuncionalización del lugar común y del enunciado sentencioso como parte de la construcción de subjetividades sociales. Los haces de topoi son constitutivos del campo de los clasemas y, a la vez, de los roles. Recíprocamente, los roles y los intercambios se corresponden con los haces de topoi y los constituyen. La conversación sobre esta base pasa a transformarse en un esquema, un mecanismo encubridor.

Se ha observado la presencia de componentes paródicos como parte de la dimensión argumentativa. Se ha tomado de entre las definiciones de parodia la aportada por Genette (*Palimpsestos*, Taurus, pág.30) quien considera que puede denominarse parodia al procedimiento de “desvío hacia un nuevo tema y un nuevo sentido”. Pavlovsky toma del discurso político-institucional enunciados que reformula paródicamente, procedimiento que extiende al lugar común. La reformulación en algunos casos dice otra cosa de la misma manera, por ejemplo en **Obertura-Escena fascista** y, en otros casos, dice lo mismo de otra manera como en algunos enunciados de **Invasión**. La reformulación paródica, la recurrencia de enunciados sentenciosos, las fórmulas y el lugar común constituyen entimemas cuya garantía de pasaje es la presencia de haces de topoi sedimentados culturalmente. Los enunciados poseen propiedades de desplazamiento para que el receptor reponga sentidos y los reconfigure. Esas propiedades constituyen espacios de lo no dicho, del silencio constitutivo del

lenguaje que, en sus intersticios, hace emerger, amplía, devela contenidos de la Tópica más allá de lo evidente, incorpora las voces de otros enunciadores.

La discursividad presenta componentes del Grotesco como género; siguiendo lo planteado por David Viñas en *Grotesco, Inmigración y fracaso* (1997), pueden observarse en *Telarañas* algunas de sus características: el transcurrir en interiores como representación de la “habitación interior”, el aislamiento de los personajes, el delirio, el otro como incomprensible o extraño, “la animalidad que se escurre por los rincones”. La refuncionalización permite darle al recurso una dimensión argumentativa importante.

Hacia la construcción de la memoria discursiva

Muy relacionada con el apartado anterior, la construcción de la memoria discursiva aparece estrechamente vinculada tanto a la formulación semiótico-lingüística como a su entrelazamiento con los componentes históricos, sociales y políticos. Las formaciones discursivas que, a partir de los elementos de saber es posible rastrear, poseen un fuerte basamento en la cultura predominante posterior al Golpe de Estado de 1930, a sus continuidades en las siguientes interrupciones de los gobiernos democráticos y, en especial, a la que la Dictadura Cívico Militar intentó imponer. El autor cuestiona la presencia y funcionamiento cultural de dichas formaciones discursivas en la vida cotidiana.. Los componentes paródicos y del Grotesco retoman postulados de la Generación del 80 que desde el mencionado Golpe se instauraron como parte de la vida nacional e invierten su sentido. El ya dicho en términos de Courtine (1981) es construido como memoria discursiva de este espacio interdiscursivo pero para denunciar su ilegitimidad y transformarse en memoria discursiva crítica. Desde esta focalización de la temática es posible considerarlo dentro de las memorias discursivas retórico-argumentales (Vitale, M.A., 2007).

A manera de conclusión

En el inicio de los capítulos II y III, a partir del elemento de saber organizador de la secuencia “El silencio grita”, se planteó la configuración de un oikotopos y de un ortopos como hipótesis de lectura de *La Malasangre* y de *Telarañas*. Ambas obras poseen rasgos en común en cuanto al señalamiento de continuidades de

autoritarismo y de violencia en lo doméstico y en el contexto socio-político de cada época. Es posible reconocer en lo observado y analizado:

Una enunciación abierta a la cronotopía a favor de una dramaturgia que asume el compromiso de desocultar las falsas verdades de los mandatos fundacionales.

Una indagación por parte de los autores en formaciones discursivas de la Literatura, el Teatro, la Historia y el texto general de la cultura que les permite la crítica a las instituciones y a los principios que las sostienen. Se tiende de esta manera a producir un efecto desmitificador que apunta a lo expresado en el apartado que antecede.

Capítulo IV

“Pero, entonces, ¿quién es Galíndez?”

Primera parte

El presente capítulo está dedicado al análisis de las obras *El Señor Galíndez* (1973) y *Potestad* (1985) de Eduardo Pavlovsky y de *Decir sí* (escrita en 1974 y estrenada en 1981) de Griselda Gambaro. Posee estrechas relaciones de continuidad con el capítulo anterior e integra la secuencia organizada por el elemento de saber “*El silencio grita*” dentro de las formaciones discursivas de la represión, la amenaza, la violencia, la sospecha, el ejercicio ilegítimo del poder y sus distorsiones. El anclaje de la temporalidad del relato se encuentra dentro de la Tópica de la Dictadura Cívico-Militar aunque la fecha de escritura y puesta de algunas de ellas pertenezca a una época posterior, posibilitadora de otras reflexiones. Según se ha planteado en el Capítulo I, el abordaje de una Tópica de situaciones en el límite de lo humano requiere, por parte del analista, de un tratamiento que tenga en cuenta las dificultades de su representación en todas las expresiones del Arte. Retomando algunos de los lineamientos del marco teórico elegido, el estudio de los textos se ha basado en la consideración de que la tortura, las vejaciones, la desaparición forzada de personas, lo vivido en los centros de detención, son hechos irrepresentables en toda su magnitud. Desde ese eje de problematización, el capítulo intenta profundizar en la hipótesis de que es en el campo de lo no dicho donde reside la mayor densidad semántica desde la cual se despliega la producción de sentidos, habida cuenta de las opacidades y limitaciones del lenguaje para dar cuenta (representar) esa realidad. Por otra parte, la conciencia de esas limitaciones permite ahondar en el campo de lo metafórico y lo simbólico para acceder a procesos de significación menos reduccionistas y menos esquemáticos y que, paradójicamente, se adentran en las cuestiones humanas de lo inhumano. De acuerdo con el marco teórico general, la paradoja es constitutiva del campo de lo no dicho, tanto más cuanto más se avanza en el análisis del corpus; dentro de este campo hay un no dicho que remite a un ya dicho, un no decir para decir, un decir para decir otra cosa pero también hay un no dicho que es silencio y silencio fundante. En este, el silencio es un

significante cargado de sentido, en palabras de Eni Puccinelli Orlandi (1995) es “el real del discurso”, “el real de la significación”²⁷ puesto que en sus espacios reside y se mueve el sentido. La autora se refiere a las palabras como una relación parafrástica con el silencio, como una traducción de este a partir de su relación con lo simbólico, la que en el Teatro es constitutiva. La relación, dice, es una relación entre formaciones discursivas, definidas como heterogéneas, que permite la producción de una multiplicidad de sentidos²⁸. La profundización de estos conceptos con los que se ha fundamentado el trabajo sobre el campo de lo no dicho contribuye a la mejor comprensión e interpretación de un material que pone en juego formaciones discursivas diversas atravesadas por la Historia. Aunados a las teorías de los topoi y de los enunciadore de Anscombe y Ducrot (citadas en los capítulos anteriores) posibilitan una indagación del archivo subtextual. En este sentido, la presencia de enunciadores da cuenta no de una otredad cualquiera sino que, teniendo en cuenta el posicionamiento enunciativo de los autores, se trata de una heterogeneidad constitutiva proveniente de formaciones discursivas con historicidad, intertextualidad, literaturidad, teatralidad. Los personajes ponen en juego subjetividades que reproducen discursos recibidos y más que producir sentidos, los continúan; esa continuidad al ser puesta en cuestionamiento orienta la enunciación hacia la crítica y la denuncia.

Volviendo al tema de la representación de situaciones en el límite de lo humano, en este capítulo se ha considerado como uno de los componentes de aquella la representación por ausencia. Es decir, representar un personaje o un relato por la no presencia propia y presencia en el discurso de otro, a través de otros lenguajes o por la falta. Por esta razón, se ha organizado la subsecuencia tomando como elemento de saber organizador de la misma el enunciado que le da título *¿Pero, entonces, quién es Galíndez?*, de la obra *El Señor Galíndez*. Galíndez es un personaje que citan los otros personajes quienes tampoco saben quién es y quien representa un sistema represivo e ideológico del cual tampoco existen límites determinados. Las obras presentan zonas de indeterminación en cuyos espacios e intersticios adquiere presencia el estado de cosas procedente del contexto socio-político. Común a ellas es la construcción del topos lugar

²⁷ Puccinelli Orlandi, E. (1995) *As formas do silêncio*, Campinas, Brasil: Editora da Unicamp; *Introducao* (págs. 11-25), *Silêncio e sentido* (págs. 29-40)

²⁸ “...sujeto y sentido se constituyen mutuamente, por su inscripción en el juego de las múltiples formaciones discursivas (que constituyen las distintas regiones de lo decible para los sujetos)” (ibid; traducción de la cita por la tesista).

como el lugar de lo habitual, de la vida cotidiana, el oikos, que se transforma en amenazante, en un lugar de lo sórdido, del terror, de muerte.

Desde estas hipótesis de lectura, se ha entendido que el posicionamiento de Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky conforma una unidad de orden ético y estético. Su dramaturgia, con diferencias, tiende a un tipo de representación que impregne en la memoria el núcleo de lo que se quiere decir a través de los procesos de significación y sentido más que dejar huella de las historias contadas. Pavlovsky (2001) se refiere a su teatro como un “teatro de estados”, un teatro en el cual “los personajes aparecen, no se sabe quién o qué son, pero lo que les pasa en la escena, en la interacción, repercute en algún lugar, hace reconocible algo no dicho”²⁹. Siguiendo la tesis de Puccinelli Orlandi en la cual la incompletud es considerada como base de la polisemia, las denominadas zonas de indeterminación relacionadas con este principio constructivo abren la posibilidad de la polisemia y la ambigüedad, paradójicamente de intensa densidad semántica, posibilitadora de mostrar la conflictividad en su dimensión humana. Antes de abordar el análisis de *El Señor Galíndez*, las palabras del autor (op cit.) sobre su pensamiento sobre el proceso de escritura y actuación, dice:

“(…)”³⁰ Porque una de las grandes críticas que haría a los partidos de izquierda, es que tomaron muy poco en cuenta la subjetividad de la gente, los sentimientos, el deseo, lo que el militante podía vivir humanamente. Todo eso había que tapanlo en servicio de los ideales políticos. Se cometieron muchísimos errores por haber fabricado personas sin sentimientos. A pesar de que reflexiono críticamente sobre estos aspectos, me siento cada día más un hombre de izquierda y estoy dispuesto a comprometerme en la posibilidad de un socialismo futuro.”

El dramaturgo destaca la importancia de tener en cuenta la dimensión de lo contradictorio, lo ambiguo y ambivalente en los personajes del Teatro y formula críticas a la presentación esquemática de la conflictividad: “Hay que atravesar los personajes con las contradicciones de lo humano. Para comprender a un carapintada, hay que comprender su código, su lógica de afecciones”.

El Señor Galíndez fue presentada el 15 de enero de 1973 en el Teatro Payró, con dirección de Jaime Kogan. El contexto de escritura y puesta es semejante al descrito en el Capítulo III; el final de la década de los sesenta y principios de los setenta estuvo atravesado por el accionar de la represión ilegal llevada a cabo por

²⁹ Pavlovsky, E. (2001), *La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti*. Buenos Aires: Atuel. Cap. VI, pág. 76.

³⁰ Pavlovsky, E. op cit. Cap. IV, págs. 50-61.

grupos parapoliciales y paramilitares amparados desde el Gobierno y por los distintos operativos dentro del plan de la Operación Cóndor. Se intensificaron las acciones de las organizaciones políticas armadas y la lucha interna de los distintos sectores y organizaciones dentro del peronismo³¹. Del sistema represivo que condujo al Golpe de 1976 y a la implantación del terrorismo de Estado, *El Señor Galíndez* pone de manifiesto el clima de amenaza, la alianza entre lo ideológico y la tortura, la planificación de acciones, la clandestinidad, la ilegalidad. Se constituye en anticipatoria y conforma junto con *El Señor Laforgue*, *Potestad* y *Telarañas*, el grupo de obras del autor vinculadas con la Dictadura Cívico-Militar, la última como denuncia del microfascismo que genera condiciones de un entramado social permisivo para la instauración de regímenes semejantes. El campo isotópico de los clasemas posee importancia clave en *El Señor Galíndez*; de manera similar a *Telarañas*, estos se articulan con el campo de las isotopías actoriales en el que se opera una continuidad con los personajes Beto y Pepe. Se observa en esa articulación que sujeto y sentido se constituyen mutuamente (Puccinelli Orlandi, op cit.) y que en la conformación de los roles se construye dramáticamente la tesis del autor sobre las contradicciones mencionadas en el párrafo anterior. Los haces de topoi poseen anclaje en una discursividad no solo propia de la época sino en el retorno de series de ya dichos (Courtine, 1981), de manera similar a lo observado en los capítulos precedentes. De manera particular, el topos “lugar” presenta una discursividad de alto valor semiótico articulada entre los lenguajes verbales y no verbales. Las sugerencias de los enunciados didascálicos apuntan a una enunciación desde el espacio escénico no solo como ambientación sino precisamente como topos de intensa densidad semántica. La figura retórica de base, en razón de sus relaciones de inclusión, es la sinécdoque. La metamorfosis del espacio, en el inicio semejante a un ámbito de la cotidianeidad transformado en el transcurso de la obra en un lugar de tortura, se opera desde el dispositivo escénico aunado a los enunciados verbales y a la acción dramática. En el Capítulo I se trató en parte este tema (págs. 38-41); se han transcritos en este los fragmentos de textos considerados clave. Para su análisis en el presente capítulo se ha

³¹ Romero, J.L. (2008), *Breve Historia de la Argentina*, Buenos Aires: Tierra Firme; caps. XIV, XV, págs. 167-207.

tomado como organizador de la formación discursiva de la Tópica de las formas encubiertas de la tortura (subsecuencia A) el elemento de saber:

“elementos que se metamorfosean”

“un ‘lugar’ que en realidad podría ser ‘otro’

Subsecuencia A

Según el elemento de saber, se han seleccionado lexemas y enunciados constitutivos de redes sémicas en el sentido de la metamorfosis en el Prólogo y en el cuadro escénico de la metamorfosis propiamente dicha, págs.154-156 y 180-182 de la versión utilizada:

Del Prólogo (entendido como parte de la enunciación del autor, firmado también por el Director de la primera puesta):

Escenográficamente, la primer imagen que el espectador recibe es “extraña” .(1)

...ámbito no muy definido. (2)

Deliberadamente no se grafica “qué es” ese ambiente. (3)

Muebles, una cama, varias sillas metálicas, una mesa, unos armarios, un colchón en el piso. (4)

(...)

Las luces, muy concentradas sobre estos muebles y objetos, delimitan el espacio de la acción. Fuera de este límite: nada, la oscuridad, negro. (5)

...”estamos” en un “lugar” que en realidad podría ser “otro” . (6)

...serie de datos que lo sugieren como habitable. (7)

La única entrada y salida, el único modo de llegar(...) está dado por un hueco en el piso...(8)

Un cierto toque “secreto” (9)

Aparece la *verdadera* funcionalidad de ese “ámbito” (10)

Un mantel que se quita delata que, lo hasta allí mesa, es en realidad una camilla; (...) (11)

...un armario ...gira y deja ver cajas relucientes de instrumental médico; (12)

...una vitrina es ahora un completo botiquín de primeros auxilios; (13)

...una “inocente” lámpara suspendida baja por una roldana y su luz no deja margen para imaginar otra cosa que no sea un interrogatorio; (14)

Gasas, sueros, vendas, aparatos supuestamente ginecológicos, guardapolvos, guantes, van apareciendo en manos de los personajes. (15)

(...)

...desde el fondo – marco- negro, rayos de luz blanca, fría, ...Estos rayos luminosos provenientes desde el oscuro fondo pegan en esos “difusos” elementos que el espectador hasta aquí no ha descubierto con total claridad.

Ahora sí. Son enrejados con grueso alambre tejido.

Un oscuro fondo negro.

Los manchones de luz sobre las rejas.

Los niquelados elementos quirúrgicos.

Los capuchones grises ocultando los rostros de Beto y Pepe.

La lámpara inquisidora.

El “cambio” se ha producido: todo lo anterior se ha transformado en una exacta, terrible, científica cámara de tortura. (16, todo el segmento)

El espacio escénico se construye a partir de un dispositivo articulador del proceso de transformación; se ha organizado la subsecuencia de la transformación a partir del elemento de saber “ un ‘lugar’ que podría ser ‘otro’ ” (6). El dispositivo del espacio escénico, en virtud de las relaciones de inclusión, forma parte del campo isotópico de los clasemas con la particularidad de que la isotopía es atravesada por la transformación, vale decir, las recurrencias y haces de topoi constitutivos de enunciados confluyen en el develamiento de la verdadera naturaleza de los objetos, el ambiente, los usos de los mismos. Desde este punto de vista, más allá de los posibles cambios que puedan sufrir en las diversas puestas, las didascalías constituyen en sí mismas un núcleo de sentidos de alta densidad semántica en el entramado del enunciado global. La forma de los enunciados semiótico-lingüísticos del Prólogo poseen propiedades de la enumeración, formas verbales que dan cuenta del proceso de cambio y una adjetivación descriptiva del suceder dramático que se opera desde el dispositivo. Los enunciados didascálicos anteriores al desenlace (págs. 181-182) muestran la concreción de lo anticipado en el Prólogo mediante formas verbales que expresan movimientos de los personajes; se reiteran en algunos casos los lexemas referidos a objetos ya transformados o con funciones distintas de la aparente, en otros ejemplos, se designan otros objetos que sustituyen a los anteriores, con nuevas funciones. Se han organizado, en primer lugar, tres grupos de componentes semiótico-lingüísticos que configuran una red sémica iniciada en el Prólogo y continuada en las páginas citadas:

1. Se observa en el enunciado la presencia del concepto de movimiento materializado en el uso de las luces y, en el texto, en el uso de las formas verbales: “las luces...delimitan el espacio...”(5) ; “una ‘inocente’ lámpara baja...su luz no deja margen...”(14); “rayos luminosos...pegan en esos ‘difusos’ elementos” (16); “un mantel que se quita...”(11); “un armario... gira y deja ver...(12); “una vitrina es ahora...” “...van apareciendo” (15); “El ‘cambio’ se ha producido”; “...se ha transformado”(16). La gradualidad del proceso de develamiento es expresada mediante

el presente, la frase verbal progresiva y el pretérito perfecto simple; además, de los componentes del dispositivo escénico, el subtexto remite al contexto exterior en lo relacionado con el ocultamiento de los centros clandestinos, de su operar, del accionar de los cuadros represivos y en lo vinculado con la gradualidad de los procesos de comprensión de los hechos por parte de la sociedad.

2. La enumeración de objetos se asocia al concepto de movimiento y de configuración del espacio conjuntamente con las luces. El enunciado 10 articula la enumeración de los objetos de uso cotidiano con su transformación en objetos de tortura. El enunciado 4 enumera muebles y objetos de uso diario en una casa cuya “verdadera funcionalidad” se devela en los enunciados 11-15; así, pueden observarse los siguientes pares:

mesa... camilla;

armario... cajas relucientes de instrumental médico;

vitrina... completo botiquín; lámpara... interrogatorio;

En el enunciado 15 la enumeración agrega instrumental profesional. En 16, el contraste entre oscuridad y luz define el espacio:

Fondo-marco negro rayos de luz blanca, fría

Oscuro fondo rayos luminosos

Un oscuro fondo negro manchones de luz sobre las rejas

Se añaden en el enunciado 16 otros elementos: “rejas”; “niquelados elementos quirúrgicos”; “capuchones grises”; “lámpara inquisidora”; “cámara de tortura”. Se observa en los lexemas y sintagmas una elección muy precisa de sustantivos. De este modo se muestra a través de la retoma del presupuesto contextual la sistematicidad del plan represivo y la intervención de profesionales de la medicina en los procedimientos de tortura.

3. La adjetivación posee una direccionalidad predominantemente denotativa, construida no solo por el posicionamiento de los adjetivos sino también por otros componentes lingüísticos como el entrecomillado (14) y el uso de *itálica* (10), los cuales orientan la significación hacia la descripción y no solo hacia la connotación. Lo observado en el Prólogo en cuanto a la adjetivación muestra que su construcción está integrada por adjetivos calificativos, relacionales y modales o deícticos, como en “única

entrada y salida”, “único modo de llegar” (8)³². La distinción entre ellos no es un tema menor si se tiene en cuenta, de acuerdo con lo expresado por García Negroni (2006) en cita de Di Tullio (1997), que los adjetivos:

- calificativos “ predicar cualidades o propiedades (internas o externas, permanentes o accidentales) de los sustantivos a los que modifican”;
- los relacionales “ vinculan los sustantivos con un determinado ámbito, caracterizándolo así como miembro de una clase”; y,
- “los modales o deícticos permiten cuantificar o localizar deícticamente al sustantivo del que se predica”.

Por otra parte, la investigadora señala que los adjetivos antepuestos al sustantivo en general poseen una valoración subjetiva y que los pospuestos son descriptivos. Estos aportes teóricos proporcionan elementos para una interpretación de la adjetivación empleada en el Prólogo y en las didascalias mencionadas (págs. 180-182) como no accesoria ni ornamental sino como constitutiva de la significación y dimensión argumentativa del discurso total. Se han observado las siguientes características:

El concepto de transformación subyace a la elección de los lexemas adjetivos relacionados con los cambios de funciones de los objetos, por ejemplo, “inocente” lámpara pasa a ser “lámpara inquisidora”, es decir, redefine la función .

La escala de intensidad en la adjetivación va en sentido creciente en cuanto a la descripción del espacio escénico: desde “(imagen) extraña” en el enunciado 1, “(ámbito) no muy definido” en el 2 hasta el 16, “exacta, terrible, científica (cámara de tortura)” que cierra dicha descripción.

Se observa la presencia de varios adjetivos descriptivos de la luz y el color: “luces, muy concentradas” (5), “nada, la oscuridad, negro” (5), “cajas relucientes de instrumental médico” (12), “marco negro”, “oscuro fondo”, “oscuro fondo negro”, “rayos de luz blanca, fría”, “rayos luminosos”, “niquelados elementos quirúrgicos”, “capuchones grises(16). La reiteración tiende a la delimitación del espacio según se sugiere en el enunciado 5 pero a la vez se asocia al enunciado 9, en el cual el sintagma “cierto toque ‘secreto’ ” deja abierto, por la connotación que aportan los adjetivos, una zona de indeterminación. En el uso de los adjetivos en este enunciado semiótico-lingüístico, los calificativos retoman del contexto socio-político componentes que cooperan con el sentido descriptivo y, aunque en algunos casos estén antepuestos,

³² García Negroni, Ma. M. (2006), *El arte de escribir bien en español*, Buenos Aires: Santiago Arcos editor; cap. II. 2, págs. (167-184).

describen, caracterizan el espacio. Los adjetivos relacionales se entrecruzan con lo valorativo de modo que la orientación argumentativa apunta a la representación de los lugares de detención. La zona de cruce permite reponer significaciones de clandestinidad e ilegalidad provenientes del contexto socio-político.

Se observan también regularidades en la adjetivación y construcción de las estructuras de los sintagmas que definen objetos y mobiliario: “cajas relucientes de instrumental médico” (12), “completo botiquín de primeros auxilios” (13), “enrejados con grueso alambre tejido” (16); en los ejemplos, los adjetivos aportan precisiones acerca de la función que definen los sintagmas preposicionales introducidos por *de* o *con*.

La dimensión argumentativa del topos lugar se construye mediante la articulación de los tres grupos de componentes lingüísticos con los componentes semióticos. El topos recoge un haz o paquete de contenidos relacionados con la sistematicidad, planificación y alcances de cientificidad del plan represivo; dentro de ese topos el campo de lo no dicho abre procesos de significación en el movimiento del lenguaje entre los hechos, la documentación de la que se disponía en la época de escritura, la Historia y la representación de los acontecimientos. La transformación del espacio escénico de espacio de lo cotidiano en lugar de tortura se concreta a partir del siguiente enunciado didascálico, introductorio del desenlace:

(... Cuando quedan ellos dos solos las luces disminuyen y se tiene la sensación de que comienza un ritual. Todos los movimientos se hacen en silencio y en perfecta coordinación. BETO y PEPE colocan una camilla en el medio del cuarto. Beto dobla el mantel que la cubría y lo guarda en el armario. Retiran la cama hacia un costado. PEPE da vueltas una cómoda y se observa que es un botiquín. Los dos van hacia el armario y cada uno saca un camisolín. Se los ponen. Del bolsillo del camisolín sacan guantes de goma. Se los ponen. BETO saca del armario una caja esterilizada que coloca encima de la camilla. De ahí saca jeringas, ampollas, pinzas, aparato de presión arterial. Los revisa uno por uno y los guarda nuevamente. Sólo deja afuera una especie de elemento fálico de metal muy grande. El ambiente se ha transformado de un cuarto habitual a un ámbito de tortura. Hay muchos elementos que se metamorfosean. Sólo hay luz de focos. Llega EDUARDO. Al verlos queda totalmente desconectado)
(17).

Siguiendo el mismo procedimiento de análisis que el empleado en el Prólogo, se han organizado los componentes en tres grupos que muestran rasgos comunes y diferencias con aquel, los cuales en conjunto construyen una unidad de sentido en lo referido a la metamorfosis:

En el enunciado didascálico predomina la enumeración y seriación, en este caso, de acciones que configuran el espacio:

“las luces disminuyen”

“los movimientos se hacen en silencio”

“colocan una camilla”

“...dobla el mantel...lo guarda...”

“retiran la cama”

“da vueltas una cómoda y se observa que es un botiquín”

“van hacia el armario”

“cada uno saca un camisolín. Se los ponen”

“sacan guantes de goma”

“saca una caja esterilizada...”

“...saca jeringas,...”

“los revisa uno por uno y los guarda...”

“Sólo deja afuera una especie de elemento fállico de metal muy grande”

La temporalidad de la acción es expresada mediante el presente simple de indicativo, este le otorga a la enumeración el carácter de una rápida secuenciación hasta alcanzar el cambio total, descrito en el enunciado parcial “El ambiente se ha transformado...”; en este caso, la temporalidad se expresa mediante el presente perfecto de indicativo, que implica la consumación de la metamorfosis. El autor vuelve a dejar abierta una zona de indeterminación en los dos enunciados parciales que siguen: “...muchos elementos se metamorfosean. Sólo hay luz de focos”. El pasaje de lo cotidiano a lo siniestro de la aplicación planificada de tormentos es introducido por los enunciados “...comienza un ritual...” y “Todos los movimientos se hacen en silencio y en perfecta coordinación” (17). La sistematicidad y lo que los personajes consideran “un laburo” posee vínculos con la temática de *Telarañas* en cuanto al ejercicio de rutinas burocráticas las que, según el posicionamiento del autor y de investigadores del terrorismo de Estado, funcionan como base de la subjetividad del torturador y de la complicidad.

La repetición de los lexemas sustantivos que designan los objetos de uso diario transformados en elementos de tortura muestra continuidades con la serie enumerada en el Prólogo y coopera con la consumación de la metamorfosis. No hay adjetivación excepto en el uso de sintagmas preposicionales y algunos adjetivos relacionales que definen el objeto:

guantes de goma

cuarto habitual

aparato de presión arterial

caja esterilizada

especie de elemento fático de metal muy grande

ámbito de tortura

luz de focos

Las dos series tienen en común la construcción de un campo isotópico de clasemas no solo en los componentes lingüísticos que aportan el contexto exterior y la documentación sobre el tema sino en la semioticidad de los enunciados que configuran el espacio escénico. A su vez se abre, a partir de las didascalias así consideradas, un campo sinecdótico desde el cual se amplía la dimensión argumentativa de la metamorfosis y sus sentidos. En esa construcción la forma va de lo anticipado y prefigurado en el Prólogo a lo develado como núcleo dramático. De este modo, el dramaturgo (conjuntamente en esta obra con el director) propone no solo una puesta en escena sino una configuración del espacio escénico que en sí misma es crítica y asume la denuncia de lo que acontece en el presente de la época de escritura y estreno. Según esta focalización, la dramaturgia adquiere una densidad que permite, en el reenvío al y desde el contexto socio-político, una resemantización de la Tópica y posibles reconfiguraciones. Se tiende a que el silencio constitutivo del discurso del espacio y de los movimientos de los personajes, se “llene” de sentidos, especialmente en el devenir de lo indeterminado hacia el proceso de desenmascaramiento.

La obra se estructura en tres cuadros escénicos principales, sin subtítulos, solo marcados por enunciados didascálicos y por los cambios que gradualmente trae el devenir dramático. El campo isotópico de los clasemas se entrelaza estrechamente con el campo de las isotopías actoriales en razón de la construcción de subjetividades que hace el autor, construcción en la cual se ponen en juego formaciones discursivas propias de la época de escritura y puesta. En algunos casos, los enunciados de los diálogos construyen el ethos discursivo de los personajes, en otros, la construcción discursiva se realiza en ausencia, es decir, los personajes presentes en la escena hablan de otros como en los casos del *Flaco Ahumada*, de un estudiante, y del mismo *Galíndez*, o bien se habla del colectivo “los jóvenes”. Los elementos de saber dentro de las formaciones consideradas en la primera escena, organizadores de la subsecuencia B son los siguientes:

“los jóvenes de ahora”

“este laburo”

Subsecuencia B

Ambos poseen continuidad y peso semántico en los otros cuadros. El primero se inicia con un enunciado didascálico muy relacionado con la subsecuencia A; en él, el ámbito propuesto se presenta con características de la cotidianeidad:

(En la primera escena aparece en el escenario un muchacho joven. EDUARDO, 20 años, sentado en una de las camas. Está impaciente. Aparece pulcramente vestido. Camina por el lugar. Mira de vez en cuando su reloj. A su lado aparece SARA, una mujer de 65 años, que está limpiando el lugar. Hay dos camas, un televisor, un armario, varias sillas. Los demás implementos se irán agregando de acuerdo con la escenografía) (18)

Junto con la descripción del ámbito, el enunciado didascálico presenta a uno de los personajes, *Eduardo*, candidato a ser iniciado en las tareas de detención y tortura. Es descrito como un “muchacho joven”, “pulcramente vestido”, anticipando de este modo algunas de sus características en cuanto a que ha sido seleccionado para lo que denominará más adelante “una misión excepcional” (lexema usado en organizaciones militares u oficiales en general). El enunciado de *Eduardo* es tomado del libro de instrucciones de *Galíndez*. En el inicio de la obra, el personaje no conoce de qué se trata la “misión”; lo secreto es tal para el personaje, a quien se le revela gradualmente el verdadero alcance de aquella, y lo es para el receptor.

Siguiendo con lo expresado en el párrafo anterior sobre el entramado entre el campo de los clasemas y el campo de las isotopías actoriales, se han construido dos series según los elementos de saber mencionados arriba. Se ha respetado la estructuración de la obra con los debidos señalamientos de cambios de escena pero, en razón del predominio de las redes sémicas y de su importancia, se ha preferido organizar las subsecuencias de acuerdo con estos criterios. En las redes sémicas, es posible observar el sujetamiento del discurso de los personajes a una discursividad social que funciona a la manera de mandatos, órdenes, imitación o lugar común recogido del contexto. En primer lugar, los enunciados de *Sara* construyen una visión de los “jóvenes de ahora” en la que prevalecen la generalización y la descalificación:

Subsecuencia B-Serie 1:

No sea impaciente, joven. Todos los jóvenes de ahora son impacientes. (19)

(...)

Ustedes los jóvenes de ahora tienen la manía de contarse todo, hablan de las intimidades como si fuera un asunto público. (...) Hay cosas de las que no se debe hablar. Se pierde el romanticismo. (20)

(...)

Ve, es la inconstancia de la juventud, es lo que yo les critico a ustedes. (21)

(...)

...¿Cómo van a progresar así? Por eso están tan desorientados. Cómo no se van a inyectar drogas. (22)

(...)

Sí, sí, usted entiende muy bien a lo que me refiero. Usted me está pidiendo alguna revista de esas que ahora tiene la juventud, alguna pornografía para hacerse la chanchada en el baño. (23)

(...)

¡Si no conozco nada yo a la juventud!(24)

(...)

Me pidió revistas pornográficas. (25)

Los usos del plural conjuntamente con el colectivo “la juventud” refieren a un sujeto social que ella primeramente ve como sospechoso y luego como culpable de consumir drogas y de tener conductas sexuales censurables. Los usos del presente de indicativo son generalizadores; una orientación discursiva similar es producida por los enunciados sentenciosos y los usos de “se” en 20 y 22. A partir de su propia construcción del joven, *Sara* pasa de la sospecha a la acusación en 25.

La cotidianeidad y las rutinas habituales caracterizan los enunciados de *Beto* y *Pepe* sobre su actividad, nombrada como “laburo”, “trabajo”, “oficio”, “tarea”. Se ha considerado “laburo” como elemento de saber dentro de la formación discursiva del terrorismo de Estado dado que en ella la consideración frecuente de las acciones como un deber, un servicio, un trabajo, las despojan de su verdadero contenido, la ilegalidad y la inmoralidad; por el contrario, le otorgan a las mismas un valor de grandeza y hasta de heroicidad. Desde el punto de vista de la Retórica, el tropo de base de este aspecto de la Tópica es el eufemismo, figura “por la cual se disfrazan ideas desagradables, enojosas o tristes mediante nombres que no son los nombres propios de estas ideas; ellos les sirven como de velo y expresan en apariencia otras más gratas, menos chocantes o más honestas, según se necesite” (Dumarsais, 1988, en Dicc. de Análisis del Discurso, ed. 2005). En la obra se representan, en los personajes de *Beto* y *Pepe*, subjetividades de baja formación intelectual y moral con un sometimiento total a su Jefe y sujeción sin crítica a los mandatos recibidos. El eufemismo funciona como velo de ocultamiento para el verdadero quehacer de los personajes pero el nombrar de tal modo les sirve como definición. Se han organizado según este elemento de saber los siguientes enunciados que muestran tanto lo expresado como las condiciones en las que se ejerce la represión clandestina:

Subsecuencia B-Serie 2:

BETO: El problema lo tenemos nosotros con vos. Nosotros trabajamos muy bien solos, y nos joden los extraños, ¿entendés? (*se lo dice a Eduardo*) (26)

(...)

BETO: (...) pero para una cosa así nos debió haber avisado antes. Esto es distinto. Al fin y al cabo no somos novatos. El sabe que trabajamos muy bien los dos juntos. Se lo dijimos muchas veces. (27)

(...)

PEPE: Uno se acostumbra a laburar de a dos y vos venís a joder nuestro ritmo. (28)

(...)

BETO: Uno viene con ganas de laburar y te mandan un cagonazo como éste. (29)

(...)

PEPE: ¿Y cómo te metiste en esto?

EDUARDO: Por unos tests que me sacaron.

PEPE y BETO (*A la vez*): ¿Por unos qué?

EDUARDO: Por unos tests, unos cuestionarios. Me dijeron que mi personalidad se adaptaba a este tipo de trabajo, y como yo me mostré interesado me dijeron que viniera a hacer la práctica con ustedes. (...) (Anteriormente Eduardo ha mencionado estar en la "colimba", servicio militar) (30, todo el segmento)

(...)

PEPE: (...) Nosotros hace dos años que laburamos para él y todavía no le vimos la jeta... (31)

(...)

BETO: Traiga dos cafés, doña Sara. Viene a aprender el oficio.

PEPE: ¡Le hicieron un test! Salió bien y viene a especializarse. (32)

(...)

BETO: Mirá, viejo, yo quiero progresar, ¿sabés?, y por eso me puse a estudiar Contabilidad, Secretariado General y también Impuestos. Me quiero hacer un camino en la vida. Un futuro.

PEPE: ¿Pero vos no estás contento con este laburo?

BETO: Y... contento estoy.

PEPE: ¡Y entonces!

BETO: Lo que pasa, es que este laburo puede terminar alguna vez.

PEPE: Pero decime, ¿sos loco vos? Si este es el laburo más seguro del mundo. Además, vos ya sos un maestro... ¡un especialista! Mirá el pibe cómo viene a aprender de nosotros. (...) (33)

(...)

BETO: Pero vos sabés que el flaco era un capo en el laburo. (...) (34)

(...)

PEPE: No, pero escuchame, al flaco últimamente le estaba saliendo muy mal el laburo. (35)

(...)

BETO: A mí el flaco me contó otras cosas. Me dijo que, cuando laburaba, Galíndez hablaba primero y le daba las órdenes; a los diez minutos volvía a hablar y le cambiaba las órdenes por otras distintas... y cuando el flaco terminaba de laburar, Galíndez lo llamaba enojado para decirle por qué había desobedecido las instrucciones. Entonces el flaco le explicaba que él había laburado siguiendo las

instrucciones del segundo llamado; ¿y sabés lo que decía Galíndez? Que él había hablado una sola vez, que no había existido un segundo llamado... ¡como para no estar mal! (36)

(...)

BETO: (...) Cuando llegué, me dijo que le habían hablado para decirle que lo querían matar....

(...)

BETO: Vos sabés, Pepe, que al flaco yo lo conozco desde que entré en el laburo. ¡Para mí era un maestro, un fuera de serie! ¡Uno de esos tipos que no hay más!...¿ y cómo lo iba a abandonar?

(...)

BETO: (...) ...le decían que se fuera del trabajo, que ya no servía más, y que si no se iba del país lo iban a liquidar...(37, todo el segmento)

(...)

BETO: (...) Por ahí la mano viene mal y quieren prescindir de mí... ¡y bueno! Yo ya tengo otro laburo. Vos sabés que yo tengo otros compromisos en la vida, tengo mujer, familia, hijos. Vos sos más libre que yo. (38)

(...)

Subsecuencia B-Serie 3:

PEPE: (...) Si a nosotros Galíndez nos quiere mucho. ¿No nos felicitó muchas veces por el laburo?

BETO: ¿Pero quién te felicitó?

PEPE: ¿Cómo quién me felicitó?

BETO: ¿Cómo sabés que es Galíndez el que te felicitó?

PEPE: ¡Pero si nos mandó dos telegramas firmados de puño y letra por él!

Beto: Los telegramas pudo no haberlos mandado él.

PEPE (*Aterrado*): ¿Y quién entonces?

BETO: Alguien que se hace pasar por él. ¿Cómo sabemos que es Galíndez, si hace años que laburamos para él y todavía no le vimos la jeta? (39, todo el segmento)

(...)

PEPE: (...) Estamos aquí porque él nos da las órdenes...que nosotros obedecemos. El nos paga y nosotros laburamos. ¡Chau, viejo, no me jodas más!

BETO: De eso no estoy seguro. ¿Y si estuviésemos aquí y recibiéramos las órdenes de otro? ¿Cómo sabemos para quién laburamos si nunca vemos a Galíndez?

PEPE: ¿Y quién te paga? ¡Ahí está! ¿Quién nos paga? El sobre bien que lo cobramos, firmadito y selladito por él todos los meses.

BETO: Puede ser que nos esté pagando Galíndez...pero nosotros, a la vez, estar laburando para las órdenes de otro, que puede estar en combinación con Galíndez, Pepe. Yo, después de lo del flaco Ahumada, ¡jempecé a pensar tantas cosas! (40, todo el segmento)

(...)

BETO: ¿Para quién laburás, pibe? (*Trompadas*) (41)

(...)

BETO (*También lo pateo*): Pero nosotros somos dos con Pepe. Laburamos en equipo y nos vamos a defender hasta el final. (42)

(...)

BETO: (...) Pierda cuidado que nos vamos a ocupar de él... además, con Pepe ya le hablamos del trabajo en común y él está encantado con nosotros... (...) y bueno, nuestra misión es esperar, señor... comprendido, señor. (El enunciado es emitido en respuesta a un llamado de Galíndez) (43)

(...)

BETO: Dijo que todavía no hay novedades. Que esperemos tranquilos. Que espera poder felicitarnos como siempre. (*Emocionado*) Y que está orgulloso de nosotros. (44)

(...)

PEPE: ¡Qué gran tipo este Galíndez! Mirá que siempre fue muy cariñoso con nosotros. ¿Viste? Yo te decía...

Beto: ¡Es un señor! Digan lo que digan, Pepe, ¡pero es un señor! (*Se mueve nerviosamente*). Yo ya tengo unas gananas de empezar a moverme. ¡Te lo juro!, cada vez que hablo con él, ¡me entran unas gananas de laburar! (45, todo el segmento)

En las series precedentes los campos isotópicos lingüístico-semánticos, de clasemas y de construcción de roles presentan una estrecha imbricación. En primer lugar, los lexemas “laburo”, “trabajo”, “oficio”, “tarea” y sus formas verbales asociados a la naturalización de la actividad se repiten en veinticinco enunciados, a partir de ellos se construye un campo léxico y un campo tópico. El coloquialismo del primero, retomado del lunfardo porteño, contribuye a esta significación y a cierta confidencialidad entre Beto y Pepe mientras que los otros aportan significaciones de formalidad, de un puesto en alguna organización³³. El deslizamiento semántico a “oficio” en 32 conlleva la connotación de especialización, de experticia. En todos los casos los personajes consideran lo que hacen como algo normal, habitual, una de sus obligaciones por todo lo cual reciben un pago (40); se observa en la recurrencia la construcción de una argumentación sobre la obsecuencia en el ejercicio de las acciones represivas, la burocratización de lo aberrante, la mezcla de cotidianeidad y prácticas de tortura por parte de un mismo sujeto, representado en la obra por los personajes. El proceso de deslizamiento del lenguaje avanza hacia la alta consideración que ellos

³³ Trabajo, del verbo trabajar, como primer significado, posee el de ocupación “en cualquier ejercicio, obra o ministerio”. Oficio le agrega al anterior un significado de “función propia de alguna cosa”. Entre los significados de misión, se encuentra el de poder, facultad que se da a una persona de ir a desempeñar algún cometido. Posee connotaciones provenientes del discurso religioso. Tarea refiere a cualquier obra o trabajo. Del Diccionario de la RAE, versión impresa, 1984.

Los grupos encargados de los procedimientos eran denominados “grupos de tareas” (agregado de la tesista)

tienen de quien cumple acabadamente el oficio, expresada por medio de sintagmas orientados a designar el mejor ejemplo de su clase, con funciones de predicativo: “un maestro” (33,37), “un especialista”(33), “un capo en el laburo” (34)³⁴, “un fuera de serie” (37), “un señor” (45); otra de las formulaciones adoptadas es la exclamación “qué gran tipo...” (45). El deslizamiento semántico se extiende desde el concepto de trabajo rutinario hacia lo que consideran una “misión”(43). El elemento de saber “laburo” dentro de la formación discursiva a la que pertenece es constitutivo de la subjetividad de los personajes y, al mismo tiempo, esa subjetividad permea el discurso de una ideología política que lleva a la obediencia ciega y cumplimiento de las órdenes impartidas. Se pone de manifiesto cómo estas se sostienen por el entramado de un discurso socio-histórico-político formador de conciencias. La dimensión subyacente a “misión”, ampliada a medida que avanza la obra, tiene íntima relación con el entramado del discurso citado en ejemplos de cómo sujeto y sentido se constituyen mutuamente (Puccinelli Orlandi, op cit.). Los enunciados retoman del contexto exterior las condiciones de cierta inestabilidad, incertidumbre, presiones, amenazas, (33, 35, 36, 37, 38, 39, 40) en que se desarrolla el trabajo de Beto y Pepe; los enunciados 39, 44 y 45 ponen en escena el manejo de Galíndez sobre sus subordinados, evidenciado mediante el discurso indirecto de Beto. Volviendo a la construcción discursiva del personaje de Galíndez a través del discurso de los otros personajes, en la serie anterior es posible observar en primer lugar que la representación por ausencia muestra que las condiciones mencionadas responden a una de las características adoptadas por el terrorismo de Estado: el no conocimiento de quiénes impartían ciertas órdenes, la oscuridad y lo secreto de ciertos procedimientos, “hace dos años...y todavía no le vimos la jeta” (31). En 39 y 40, las dudas sobre quién es Galíndez se profundizan, especialmente en los enunciados de Beto: “¿Cómo sabés...?” ... “Alguien que se hace pasar por él” “¿Cómo sabemos...?” ...¿Y si estuviésemos aquí y recibiéramos las órdenes de otros” . La formulación interrogativa acentúa las conjeturas de Beto; para el receptor de la obra, se abre, mediante el procedimiento dramático de postergación de la intriga, una zona de indeterminación respecto de las operaciones de represión, una zona que retoma del contexto la incertidumbre, el miedo y la amenaza. En la no determinación de quién es

³⁴ El uso de un “capo en el laburo”, coloquialismo por experto o autoridad en el quehacer, trae al discurso la valoración que poseen los personajes acerca de quienes ejercen las acciones represivas con eficiencia. De manera similar, un “fuera de serie” posee la connotación de lo excepcional, fuera de lo común.

Galíndez, la enunciación argumentativa del autor apunta a hacer visible una estructura, un sistema represivo, no solo una persona. Entre los personajes de Beto y Pepe se establecen distintas relaciones con la autoridad; para Pepe, la relación se estructura sobre la base de la obediencia a las órdenes y el pago: "...porque él nos da las órdenes... que nosotros obedecemos. Él nos paga y nosotros laburamos" (39); Beto tiene mayor conciencia de que su jefe puede ser otro pero adhiere al sistema: "Puede ser que nos esté pagando G... pero nosotros, a la vez, estar laburando para las órdenes de otro..."(40). La relación con el Jefe se establece sobre la base de la obediencia ligada a la experiencia anterior y a la adulación que les proporciona Galíndez; la presencia del elogio y de un supuesto afecto se materializan mediante la adjetivación, en este caso con el uso de adjetivos calificativos con funciones de predicativo: "encantado con nosotros" (43), "orgulloso de nosotros" (44), en palabras de Beto y "cariñoso con nosotros", en las de Pepe, repetidas dos veces. En 44 y 45 el deslizamiento semántico va desde la obediencia hacia la obsecuencia y hacia la propia satisfacción: "señor... comprendido señor", "ganas de empezar a moverme", "cada vez que hablo con él, ¡me entran unas ganas de laburar!". El discurso referido de Beto transmite las instrucciones recibidas (44) en las que predominan la expectativa y lo indeterminado. La obsecuencia de Pepe se fundamenta en la paga: "El sobre bien que lo cobramos, firmadito y selladito por él todos los meses" (40); el enunciado encubre una ironía dirigida a ambos en "bien que..." y en los diminutivos. Entre las condiciones de trabajo vistas como buenas por los personajes, se encuentra el trabajo entre los dos: "trabajamos muy bien los dos juntos" (27), "uno se acostumbra a laburar de a dos..." (28) y luego, "Laburamos en equipo..." (42), "trabajo en común" (43). Nuevamente los enunciados muestran un deslizamiento semántico del trabajo conjunto hacia el que se realiza grupalmente o en equipo, dinámica que implica una cohesión de pensamiento y acción. Por lo expresado en los enunciados asociados, subyace a estos la noción de lo corporativo, del obrar como cuerpo frente a un enemigo común. Subyace a los enunciados el temor por el propio destino, la propia vida, generado por otras de las condiciones del trabajo: los cambios de órdenes (36), la amenaza de muerte a quien no cumple debidamente las instrucciones o no sirve al sistema y, a través de la presión, conducirlo al suicidio como sucede con el Flaco Ahumada según refiere Beto (37).

Dentro del campo isotópico lingüístico-semántico el uso de la primera persona del plural como sujeto tácito o reiterado explícitamente contribuye a la noción de trabajo corporativo mencionado arriba. La recurrencia de uso del presente simple crea una imagen tópica de la habitualidad, la permanencia, de la inevitabilidad. En la serie predominan los rasgos del habla coloquial porteña de la época y usos metafóricos propios de la vida cotidiana (Lakoff y Johnson, op cit.), con estructura formulaica, como en “un camino en la vida” (33), “la mano viene mal” (38), “ganas de empezar a moverme” (45). Se aúna a las expresiones el haz de topoi sobre construir un proyecto de vida en la primera de las metáforas, la vida como camino, el de la adversidad en la segunda y el de iniciar cursos de acción en la tercera. Analizarlas como metáforas de la vida cotidiana permite observar en ellas la coherencia del discurso de Beto con el sistema de principios que pretende defender y su inversa, la que, a medida que avanza el devenir de la obra, manifiesta la contradicción inherente a la misma. El uso del lugar común se entrama constitutivamente con el campo isotópico de los roles dentro del cual Beto se autoconstruye discursivamente como líder, Pepe aparece como complementario de Beto y construye como líder a Beto. Ambos construyen a Galíndez como la autoridad de quien reciben órdenes pero a quien no conocen; Beto pretende en cierta medida emularlo aunque con distancia. Los encadenamientos en “pero” ponen en juego las diferencias entre ambos personajes, se observa predominancia de la negación polémica (34, 40, 42, 45)³⁵ que evidencia distintas posiciones, y de expresiones subjetivas de sorpresa (33), (39), por parte de Pepe ³⁶. En 45, el encadenamiento mediante el conector orienta el enunciado de Beto hacia la revalorización de Galíndez, polemiza con otros que dicen lo contrario y restringe esos dichos. En síntesis, puede decirse que el campo isotópico lingüístico-semántico conjuntamente con el de los roles y el de los clasemas conforma una red sémica con direccionalidad argumentativa en el sentido de la configuración de subjetividades intervinientes, activas en la represión o en complicidad; Beto y Pepe como exponentes de represores de baja formación, Sara como colaboradora y Eduardo como quien en principio se muestra temeroso pero, según se

³⁵ Anscombe, J. C. y Ducrot, O. *La Argumentación en la Lengua*, Caps. V, VI, VII, Biblioteca Románica Hispánica, Ed. Gredos.

Ducrot, O. (1988), *Argumentación y topoi argumentativos*, en *Lenguaje en Contexto I*, ½ págs. 63-84.

³⁶ García Negroni, M.M. (2006), *El arte de escribir bien en español*, Cap. II.8, Buenos Aires: Santiago Arcos editor.

verá más adelante, aspira a una formación no solo para las prácticas concretas sino que busca en el estudio de los libros de Galíndez una fundamentación para aquellas.

El enunciado 45 es seguido por didascalias que marcan en la obra un cambio de escena en la cual los personajes hablan de su vida privada, Eduardo es iniciado y tiene lugar una progresión hacia la violencia final:

(Apagón prolongado. Música de percusión sugiriendo el transcurrir de un prolongado espacio de tiempo. Cuando sube la luz los espectadores visualizan a los personajes en la siguiente situación: Beto está estudiando con varios apuntes del Liceo Profesional Cima. Utiliza también un grabador de donde se escucha su lección de contabilidad. A veces detiene el grabador y repite casi de memoria lo oído por el grabador. Cuando no recuerda algo, vuelve atrás la cinta para recordarlo y continúa)

(PEPE se está afeitando con una navaja. Está frente a BETO y cada tanto lo observa).

(EDUARDO está durmiendo sobre un colchón en el suelo) (46)

Las didascalias describen un espacio escénico que se continúa habitando como un topos de la cotidianeidad y que se transformará durante el devenir dramático en el anticipado en el Prólogo y en el descrito antes del desenlace. A partir de este enunciado didascálico, se ha conformado dentro de la subsecuencia B, otra serie (4), organizada según el siguiente elemento de saber dentro de la formación discursiva de la represión y su entramado de fundamentación y complicidad:

“la misma eficacia de siempre”

Se ha construido la serie con enunciados de los personajes acerca de lo que consideran un trabajo como otros, como ya se ha dicho el “laburo”, articulados con los de la vida cotidiana y diversas formas de violencia. Se intenta en esta subsecuencia mostrar cómo la metamorfosis del espacio y la de los roles son constitutivas de la matriz discursiva del autor y de la dimensión argumentativa que posee su dramaturgia. El enunciado 46 se inicia con sugerencias de lenguajes no verbales: “Apagón prolongado”, “música de percusión...prolongado espacio de tiempo”. Lo sugerido posee un espesor de discursividad signífica de oscuridad y silencio, en el sentido de crear no solo expectativa y suspenso sino una representación simbólica del contexto amenazante. En la construcción de los personajes, se observa la continuidad de la coexistencia entre una actividad rutinaria, habitual y la de torturadores: “Beto está estudiando ...”, “...su lección de contabilidad”, “Pepe se está afeitando...”. En Beto, la asignatura que estudia, considerada por algunos sectores como ciencia “objetiva”, muestra una elección distante de su actual trabajo; además, en “repite casi de memoria lo oído por el

grabador”, se pone de manifiesto un modo de aprendizaje: la repetición no atenta o no concentrada, casual (la lección es oída y no escuchada). En Pepe y Eduardo se cumplen actividades de la vida diaria.

En la siguiente serie, siempre dentro de la subsecuencia B, se observa una gradualidad creciente en los enunciados de Beto y Pepe sobre el cumplimiento acabado de las órdenes y los procedimientos por parte de los personajes; por esta razón se ha considerado clave el primer elemento de saber citado arriba perteneciente al discurso referido de Beto sobre Galíndez:

Subsecuencia B-Serie 4:

BETO: No me acuerdo, Pepe...a ver...pará...dijo...que no había novedades...que esperaba que realizáramos la tarea con la misma eficacia de siempre y que nos mandaba un abrazo. (47)

El sintagma “la misma eficacia de siempre”³⁷ pone de manifiesto la habitualidad y sistematicidad de las acciones; el lexema núcleo y el lexema “tarea” impregnan el enunciado de significados frecuentes en el ámbito administrativo; cuando el develamiento ocurre, el enunciado se recarga con el presupuesto contextual. La serie que sigue y la transformación total del espacio escénico guardan coherencia con el enunciado 47 y con las series anteriores. El campo de los clasemas es retomado de manera similar, con intensificación de violencia verbal entre Beto y Pepe y entre ellos y Eduardo; el diálogo presenta numerosos enunciados con signos de exclamación que le imprimen tonos de exaltación, polémica y mutuo reproche:

BETO(*Apaga el grabador*): ¡Mirá, Pepe, no jodás más! ¡O me dejás estudiar o te rompo la cabeza, en serio!

PEPE: Estás nervioso. ¡Cuando el capo no llama te ponés insoportable! En estas últimas quince horas no me dirigiste la palabra. (...)

BETO (*Tratando de serenarse*): No, no me pongo nervioso, Pepe. (*Muy paternalmente*). Mi única ambición es estudiar esta lección de Contabilidad. El sábado tengo parcial, tengo que dar examen y no entiendo nada. ...Lo único que quiero hacer es estudiar. (*Muy cariñosamente*). ¿Me dejás estudiar, Pepe? ¿Eh?

PEPE (*Muy concentrado afeitándose*): ¿Y qué me preguntás a mí? ¿Quién soy, Don Cima? (*BETO pone el grabador*). Che, Beto, escuchame una cosa... (Pepe se refiere irónicamente a la institución Liceo Profesional Cima donde Beto dice estudiar).

³⁷ Eficacia: Virtud, actividad, fuerza y poder para obrar (Dicc. de la RAE, versión impresa, 1984). Por el contexto intratextual puede asociárselo al de eficiencia, “virtud y facultad para lograr un efecto determinado”, según el mismo Diccionario.

BETO (*Parando el grabador*): Pepe, ¿me querés volver loco? ¡Dejame tranquilo, Pepe! (48, todo el segmento)

(...)

PEPE (*Reaccionando*): ¿Sabés las ganas de laburar que tengo ahora? (*Se toca las manos*)

BETO: Tenemos que esperar. (*Prende el grabador*).

PEPE: ¿Cuánto? ¿Cuánto hay que esperar?

BETO: Qué sé yo. (*Apaga y prende el grabador con un segundo de diferencia*). ¡Galíndez dijo que no nos podemos mover de acá hasta que él llame!, ¿no es así?

PEPE: ¿Qué hacés con ese grabador? ¿Me querés volver loco? ¡Paralo, infeliz! ¡Estás terrible hoy! (*PEPE empieza a hacer gimnasia cada vez más rápido y más fuerte. Hace mucho ruido y BETO no puede escuchar la lección*).

BETO: ¡Pepe!

PEPE: ¡Beto! (49, todo el segmento)

BETO: ¿Qué te ponés a hacer gimnasia ahora? Me preguntaste y te contesté. ¿Me vas a dejar estudiar! ¿Sí o no? (*Pepe deja de hacer gimnasia y se le viene encima a BETO*)

PEPE: Escuchame, ¡yo ahora no puedo hacer gimnasia! ¡No puedo hablar con vos! ¡No puedo hacer un carajo! ¿Pero vos quién te creés que sos, eh? ¿Qué sos? ¿Mi papá?... ¡Vení papi, decime qué tengo que hacer, decime!

BETO: ¡Leé el Pato Donald y dejá de hinchar las pelotas!

PEPE: Ya lo leí tres veces y me aburro. (...) (50, todo el segmento)

(...)

BETO: Cuando laburaba con el flaco nunca esperábamos tanto.

PEPE: Los tiempos cambian. Ahora improvisan menos.

BETO: ¡A mí esta espera me mata!

PEPE: Yo por eso traigo los aparatos. (51, todo el segmento)

En los enunciados de los segmentos 48, 49, 50 y 51 la “espera” adquiere alta densidad dramática en el campo isotópico de los roles al mostrar la tensión de los personajes entre aguardar las órdenes de Galíndez y empezar a actuar. La tensión provoca discusión entre Beto y Pepe expresada en enunciados opuestos en apariencia pero con rasgos en común, por ejemplo, en “Estás nervioso”, “No, no me pongo nervioso”, ambos se contraponen con “...¿me querés volver loco? (se reitera) ¡Dejame tranquilo...”. La incertidumbre y la impaciencia son rasgos predominantes aunque ambos personajes se esfuerzan por no demostrarlo: “¡Cuando el capo... insoportable”, “...(Pepe) empieza a hacer gimnasia cada vez más rápido y más fuerte”; “(Beto) Mi única ambición es estudiar”, “Lo único que quiero hacer...”. La espera es incierta (49) y a la vez retoma el concepto de sistematicidad (51). La presencia de enunciados

interrogativos y exclamativos, con propiedades de reproche o queja recargan la dramaticidad de la discusión del mismo modo que los encadenamientos en “o” (48); en los últimos, la disyunción (García Negroni, 2006) plantea una opción amenazante aunque sin llevarse a cabo.

El campo de los roles construye en Beto y Pepe subjetividades que aúnan cuestiones de trabajo como si se tratara de una actividad rutinaria, hasta burocrática, con su vida familiar y con su rol de agentes de la represión. En la subtextualidad se construye gran parte de la orientación argumentativa de este campo que apunta a desocultar el rostro metamorfoseado, en otras palabras, el rostro de torturadores “profesionales” bajo la apariencia de padres de familia, empleados, jóvenes que son captados para el servicio. Así, el siguiente enunciado de Beto lo construye como esposo y padre, solícito en primera instancia y luego agresivo:

Subsecuencia B-Serie 5:

(...BETO se acerca al teléfono y marca un número)

(Pausa): Hola, negra. El Beto habla, corazón. ¿Cómo te va? (Pausa) . ¿Cómo está la nena? ¿La abrigaste?. Mirá que está fresco esta noche (Pausa). Hacele repasar la tabla del 7, que andaba floja en el cuaderno. (Pausa). ¿Quién está ahí? (Pausa). Ah, tu vieja. (Pausa). ¡Ma qué compañía! Mala compañía, que te envenena la cabeza... dame con la nena, dame con la Rosi (A PEPE). ¡Viene la nena! (Meloso). Hola, Rosi, el papi habla. ¿Cómo le va a la muñequita? ¿Me querés mucho? (...)

(Seco). Hola, Negra, la nena está con la voz tomada. No, no la abrigaste. Vos no te ocupás de ella. No, no te estoy levantando la voz, te hago una observación, y bueno, dale una aspirineta...

(...)

(A PEPE): Dejate de joder, ¿querés?(Pausa). ¡No! ¡No! No es a vos, es a Pepe, que está al lado mío. ¿No! No hay ninguna Pepa, Negra. Con vos no nos entendemos nunca... (52)

Los dos se autoconstruyen en el diálogo como violentos con las mujeres:

PEPE (Pausa): ¡Che, pará! ¿Vos nunca la fajaste a tu vieja?

BETO: ¡Querés callarte... ¿Sos sordo o te hacés?

PEPE: Pero un bife... ¿nunca le diste de pibe?

BETO: ¡Calláte, boludo, que no oigo!

PEPE: ¡Pero contestame Beto! (...)

BETO (Parando el grabador): No, nunca la fajé a mi vieja! ¿Estás tranquilo? ¡Nunca la fajé! ¡Dejame estudiar ahora! (53, todo el segmento)

(...)

PEPE: Che, ¿y a la patrona? ¿Le das?

BETO (Apaga el grabador): ¡ Mirá, Pepe, no jodás más! ¡O me dejás estudiar o te rompo la cabeza, en serio!

(...)

PEPE: ¡Vamos, Beto! ¿Me vas a decir que nunca fuiste capaz de fajar a tu mujer? ¿Ni siquiera un bifecito,?

BETO: Bueno, sí, un día le pegué un bifecito, dale.

PEPE: ¿Cuándo?

BETO: Cuando recién nos casamos (*Pausa*). Te juro, hace tantos años que ya no me acuerdo. (54, todo el segmento)

(...)

PEPE (*Muy serio*): ¡Beto! (*BETO para el grabador resignadamente*). Yo la fajo a la Nelly.

BETO: ¿Y quién es la Nelly?

PEPE: La mina que vive conmigo. (*Pausa*). ¿Y no me decís nada?

BETO: ¿Y qué querés que te diga? ¡Dale, Pepe! ¡Dale, Pepe!

PEPE: A ella le gusta.

BETO: ¿Qué le gusta?

PEPE: Y, que la faje, que le dé. (55, todo el segmento)

(...)

PEPE: ¡No señor! Si es necesario dársela para que llegue, yo se la doy con todo, y se acabó. (El personaje se refiere al acto sexual) (56)

Predominan en 53, 54, 55 y 56 componentes lingüísticos similares a los de las series anteriores, develadores de una naturalización de la agresividad y de la violencia verbal y física. Pepe es quien inicia los enunciados sobre la relación con las mujeres; en 53, la insistencia en las preguntas sobre si Beto le pegó a su madre sugieren que pudo haber existido violencia física con su propia madre; están construidas con propiedades de aserción provenientes de un enunciado con el adverbio “nunca”, con valor de “alguna vez”, y de los dos enunciados introducidos por la conjunción “pero”, con valor de sorpresa y polémica (García Negroni, 2006) ante los dichos de Beto. Los verbos “fajar” (procedente del lunfardo porteño) y “dar” (coloquialismo) están en lugar del verbo pegar, con valor peyorativo en relación con la mujer; Pepe atribuye a la acción de pegar una cualidad de valentía en el enunciado interrogativo, construido con una negación, “¿Me vas a decir que nunca fuiste capaz de fajar a tu mujer?”; en el mismo reitera la construcción con “nunca”, reforzada por “me vas a decir...”, con valor de incredulidad. El ethos discursivo de Pepe, en lo relacionado con sus vínculos afectivos, se autoconstruye mediante el enunciado declarativo “Yo la fajo a la Nelly” (56), a quien se refiere como “la mina que vive conmigo”, y a través del relato de su relación con ella; entre ambos el acto sexual, llamado eufemísticamente “la cosa”, se consuma por medio

de la violencia: "si es necesario para que llegue...". Beto confiesa haber pegado a su mujer "un día..."(54), el diminutivo le quita importancia : "un bifecito", al igual que el enunciado "hace...ya no me acuerdo"; el ethos discursivo de este personaje se construye en el diálogo telefónico con su mujer y su hija; con la primera, predominan la reconvencción y el reproche sobre sus obligaciones de madre: "Vos no te ocupás de ella" y la falta de mutua comprensión "Con vos no nos entendemos nunca" (52). La construcción de la conversación telefónica posee un tono exaltado, evidenciado en "No, no te estoy levantando la voz", "Ah, tu vieja. ¡Ma qué compañía"... " (en referencia a su suegra)", "¡No!, ¡No!", en el contraste entre lo que él observa de su hija y lo que piensa de su mujer y en el uso de los signos de exclamación.

La presencia en las series precedentes (48 a 56) de la negación otorga a los diálogos la propiedad de una argumentación polémica, constante en la dramaturgia de Pavlovsky. Se inicia como puntos de vista diferentes, como una discusión sobre formas de vida cotidiana pero progresivamente se ponen en escena posicionamientos opuestos ya no solo dentro de la esfera privada sino vigentes en el interdiscurso socio-histórico-político. Según se verá más adelante, el uso de la negación tanto polémica como metalingüística es uno de los rasgos de la matriz discursiva del autor. En los diálogos entre Beto y Pepe es frecuente el uso de la negación polémica; en el diálogo con su mujer, Beto emplea la negación con rasgos de la negación metalingüística: aunque se dirige a un interlocutor-personaje, este, en razón de ser representado en ausencia, en el texto aparece como un enunciador landa a quien el personaje hablante descalifica, como en 52 en los enunciados "No, no la abrigaste. Vos no te ocupás de ella. No, no te estoy levantando la voz, te hago una observación...", "¡No! No hay ninguna Pepa, Negra. Con vos no nos entendemos nunca". A modo de descripción, podría hablarse de un enunciador en ausencia. Teniendo en cuenta el concepto de que en toda negación subyace una aserción, puede observarse que ella abre un espacio enunciativo constituido por otras voces distintas de los personajes presentes, en algunos casos mediante la presuposición o el discurso referido de los últimos; en otros casos, constituido por voces procedentes del contexto. La negación considerada de este modo constituye un espacio discursivo dentro del campo de lo no dicho desde el cual la enunciación se amplía con contenidos del interdiscurso social.

La agresividad y la violencia de Beto y Pepe contra Eduardo es ostensible desde el inicio de la obra, en el recibimiento que Sara le hace. En la serie que sigue, se observa la descalificación mediante la ironía³⁸ y la agresión física marcada en las didascalias, ambas como parte de los rituales de iniciación:

Subsecuencia B-Serie 6:

SARA: Fue bastante atrevido conmigo.

PEPE: ¿Así que te la querías hacer a la vieja? (57)

(...)

BETO (A PEPE): Lee esto. ¡Mirá quién lo manda!

PEPE (Lee): ¡Pero no puede ser! Pero...

BETO: Mirá el paquete que nos manda. (58)

(...)

BETO (A EDUARDO): Si nos quedamos más de un día, ¿dónde pensás apolillar?

EDUARDO: En cualquier lugar, señor.

BETO: En el armario no tenés lugar. No podés dejar nada allí. (59)

(...)

BETO (A EDUARDO): ¿Qué venís a joder acá dentro?

EDUARDO: No, señor, además, ustedes dos me caen muy bien.

PEPE: Pero sabé que a nosotros nos desagradás profundamente. (...) 60)

(...)

PEPE: ¿Qué venís a hacer acá? ¿A espiarnos?

BETO: Galíndez no manda nadie acá si no tiene ganas de venir.

PEPE: ¿De qué jugás? ¿De alcahuete? (...) (61)

(...)

BETO: ¡Pepe, no lo invitamos a manyar al pibe! Vení, pibe, sentate. *(Ya no hay nada de comer.*

EDUARDO busca, pero ya no hay nada. Se han comido todo).

PEPE: ¡Ahí tenés pan! *(Le tira un trozo de pan en la cara)*

BETO (A PEPE): Servile vino. *(No hay vino. PEPE sólo le sirve las últimas gotas que guarda la botella).*

(62)

(...)

BETO: ¡Dale de comer, así se le pasa la pedantería a este mocoso! (...) *(PEPE le tiene la cara pegada al plato. Entra Sara)*

SARA: ¿Quieren café, muchachos?

PEPE *(Riendo)*: No, espere, que el pibe no terminó el segundo plato.

³⁸ Dice el *Diccionario de Análisis del Discurso* (2005) acerca de la ironía como tropo: "consiste en decir lo contrario de lo que se quiere hacer entender al destinatario". El mismo trabajo señala su carácter desvalorizador y, en cita de Kerbrat-Orecchioni (1986, pág.102), amplía la descripción. "Ironizar es siempre, más o menos, apuntar a un blanco al que se trata de descalificar".

SARA: ¿Ya están trabajando?

BETO: Traiga dos cafés, doña Sara. Viene a aprender el oficio.

PEPE: ¡Le hicieron un test! Salió bien y viene a especializarse.

BETO: Dejalo, Pepe, ya comió. A ver si se indigesta el pibe. *(PEPE afloja y EDUARDO se levanta de la mesa llorando. Se va al baño. BETO extrae del portafolio unos apuntes y saca un grabador del armario)* (63, todo el segmento)

(...)

BETO: Decime, hijo de puta, ¿quién sos vos? *(Lo agarra de los genitales)*

PEPE: Hablá claro. Te descubrimos. A nosotros no nos vas a joder como lo jodiste al flaco Ahumada *(Lo agarra del cuello)*

BETO: ¿Para quién laburás, pibe? *(Trompadas)*.

PEPE: ¿Así que te hacés pasar por Galíndez? *(Trompadas en la cara)*

BETO: ¿Por qué no lo imitás ahora? ¡Ventrilocuo! ¡Dale! ¡Imitalo!

EDUARDO: ¡Socorro! ¡No sé de qué hablan!

(...)

BETO *(También lo pateo)*: Pero nosotros somos dos con Pepe. Laburamos en equipo y nos vamos a defender hasta el final. *(Suena el teléfono. BETO y PEPE lo sueltan a Eduardo. Este cae desmayado al piso)* (64, todo el segmento)

(...)

El campo isotópico de los roles muestra, intensificada, la recurrencia de la agresividad y violencia tanto verbal como física en Beto y Pepe. El campo se constituye en mutua interacción con los enunciados y las acciones de ambos, se construye mediante componentes lingüístico-semánticos procedentes del registro coloquial y, a veces, lunfardo (57,58, 62,63). Son generalmente irónicos, desvalorizantes hacia Eduardo, quien se esfuerza por aceptar la situación; es referido como “el paquete que nos manda” (Galíndez), es decir, alguien al que se lo considera una cosa, un objeto; se lo hace pasar por rituales de iniciación humillantes. Los enunciados 62 y 63 presentan una estrecha articulación entre los lenguajes verbales, marcados por la ironía y el sarcasmo, y los no verbales descriptos en los enunciados didascálicos; en especial, en los enunciados del simulacro de invitación y en el didascálico de arrojarle el pan a la cara. Otro núcleo de alta densidad semántica por su relación con el contexto es el de la sospecha, como puede observarse en 61 y 64; se trata de enunciados interrogativos que reproducen el posible interrogatorio unido a golpes aplicado a víctimas de la tortura. La cuestión de la

humillación está relacionada con la identidad: “En el armario³⁹ no tenés lugar” (59), “la cara pegada al plato”, “(Trompadas en la cara) (64), (Lo agarra de los genitales) (64). El otro, encarnado en el personaje de Eduardo, es visto como sospechoso o como enemigo. El rol de Eduardo pone en evidencia otro tipo de subjetividad: el de un joven quien, desde su selección para formar parte de un grupo represor, pasa a ser primero un subordinado de sus integrantes y luego un activo participante y defensor de los principios de un sistema represivo. En el segmento 30 (pág.184), Eduardo se autoconstruye como alguien apto para la función, en el 63 (pág.197), los enunciados de Beto y Pepe ironizan sobre la metodología de selección, los tests, pero no objetan la naturaleza de la tarea sino que, por el contrario, reafirman la propia especialización. En 43 (Subs.B-Serie 3), el enunciado de Beto se recarga con la ironía que produce el contraste con lo sucedido: “con Pepe ya le hablamos del trabajo en común”. En resumen, según lo expresado, en la construcción del campo isotópico de los roles, los componentes lingüístico-semánticos son constitutivos de la enunciación del autor sobre las subjetividades representadas. Se reitera la presencia de enunciados exclamativos e interrogativos en su forma externa pero orientados al debilitamiento del interlocutor por medio de la modalización aportada por los usos irónicos, marcada por los signos de puntuación, la repetición de enunciados previos, la violencia física.

Se ha organizado una tercera subsecuencia, denominada C, a partir del siguiente elemento de saber dentro de la formación discursiva de la planificación y sistematicidad de las acciones represivas:

“como una sinfonía”

Se une a la red sémica de “laburo”, “en equipo”, “eficacia” que conforma el encadenamiento discursivo hasta el develamiento final. El segmento que se transcribe abre, de acuerdo con la focalización adoptada, la secuencia:

Subsecuencia C-Serie 1:

EDUARDO: El coche llegó a la esquina y bajaron estas dos niñas. Me dieron una carta para ustedes. (*Se la alcanza a BETO*).

PEPE: ¡Es genial, BETO! ¡Los dos paquetes son dos putas! ¡Se pasó!

BETO (*Lee la carta*): “Queridos Beto y Pepe...”

PEPE: Queridos, ¿eh? (*Sigue él leyendo la carta*). “Aquí les mando estas dos nenas para que se diviertan.

³⁹El uso del lexema “armario” en enunciados sobre la identidad y el lugar social que ocupa cada uno ha sido tratado en el Capítulo III.

Hagan lo que quieran”.

BETO: “Obsequio de la casa”.

PEPE: Firmado.

BETO: ¡Galíndez!

PEPE: ¡Es un macho! (...) (65)

Previamente, Beto le ha indicado a Eduardo:

Andá a la esquina, pibe. Te van a entregar dos paquetes de parte del señor Galíndez. (66)

La desvalorización del otro, en especial de la mujer, está marcada en los enunciados de Beto y Pepe en los cuales se reitera el uso del lexema “paquete” en referencia a personas, aquí las dos prostitutas llamadas Coca y la Negra. Es más, la predicación conlleva la connotación de identificación persona-cosa, de manera semejante, los enunciados en discurso indirecto “estas dos nenas”, “obsequio de la casa” la reafirman. La ironía se fundamenta en esa identificación y en el contraste con lo que Beto y Pepe piensan de Galíndez, “es un macho”. Se observa en el ejemplo un uso de la ironía que pone de manifiesto en la enunciación polifónica cómo los tres personajes-locutores acuerdan en esta consideración de las mujeres y en una alta valoración del machismo a la vez que asumen al enunciador landa en el haz de topoi asociado a la tópica. Dicho de otro modo, los usos irónicos traen al discurso valoraciones culturales compartidas y exaltadas por el grupo.

Por razones de recorte temático y de extensión, se ha construido la serie manteniendo el eje en el elemento de saber y en los enunciados más estrechamente vinculados con él. Se ha tratado la promiscuidad sexual entre todos los personajes en la medida en que se integra a la configuración de sentidos, no se la aborda en particular. Los enunciados didascálicos construyen progresivamente la relación entre castigo corporal y psicológico-sexo-simulacro de tortura:

Subsecuencia C-Serie 2:

(Las chicas están paradas en el medio del cuarto. Muy juntas una con la otra. Beto y Pepe se miran. Beto se saca el cinturón y pega un latigazo sobre la mesa. Las chicas saltan, asustadas. PEPE le toca el trasero a una. BETO se pone enfrente de la otra) (67)

(...)

BETO: ¡Sacate la venda, dale! ¡Sacátela! (Cada vez que ella intenta sacársela, le pega en la mano. PEPE le hace señas a EDUARDO para que participe también. Los tres disfrutan mucho de la escena. Las chicas tratan de esquivar los golpes y los manotazos). (68)

(...)

PEPE (Muy alegre): ¡Una botella para la señora, Perkins! (La fiesta comienza a organizarse. PEPE invita con whisky a todos. Entra EDUARDO con los cubitos). Vení, flaca. Vení conmigo. (La lleva a COCA hacia el colchón donde dormía EDUARDO). (69)

(...)

(Se arrojan en la cama con la NEGRA. EDUARDO vuelve a desabrocharle el vestido. BETO la acaricia. SARA pasa frente al grabador de BETO y aprieta el botón. Se escucha la lección de Contabilidad). (70)

En las didascalias se observa un predominio del lenguaje corporal y otros lenguajes no verbales a partir de los cuales se reconstruye el espacio como espacio para una orgía. El campo isotópico de los roles presenta recurrencias en cuanto a la participación, complicidad y complementariedad entre todos.

La sospecha, la intimidación y el simulacro de tortura aplicado a Coca y a la Negra se inicia luego del descubrimiento de los tatuajes de ambas:

EDUARDO: (...) ¡Tiene un tatuaje!

BETO (Mirando la espalda): ¡Tiene un tatuaje, Pepe!

LA NEGRA: Una calcomanía de San Martín de Tours, el Patrono de Buenos Aires.

PEPE (Riendo): ¿Qué, tenés un santo en la espalda?

COCA: Yo también tengo mi tatuaje. ¡Miren! (Muestra la espalda con orgullo. Los tres se acercan a mirarla).

BETO: ¡Perón! Lo tiene a Perón en la espalda! ¡Esto es genial! (Se ríe a carcajadas).

EDUARDO: ¡Lo tiene con banda presidencial y todo!

PEPE (Muy serio): ¿Sos peronista vos?

COCA (Desafiante): ¡Sí! ¿Por qué?

PEPE: ¡Rajá de acá, negra de mierda! (71)

El contexto socio-histórico-político es retomado en los enunciados de manera muy directa. El terrorismo de Estado tuvo como uno de sus principales objetivos la aniquilación de movimientos y grupos, armados o no, que dentro del peronismo eran sospechados de desestabilizar no solo el gobierno sino el sistema⁴⁰; por otra parte, se retoma el contexto posterior a la Revolución de 1955 denominada Libertadora, periodo durante el cual el peronismo fue proscripto y prohibidos sus signos⁴¹. Ampliando uno de los conceptos de Puccinelli Orlandi (op cit.) sobre el silencio, “prohibir palabras es prohibir sentidos”, prohibir signos, símbolos, emblemas, es también prohibir sentidos.

⁴⁰ Romero, J. L. (2008), *Breve Historia de la Argentina*, Caps.XIV-XV. Buenos Aires: Ed. Tierra Firme.

⁴¹ Cullen, R. (2009), *Clase obrera. Lucha armada. Peronismos*. Cap. IV, pág. 162. En el trabajo, el autor cita el decreto 4151 del 5/3/56 por el cual se establecieron penas a quienes infringieran la prohibición de usar imágenes, símbolos, retratos, insignias, mencionar personas, lemas, etc. que recordaran el peronismo. La Plata: Ed. De la Campana.

En la prohibición de sentidos operado por toda forma de censura, se produce una interdicción de construcciones de subjetividad en lo personal y en lo social y se favorecen otras. La revisión y la construcción crítica de los procesos sociales es impedida desde el mismo lenguaje que incorpora los discursos hegemónicos y es despojado de los primeros. El discurso, como puesta en acto del lenguaje, se entrecruza con otras ciencias, la Historia, la Política, el Arte, la Psicología y el Psicoanálisis. En síntesis, ese interdiscurso hace al conocimiento y a su transmisión a los demás integrantes del cuerpo social. Al prohibirse sentidos, se produce una interdicción de la cultura. El Teatro no es ajeno a ello sino que, por el contrario, se impregna de sus contenidos, en algunos casos absorbiéndolo, en otros como Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky, desarmando o desmontando su parcialidad presentada como conjunto de verdades universalmente válidas y únicas. El enunciado de Pepe ante la vista del tatuaje manifiesta una reacción primaria, visceral, marcado por los signos de exclamación con valor de enojo, ira. Parte de un lugar de enunciación cargado de estas cuestiones menos racionales, provenientes de ese “paquete” de supuestas verdades respecto de quién es el enemigo: la echa, “rajá”, la llama “negra de mierda” y la insulta, trayendo al discurso la conceptualización despectiva de los peronistas, especialmente durante el primer peronismo, llamados “negros”, “cabecitas negras”, por sus opositores. En el personaje, la construcción del enemigo se apoya en gran parte en la cadena del ya dicho constitutivo del presupuesto contextual. En el enunciado total, se presenta sostenida por la compleja dialéctica del entrecruzamiento del que se habló anteriormente, principio constructivo de la enunciación del autor, cuyos personajes no se encuentran en el eje de la diada héroe-villano o héroe-antihéroe ni en la dicotomía bien-mal sino en el espacio de subjetividades contradictorias, ambivalente, ambiguas.

En la siguiente serie, se muestra cómo en la evolución de Eduardo, primero en su rol de ayudante y luego en el de activo defensor del sistema, el manual de instrucciones y el adoctrinamiento pasan a ser constitutivos de su discurso, el que pasa gradualmente de discurso prestado al adoptado como propio. En los personajes de Beto y Pepe se exagera, desde el enunciado 72 en adelante, la autosatisfacción con la que cumplen su rol.

Subsecuencia C-Serie 3

BETO (*Tentado*): ¡Dejate de joder, Pepe! ¡Lo tiene a Perón en la espalda y te lo vas a tomar en serio!

EDUARDO: ¡Déjela, señor! No ve que es una pobre mujer!

COCA: ¡Pobre mujer será tu madre!

PEPE (*Muy agresivo*): ¡Rajá de acá que te mato! (A COCA)

BETO: Dejá la política a un lado. La manda Galíndez para hacer kilombo y vos sos más papista que el Papa. (A PEPE). (72, todo el segmento)

...
(*Se arrojan en la cama con la NEGRA. EDUARDO vuelve a desabrocharle el vestido. BETO la acaricia. SARA pasa frente al grabador de BETO y aprieta el botón. Se escucha la lección de Contabilidad*). (73)

...
PEPE (A COCA): ¡Venga, mi linda peronista! Vamos a comenzar un largo viaje...

COCA: Sí, loquito. Quiero volar con vos. (PEPE la ubica a COCA sobre una cama. La cama se pone en posición vertical automáticamente) (74)

...
PEPE (A EDUARDO): ¡Atale las manos! (EDUARDO le coloca unos sujetadores en las manos y en los pies).

EDUARDO: ¿Está bien así, señor?

PEPE: Perfecto, pibe. (A COCA): Lindo cuerpito tenés, ¿eh? (*Va al armario y saca una caja. Pausa. A EDUARDO*): ¿Vos sabés cuáles son los puntos neurálgicos?

EDUARDO: Algo leí en el libro del señor Galíndez. (75, todo el segmento)

...
EDUARDO: ¿Qué tengo que hacer? (BETO se acerca a la cama donde está atada COCA)

BETO: ¿Por dónde querés empezar vos? (A EDUARDO).

EDUARDO (Pausa): Por los pezones.

BETO: ¿Por los pezones? ¡Bueno, pero sin hablar! ¡Mirá, pibe, en este oficio no se habla! Son otros los que hablan acá. (EDUARDO se acerca a COCA le marca las zonas del cuerpo con tintura de iodo).

COCA: ¡Socorro! ¡Negra! ¡Déjenme! ¡Socorro!

LA NEGRA: ¿Qué es esto? (*Se levanta de la cama*). ¿Son locos? (76, todo el segmento)

...
LA NEGRA: ¡Déjenla! ¡Hijos de puta! (*En ese momento una música muy fuerte tapa las voces de la escena. Sólo se ve la mímica. Los actores hablan pero no se escucha lo que dicen. La situación dramática es la siguiente: EDUARDO le marca a COCA zonas del cuerpo que deben interpretarse como zonas neurálgicas. BETO la tiene sujeta a la NEGRA que trata de zafarse y grita histéricamente. Cuando EDUARDO termina de marcarla a COCA PEPE toma un sifón y la moja totalmente. Esta grita y llora. Está desesperada. PEPE saca de la caja una picana. La enchufa. Se ven las chispas. Hace ademán de ofrecérsela a EDUARDO. BETO lo estimula para que la agarre. EDUARDO vacila. PEPE insiste. EDUARDO está a punto de agarrar la picana. La tensión dramática llega a su clímax. De pronto se ve que suena el teléfono. Digo se ve porque BETO, PEPE y EDUARDO quedan como petrificados. Cesa la música y sólo se escucha el teléfono y el llanto y quejido de las mujeres. BETO atiende rápidamente el teléfono*). (77, todo el segmento)

BETO: ¡Hola! ¡Sí, señor Galíndez! ¿Cómo? ¿Diez minutos? Escuche, señor, con las minas ¿qué hacemos? Perfecto, señor. Sí, señor. Comprendido. (*Cuelga. A PEPE*): En diez minutos, laburamos.

PEPE: ¿Y con estas qué hacemos?

BEO: Que el pibe las lleve a la esquina y se rajen. ... (78)

PEPE: No te asustés, pibe. Es la rutina.

BETO (*A EDUARDO*): ¿Trajiste ropa vos?

EDUARDO: No me dijeron nada, señor.

PEPE (*A BETO*): ¿Cuántos mandan?

BETO: Dos.

PEPE: ¿Cómo estás?

BETO: Como siempre. Con ganas de trabajar.

PEPE: ¿Y vos, pibe?

EDUARDO: Con un poco de miedo.

PEPE: No te preocupés, pibe. Ahora vas a conocer con nosotros lo que es laburar. Vas a ver las caras que ponen en esta camilla. Nunca te las vas a olvidar.

BETO: Afuera se hacen los machos, ¿sabés? Ponen bombas. Matan inocentes compañeros. Pero cuando los ponemos aquí en la camilla y los tocamos con los aparatos (Pausa) ¡acá se cagan! ¡Se hacen pis encima! ¡Piden por la madre! (79, todo el segmento)

PEPE (*Agarra la picana*): A estos objetos hay que saberlos usar. Tienen que funcionar a su debido tiempo. Es como una sinfonía. Cada uno debe sonar en su momento preciso. Como dice Galíndez, ya se acabó la época de los matones entre nosotros.

BETO: Vos tenés que pensar que por cada trabajo bien hecho hay mil tipos paralizados de miedo. Nosotros actuamos por irradiación. Este es el gran mérito de la técnica... y de Galíndez.

PEPE: Y además lo que tiene de bueno es que es un laburo seguro. Hay mucho gente arriba que nos cuida. (80, todo el segmento)

BETO (*A EDUARDO*): Con Pepe laburamos cuatro veces nada más. Pero la verdad es que nos llevamos a las mil maravillas.

PEPE (*Riéndose*): Tocamos la misma melodía. (*BETO y PEPE se colocan unas capuchas*) (81)

EDUARDO: (...) Además, para manejar todo esto hay que estar muy bien preparados.

BETO: Yo antes trabajaba con el flaco Ahumada. Uno de los más grandes técnicos que tuvimos acá adentro. (82)

BETO: ¡No te pongás histérico! Te digo que era Galíndez. ¿Sabés lo que dijo? Que no podemos laburar porque la situación está brava, ¿entendés o no? La situación está brava. (*Pausa*). Nos están cuidando y

vos encima te enojás. Nos están protegiendo, Pepe. No quieren crearnos problemas a nosotros y no quieren crearse problemas ellos. ¡Nada más!(...) (82)

En la serie se observa la gradualidad de la transformación del personaje de Eduardo, especialmente desde 72 a 77, en “vacila”, “a punto de...”. Entre Beto y Pepe se establece un diálogo en el cual el campo metafórico sostenido construye una imagen tópica de la actuación conjunta en la aplicación de torturas: “como una sinfonía” (80), “Tocamos la misma melodía” (81), “nos llevamos a las mil maravillas”(80); los usos metafóricos propios de la vida cotidiana pretenden naturalizar los usos de técnicas de tortura y disminuir su gravedad. El enunciado “Es la rutina” refuerza el mencionado campo. Desde otro punto de vista, la aplicación de la tortura es mostrada como procedimiento científico, planificado y sistematizado: “puntos y zonas neurálgicas” (75 y 77), “marcar el cuerpo” (77), “a estos objetos hay que saberlos usar” (80), “la técnica” (80), “ya se acabó la época de los matones...”(80), “hay que estar muy bien preparado”(82) , “uno de los más grandes técnicos” (82). El campo metafórico se amplía en el enunciado “actuamos por irradiación” (80) y retoma el presupuesto contextual en “por cada trabajo bien hecho hay mil tipos paralizados de miedo” (80); en los Capítulos XIV y XV de *Breve Historia de la Argentina* (Romero, J.L. y L.A., 2008), se trata el tema del aniquilamiento y plan de exterminio puesto en práctica por la Operación Cóndor, por la Doctrina de Seguridad Nacional y la Dictadura Cívico-Militar. Otros trabajos de investigación histórica y los correspondientes archivos de documentación aportan pruebas sobre las características del sistema represivo que incluyó promover el terror entre la población.

El campo isotópico semántico-lingüístico coopera con la construcción de la imagen tópica que se pretende transmitir, en particular por medio de usos generalizadores como la tercera persona plural cuando se habla del enemigo o del sistema, el uso de sustantivos colectivos (“muchacha gente arriba”) o de modos indirectos de aludir sin nombrar los instrumentos de tortura: “los aparatos”, “estos objetos”. La conflictividad del contexto social de los setenta es desconocida como tal y descripta como “la situación”. Los personajes no hablan de ella, tampoco hablan de sus víctimas como de luchadores, militantes políticos, funcionarios, escritores, sacerdotes, obreros, intelectuales, estudiantes, sino de “machos” que “ponen bombas”; en esta dimensión generalizadora de la textualidad subyace una dimensión subtextual que pone en evidencia la imagen que los personajes tienen de los detenidos. Dicho de otra manera,

esta última dimensión pone en escena la ideología de base que pretendió imponer el terrorismo de Estado: el diferente, el opositor, el comprometido con causas sociales y políticas, considerado como sospechoso, subversivo y, por consiguiente, enemigo de la nación. En 76 se definen las condiciones del trabajo y de tratamiento de los torturadores entre sí y de estos con los torturados: “en este oficio no se habla...”, “son otros los que hablan acá”; la formulación presenta propiedades generalizadoras para aludir a lo secreto y lo clandestino de los operativos y a sus destinatarios. En ningún momento en la obra se habla de leyes o juicios. La serie trabajada a continuación profundiza la precedente en cuanto a las características e ideología de base sostenida por los personajes.

Subsecuencia C-Serie 4

Después de la suspensión del “laburo”, tiene lugar el siguiente diálogo:

BETO: ...*(Empieza a guardar sus cosas. Pepe está muy nervioso)*. Además te acordás del estudiante, ¿no? Se te fue la mano con el pibe y casi más se arma lío.

PEPE *(Muy agresivo)*: ¿Qué tenés que hablar del estudiante?

BETO: Y te lo dije varias veces durante el laburo, pero esa noche estabas inspirado con el pibe. Se te fue la mano con los voltios, ¿eh? (...)

PEPE *(Agarrándolo con fuerza)*: Pero si Galíndez me dijo que le diera con todo. Que quería el pibe de escarmiento.

BETO: ¡Pero vivo! *(Soltándose)*. Vivo, el pibe hubiera servido más, Pepe. *(PEPE lo persigue a BETO por todo el cuarto)*

PEPE: ¡Esto no te lo aguanto! ¡Yo soy un profesional! ¡He dedicado mi vida a este laburo! (...) (83, todo el segmento)

...

BETO: ¿Querés que te diga una cosa, Pepe? A veces pienso que todos... que todos laburamos para Galíndez. *(Pausa)*.

PEPE: Pero, entonces, ¿quién es Galíndez?

BETO: Y a esta altura de la cosa, ¿importa realmente saber quién es Galíndez? *(Descontrolado)*. ¿Al fin y al cabo nos sirve de algo? ¿No está todo organizado así? ¿Acaso no te gusta este laburo? ¿No nos pagan bien? ¿Qué otra cosa podríamos hacer mejor que esto? (84, todo el segmento)

...

EDUARDO: (...) Yo sabía antes de venir que éste era un trabajo duro, me lo imaginaba, bah... por lo que leí en el libro de instrucción del señor Galíndez. (...) Como diría Galíndez, cada cual debe luchar desde su trinchera. *(Pausa)*. Y esta es mi trinchera. *(Agarra la picana. Pausa)*. Y algún día aprenderé a tocar mi propia melodía. *(Acaricia la picana)*. Como dice Galíndez. *(Toma un libro y lee)*: “No podemos dejar de señalar el enorme esfuerzo de esa vocación que nuestra profesión implica. Sólo con esa fe y con esa voluntad es que se logra una adecuación mental necesaria para el éxito de nuestras tareas...” (85)

EDUARDO: “La nación toda ya sabe de nuestra profesión. (...) Y así cada cual desde la suya, debe luchar en esta guerra definitiva contra los que intentan, bajo ideologías exóticas, destruir nuestro estilo de vida, nuestro ser nacional”. (*Suena el teléfono. EDUARDO con un gesto marcial atiende*).

EDUARDO: ¡Sí, señor Galíndez! (*Apagón*). (86)

La serie ahonda en el proceso de transformación de Eduardo y de los otros personajes; los enunciados didascálicos sobre el primero ponen de manifiesto el cambio, desde la actitud vacilante mostrada en la serie anterior hasta la de participar activamente en el procedimiento: “agarra la picana”, “acaricia...” (85). Entre los segundos se suscita una discusión sobre la muerte del estudiante; el hecho es relatado por Beto, la tortura y sus consecuencias son representadas en ausencia mediante enunciados que, desde el punto de vista del personaje hablante, lo presentan como parte de un exceso de Pepe en la rutina; de esta manera, aunque Beto lo culpa, se atenúa la gravedad de lo sucedido para ambos. Beto relata la muerte acaecida a causa de la tortura mediante una metáfora de la vida cotidiana, “se te fue la mano...”; aquella posee rasgos de metáfora muerta (catacrexis) que tiende a disminuir el efecto de lo dicho. Por medio del enunciado “Y te lo dije varias veces...” se distancia de su responsabilidad en el hecho e ironiza sobre el ensañamiento de Pepe en “estabas inspirado”. El ensañamiento de los personajes es dirigido hacia quienes están en posición más débil o son despreciables (un estudiante, las prostitutas). En el personaje de Eduardo la acción se fundamenta en un soporte ideológico que considera que se está librando una “guerra definitiva”, definición que retoma la figura de aniquilación basada en la Ley Luder.

En la serie tiene lugar la transformación total de Eduardo, evidenciada en los enunciados que reproducen las instrucciones del manual de Galíndez, las que, a su vez reproducen paródicamente el discurso oficial; la presencia de este se incorpora mediante enunciados entrecorillados; en los segmentos 85 y 86 la heterogeneidad mostrada (Authier-Revous) tiende a traer al discurso de la dramaturgia una serie de ya dichos casi textuales con efecto de memoria, a saber: “cada uno debe luchar desde su trinchera”, “sólo con esa fe y con esa voluntad...”, “adecuación mental”, “debe luchar en esta guerra definitiva...”, “destruir nuestro estilo de vida”, “nuestro ser nacional”. Se trata de enunciados de alta frecuencia en el interdiscurso de diversas autoridades y fuentes de la época, en particular, las comprometidas en el terrorismo de Estado; por otra parte, forman parte del interdiscurso histórico-político que sustentó

ideológicamente los Golpes de Estado desde 1930 hasta 1976. La tesis de Ma. Alejandra Vitale (2007) sobre las memorias retórico-argumentales de los mismos según su investigación de la prensa escrita demuestra la continuidad de un pensamiento que fundamentó y sostuvo en gran medida los Golpes de Estado. El campo de lo no-dicho en *El Señor Galíndez* está integrado por la densidad de sentidos de ese interdiscurso que los enunciados del personaje de Eduardo evoca. El campo se amplía si se tienen en cuenta las memorias literarias y teatrales en su dimensión argumentativa, las cuales recogen, en su vertiente crítica de los movimientos y géneros más populares, el mismo interdiscurso⁴². Los enunciados de Galíndez, reproducidos por Eduardo, apelan a esa memoria que posee una argumentatividad afín a sus propósitos y objetivos; la enunciación de Pavlovsky, al poner en juego esas voces, apunta a develar las redes de formulaciones de sostén, apoyo y justificación del terrorismo de Estado; al ponerlas en boca de personajes comunes las refuncionaliza en tanto les quita carácter de excepcionalidad y les otorga valor de generalización y cotidianeidad y, en ello, la posibilidad de ser aceptadas, en tanto repetidas en diversos acontecimientos de discurso, por gran parte de la sociedad.

Potestad

Potestad, de Eduardo Pavlovsky, se estrenó en la sala del Teatro del Viejo Palermo en mayo de 1985. Se inscribe en el contexto del retorno de la Democracia en 1983, cuyo primer periodo de Gobierno fue ejercido hasta 1989 por el Dr. Raúl Ricardo Alfonsín, del Juicio a las Juntas Militares (1985), responsables máximos del denominado Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983). Se posiciona dentro del marco de revisión de los crímenes y delitos ocurridos bajo el régimen de la Dictadura Cívico-Militar, uno de ellos el robo de bebés, hijos de los detenidos-desaparecidos. Desde 1976 y 1977 diversas organizaciones de derechos humanos comenzaron y continúan hasta la fecha acciones de reclamo con el fin de exigir justicia respecto de lo sucedido con las víctimas. La primera ronda de Madres de Plaza de Mayo data del 30 de abril de 1977; en 1986, un grupo de ellas se separa y forma la organización Madres de

⁴² En el estudio del pasaje del sainete al grotesco, dice David Viñas: “De ahí que a un nivel englobante superior, ya se puede ir leyendo: el universal abstracto subyacente en las apelaciones de la inmigración liberal a “todos los hombres”, en los hechos, en la vida cotidiana, en la ideología materializada demuestra su inoperancia, y en las contradicciones de sus particularidades verifica sus límites” (*Literatura argentina y política. II. De Lugones a Walsh*, 1996, Cap. V, pág. 112).

Plaza de Mayo-Línea Fundadora; la Asociación Civil Abuelas de Plaza de Mayo fue creada en 1977. Estas y otras organizaciones actuaron tanto bajo la represión como en Democracia, en primera instancia para reclamar por la aparición con vida de los detenidos-desaparecidos y posteriormente, para aportar testimonios y documentación. Abuelas de Plaza de Mayo ha realizado un intenso trabajo en la recuperación de los nietos de los desaparecidos y de sus identidades, ciento dos hasta el momento. Dentro de las diversas instituciones nombradas u orientadas por las mismas se llevan a cabo distintas acciones en el campo social y cultural, por ejemplo, en el caso de Abuelas, el movimiento Teatro por la Identidad. En el Prólogo de la edición empleada para el análisis de *Potestad* dice Eduardo Pavlovsky:

“Un grupo de hombres y mujeres se dedicó a raptar niños ajenos como producto del ‘botín de guerra’. Una nueva secta de hombres ‘normales’ se dedicaba a raptar los hijos de los militantes caídos durante la represión, asesinando a los padres y cambiándoles la identidad original por otra. (...)”

No sólo asesinaban o eran cómplices directos de asesinatos, sino que además justificaban los raptos con una nueva ética. Eran los nuevos ‘papás buenos’, los ‘salvadores’ de niños del ‘infierno rojo’. (...)”

Siempre alguno de ellos (los niños) es ‘noticia’ cuando son descubiertos por la implacabilidad de una ‘ética opuesta’: la de las madres y abuelas de Plaza de Mayo y de las Organizaciones de los Derechos Humanos. (...)”

Potestad surge como necesidad de hablar de este fenómeno...”.

La cita sobre el posicionamiento del autor es retomada en el presente trabajo dentro marco teórico acerca de la necesidad de reflexionar sobre hechos acaecidos bajo regímenes totalitarios que han instaurado el terror como práctica sistemática (Introducción y Capítulo I).

La versión utilizada es la publicada en *Eduardo Pavlovsky. Teatro Completo I*, Atuel, 2003. La misma fue grabada en Montreal y transcrita posteriormente. La obra posee características y propiedades muy singulares dentro de la dramaturgia del autor. Ellas marcan el inicio de una etapa en la cual el dramaturgo parte de lo que denomina “texto de actuación” más que del concepto de literatura dramática (op cit., pág. 174); según el autor, en el primero el texto se basa en la “acción dramática que puede ser leída en su ‘subtexto’”; siguiendo sus propias palabras acerca de la génesis de la obra, ha sido elaborada a partir de los conceptos de obra abierta, concepto retomado, a su vez, de Umberto Eco⁴³ y de “multiplicación dramática”, principio constructivo que Pavlovsky ha trabajado, además de en el Teatro, en diversas

⁴³ Entre otros, también de Dario Fo.

instancias de su profesión de psicoanalista junto con Hernán Kesselman. Otro de los principios empleados en la construcción dramática es lo que el autor denomina como “teatro de estados”, es decir, de intensidades más que de acciones. Desde la focalización del Análisis del Discurso, puede decirse que el pathos del personaje principal predomina sobre otros componentes discursivos, es más, el personaje construye su propio ethos apoyándose en aquel; el ethos discursivo crítico dentro de la enunciación dramática total es construido por inversión de sentido de los primeros. El pathos discursivo funciona en la subtextualidad como base de los campos isotópicos, reconocible en la profusa adjetivación, en la construcción de los roles, en el uso de interjecciones o de vocales alargadas como reproducción en el discurso escrito de un grito y expresión de diversos sentimientos.

La obra se desarrolla en un solo acto, un monólogo, en un espacio escénico que se sugiere despojado; el texto de dramaturgia no posee casi didascalias, de acuerdo con el principio constructivo adoptado por el autor. Los personajes son llamados EL HOMBRE y TITA; la última no es un personaje hablante sino que sabemos de ella por el discurso del protagonista. La Tópica de *Potestad* retoma como ya se ha dicho el presupuesto contextual de la apropiación de niños vista desde un padre apropiador, quien justifica y defiende lo hecho a partir del dolor que le ha causado la restitución de su hija apropiada a su familia biológica, del relato de la situación de abandono de la niña ante sus padres muertos a balazos por la represión y de la construcción de aquellos como enemigos de la sociedad. El personaje Hombre, médico, es llamado para certificar el fallecimiento y al momento de hacerlo, ocurre la apropiación. El título de la obra, diferente de *patria potestad*⁴⁴, remite a “dominio, poder, jurisdicción que se tiene sobre una cosa” (Diccionario RAE, versión impresa, 1984). El mismo diccionario, en la acepción plural del lexema, define como tal a los “espíritus bienaventurados que ejercen cierta ordenación a las diversas ordenaciones que los espíritus superiores ejecutan en los inferiores” que “forman al sexto coro”, en referencia a las jerarquías de los ángeles, entidades espirituales dentro de la religión católica. El título, de acuerdo con la hipótesis de esta tesis, recoge y contiene en su espacio de silencio, de no dicho, una significación de autoridad ejercida sobre una persona como si fuera un objeto (primera acepción del lexema), emanada de una subjetividad que ha legitimado desde sí, desde la

⁴⁴ “Autoridad que los padres tienen, con arreglo a las leyes, sobre sus hijos no emancipados” (Diccionario RAE, versión impresa, 1984).

participación como profesional médico en la represión, no desde la ley. De ahí, la deslegitimación de su patria potestad y del intento de cambiar la verdadera identidad de la hija, llamada Adriana. Puede pensarse en huellas de la segunda acepción en la construcción del propio ethos discursivo por parte del personaje. Si se tiene en cuenta que los títulos, los nombres y las didascalias, forman parte de la enunciación del autor, en esta elección Pavlovsky plantea desde el comienzo su posición sobre la temática. El análisis se ha organizado en tres subsecuencias. En la primera, se ha considerado el título de la obra como elemento de saber de la formación discursiva relacionada con la temática principal y con los vínculos de la familia, por las razones aquí expuestas. El campo isotópico de los clasemas recoge enunciados del contexto propios de la argumentación justificatoria de la represión y de las posteriores apropiaciones de niños; muestra semejanzas con los de *Telarañas* y con los de *El Señor Galíndez* en cuanto a esa dimensión pero formulados en un registro de otra clase socio-cultural. Se observa en este aspecto una estrecha vinculación con el campo isotópico semántico lingüístico.

Subsecuencia A-Serie I:

En ella, el personaje Hombre habla de la relación con su mujer, Ana María, y su hija Adriana, centra el relato, que ubica temporalmente en “Sábado, tres y media de la tarde”, en la posición física del grupo:

La posición física de cada uno de los miembros de la familia es importante en la medida en que la posición física describe, evoca, sugiere, la relación entre los miembros de la familia, el tipo de vínculo existente entre ellos. (*Repite y reitera el movimiento*). Sábado, tres y media de la tarde, yo estoy sentado acá, Ana María está sentada aquí, y allí está sentada mi hija Adriana... (*Pausa*) (1)

Yo he sido deportista, jugador de rugby, segunda línea (*Orgulloso*), tenía un físico bastante excepcional... Tengo 53 años... pero me acuerdo cuando tenía 25 años, gran jugador de rugby... (...) y mi mujer me acompañaba siempre a los partidos... entonces yo me elevaba en el aire y tomaba la pelota y cuando venía cayendo, en el aire nos mirábamos y ella: ¡Ayhhhh!... ¡¡¡Ahhhh!!! Y esta mirada, tan particular de mi mujer, me sostenía virilmente, quiero decir, era como algo que me impregnaba de masculinidad... Eso era cuando tenía 25 años. (*Pausa*) (2)

Ahora tengo 53... y esa mirada ha dejado de funcionar con la intensidad y la sensualidad que ocurría en esa época, (...) Ella me miraba y yo la miraba... Y ahora esto ocurre cada vez menos... De tal manera, entonces, que las posiciones físicas mías tienen que ser sofisticadamente estudiadas, científicamente calibradas para intentar provocar, recrear, aquellas posturas físicas que permitían que mi mujer me mirara así... (3)

... y entonces, por ejemplo (*Se levanta*), me levanto y... ayyyyy (*Queda doblado de dolor*) me agarró en la columna... ¡ayyy! con el traste afuera... y bueno es muy difícil coquetear con la mujer de uno con el traste afuera... ¡Ahí está! ¡Ahí está! De tal manera entonces... que yo evito todo tipo de posición física espontánea que delate mi vejez y decrepitud... (4)

... Parece increíble cómo en la vida, cuando estudiamos cada uno de los pequeños gestos, gestos arbitrarios, cotidianos, de la vida, todo parece gracioso, quiero decir, nos reímos de la absurdidad de lo cotidiano... Si dividimos, si sectorizamos... todo puede resultar gracioso. El problema es unir, totalizar, ahí aparece la tragedia... la tragedia de lo humano ante toda su dimensión... (5)

... La posición física de mi mujer en este sábado es la siguiente: ella coloca la pierna derecha en ángulo agudo, la pierna izquierda en ángulo agudo, las rodillas juntas, estudia inglés... (...) estudia inglés toda la tarde... yo no tengo ningún problema con el inglés, que estudie las horas que quiera, sólo que todo el tiempo... hasta las ocho de la noche, no se saca este aparato, por lo menos pensaría que a eso de las cinco y media, seis (*Mímica de sacarse el audifono*) (6)

... Hace muchos años... hace quince años, este juego de las rodillas en el matrimonio era sencillo (*Abre y cierra las rodillas*), se abrían y se cerraban con suma facilidad, con suma elegancia... Desde que yo cumplí cuarenta y siete, cuarenta y ocho años, hace como cinco años, esto ni con torniquete se abre... (7)

... (*Se sienta en el lugar de Adriana y realiza la mímica de sus movimientos*) La posición física de Adriana viene a ser la siguiente. A ver... Sí. Ella estudia historia, se coloca en esta posición, la pierna izquierda... el talón de la pierna izquierda está sobre la ingle derecha, hmmm... (...) posición aparentemente incómoda, para mucha gente (...) solamente Adriana y yo podemos sentarnos naturalmente así... sin contracturas, sin problemas de rodillas, es una posición natural para nosotros. Ella la copió de mí... (8)

En los enunciados precedentes se constituye una primera dimensión del campo isotópico de los roles a través del discurso del personaje que trae en primera instancia, por su detallismo, ecos del discurso testimonial frente a una autoridad; el auditorio, en este caso, ocupa por el presupuesto contextual, ese lugar; gradualmente, el personaje se distancia del testimonio y pasa a un discurso más intimista (se dirige a una amiga), con características de confesión. El enunciado 1 pone en escena no solo la unión que hace el personaje entre la posición física y el tipo de vínculo sino el discurrir del dramaturgo que “arma” a aquel a partir del concepto “texto de actuación”; ese armado, surgido de la misma actuación, trae ecos de la formación actoral y de la psicología. En los enunciados 2 a 7, el personaje, en el relato de las distintas etapas de

la pareja, se apoya en la descripción de la mirada y de las posiciones para hablar de la intensidad amorosa de los comienzos de la relación hasta la casi incomunicación. La ironía subyacente coopera con la construcción del pathos discursivo: mostrar el contraste entre su “antes” y su presente, en un doble juego: mostrarse como un hombre común con las consecuencias de la edad y, a la vez, apuntar a despertar en el auditorio una identificación y, progresivamente, la compasión por lo sufrido, meta que no logra por la enunciación total de la obra que invierte el sentido de su aspiración. En el enunciado 8, el personaje presenta su rol de Padre y dentro de ese rol, la cuestión de la identidad en la descripción de las posiciones físicas que comparte con Adriana en “sentarnos naturalmente”, “posición natural para nosotros”, y, fundamentalmente, en “Ella la copió de mí”; los enunciados orientan a asociar los conceptos de la copia y lo natural, vale decir, asociar desde el inicio la identidad de Adriana a la propia.

El campo isotópico semántico-lingüístico presenta recurrencias en la formulación de enunciado en cuanto a la frecuencia y profusión de adjetivos y de adverbios intensificadores. Siguiendo los conceptos de Di Tullio (1997) en García Negroni (2006) y los de esta autora sobre adjetivación, los adjetivos empleados en los ejemplos de enunciados precedentes pueden agruparse de la siguiente manera, según sus funciones y significación dentro de aquellos:

Calificativos (predican cualidades o propiedades del sustantivo): orgulloso, gran jugador, mirada, tan particular, (posiciones mías) sofisticadamente estudiadas, científicamente calibradas, posición física espontánea, pequeños gestos, gestos arbitrarios, cotidianos, gracioso, posición aparentemente incómoda, posición natural; algunos presentan intensificadores adverbiales que refuerzan la atribución.

Relacionales (vinculan al sustantivo con un determinado ámbito): se observa su uso en el sintagma “tipo de vínculo existente”.

Modales y deícticos (permiten cuantificar o localizar deícticamente al sustantivo): posición física (reiterado), segunda línea, pierna izquierda (reiterado), pierna derecha (reiterado), ángulo agudo, ingle derecha, suma facilidad, suma elegancia, mucho gente.

En opinión de quien escribe, cumplen funciones en el sentido de construcción del pathos discursivo a favor de un ethos de alta valoración de sí mismo por parte del personaje. La reiteración no es únicamente repetición del lexema sino recurrencia en la formulación verbal del enunciado y en el enunciado corporal (que se supone expresa el

actor). Tanto las recurrencias como el uso de interjecciones otorgan a la secuencia una modulación posible de ser observada aun en la textualidad de la dramaturgia, abierta a la posterior puesta.

En la siguiente serie, el personaje Hombre relata la llegada de otro personaje que será el que llegue hasta la casa para restituir a Adriana a su familia biológica; el relato se centra en el padre y en lo que sucede en la pareja después del hecho, de la historia posterior de Adriana nada se dice; el predominio del pathos discursivo por sobre otros componentes coopera con la orientación argumentativa que el padre progresivamente da a su discurso y, al mismo tiempo, con la construcción de su propio ethos de hombre común que se ha comprometido afectivamente con la hija apropiada.

Subsecuencia B- Serie 1

A eso de las cuatro y cuarto, más o menos, Adriana hace un movimiento hacia atrás, gira hacia acá y me mira... y yo siento que me dice: "papá, vos y yo nos sentamos solamente así...". Y a eso de las siete, siete y diez, ,más o menos, hace un movimiento más rápido, que es desde acá, hace así, es así... y dice: "te adoro papá, te adoro papá, te adoro papá..." Te adoro. (*Pausa larga*) (9)

Es increíble la repetición de cada gesto, de cada minuciosidad, es gracioso, pero cuando tomamos conciencia de la globalidad todo se vuelve trágico... trágico... (*Se sienta en su lugar*) (10)

Sábado tres y media de la tarde... A eso más o menos de las cuatro y cuarto sonó el timbre de mi casa, cosa que me alegró profundamente porque me permitió saltar de la silla elegantemente... "¡Sí!" (*Se levanta atléticamente*) (...) (*Se dirige hacia el costado donde imaginariamente está la puerta y a partir de allí mima alternativamente la presencia del visitante "hombre bien" y la de él*) (11)

(...) espontáneo, abrí la puerta... aquí, abrí la puerta, aquí... y aquí aparece un señor bien vestido, un tipo bien, difícil precisar qué es un tipo bien, cuando un tipo bien es un tipo bien... (12)

Y la gente bien es muy difícil de imitar, quiero decir, tienen un movimiento muy lindo de cadera y de hombro, angular, un tipo bien, bien vestido, elegante, jugador de polo... (13)

"¡Buenas tardes, señor! Yo quisiera hablar con su hija Adriana, diez minutitos, diez minutitos..Después vamos a hablar con usted y con su mujer, ¿eh?..." (14)

(...) como yo soy un tipo que tiene una especie de admiración por la clase alta, de amor imposible, ay cuando me dijo eso, me puse... me mimeticé y le dije: (*Imita la voz del tipo bien*) "Si usted quiere hablar con mi hija Adriana primero tiene que hablar conmigo y con mi mujer..." (...) (15)

(...) Entonces rápidamente me dijo: “ Por favor señor, vamos a aclarar bien las cosas, que no estamos en la época de antes, ¡por favor, señor, tranquilícese que no estamos en la época de Antesss ¡¡¡Antesss!!!”
(16)

Como yo soy disléxico y pierdo el sentido del tiempo y del espacio creo que, ahora me doy cuenta, que “Antesss, Annntesss, se refería a un período anterior, un período que era anterior, y después, viene el futuro. Pero como soy disléxico, que quedé con el Annntesss... Me enfrenté a él y le dije: “¡Y yo soy el PAAADRE, yo soy el PAAADRE”!. (...) (17)

Y acá pasó una cosa preciosa...El me miró y como si hubiera comprendido toda mi relación histórica con Ana María y con Adriana...todo de golpe, de golpe, me miró y...no me dijo nada, pero yo sentí que me decía “...pobre...está bien...a todos a esta edad nos pasa lo mismo...(18)

(...) Y yo quedé esperando que ella dijera: “Yo soy la madre” ¡Se dio cuenta que ella no se levantó y que yo me sentí humillado!(19)

En la serie, los campos isotópicos actoriales y de los clasemas entran las relaciones entre los personajes y su transformación gradual. El personaje hombre continúa su monólogo manteniendo en el relato las propiedades de testimonialidad o declaración ante una autoridad como si considerara al auditorio una especie de tribunal; en el despliegue de ese monólogo construye una argumentación, dentro de la cual la tónica de la temporalidad adquiere un alto valor semántico. En el enunciado 16, el visitante habla de la “época de antes” y repite con énfasis el sintagma “época de Antesss, Antesss”, el cual remite a un periodo anterior en la temporalidad interior a la obra, en la vida de la familia, a un presente de la obra, en la visita a aquella; por desplazamiento, remite a un periodo anterior al de escritura y puesta(s), la Dictadura Cívico-Militar, y a un presente del contexto exterior, los juicios a los responsables de los crímenes de la primera, entre los que se encuentra el robo de bebés. Como en otras obras, el autor abre una amplia zona de indeterminación que desenvuelve diversos procesos de significación. Para el Hombre, entre ese antes y lo que sucede a partir del encuentro con el visitante se opera el cambio fundamental en su rol de padre, es más, se devela su verdadera identidad. Las menciones de día y hora, al igual que los detalles de localización, en tanto recursos con rasgos de evidencialidad (“esto sucedió así”) contribuyen a crear un efecto de verosimilitud. Desde el punto de vista del personaje, cooperan a favor de un ethos discursivo de credibilidad. El tejido de relaciones predominante es el siguiente:

Entre el padre apropiador y la hija: En 9, el relato del personaje describe la relación afectiva a través de la posición física y de lo que dice que Adriana dijo “te adoro, papá...”. La hora es la misma que en el enunciado en el cual relata la llegada del visitante, hora mencionada reiteradamente. En el enunciado “yo siento (en lugar de escucho) que me dice”, el personaje incorpora a su discurso el sentimiento cuya intensidad se acrecienta a medida que la hija se aleja.

El padre apropiador y el visitante: El personaje Hombre centra su relato en las formas y en lo que él denomina “un tipo bien”; la reiteración junto con las descripciones, “bien vestido”, “elegante”, “jugador de polo” traen al discurso su aspiración de clase y, por inferencia, es posible observar en el personaje la presuposición de que se trata de una relación afectiva del visitante con Adriana (15 a 18).

El visitante y el padre apropiador: El personaje de quien llega para restituir a Adriana su verdadera identidad y, por lo tanto, al encuentro de su familia biológica no está en escena. Es construido discursivamente por el relato del padre apropiador. En ese relato, su presentación se ancla en señalar una temporalidad diferente: “tranquilícese que no estamos en la época de Antesss ¡¡¡Antesss!!! (16). El enunciado se contrapone a lo dicho por el personaje Hombre: “Y yo soy el PAAADRE ...) (17). La modulación, materializada por la repetición de la vocal, es otra de las recurrencias en la que el padre apropiador afirma el vínculo por el énfasis que pone en la locución; por otra parte, el uso de la conjunción “y” en posición inicial relaciona el enunciado con el precedente, atribuido al visitante, permite ver en él, según los lineamientos interpretativos del marco teórico, una actitud subjetiva de desacuerdo, polémica, disgusto (García Negroni, 2006).

El padre y la madre de la hija apropiada: El padre se demora en lo que le pasa a él y en la descripción de detalles; la actitud de su mujer, que le produce decepción, puede ser leída de otra manera en la instancia de recepción: en la aparente pasividad de la madre se infiere que ella ha presentado lo que inevitablemente sucede (18).

El campo isotópico semiótico-lingüístico presenta recurrencias con la serie anterior en cuanto al uso de la adjetivación, con predominancia de adjetivos calificativos: “gracioso” en contraste con “trágico” (reiterado) usado como predicativo, “tipo bien”, “gente bien” usado como adjetivo, no como adverbio, “tipo... elegante”, “movimiento muy lindo” (intensificado), “clase alta”, “difícil” usado como predicativo (también intensificado), “amor imposible”, “cosa preciosa”, “humillado”,

“pobre”. La serie muestra también algunos usos de adjetivos modales o deícticos, tales como “cada gesto”, “cada minuciosidad”, “periodo anterior” y relacionales: “disléxico”, empleado como predicativo, “relación histórica”. Sobre el penúltimo, el personaje hace un uso equívoco y ambiguo; dice el Hombre “como soy disléxico, pierdo el sentido del tiempo y del espacio...”, el significado del lexema dislexia refiere a la incapacidad parcial de leer, comprender lo que se lee, y de organizar la escritura; una posible interpretación es que el personaje alude a su incapacidad de leer la realidad, comprenderla, establecer diferencias entre los sistemas vigentes en una época y otra, y, de alguna manera, apelar a una autojustificación. La recurrencia se extiende al uso frecuente de adverbios que atribuyen modos a la acción verbal: “nos sentamos solamente...”, “me alegró profundamente”, “saltar de la silla elegantemente”, “se levanta atléticamente”, “mima alternativamente”. El recurso de la adjetivación y de usos adverbiales mantienen la orientación hacia la construcción de un pathos que sostenga su ethos y tienda a conmover al auditorio.

Subsecuencia B-Serie 2

La subsecuencia y la serie muestran tres momentos (segmentos) clave de la salida de Adriana hacia su restitución de identidad. Se han elegido como elementos de saber de las formaciones discursivas de referencia como organizadores de la subsecuencia:

“un hombre que se me cruza”

“no estamos en la época de antes”

...él está aquí, la mano izquierda de él...juro que en este momento no retengo...sé que está la mano izquierda de él dirigida hacia Adriana pero no puedo recordar donde está Adriana en este momento...no percibo la figura de ella, sólo sé que él está acá (*Se sienta en la silla de Ana María e imita el fallido empujón de ésta sobre el hombre bien y luego mima la forma en que la esquivo estéticamente.*) y Ana María está aquí sentada a un metro veinte, un metro treinta, pega un salto hacia él cuando lo ve venir hacia Adriana, como para empujarlo, y él, como si conociera el movimiento de Ana María, como si captara todo esto, hace así, así, así y Ana María pasa de largo y ¡boom! ¡se da con la jeta contra la pared! Y él se queda acá. Aquí, aquí, sí, por Dios, recuerdo ahora que Adriana está levantada, le toma la mano derecha a la nena y (*Mira el pasaje de Adriana y el hombre bien, hacia la puerta de calle, tomados de la mano.*) aquí primeramente percibo que Adriana está con la mano derecha aquí, la mano izquierda de él aquí, la mano derecha de Adriana aquí, hay un movimiento de Adriana que me mira y yo siento que me dice: “Te quiero papá..., te quiero papá...” (...) (20).

(...) yo avanzo, ¡ fue el primer movimiento espontáneo de la tarde! Pero no puedo hacerlo porque hay un hombre que se me cruza, se me cruza en el momento en que yo avanzo hacia Adriana para pararla, en el

momento en que yo voy a avanzar, Adriana está con el primer hombre que se la lleva poco a poco, ella alejándose y se me adelanta el hombre: “¡Por favor señor, no estamos en la época de antes! Por favor señor, que no estamos en la época de antes, ¿eh? Vamos a hablar diez minutitos con su hija, vamos a volver a hablar con usted y con su mujer, ¿eh? Diez minutitos, eh...”. Hay un último movimiento de Adriana, que me vuelve a mirar: “¡Adiós papá! ¡¡¡Adiós papá, adiós papá!!! (21)

Estoy aquí...sé que hay una mirada de Ana María que está acá...y Ana María me mira, como los matrimonios no nos miramos habitualmente, más allá de...más allá de...

(...) le tomo la mano derecha con la izquierda mía, le aprieto la mano, es una ceremonia, un ritual del silencio, del dolor, sin hablar...todo estaba acá, todo estaba acá, ¡por Dios!...las dos manos tocándose, no había nada que hablar...Y yo descubro: ésta es mi mujer...ésta es mi mujer...Y los dos miramos cómo se la llevaban a Adriana...(22)

Los elementos de saber pertenecen a dos formaciones discursivas enfrentadas, la de la justificación del robo de bebés y niños como parte de los crímenes de lesa humanidad y la del reclamo de justicia y restitución de aquellos a sus familias de origen. En la obra, muestran el punto de vista del padre apropiador y el del personaje que llega para llevar a Adriana. En el relato del primero, la separación posee un anclaje afectivo en la naturaleza de un vínculo padre-hija que está por romperse; dicho de otro modo, el relato no es solo un dar cuenta de la problemática jurídica sino que, para el personaje, el intermediario que cumple la misión de hacer justicia compite con él, es “un hombre que se le cruza” y “se la lleva poco a poco”. Desde este punto de vista, ambos roles son opuestos; desde el punto de vista de lo sucedido a Adriana, ese intermediario cumple un rol de ayudante y es complementario de las instituciones jurídicas y sociales. La serie presenta recurrencias en el campo isotópico de construcción de roles en tanto que complementa y profundiza las anteriores; el campo de los clasemas se estructura alrededor del elemento de saber “no estamos en la época de antes”. El padre apropiador sigue estando en ella, detenido en el momento en que se va Adriana. La descripción minuciosa de los movimientos y su reiteración permiten pensar en una memoria corporal del personaje y en una intencionalidad del autor en poner de manifiesto en dicha enunciación: 1. Un anclaje del relato en la sensibilidad corporal que llamará en trabajos teóricos “enunciación desde el cuerpo”. 2. La coexistencia de una trama de relaciones afectivas con ambivalencias, ambigüedades, sentimientos confusos, estructurada sobre la inmoralidad y la falta de ética; 3. Una dimensión paródica en algunos de los segmentos del inicio de su monólogo con una intencionalidad crítica

hacia roles sociales y posibles clisés de pertenencia de clase; progresivamente la dimensión paródica se desliza hacia la dimensión trágica: “le aprieto la mano, es una ceremonia, un ritual del silencio, del dolor, ...”. El enunciado “todo estaba acá” pone en el discurso la toma de conciencia por parte del personaje de que la restitución de Adriana a su familia legítima era una verdad silenciada pero compartida y que en algún momento iba a suceder.

La entrada del personaje de Tita, una amiga de la pareja, marca un cambio en el discurso del Hombre. Predominan los componentes del discurso confidencial y el relato de las consecuencias de la partida de Adriana. De acuerdo con la metodología de análisis adoptada, se la ha considerado una nueva subsecuencia, denominada C. Se han tomado como elementos de saber los pertenecientes a formaciones discursivas contradictorias que conviven en el mismo personaje y a las relacionadas con cuestiones de identidad:

“no podemos mirarnos a la cara”

“me siento desgarrado por dentro”

“lindo oficio el de médico”

“Le enseñamos a decir papá y mamá de entrada”

Subsecuencia C-Serie 1

(Entra Tita colocándose detrás de él. A partir de aquí y durante ciertos momentos de la obra los dos personajes sentados en ambas sillas realizan movimientos con las sillas (...). Cada elenco debe encontrar a través de los ensayos sus propios movimientos) (23)

...
Me resulta tan difícil hablar Tita, tan difícil, tenía tantas ganas de hablar con vos... (24)

...
...deberíamos estar más juntos con Ana, más juntos que nunca, estamos evitando enfrentarnos, no nos miramos, no podemos mirarnos a la cara... Tita (25)

...
Vos sabés Tita que con Ana María fuimos una pareja que nos quisimos mucho, muchísimo. Una pareja triste, resignada, ¡esperando algo que nunca llegaba y paralizados por una ilusión! (26)

...
(...) Por eso cuando se acercaba la fecha, cada mes, ¡por Dios!, esperábamos el milagro, pero sin hablar, en silencio... *(Pausa)* Y después, Tita, la llegada de Adriana... Yo te puedo decir literalmente que la llegada de Adriana modificó nuestra pareja. ¡Nosotros fuimos una pareja antes de Adriana y después fuimos otra pareja...! (27)

(...) pero me siento desgarrado por dentro, el esternón, las costillas, estoy roto, y la desesperación es no poder imaginar cómo puedo seguir viviendo sin la nena... ¡cómo puedo seguir viviendo sin la nena! (28)

...
Yo pensaba que la maldad era una cosa abstracta, ¡teórica! Pero cuando la veo encarnada en personas de carne y hueso, que gritan, se ríen, gesticulan, insultan y persiguen, Tita, persiguen, como si hubieran nacido para eso, ¡¡¡para perseguir...!!! (29)

...
(...) Los domingos a la mañana nosotros estábamos en la cama; Ana María y yo leíamos el diario en la cama, a Adriana la sacábamos a pasear después del desayuno... (...) y se metía en la cama entre nosotros dos, pero no hacía como todos los chicos: "Papá-mamá, cuándo me van a sacar a pasear!". Se quedaba en silencio, en silencio... Después Ana María le ponía un vestidito... la llevábamos a tomar el desayuno, aquí a lo de don Ignacio... (30)

...
Nos dejaron solos, Tita, en este país de mierda, en este país de cagones, en este país de cornudos, nos dejaron solos, ¡Tita! ¡No vino nadie a vernos! En este país de cabrones, no vino nadie, Tita, nos dejaron solos, ¡solos! (31)

...
Por eso, Tita, cuando Ana María me dijo que vos habías hablado por teléfono para avisar que venías a verme, yo pensé... ¡pero ésta es la misma amiga de siempre...! ¡Cuando yo estoy jodido vos estás a mi lado y cuando vos estás jodida yo estoy...! Porque siempre estamos juntos, porque no tenemos miedo (*Hace un chistido a Tita*)... ¡shhh! ¡shhh! ¡shhh! (32)

...
El otro día, el otro día sonó el teléfono, dos veces, no contestaron. Ana María pensó que era la nena, Tita, que no la dejaban hablar... pero que en cambio podía escuchar... Se puso como una loca, Tita... (33)

...
Yo pensé que esto podría ocurrir alguna vez, Tita, pero nunca imaginé que fuera así, demasiado de golpe, estas cosas... pueden ocurrirle a otro, a otro. Nunca a uno. (34)

...
...pienso que tal vez deberíamos haber actuado de otra manera, haber hablado más con ella, haberla prevenido, a veces pienso si no nos equivocamos en algo. A veces pienso, Tita, si no nos equivocamos con la nena... haberle dicho algo, explicarle algo, haberle sugerido algo... (35)

...
Y yo le pregunto: ¿no nos equivocamos en algo con la nena, Ana María, ...? Pero ella no contesta. Tita, ella no habla, no come, no duerme, no ríe. Se está volviendo loca, ¡loca! Y yo tengo miedo por ella, Tita, pero tengo miedo por mí... (36)

...
(...) ¡Tengo tanto odio, Tita! ¡Tanto resentimiento! Nos dejaron solos. No puedo dejarla acá sola, ¡Tita! No te vayas, Tita, no te vayas... (37)

(...) ¡no aguanto el olor a lágrimas de Ana María llorando por la nena! ¡No aguanto las lágrimas! ¡Me da asco! ¡Asco, del olor a lágrimas! (38)

De acuerdo con lo expresado en párrafos precedentes, el discurso del personaje adquiere gradualmente propiedades del discurso confidencial, confesional. Las didascalias que preceden a la subsecuencia son abiertas, posibles de ser modificadas. El pathos construye un campo semántico que gradualmente va articulando una imagen tópica de la subjetividad del Hombre. La serie mantiene similitudes con el campo isotópico semántico-lingüístico de las series precedentes, por ejemplo, en el uso de la adjetivación y de adverbios intensificadores: “tan difícil” (reiterado, 23), “tantas ganas” (24), “triste, resignada” (26), “me siento desgarrado, roto” (28), “solos” (reiterado, en 31), “tanto odio”, “tanto resentimiento” (37). Se reitera el uso del verbo sentir; otros lexemas verbales dentro del enunciado al que pertenecen poseen una alta densidad de afectación del área de los sentimientos: “nos quisimos mucho, muchísimo” (26), “gritan”, “se ríen”, “gesticulan”, “insultan”, “persiguen”, “para perseguir” (29); algunos de los lexemas usados como sustantivos y sintagmas nominales contienen una densidad similar: “desesperación”(28), “maldad” (29), “país de mierda”, “país de cagones”, “país de cabrones” (31), “odio”, “resentimiento” (37). En esta serie, el personaje habla de sí mismo y de la relación de pareja según él la vive. En el relato, el Hombre destaca las diferencias en los distintos momentos de la relación: antes de la llegada de Adriana, durante el tiempo de la vida compartida entre los tres, después de la partida de la joven. (25, 26, 27, 30, 35, 36, 38). Por tratarse de un tipo de dramaturgia basado en un relato, la construcción del tiempo interno a la obra muestra de manera singular la enunciación múltiple; hay un presente de la enunciación en el cual el personaje habla, actúa, acto que se cumplirá acabadamente en cada puesta; en los enunciados se observa: un presente de indicativo en la historia contada con valor de continuidad, en este caso, el ahora de la pareja; un presente con valor de pasado cuando el personaje relata lo sucedido ese “sábado, tres y media de la tarde”; un pretérito perfecto simple en el relato de los hechos a Tita, “modificó nuestra pareja” “fuimos una pareja...” (27) “nos dejaron solos...” (31), “sonó el teléfono, ...no contestaron...pensó...,se puso...” (33), “yo pensé...” (34); un pretérito imperfecto simple cuando se refiere a los hábitos (30). El tiempo de enunciación del dramaturgo está compuesto por las diversas instancias de creación en las que se ha retomado el

contexto socio-político-histórico, según lo visto en párrafos anteriores. Es el tiempo que otorga densidad semántica a los otros y contribuye al encadenamiento discursivo.

El elemento de saber “no podemos mirarnos a la cara” en el enunciado 25 trae la presencia de la culpa, o por lo menos de una verdad silenciada, a la vida de los personajes, para la cual no basta la buena relación de antes. El Hombre dice “estamos evitando enfrentarnos”, “no nos miramos”; este enunciado se aúna al 22, “todo estaba acá”. En 34 y 35, aparece la presencia de la duda sobre si hubiera sido conveniente haberle dicho la verdad a Adriana, “haber hablado más con ella, haberla prevenido”, pero solo en tanto ello supone un modo de anticipar esa verdad y no de asumir la culpa. Las preguntas que se hace el personaje manifiestan que mantiene su posición, “pienso si no nos equivocamos en algo”, “¿no nos equivocamos en algo?” (35, 36), es decir, para él no se trata de un robo o cambio de identidad sino de una historia de relación imprecisamente nombrada como “algo”. El encadenamiento discursivo se articula sobre el creciente pathos en el silencio de Ana María, “no habla, no come, no duerme, no ríe...”, “Se está volviendo loca, ¡loca! (36) y sobre el odio del Hombre (37, 38). El pathos prepara el encadenamiento discursivo de la siguiente serie.

Subsecuencia C-Serie 2

Los elementos de saber “lindo oficio el de médico” y “le enseñamos a decir papá y mamá de entrada” ponen en evidencia las contradicciones más hondas del personaje del padre apropiador:

Vos sabés, Tita, que la nena sufrió mucho. Primero lo de los padres y ahora esto... ¿Vos sabés cómo conocí yo a los padres de Adriana, Tita? Él tenía un furaco acá en el frontal, era impresionante... diez centímetros... acá... ¡impresionante! (...) Nunca vi tanto agujero en una jeta, además tenía el parietal abierto, son salida de masa encefálica, ¡era impresionante! (39, todo el segmento)

...

A ella, le habían tirado con una 45 durmiendo, acá, en la cama, no tenía jeta... no tenía jeta, Tita, tenía una cavidad, se le veía apenas un poquito del ojo acá ¡era impresionante! Ninguno de los dos tenía cara. (40)

...

Me llamaron para ver si estaban vivos, lindo oficio el de médico, Tita, ¿eh? (*Se ríe. Tita no lo mira*) (41)

...

Los muchachos me llamaron para ver si estaban vivos. Fue un domingo a la tarde, en la calle Amenábar 2030, me puse el guardapolvo blanco, agarré el aparato de la presión arterial que me regaló papá... (42)

...

El cuarto estaba todo lleno de sangre (...) Agarré el bracito de ella, le coloqué el aparato de la presión que me regaló papá. “¡Cero!. “La señora ha fallecido”, dije. (43)

...
Me dejaron solo. Escuché como un llanto, Tita, en el cuarto de al lado...abrí la puerta y vi a la nena... ¡Hijos de puta! ¡tienen a la nena acá...! (44)

...
¡Qué edad tendría Adriana?, un año y medio o dos...Por Dios, ¡un milagro de Dios, ¡tantos años esperando, gracias a Dios...! ¡Quién te va a cuidar a vos más que yo y Ana María. Que estuvimos esperándote tantos años! Agarré a la nena y la puse en el coche(...) (45, todo el segmento)

...y Ana abrió la puerta, ¡Ana! ¡Ana! No digas nada, esta nena es nuestra, Ana, esta nena es...no preguntes nada, no preguntes nada... ¡me la gané yo, yo, YO! Esta nena es nuestra, me la gané ¡YO! Esta nena es nuestra, me la gané ¡YO! ¡YO! ¡¡¡Es nuestra!!! ¡¡Shhh Shhh! No preguntes nada. Nunca preguntes nada. Nunca más preguntes nada. Nunca más. (46, todo el segmento)

...
Le enseñamos a decir papá y mamá de entrada. (47)

...
¡Eran épocas de mierda, Tita! Había que salir a cagarse a balazos todos los días...Por eso, Tita, cada vez que suena el teléfono y yo pienso que puede ser Adriana, que no la dejan hablar pero en cambio puede escuchar...*(La cara debería estar totalmente ensangrentada.)* (48, todo el segmento)

...
“Hola, Adriana, no hables hija, no hables y escuchá, escuchá...Yo quiero que sepas que papá y mamá están aquí rezando por vos todos los días, todos los días rezando...Hay que tener mucha paciencia, Adriana, mucha paciencia. Porque si las cosas siguen así, y Dios quiere, dentro de muy poco, vamos a estar juntos otra vez los tres, Adriana. Si las cosas siguen así, dentro de muy poco, vamos a estar juntos otra vez los tres...” (49, todo el segmento)

APAGÓN

El campo isotópico de los clasemas adquiere predominancia en esta serie. En 46, el enunciado del personaje respecto de la apropiación de la niña “me la gané yo, yo, YO” se aúna al significado del título de la obra en el sentido del ejercicio del poder sobre una persona como si fuera una cosa, un objeto, y remite al concepto de propiedad sobre ella; es más, remite al concepto de obtención de una parte del botín de guerra. La repetición del pronombre de primera persona reafirma la construcción de su propio ethos en el discurso del personaje, centrado sobre sí mismo, solo que en estos enunciados se desoculta su verdadera imagen, de buen esposo y padre solícito pasa a develarse como profesional médico y activo participante de los operativos de represión; dice “los muchachos me llamaron”, como si se tratara de una rutina más con la que está

familiarizado. El enunciado “eran épocas de mierda” (48) se contrapone al del visitante “no estamos en la época de antes”; para el protagonista, la atribución de responsabilidad se deposita en la época, como una fatalidad y no como consecuencia del accionar humano; en el discurso entrecortado, repite con una implicancia de pérdida lo dicho por el personaje encargado de hacer cumplir el acto de justicia; para él, el cambio representa la pérdida de Adriana; en su relato, la restitución de la joven a su propia historia funciona como un arrebato, no como una serie de procedimientos legales con los cuales, según la documentación consultada, se lleva a cabo la misma; el personaje, por un lado, cree que se han repetido las formas adoptadas por los operativos de las Fuerzas de Seguridad y por otro, da voz a sus propios temores y miedos. Entre los dos personajes existe una distinta percepción del contexto social.

El encadenamiento discursivo de la apropiación, montada sobre el pathos y la imagen de hombre común, anuda la dimensión argumentativa del personaje a favor de su autojustificación, “¡Quién te va a cuidar a vos más que yo y Ana María...!” (45). La orientación argumentativa de la enunciación del dramaturgo reside en ese encadenamiento, en cuanto que pone en evidencia los mecanismos, con todas sus contradicciones, de la complicidad y participación de parte de la población civil durante la última Dictadura, incluidos profesionales médicos, entre otros. Mejor dicho, los mecanismos que parte de la civilidad fundamentaba en falsas creencias y construcciones sobre quién era el enemigo, cómo debía combatírsele y quiénes eran los garantes del orden social: “había que salir a...” (48). El pathos discursivo tiende a encubrir las contradicciones a partir de la apelación a los sentimientos pero, por otra parte, las pone de relevancia en el desenlace. Junto con el relato de fuerte contenido realista, construye una trama sutil de ocultamientos que culmina en el cambio de identidad: “Le enseñamos a decir papá y mamá de entrada” (47); es en esa trama (“malla fina” en palabras de Pavlovsky) donde se intenta centrar el análisis. La hija apropiada no está en escena, sus padres biológicos, tampoco; sus vidas están referidas por el relato del apropiador, nombrado como “El Hombre”. En el caso de los primeros, la falta de nombres propios apunta a cuestiones de identidad y de deshistorización, son llamados Él y Ella, como una manera de reproducir la denominación de NN dada a las víctimas de la represión; en el caso del Hombre, como un modo de aludir al deseo de permanecer oculto y por lo tanto, impune; en todos, la falta de nombre remite a que cualquiera

puede estar o haber estado en uno u otro lugar. La niña es llamada Adriana por los apropiadores. El enunciado es una microrrepresentación del cambio de identidad, en la que los lexemas *papá* y *mamá* y el sintagma *de entrada* poseen una alta densidad semántica puesto que desenvuelven la historia de privación de la verdadera identidad; poseen efecto generalizador, por contener los primeros valores de alto reconocimiento social y de repitencia al origen el segundo. El verbo *enseñamos* coopera en el mismo sentido.

Los procedimientos del realismo crítico y del expresionismo llevan a la escena la crueldad de la matanza de los padres, retomado del contexto de época; vista desde la focalización del campo de lo no dicho y de la representación por ausencia los procesos de significación se complejizan, se desplazan hacia el mismo contexto, hacia la representación de uno de los aspectos más trágicos de lo sucedido durante la Dictadura Cívico-Militar: no dejar rastro de la historia de vida de las personas señaladas como peligrosas para la sociedad. La repetición del no tener rostro (39, 40) llevan al texto simbólicamente no solo los cuerpos que no están sino la condición del desaparecido, de sus hijos, de la no identidad. El enunciado didascálico en 48 sugiere el signo de la sangre sobre la cara del apropiador, signo escénico que da lugar al símbolo de la culpa. En el enunciado “lindo oficio el de médico, Tita, ¿eh?”, reiterado, el personaje ironiza sobre la transformación de su profesión en una misión de certificar la muerte de víctimas de los operativos; el sarcasmo consiste en la descripción detallada de los signos evidentes de muerte y su certificación mediante “el aparato de presión que me regaló papá”; desde el punto de vista lingüístico, la formulación del sintagma “lindo oficio” y el uso de la interjección “¿eh?” desmienten la dignidad de la profesión. En esta obra, al igual que en otras, Pavlovsky emplea la figura retórica de la metamorfosis, es decir, la transformación o develamiento de la subjetividad del personaje. El enunciado didascálico que precede a la subsecuencia que ha sido denominada C anticipa lo que en el relato queda de manifiesto:

(Se dirige hacia la pared posterior, donde se coloca bruscamente en posición de “cacheo” policial con los brazos y las manos abiertas apoyadas y tocando la pared, el cuerpo y las piernas abiertas separadas de la pared. Al darse vuelta aparece transformado en un burdo personaje fascista, con las manos en la cintura. El proceso de metamorfosis es casi grotesco. Lentamente vuelve al “personaje” anterior y se sienta para reanudar el diálogo con Tita. Al reanudar el diálogo con Tita algo del personaje fascista se debe apreciar sutilmente en la actuación) (50, todo el segmento)

En el ejemplo, el lenguaje corporal es usado con la finalidad de mostrar la convivencia en el mismo personaje de aspectos ambivalentes, contradictorios; representa a alguien que puede ocultar, bajo la apariencia de buen ciudadano y padre de familia, el de un colaborador activo de procedimientos que lesionan la condición humana. El autor se propone un tipo de enunciación atravesada por el lenguaje corporal y anclada en él; describe la postura corporal como una postura autoritaria, “fascista” dice. La escena se asocia a la primera escena de *Telarañas* (Obertura-Escena fascista). Se pretende con las reiteraciones y sugerencias didascálicas que el lenguaje corporal no sea solo un recurso sino un discurso en sí mismo.

El segmento del final, 49, y el enunciado didascálico que lo precede, 48, vuelven a evidenciar el contraste entre la responsabilidad y el afecto por Adriana. Ambos se sustentan en la presencia de un pathos discursivo que da continuidad al estado del personaje, para quien las cosas retornarán al estado anterior. Otro aspecto del campo isotópico de los clasemas es la recurrencia al discurso religioso como constitutivo del obrar de los miembros comprometidos en el terrorismo de Estado; el protagonista llama al encuentro de la niña “¡un milagro de Dios”, “gracias a Dios” (45), “papá y mamá están aquí rezando por vos todos los días, todos los días rezando...”, “si Dios quiere...”(49); la distorsión del sentido se produce cuando se contrasta lo hecho por el personaje con su interpretación del suceso como un milagro. Desde otra perspectiva, estos enunciados se encadenan con el título *Potestad*, concepto que trae al discurso (en su segunda acepción) la noción de un poder emanado de entidades superiores.

Hacia la construcción de la matriz discursiva

Algunas de las recurrencias predominantes en las dos obras de Pavlovsky analizadas en el presente capítulo construyen una matriz abierta, posibilitadora de memorias discursivas. Ha podido reconocerse:

Un entramado de los diversos campos isotópicos de modo tal que la presencia del lugar común, las metáforas de la vida cotidiana, los haces de topoi culturales, retoman del interdiscurso social subjetividades sociales y le dan carnadura, construyen los roles dramáticos y, a la vez son construidos por ellos.

Una dramaturgia que parte de una tesis social realista pero con procedimientos que, manteniendo lazos con el absurdismo y con autores como Beckett y Pinter, ahondan en zonas oníricas, surrealistas o en las más estrechamente vinculadas con la interioridad de los vínculos.

La presencia de formaciones discursivas que operan no solo como parte de la subjetividad individual sino como parte del interdiscurso social, de sujetos sociales reconocibles para el auditorio, contextualizados.

La presencia de enunciados polifónicos que recogen pertenencias o aspiraciones de clase, imaginarios colectivos, mandatos sociales, que funcionan como una ley oculta. La enunciación del dramaturgo invierte, a través de los procedimientos teatrales, el sentido de esa ley, la desoculta y la cuestiona. La polifonía opera dialécticamente como un coro dentro del cual los personajes dan voz a voces colectivas y la enunciación, como lugar de creación y producción, opera como la conciencia que denuncia, critica.

La incorporación de componentes de otros géneros teatrales, siempre desde una poética propia, como la parodia y el grotresco. Las situaciones sin salida, el encierro, los habitáculos sórdidos, la consideración del otro como obstáculo peligroso, oponente, enemigo, la animalización de los personajes, son ejemplos de componentes del género grotresco⁴⁵ empleados en las obras, fundamentalmente por la singular discursividad que muestra lo inverso de lo que se pretende. Los enunciados reformulados paródicamente, en algunos casos con notoria similitud textual, son refuncionalizados para develar el sinsentido, la incongruencia entre el decir y el obrar, la hipocresía, la manipulación. En otros casos, la reformulación proviene de la alta predominancia del pathos y su contradicción con el ethos. Su reformulación es similar a la anterior.

La recurrencia de la metamorfosis con funciones de desocultamiento, develamiento y reflexión sobre roles sociales. El procedimiento posee argumentatividad en el sentido de que una persona puede cumplir con lo esperable de ella en la sociedad, llevar una "vida normal" y a la vez constituirse en represor, verdugo, cómplice. En este

⁴⁵ Viñas, D. (2005), *Literatura argentina y política*. Vol.II, Cap.V, Págs. 111-161. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor. En su estudio del Grotresco, el autor señala estos (entre otros) como componentes recurrentes en el Teatro Argentino, en especial en Armando Discépolo. En la tesis se ha prestado especial atención a las cuestiones de lenguaje en el Grotresco criollo planteadas por el autor por su incidencia en la discursividad del corpus como una de las memorias discursivas subyacentes.

aspecto, en razón de su cristalización como paquetes de valores de alto reconocimiento socio-cultural, los haces de topoi funcionan como velos de encubrimiento sobre una realidad muy distinta.

La presencia de la metamorfosis como una propiedad del lugar de enunciación que otorga discursividad al espacio escénico .

La incorporación de lo feo y lo desagradable.

Segunda parte

Decir sí

La obra fue escrita en 1974 y estrenada en 1981 dentro del ciclo *Teatro Abierto* en el *Teatro del Picadero*. Estudiar la dramaturgia de Griselda Gambaro en obras como *Decir sí* y las del próximo capítulo implica para el analista, antes de la aplicación de una metodología, una exigencia de aceptación del aparente sinsentido de su singular universo tal como es⁴⁶. Planteada esta condición, la textualidad no obstante permite una indagación del archivo discursivo, su semántica, en pos de mostrar que el sinsentido es solo aparente y que contiene una alta densidad en los procesos de significación que se abren a partir de él. La obra comparte las relaciones contextuales que se han mencionado en los capítulos anteriores y en el presente. Entre la época de escritura y la de estreno mediaron siete años, según la información disponible; su autora debió exiliarse en 1976 y regresó al país en 1983. Durante ese periodo, se prohibió por decreto su novela *Ganarse la muerte* pero recibió el reconocimiento nacional e internacional y obtuvo varios premios (Cap. I).

Aunque *Decir sí* es posterior a su etapa absurdista propiamente dicha, mantiene rasgos de aquella y, de manera similar al caso de Eduardo Pavlovsky, empleó principios constructivos del llamado *Teatro del Absurdo* con una poética original. Osvaldo Pellettieri (1997) reconoce esta originalidad y le da a la dramaturgia de esta etapa de Gambaro el nombre de *Absurdo gambariano*. De los múltiples componentes descriptos por el investigador, se han retomado en primer lugar los siguientes:

⁴⁶ Dice Osvaldo Pellettieri (1997) en *Una historia interrumpida* (Cap. 3, pág. 198), Buenos Aires: Galerna: "Pero mientras el grotesco criollo reproducía miméticamente el caos, para luego en el desarrollo de la acción y especialmente en el desenlace reelaborarlo de manera pesimista, en el absurdo la escena creaba su propia realidad como 'desarrollo paralelo' de la cotidaneidad. En este sentido, resulta claro que, por ejemplo, *Los siameses*, es lo que es. El texto se niega a 'alienarse en otra cosa', a ser interpretado". Se trata en el presente trabajo de abordar la textualidad desde una focalización tendiente a una interpretación abierta, dentro de su propia semántica (no explicativa en términos de comparación).

Los pares de trivialidad-amenaza, víctima-victimario, personaje débil-personaje fuerte, lo aparente-lo real, lo limpio-lo sucio.

El juego entre el adentro y el afuera.

La extraescena realista y la escena absurda, siempre dentro un universo atravesado por la ironía y el humor macabro.

La metamorfosis en escena del personaje victimario y el empequeñecimiento progresivo del personaje víctima.

La inversión de roles.

A medida que se avanza en la lectura, emergen otros componentes constitutivos de la singular discursividad de la dramaturga. El análisis se ha organizado en tres subsecuencias. Se ha puesto una especial focalización en las didascalias dado que en *Decir sí* adquieren una significación particular en cuanto a las sugerencias sobre el uso de los lenguajes no verbales. El topos *lugar* es un elemento de saber organizador de las formaciones discursivas de la cotidianidad transformado en ámbito de amenaza y violencia que subyace a las tres subsecuencias; se lo ha considerado como forma tópico-espacial y como lugar de enunciación. La figura retórica de base es, desde este punto de vista, la sinécdoque en tanto “la peluquería” es un microcosmos inefable, opresivo, que posee vínculos con un afuera con esas características. Con el objeto de respetar la absurdidad de la situación y su propio caos se ha preferido dejar que el devenir dramático estructure el relato y no hablar del mismo como historia o argumento. Los personajes son llamados Hombre y Peluquero.

Subsecuencia A

Los elementos de saber funcionan como núcleos dentro de formaciones discursivas de la cotidianidad; se han tomado como tales:

“interior de una peluquería”

“mirada cargada”

La obra se inicia con un extenso enunciado didascálico:

Interior de una peluquería. Una ventana y una puerta de entrada. Un sillón giratorio de peluquero, una silla, una mesita con tijeras, peine, utensilios para afeitar. Un paño blanco, grande, y unos trapos sucios. Dos tachos en el suelo, uno grande, uno chico, con tapas. Una escoba y una pala. Un espejo movable de pie. En el suelo, a los pies del sillón, una gran cantidad de pelo cortado. El Peluquero espera su último cliente del día, hojea una revista sentado en el sillón. Es un hombre grande, taciturno, de gestos lentos. Tiene una mirada cargada, pero inescrutable. No saber lo que hay detrás de esta

mirada es lo que desconcierta. No levanta nunca la voz, que es triste, arrastrada. Entra Hombre, es de aspecto muy tímido e inseguro. (1, todo el segmento)

La autora describe detalladamente el ámbito; el sintagma de comienzo “interior de una peluquería” sitúa la acción en un adentro que se transforma en incierto a partir de la descripción del Peluquero: “un hombre grande, taciturno, de gestos lentos”, “una mirada cargada, pero inescrutable”. Los adjetivos calificativos, empleando la clasificación aportada por Di Tullio y García Negroni (op cit.), caracterizan al personaje desde la mirada de un observador externo: es mostrado no solo como alguien vuelto sobre sí mismo sino como difícil de comprender. La autora centra la descripción en el lenguaje corporal, también basado en la interioridad: una mirada “cargada” es una mirada reconcentrada, que lleva consigo el peso de sentimientos, con connotación generalmente negativa; el enunciado se refuerza mediante el encadenamiento en “pero” que orienta el significado hacia la incomunicación⁴⁷. En la escala de gradación, el siguiente enunciado acrecienta la intriga: “No saber... es lo que desconcierta”. De este modo, la autora presenta al receptor una atmósfera desestabilizadora dentro de la cual se construye el campo de las isotopías actoriales, el par victimario-víctima, con inversión de roles de peluquero y cliente. El personaje Hombre es descrito de manera similar, por medio de adjetivos calificativos que lo presentan como personaje débil, posible receptor pasivo. Las didascalias poseen indicaciones sobre la voz del Peluquero que corporizan su actitud cerrada, incomprensible: “No levanta nunca la voz, que es triste y arrastrada”, los adjetivos remiten a una voz apagada, emitida sin matices, pobre. El campo isotópico semántico-lingüístico se entrama con el de los roles, presenta recurrencias de una adjetivación de connotación negativa y construye una predominancia del lenguaje corporal en la configuración de la acción dramática. Las recurrencias aquí iniciadas se continúan en las otras subsecuencias de la obra hasta el desenlace.

El diálogo entre los personajes se integra con enunciados didascálicos, en primera instancia como un modo de acercamiento, aunque atravesado por la desconfianza mutua y la incomunicación:

Hombre: Buenas tardes.

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

⁴⁷ Cargado: Dícese del tiempo o la atmósfera bochornosos; fuerte, espeso, saturado. Inescrutable: Que no se puede saber ni averiguar. (Diccionario RAE, versión impresa, 1984).

Hombre (intenta una sonrisa, que no obtiene la menor respuesta. Mira su reloj furtivamente. Espera. El Peluquero arroja la revista sobre la mesa, se levanta como con furia contenida. Pero en lugar de ocuparse de su cliente, se acerca a la ventana y dándole la espalda, mira hacia fuera. Hombre, conciliador) Se nubló. (Espera. Una pausa) Hace calor. (Ninguna respuesta. Se afloja el nudo de la corbata, levemente nervioso. El Peluquero se vuelve, lo mira, adusto. El Hombre pierde seguridad) No tanto... (Sin acercarse, estira el cuello hasta la ventana) Está despejado. Mm... mejor. Me equivoqué. (El Peluquero lo mira, inescrutable, inmóvil...) (2, todo el segmento)

...

Peluquero (un segundo inmóvil. Luego se vuelve. Bruscamente): ¿Barba?

Hombre (rápido): No, barba, no. (Mirada inescrutable) Bueno...no sé. Yo...yo me afeito. Solo. (Silencio del Peluquero) Sé que no es cómodo, pero...Bueno, tal vez me haga la barba. Sí, sí, también barba. (Se acerca al sillón. Pone el pie en el posapié. Mira al peluquero esperando el ofrecimiento. Leve gesto oscuro del Peluquero. Hombre no se atreve a sentarse. Saca el pie. Toca el sillón tímidamente) (3, todo el segmento)

...

(Hombre) Es fuerte este sillón, sólido. De...de madera. Antiguo. (El Peluquero no contesta. Inclina la cabeza y mira fijamente el asiento del sillón. Hombre sigue la mirada del Peluquero. Ve pelos cortados sobre el asiento. Impulsivamente los saca, los sostiene en la mano. Mira al suelo...)(4, todo el segmento)

...

(Se da cuenta de que el suelo está lleno de cabellos cortados. Sonríe confuso. Mira el pelo en su mano, el suelo, opta por guardar los pelos en su bolsillo. El Peluquero, instantánea y bruscamente, sonríe. Hombre aliviado) Bueno...pelo y...barba, sí, barba. (5)

...

(El Peluquero, que cortó su sonrisa bruscamente, escruta el sillón. Hombre lo imita. Impulsivamente, toma uno de los trapos sucios y limpia el asiento. El Peluquero se inclina y observa el respaldo, adusto. Hombre lo mira, sigue luego la dirección de la mirada. Con otro raptó, impulsivo, limpia el respaldo. Contento) Ya está... A mí no me molesta... (El Peluquero lo mira, inescrutable. Se desconcierta) Dar una mano...Para eso estamos, ¿no? Hoy me toca a mí, mañana a vos. ¡No lo estoy tuteando! Es un dicho que...anda por ahí... (6, todo el segmento)

...

Hombre (animado): ¿Me siento? (El peluquero niega con la cabeza, lentamente) En resumidas cuentas, no es...necesario. Quizás usted corte de parado. No es lo mismo, claro, pero uno está más firme. ¡Si tiene buenas piernas! (...) (El Peluquero no lo atiende. Observa fijamente el suelo. Hombre sigue su mirada. El peluquero lo mira, como esperando determinada actitud. Hombre recoge rápidamente la alusión. Toma la escoba y barre. Amontona los pelos cortados. Mira al Peluquero contento. El Peluquero vuelve la cabeza hacia la pala, apenas si señala con un gesto de la mano. (...)) Listo. (Gran sonrisa) Ya está. Más limpio. Porque si se amontona la mugre es un asco. (El Peluquero lo mira,

oscuro. Hombre pierde seguridad) No...ooo. No quise decir que estuviera sucio. Tanto cliente, tanto pelo. Tanta cortada de pelo, y habrá pelo de barba también (...) (7, todo el segmento)

...
(Hombre continúa): ¡Cómo crece el pelo!, ¿eh? ¡Mejor para usted! *(Lanza una risa estúpida)* Digo, porque... Si fuéramos calvos, usted se rascaría. *(Se interrumpe. Rápidamente)* No quise decir esto. Tendría otro trabajo.

Peluquero (neutro): Podría ser médico. (8, todo el segmento)

...
Hombre (aliviado): ¡Ah! ¿A usted le gustaría ser médico? Operar, curar. Lástima que la gente se muere, ¿no? *(Risueño)* (...) *(Ríe y termina con un gesto. Rostro muy oscuro del Peluquero. Hombre se asusta)* (...) (9)

...
Peluquero (bajo y triste): Idiotecas. *(Se acerca al espejo, se mira. Se acerca y se aleja, como si no se viera bien. Mira después al Hombre, como si éste fuera culpable)*

Hombre: No se ve. *(Impulsivamente, toma el trapo con el que limpió el sillón y limpia el espejo. El Peluquero le saca el trapo de las manos y le da otro más chico. Hombre)* Gracias. *(Limpia empeñosamente el espejo. Lo escupe. Refriega. Contento)* Mírese. Estaba cargado de moscas.

Peluquero (lúgubre): ¿Moscas?

Hombre: No, no. Polvo.

Peluquero (ídem): ¿Polvo?

Hombre: No, no. Empañado. Empañado por el aliento. *(Rápido)* ¡Mío! *(Limpia)* Son buenos espejos. Los de ahora nos hacen caras de... (10, todo el segmento)

...
(Continuación de 10):

Peluquero (mortecino): Marmotas...

Hombre (seguro): ¡Sí, de marmotas! *(El Peluquero, como si efectuara una comprobación, se mira en el espejo y luego mira al Hombre. Hombre, rectifica velozmente)* ¡No a todos! ¡A los que son marmotas! ¡A mí! ¡Más marmota de lo que soy! (11, todo el segmento)

En la serie 1 se construye un primer momento de la construcción de los roles. El encadenamiento discursivo se inicia en las didascalias de inicio, de alta densidad semiótica; los enunciados semiótico-lingüísticos de la serie poseen una creciente intensidad en el mismo sentido. Los roles en oposición se construyen a partir del par “inseguro” (el personaje Hombre)-inescrutable (el Peluquero); las recurrencias se estructuran por medio de la repetición del mismo lexema o construcción lingüística o por otros tendientes hacia poner en evidencia las actitudes de ambos; así, el Hombre es mostrado como: “conciliador”, “rápido” (por nervioso), “confuso”, “aliviado”, “animado” (se reitera), “risueño”, “contento”, “seguro”; los adjetivos se articulan con el

lenguaje corporal y con las réplicas al Peluquero, en las que va modificando sus respuestas tratando sin éxito de complacer a este; por ejemplo, en 10 “contento” expresa satisfacción por haber cumplido la orden implícita; en 11, el uso de “seguro” manifiesta la inseguridad del personaje que inmediatamente reafirma lo dicho por el Peluquero aunque vaya en desmedro de sí mismo. Al Peluquero se lo describe como “adusto”, se reitera “inescrutable”, con “gesto oscuro”, “bajo y triste”, “lúgubre”, “mortecino”. El personaje Hombre pierde su rol de cliente y adopta una actitud de sometimiento y obsecuencia. En su intento de buscar algún tipo de comunicación, el personaje trae al discurso enunciados triviales como hablar del tiempo en 2 y lugares comunes o frases hechas o clisés de la conversación, como: “Dar una mano...Para eso estamos, ¿no? Hoy me toca a mí, mañana a vos” (6), “en resumidas cuentas...” (7) , “Porque si se amontona la mugre es un asco” (7), “Lastima que la gente se muere”(9), “Son buenos espejos. Los de ahora...” (10).

Los enunciados didascálicos sobre el lenguaje corporal construyen gran parte de la acción dramática mediante la cual Hombre deja de ser cliente y asume un rol servil; se articulan con los enunciados verbales de los personajes y con los referidos a los objetos. El entramado posee una orientación irónica la que, por inversión de sentido, manifiesta lo contrario de lo que muestra y, por otra parte, pone en evidencia la interioridad de las relaciones en una situación aparentemente trivial. A su vez, prepara el cambio de roles en cuanto al par cliente-peluquero. La acción dramática progresa a medida que los movimientos del cuerpo “relatan” el tipo de vínculo que se establece entre los dos personajes; se han agrupado en contraste los lexemas construcciones verbales de manera que quede de manifiesto la tensión creciente entre ambos:

Peluquero

levanta los ojos de la revista
 no se mueve
 lo mira
 arroja la revista sobre la mesa
 se levanta como con furia contenida
 se acerca a la ventana...mira hacia fuera
 no contesta
 Inclina la cabeza y mira fijamente el respaldo del sillón
 sonríe

Hombre

se afloja el nudo de la corbata
 pierde seguridad
 se acerca al sillón
 pone el pie en el posapié
 Mira al peluquero
 no se atreve a sentarse
 saca el pie
 toca el sillón tímidamente
 Hombre sigue la mirada del Peluquero

cortó su sonrisa bruscamente
 escruta el sillón
 se inclina y observa el respaldo, adusto
 lo mira
 lo mira inescrutable
 Se desconcierta
 niega con la cabeza
 observa fijamente el suelo
 lo mira, como esperando...
 no lo atiende
 lo mira
 vuelve la cabeza hacia la pala
 lo mira, oscuro
 se acerca al espejo, lo mira
 le saca el trapo de las manos, le da otro más chico
 se mira en el espejo
 mira al Hombre

Ve los pelos cortados...
 los saca, los sostiene
 Mira el suelo
 Sonríe confuso
 Mira el pelo en su mano
 opta por guardar ...
 (escruta...)Hombre lo imita
 limpia el asiento
 ...limpia el respaldo
 recoge rápidamente la alusión
 Toma la escoba y barre
 Amontona los pelos cortados
 Mira al peluquero
 pierde seguridad
 Lanza una risa estúpida
 se interrumpe
 ríe y termina con un gesto...
 toma el trapo
 limpia el espejo
 limpia empeñosamente
 refriega
 Limpia
 Rectifica

La mirada adquiere una alta densidad semántica, diferente para cada personaje: en el Peluquero funciona como una orden a Hombre, en este como una "alusión" y una orden silenciosa que debe ser cumplida inexorablemente; que lo obliga a modificar su propia actitud y ante la cual no se atreve a reaccionar. En la siguiente subsecuencia se intercambian los roles de cliente-peluquero pero se mantiene la relación de subordinación de Hombre al segundo, aunque con un intento de tomar el control. Los elementos de saber considerados para esta subsecuencia son:

Espejo

¿Y quién me prohíbe charlar?

El primero posee un encadenamiento discursivo con la subsecuencia anterior y articula el cambio de roles; el segundo remite a un clima de amenaza, indeterminado, latente; de manera oblicua, remite al contexto de época. Ambos constituyen formas e imágenes tópico-espaciales del mundo exterior.

Subsecuencia B – Serie 1

Peluquero (triste y mortecino): Imposible. *(Se mira en el espejo. Se pasa la mano por las mejillas, apreciando si tiene barba. Se toca el pelo, que lleva largo, se estira los mechones)* (12)

...
Hombre: Y a usted, ¿quién le corta el pelo? ¿Usted? Qué problema. Como el dentista. La idea me causa gracia. *(El Peluquero lo mira. Pierde seguridad)* Abrir la boca y sacarse uno mismo una muela... No se puede... Aunque un peluquero, sí, con un espejo... *(Mueve los dedos en tijeras sobre su nuca)* (13)

...
(El Peluquero se abre los mechones sobre el cráneo, mira como efectuando una comprobación, luego mira al Hombre) (14)

...
(El Peluquero se sienta en el sillón. Señala los objetos para afeitarse. Hombre mira los utensilios y luego al Peluquero. Recibe la precisa insinuación. Retrocede) Yo...yo no sé. Nunca... (14)

...
Peluquero (mortecino): Anímese. *(Se anuda el pañuelo blanco bajo el cuello, espera pacíficamente)* (15)

...
Hombre (decidido): Dígame, ¿usted hace con todos así?

Peluquero (muy triste): ¿Qué hago? *(Se aplasta sobre el asiento)*

Hombre: No, ¡porque no tiene tantas caras! *(Ríe sin convicción)* Una vez que lo afeitó uno, los otros ya... (16, todo el segmento)

...
Hombre (...) *(Se reanima)* Así que... ¿por qué no?(...) después de todo, afeitarse, ¿eh?, ¿Qué habilidad se necesita? ¡Hasta los imbéciles se afeitan! Ninguna habilidad especial. ¡Hay cada animal que es pelu...! *(Se interrumpe. El Peluquero lo mira, tétrico)* Pero no. Hay que tener pulso, mano firme, mirada penetran...te para ver... los pelos... (17)

...
(Le enjabona la cara) Así. Nunca vi a un tipo tan impaciente como usted. Es reventante. *(Se da cuenta de lo que ha dicho, rectifica)* No, usted es un reventante dinámico. Reventante para los demás. A mí no... No me afecta. (...) *(Le tiembla la mano, le mete la brocha enjabonada en la boca. Lentamente, el Peluquero toma un extremo del paño y se limpia. Lo mira)* Disculpe. *(Le acerca la navaja a la cara. Inmoviliza el gesto, observa la navaja que es vieja y oxidada. Con un hilo de voz)* Está mellada.

Peluquero (lúgubre): Impecable.

Hombre: Impecable está. *(En un arranque desesperado)* Vieja, oxidada y sin filo, ¡pero impecable! *(Ríe histérico)* (18, todo el segmento)

...
(Afeitado. Se detiene) ¿Lo corté? *(El Peluquero niega lúgubramente con la cabeza. Hombre, animado afeitado)* ¡Ay! *(Lo seca apresuradamente con el paño)* No se asuste. *(Desorbitado)* ¡Sangre! ¡No, un rasguño! Soy... muy nervioso. Yo me pongo una telita de cebolla. ¿Tiene... cebollas? *(El Peluquero lo*

mira, oscuro) ¡Espere! (Revuelve ansiosamente en sus bolsillos. Contento, saca una curita) Yo...yo llevo siempre (19)

(El Peluquero se saca el resto de jabón de la cara, da por concluida la afeitada. Sin levantarse del sillón, adelanta la cara hacia el espejo, se mira, se arranca la curita, la arroja al suelo. El Hombre la recoge, trata de alisarla, se la pone en el bolsillo) La guardo...está casi nueva...Sirve para otra afeitada... (20)

Peluquero (señala un frasco, mortecino): Colonia.

Hombre: ¡Oh, sí! Colonia. (Destapa el frasco, lo huele.) ¡Qué fragancia! (Se atora con el olor nauseabundo. Con asco, vierte un poco de colonia en sus manos y se las pasa al Peluquero por la cara (...)) (21)

En la subsecuencia, el encadenamiento discursivo intensifica las repeticiones y recurrencias del campo semántico-lingüístico tendientes a acentuar la tensión entre ambos personajes; así, la atribución de los adjetivos “triste”, “lúgubre” y “mortecino” al Peluquero reitera la imposibilidad de acceder a su pensamiento y aumenta el desconcierto que produce su actitud. A esa atribución, se le aúnan los adjetivos “oscuro”, “tétrico” y los adverbios “pacíficamente”, “lentamente”, “lúgubrementemente”, con funciones que no solo modifican la acción verbal sino que modalizan el enunciado del discurso corporal sugerido en las didascalias. En esta serie los adjetivos que describen las actitudes y movimientos del personaje Hombre se contraponen a los anteriores pero con una intencionalidad irónica y temerosa: “decidido”, “arranque desesperado”, “histérico”, “animado”, “desorbitado”, “contento”; los adverbios funcionan con orientación similar, “seca apresuradamente”, “revuelve ansiosamente”. Los utensilios típicos del oficio de peluquero, la navaja, la brocha, los paños, la colonia (nombrada con un lexema propio de la época) traen la presencia de lo sucio, lo sórdido, la anticipación de la muerte; los enunciados didascálicos y los pertenecientes a los diálogos le dan valor metonímico a dichos objetos. En la subsecuencia anterior, se reitera el verbo limpiar (el piso, el espejo, el asiento) frente a los objetos sucios; en la presente subsecuencia, la sordidez se agudiza y se niega o ignora (18, 20, 21). De la navaja, el personaje Hombre dice que está “mellada” pero cuando el Peluquero lo niega, acomoda su descripción en un enunciado contradictorio, orientado a coincidir con la opinión del primero: “vieja, oxidada y sin filo, ¡pero impecable!” (18); los enunciados didascálicos de estos segmentos articulados con los diálogos construyen una zona de negación de la realidad

por parte de ambos personajes; el Hombre “recoge (la curita)...trata de alisarla, se la pone en el bolsillo” y dice “... está casi nueva. Sirve...”; sobre la colonia, dice “¡Qué fragancia!” y las didascalias indican “...olor nauseabundo...”. La zona de negación contiene un campo de lo no dicho dentro del cual el receptor puede reponer significaciones procedentes del contexto exterior, no exclusivamente el de épocas de escritura y estreno.

El campo isotópico de los roles muestra en un juego del par débil-fuerte a Hombre intentando sin éxito ocupar el lugar del Peluquero y tomar el control aunque este sigue quedando en manos del último. El juego tiene componentes de lo siniestro que se encadenan con el campo tópico de lo inescrutable y lúgubre del Peluquero y con la inseguridad de las acciones, actitudes y enunciados de Hombre, que revelan lo contrario de lo evidente. Por ejemplo, el enunciado “Ríe histérico” apunta a ese núcleo de significación. Los lexemas y construcciones verbales, de manera similar a la serie anterior, construyen el relato del cambio de roles, en el cual la transformación es solo aparente:

Hombre

pierde seguridad
 mueve los dedos en tijeras
 mira los utensilios
 Recibe la precisa insinuación
 Retrocede
 Ríe sin convicción
 Se reanima
 Le enjabona la cara
 Se da cuenta
 Rectifica
 Le tiembla la mano
 Le mete la brocha enjabonada en la boca
 Le acerca la navaja a la cara
 Inmoviliza el gesto
 observa la navaja
 Ríe histérico
 Lo seca apresuradamente
 Afeita (repetido)
 Revuelve ansiosamente
 saca una curita

Peluquero

Se mira en el espejo
 Se pasa la mano por las mejillas
 Se toca el pelo
 se estira los mechones
 se abre los mechones (repetido)
 mira... luego mira al Hombre
 se sienta en el sillón
 señala los objetos
 se anuda el pañuelo
 espera pacíficamente
 se aplasta sobre el asiento
 se interrumpe
 lo mira
 toma un extremo del paño... se limpia
 Lo mira
 niega lúgubrementemente
 se saca el resto de jabón
 da por concluida la afeitada
 adelanta la cara hacia...
 se mira

la recoge, trata de alisarla,

se la pone en el bolsillo

Destapa el frasco

Se atora

vierte un poco de colonia

se las pasa al peluquero por la cara

se sacude las manos

se acerca una mano a la nariz

la aparta rápidamente a punto de vomitar

se arranca la curita

la arroja al suelo

señala un frasco

La trama de relaciones se tensa cuando el Peluquero le indica al Hombre que le corte el pelo. Se ha organizado otra serie dentro de la misma subsecuencia.

Subsecuencia B-Serie 2

Peluquero (se tira un mechón. Mortecino): Pelo.

Hombre: ¿También el pelo? Yo...yo no sé. Esto sí que no.

Peluquero (idem): Pelo.

Hombre: Mire, señor. Yo vine aquí a cortarme el pelo. ¡Yo vine a cortarme el pelo! Jamás afronté una situación así...tan extraordinaria. Insólita...pero si usted quiere...yo...*(Toma la tijera, la mira con repugnancia)* yo...soy hombre decidido...a todo. ¡A todo!...Porque...mi mamá me enseñó que...y la vida...(22)

Peluquero (tétrico): Charla. *(Suspira)* ¿Por qué no se concentra?

Hombre: ¿Para qué? ¿Y quién me prohíbe charlar? *(Agita las tijeras)* ¿Quién se atreve? ¡A mí los que se atreven! *(Mirada oscura del Peluquero)* (...) (23)

Peluquero: Pelo.

Hombre (tierno y persuasivo): Por favor, con el pelo no, mejor no meterse con el pelo...¿para qué? Le queda lindo largo...moderno. Se usa...

Peluquero (lúgubre e inexorable): Pelo. (24)

Hombre: ¿Ah, sí? ¿Con que pelo? ¡Vamos pues! ¡Usted es duro de mollera!, ¿eh?, pero yo, ¡soy más duro! *(Se señala la cabeza)* Una piedra tengo acá. *(Ríe como un condenado a muerte)* (...) No hay nada que me divierta más que...¡cortar el pelo! ¡Me!...me enloquece. *(Con animación, bruscamente)* ¡Tengo una ampolla en la mano! ¡No puedo cortárselo! *(Deja la tijera, contento)* Me duele.

Peluquero: Pe-lo.

Hombre (empuña las tijeras, vencido): Usted manda. (25)

La serie presenta semejanzas con la precedente en cuanto a la construcción del relato y las recurrencias en el campo semántico-lingüístico. El campo de las isotopías actoriales vuelve a mostrar el control en manos del Peluquero, reconocido por

el personaje Hombre (25). Este continúa con la pretensión de simular actitudes que lo coloquen en posición de manejar la situación; su negativa en el segmento 22 manifiesta, en el enunciado “soy hombre decidido a todo...” y “mi mamá me enseñó”, lo contrario de la afirmación y pone en evidencia su inseguridad y su dependencia, al igual que en su articulación con los enunciados de las didascalias. Los enunciados del segmento 25 tensan el juego del cambio de roles hasta el acatamiento de la orden del Peluquero. El elemento de saber “¿Y quién me prohíbe charlar?” abre otra zona de ambigüedad e indeterminación; lleva implícita una negación puesto que el personaje sabe que ya no puede hablar más aunque no haya otro personaje presente u orden explícita para no hacerlo; posee una estructura formulaica, a la manera de un eco de “¿Y quién me lo impide...”. En “Usted manda” puede observarse también una estructura que retoma una fórmula del habla común. (Por razones de extensión no se describe en detalle el análisis de enunciados que reiteran similares recurrencias y han sido analizados en las subsecuencias precedentes).

La siguiente subsecuencia, denominada C, presenta un componente intertextual de una rica densidad semántica: la ópera bufa y la comedia teatral. Se han observado relaciones intertextuales con *El Barbero de Sevilla*, en particular con las versiones de Giovanni Paisiello (1792) y Giacomino Rossini (1816), ambas basadas en la comedia de Pierre Caron de Beaumarchais (1775)⁴⁸, en la cual a su vez se reconoce un antecedente en Cervantes. Según la bibliografía consultada, el personaje de *Fígaro*, rol ayudante en la historia de amor entre Rosina y Lindoro, es considerado un nexo entre la libertad del afuera, la Sevilla del Siglo XVIII en Rossini, y los interiores del encierro. La ópera bufa de Paisiello retoma las convenciones de finales del Setecientos con personajes arquetípicos que se mueven en situaciones habituales dentro de argumentos conocidos. En *Decir sí*, se han observado componentes de esta literatura dramática y musical, especialmente de la versión de Rossini, con inversión de sentido. Por la ironía que construye y por su pertenencia a formaciones discursivas de los pares libertad-encierro, exterior-interior, víctima- victimario, se ha considerado la cita intertextual, reformulada paródicamente, como elemento de saber organizador de la subsecuencia:

¡Fígaro!

⁴⁸ Otros autores, entre ellos Wolfgang Amadeus Mozart en *La bodas de Fígaro*, compusieron óperas (generalmente del subgénero ópera bufa) a partir de la comedia de Beaumarchais. El libreto de la ópera de Rossini pertenece a Cesare Sterbini Romano.

Las relaciones de intertextualidad y su reformulación paródica son un recurso que le permiten a Griselda Gambaro transformar el personaje de Figaro en su opuesto y así invertir el sentido; ninguno de los dos personajes de la obra logran salir de su propio encierro ni del esquema rígido y circular de la relación. El subgénero ópera bufa (o buffa) y su predecesor, el intermezzo, proporcionan a la autora la posibilidad de la crítica a través de la representación de un microcosmos caótico donde las cosas no son lo que parecen. Se le aúnan componentes del Grotesco criollo, de la ironía, de un absurdismo refuncionalizado, para desocultar lo macabro en las relaciones dentro de un régimen de roles basados en los pares antes mencionados. De acuerdo con lo dicho por Osvaldo Pellettieri (1997), la dramaturgia en el absurdo gambariano se construye entre “la extraescena realista y la escena absurda, siempre dentro del territorio de la ironía”; siguiendo este punto de vista, al mostrar la inversa del rol de *Figaro* y de la cotidianeidad de lo que debería suceder en el “interior de una peluquería”, Gambaro apunta a poner en evidencia la descomposición de los vínculos sociales (“olor nauseabundo”). Al hacerlo, devela las consecuencias del sometimiento: el título *Decir sí* abre un campo metafórico-metonímico sobre la aceptación pasiva, los mandatos, la obsecuencia, la complicidad. En el haz de topoi culturales desplegado por la intertextualidad y la parodia que la refuncionaliza se encuentra una densa dimensión argumentativa. Funciona como un ya dicho en el subgénero ópera bufa que retorna en otro acontecimiento discursivo, la dramaturgia y su posterior puesta en escena, con un cambio de orientación. En el recorrido, el ya dicho incorpora el lugar común en los enunciados verbales y en el espacio escénico si consideramos la peluquería como una recurrencia en otros géneros teatrales. Dentro del contexto de época y del marco de *Teatro Abierto* (1981), durante el cual fue estrenada, la obra se recarga de sentidos.

Subsecuencia C

Peluquero: Cante.

Hombre: ¿Que yo cante? (*Ríe estúpidamente*) Esto sí que no... ¡Nunca! (*El Peluquero se incorpora a medias en su asiento, lo mira. Hombre, con un hilo de voz*) Cante, ¿qué? (*Como respuesta, el Peluquero se encoge tristemente de hombros. Se reclina nuevamente sobre el asiento. El Hombre canta con un hilo de voz*) ¡Figaro!... ¡Figaro... qua, figaro la...! (*Empieza a cortar*) (26, todo el segmento)

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

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

Peluquero (idem): Cállese.

Hombre: Usted manda. ¡El cliente siempre manda! Aunque el cliente... soy ... (*Mirada del Peluquero*) es usted... (...) Si no canto, me concentro... mejor... Sólo pienso en esto, en cortar, (*Corta*) y... (*Con odio*) (...)
(27, todo el segmento)

...
(Hombre)... (*Corta un gran mechón. Se asusta de lo que ha hecho. Se separa unos pasos, el mechón en la mano. Luego se lo quiere pegar en la cabeza al Peluquero. Moja el mechón con saliva. Insiste. No puede. Sonríe, falsamente risueño*) No, no, no. No se asuste, pero... ¡no se arruinó nada! El pelo es mi especialidad. Rebajo y emparejo. (*Subrepticamente, deja caer el mechón, lo aleja con el pie. Corta*) ¡Muy bien!
(28, todo el segmento)

...
(Hombre) ... Cuando las chicas lo vean... dirán, ¿quién le cortó el pelo a este señor? (*Corta apenas, por encima. Sin convicción*) Un peluquero... francés... (*Desolado*) y no. Fui yo... (29)

...
(Hombre) (*Como el Peluquero se mira en el espejo*) ¡La cabecita para abajo! (*Quiere bajarle la cabeza, el Peluquero la levanta*) ¿No quiere? (*Insiste*) Vaya, vaya, es caprichoso... El espejo está empañado, ¿eh? (*Trata de empañarlo con el aliento*) No crea que muestra la verdad. (*Mira al Peluquero, se le petrifica el aire risueño, pero insiste*) (...)
(30, todo el segmento)

...
Peluquero (*alza la mano lentamente. Triste*): Suficiente. (*Se va acercando al espejo, se da cuenta que es un mamarracho, pero no revela una furia ostensible*)

Hombre: Puedo seguir. (*El Peluquero se sigue mirando*) ¡Deme otra oportunidad! ¡No terminé! Le rebajo un poco acá, y las patillas, ¡me faltan las patillas! Y el bigote. No tiene, ¿por qué no se deja el bigote? Yo también me dejo el bigote, y así, ¡como hermanos! (*Ríe angustiosamente. El Peluquero se achata el pelo sobre las sienas. Hombre, se reanima*)
(31, todo el segmento)

...
(Hombre) (*Desorbitado*) ¡Ja-ja-ja! (*Humilde*) No, tan divertido no es. Le... ¿le gusta cómo... (*El Peluquero lo mira, inescrutable*)... le corté? Por ser... novato... (*El Peluquero se estira las mechas de la nuca*) Podríamos ser socios... (32)

...
(Hombre) (...) (*Casi llorando*) ¡Yo le dije que no sabía! ¡Usted me arrastró! ¡No puedo negarme cuando me piden las cosas... bondadosamente! (...)
(33)

...
(Hombre) (...) (*El Peluquero le señala el sillón. El Hombre recibe el ofrecimiento incrédulo, se le iluminan los ojos*) ¿Me toca a mí? (*Mira hacia atrás buscando a alguien*) ¡Bueno, bueno! ¡Por fin nos entendimos! ¡Hay que tener paciencia y todo llega! (*Se sienta, ordena, feliz*) ¡Barba y pelo! (*El Peluquero le anuda el paño bajo el cuello. Hace girar el sillón. Toma la navaja, sonríe. El Hombre levanta la cabeza*) Córteme bien. Parejito. (34)

El Peluquero le hunde la navaja. Un gran alarido. Gira nuevamente el sillón. El paño blanco está empapado en sangre que escurre hacia el piso. Toma el paño chico y seca delicadamente. Suspira larga, bondadosamente, cansado. Renuncia. Toma la revista y se sienta.. Se lleva la mano a la cabeza y es una peluca lo que se saca. La arroja sobre la cabeza del hombre. Abre la revista, comienza a silbar dulcemente. (35)

Según lo ya adelantado en párrafos precedentes, el elemento de saber “Fígaro” trae a la obra la presencia discursiva de un personaje nexos; la cita (en el subrayado) de un fragmento de la ópera de Rossini ha sido objeto de numerosas parodias en los géneros humorísticos llamados populares; aquí, el desvío producido por la reformulación paródica cumple otras funciones, la de transformar un personaje ayudante en desdoblamiento caricaturescos, los componentes de humor en algo macabro, siniestro. Desde otro ángulo, la peluquería y los peluqueros aparecen en la dramaturgia y en el teatro como lugares y personajes posibilitadores de la charla amigable y confidencial, situación que en *Decir sí* se clausura. La figura retórica de la ironía construye de manera subyacente la opresión indeterminada pero cierta, creciente, tendiente a reemplazar la significación de la palabra por el sometimiento silencioso a esa opresión.

En 26, los enunciados “Usted manda”, “¡El cliente siempre manda!”, reformulan el lugar común de los principios comerciales “el cliente siempre tiene razón”; en la reformulación, el reemplazo de la acción verbal apunta al control del que ya se ha hablado, para el personaje Hombre, el que “manda” sigue siendo el Peluquero, aun en el lugar del cliente; el lugar de quién es quién es confuso para Hombre, dice en un enunciado en parte incompleto: “el cliente soy... es... . usted”. Otros enunciados de Hombre retoman lugares comunes, los reformulan o están estructurados como enunciados sentenciosos; en la serie puede observarse el topos “hacer una cosa por vez” en “Si no canto, me concentro... mejor”, “Sólo pienso en esto” (27); en “El pelo es mi especialidad” (28) y en “La cabecita para abajo” (30) se trae irónicamente el topos de la idoneidad profesional y las artes del oficio; en “Deme otra oportunidad” (31) y “¡Por fin nos entendimos!”; “¡Hay que tener paciencia y todo llega!” (34) se retoman del habla cotidiana enunciados más cercanos a fórmulas fijas, especialmente en el último, próximo al enunciado sentencioso, refranescos. La recurrencia construye de este modo, y de manera semejante a las series A y B, el comportamiento de un personaje estructurado sobre un paquete de topoi repetidos, recibidos como mandatos (“mi mamá

me enseñó que... y la vida...). En ello, puede verse una configuración de subjetividad en el sentido de traer al discurso el sujetamiento a maneras de pensar, formas de comportamiento, dichos, estructurados sobre la base de lo transmitido; es un sujetamiento dentro del cual no hay resquicios para reaccionar, “¡Usted me arrastró! ¡No puedo negarme...” (33). Por otra parte, intenta una posible salida mediante una asociación con el Peluquero en 31 (“como hermanos”) y 32 (“Podríamos ser socios”). En estos enunciados, se encuentra el núcleo de la significación del decir sí. En resumen, Hombre es un personaje que queda encerrado por un lado, por la incapacidad de negarse y, por otro, por su complicidad con su oponente, el Peluquero, quien queda inmerso en la descomposición caótica.

El espejo constituye un campo metafórico-metonímico que opera, a la manera de un dispositivo articulador, en toda la obra. En las didascalias de inicio se lo describe como “movible de pie”; el adjetivo movible funciona como relacional (pertenece a un ámbito profesional) pero también como calificativo, en tanto espeja distintas situaciones entre los personajes que, a su vez, funcionan en espejo, el cual más que reflejar la imagen, la refracta, la reenvía como contracara. En 30, el personaje Hombre dice: “El espejo está empañado” y el enunciado didascálico agrega “*Trata de empañarlo con el aliento*”; en ambos casos intenta tapar lo sucedido. En las series precedentes, los enunciados didascálicos indican que lo ha limpiado. La cuestión de la verdad aparece ligada al par apariencia-realidad y a la imagen en el espejo cuando el personaje dice “No crea que muestra la verdad”, es decir, puede desocultar y ocultar. El espejo empañado y el intento de engaño se añan a los otros utensilios deteriorados: la navaja oxidada y sin filo, los trapos sucios, la colonia con olor nauseabundo; las cosas, al igual que la relación cliente-peluquero, son lo contrario de lo que deberían ser. El dispositivo se ubica así dentro del campo de los clasemas y construye una imagen tópica develadora de la perversidad del vínculo.

La trama de la violencia y la perversión se exagera por medio de la articulación entre los enunciados verbales y los didascálicos destinados al lenguaje corporal:

Peluquero

Se incorpora ... en su asiento
Lo mira
se encoge tristemente de hombros

Hombre

canta con un hilo de voz /Aumenta...
Ríe estúpidamente
Empieza a cortar ... Lanza un gallo

se reclina
se mira en el espejo
la levanta (la cabeza)
alza la mano
se va acercando al espejo
se da cuenta que es un mamarracho
no revela una furia ostensible
se sigue mirando
se achata el pelo sobre las sienes
le señala el sillón
le anuda el paño bajo el cuello
Hace girar el sillón
Toma la navaja, sonríe

Corta... Corta un gran mechón
Se asusta
Se separa unos pasos
se lo quiere pegar (el mechón)
moja el mechón con saliva
Insiste
No puede
Sonríe, falsamente risueño
deja caer el mechón
lo aleja con el pie
Corta
Corta apenas
Quiere bajarle la cabeza
Insiste
Trata de empañarlo
Mira al Peluquero, se le petrifica el
aire, pero insiste
Ríe angustiosamente
Se reanima
recibe el ofrecimiento
se le iluminan los ojos
Mira hacia atrás
Se sienta, ordena, feliz
Levanta la cabeza

La articulación entre los enunciados de los diálogos y los didascálicos que describen las actitudes del personaje Hombre manifiestan la disociación entre el discurso verbal y el corporal; la orientación discursiva se dirige hacia el intento de disimulo, resalta la debilidad del personaje y la pretensión de mostrarse tranquilo y fuerte, hasta de dar órdenes. La construcción del relato se estructura sobre el predominio de los lexemas y construcciones verbales como en las series anteriores. La tensión dramática se apoya en gran parte en los usos adverbiales: estúpidamente, tristemente, falsamente, subrepticamente, lentamente, angustiosamente, bondadosamente (con valor de ironía); los adjetivos, que aparecen en enunciados didascálicos con valor predicativo, poseen la misma orientación discursiva: mortecino, tremendo, gran (referido a mechón), risueño (reiterado), desolado, caprichoso, triste, ostensible, desorbitado, humilde, inescrutable (reiterado); los sintagmas nominales

cooperan con aquella: con un hilo de voz (reiterado), con odio, sin convicción. La intensidad dramática en los enunciados de Hombre se acrecienta en el enunciado “casi llorando” (33). La contraposición entre las acciones de uno y de otro personaje y el pathos generado por la recurrencia de la adjetivación y de usos adverbiales conducen al desenlace.

El relato del desenlace está construido por didascalias que tienen como base la figura retórica del oxímoron. Esta trae al discurso la presencia de lo macabro al atribuir a la acción de matar del Peluquero una modalidad opuesta a la gravedad de la misma, un efecto disonante. Antes del cuadro final, el personaje Hombre intenta recuperar su lugar de cliente y da las respectivas órdenes (34); su último enunciado, “Córteme bien. Parejito”, adquiere un carácter irónico en el encadenamiento discursivo con el texto didascálico que le sigue (35). El relato posee una secuencialidad propia de las acciones mecánicas, provenientes de una inercia generada por mandatos silenciosos, naturalizados:

Peluquero

Le hunde la navaja

Gira nuevamente el sillón

Toma el paño chico y seca delicadamente

Suspira larga, bondadosamente, cansado

Renuncia

Toma la revista y se sienta

Se lleva la mano a la cabeza

es una peluca lo que se saca

La arroja sobre la cabeza del hombre

Abre la revista

Comienza a silbar dulcemente

El personaje Peluquero no tiene motivos para matar, el corte se ha hecho sobre una peluca, no sobre su pelo. No hay una relación causal directa sino que la violencia exteriorizada responde a ese mundo interior del que se habló arriba, en todo caso en relación multicausal. La figura del oxímoron subyacente a los usos adverbiales (en el subrayado) se construye como tal por el contexto intratextual, escénico. Los lexemas verbales suspirar, tomar la revista, silbar, participan de la construcción de la figura que orienta discursivamente hacia la falta de conciencia de la culpa. Todo ello cierra la circularidad del relato dramático y del relato que despliega el juego de roles

dentro del campo de las isotopías actoriales. En el final de este juego, el Peluquero descalifica y humilla a su supuesto interlocutor al arrojar la peluca sobre el cuerpo de Hombre (35). La figura del oxímoron constitutiva del segmento refuerza el deslizamiento del posible humor negro hacia lo macabro. De esta manera, Griselda Gambaro pone en discurso dramático un juego de subjetividades, de sujetos sociales, atrapados en una red de sometimiento o sumisión a una fuerza o poder innominado, indeterminado en cuanto a su origen y causas, pero de existencia materializada en el relato. Es una dramaturgia de estados, de situaciones, en la que los personajes, sin nombre propio ni artículo que preceda al rol (se los designa como Hombre y Peluquero), hacen visible un suceder social, extrateatral, cuestionado por la autora.

Hacia la construcción de una matriz discursiva

La observación de las recurrencias predominantes en *Decir sí* permiten elaborar algunas conclusiones sobre la construcción del microcosmos presentado en la obra. Según Pellettieri (1997), la teatralización de un microcosmos es uno de los principios constructivos de Griselda Gambaro; en el presente trabajo, se intenta relacionar ese principio con el discurso de la dramaturgia. Así, del análisis puede decirse que:

La construcción discursiva del microcosmos apunta no solo a lo meramente informativo y comunicativo de la relación entre los personajes sino fundamentalmente al núcleo constitutivo, medular, de la trama, su reverso, lo sedimentado.

En el campo isotópico semántico-lingüístico:

- La autora pone de manifiesto la intensidad emocional en la relación de los personajes por medio de la recurrencia a la adjetivación y, dentro de ella, a la repetición de adjetivos. De manera similar, los usos adverbiales cumplen funciones de evidenciar lo que sucede dentro del personaje. Los numerosos enunciados didascálicos con sugerencias de lenguaje corporal cooperan en el mismo sentido. El discurso se estructura de manera singular mediante la articulación entre los lenguajes verbales y no verbales; desde este punto de vista, la palabra posee anclaje en el cuerpo. El enunciado incompleto, con

puntos suspensivos, forma parte de esta estrecha relación entre el lenguaje verbal y el corporal.

- El lugar común y el enunciado sentencioso se presentan con apariencia de enunciados ocasionales pero cargan un peso cultural que se orienta a mostrar su carácter estructurante de la subjetividad. En ello reside en gran parte la función crítica que cumple la enunciación de la dramaturga.

En el campo de las isotopías actoriales:

- El principio constructivo del juego de roles y su intercambio en esta obra muestran:
- Las discordancias e incongruencias entre lo dicho y lo manifestado por la actitud corporal.
- Un pasaje de la microviolencia silenciosa a la violencia llevada al acto.
- La omisión del sentimiento de culpa.
- El sujetamiento de las conductas a mandatos recibidos como origen remoto de las conductas.

En el campo de los clasemas:

- La oblicuidad en el tratamiento de la Tópica de la crueldad y la violencia, si bien posee un anclaje contextual, le permite a la autora trascender límites témporo-espaciales y denunciar su continuidad.

Hacia la construcción de memorias discursivas

La recurrencia de Griselda Gambaro a las relaciones de intertextualidad, en este caso, con reformulación paródica permite observar componentes de ya dichos que funcionan como memorias a primera vista ocultas pero condicionantes de la construcción de subjetividad social. Permiten desocultar, hacer visibles los condicionantes. No se trata de citas eruditas sino de recuperación de memorias con atribución de sentidos. En las series de ya dichos entran el lugar común y el enunciado sentencioso como el sedimento del que se habló arriba.

Los discursos subterráneos que estudia Courtine (1981) operan en el enunciado aunque no se tenga conciencia de que así sucede y en gran medida Griselda

Gambaro pone al receptor en contacto con aquellos. En estas primeras conclusiones se apoya el estudio del campo de lo no dicho.

A modo de síntesis

La secuencia denominada *El silencio grita* fue organizada como una indagación del archivo semiótico-lingüístico con el objetivo de hallar, en primer lugar, rasgos constitutivos de la matriz discursiva de las obras de cada uno de los autores y, en segundo término, componentes de la escena matriz, no biográfica, sino en tanto generadora de la Tópica y de los procedimientos de escritura y creación dramática. Desde este ángulo de focalización y desde la hipótesis del campo de lo no dicho, el tramo del corpus analizado en esta secuencia, permite observar en el enunciado :

Una dimensión del expuesto en lo evidente, en los aspectos más realistas de la Tópica.

Una dimensión del presupuesto en la que se retoma por anáfora el contexto socio-histórico-político

Una dimensión de lo no dicho, campo en el cual se han depositado paquetes de topoi, sedimento cultural, memoria histórica, memoria social, memorias literarias y teatrales, intensidad dramática. Es un campo en el cual residen las leyes ocultas u ocultadas, los mandatos silenciosos o silenciados, no evidenciados como tales.

Las tres dimensiones son constitutivas del enunciado. La última dimensión funciona en relación parafrástica con las dos primeras o, mejor dicho, las dos primeras traducen en palabras lo allí depositado. El enunciado así considerado funciona como un ya dicho (Courtine, 1981) en un acontecimiento discursivo con efecto de memoria en el nuevo acontecimiento, el de la enunciación dramática y teatral que lo hace emerger. El retorno del ya dicho no es mera repetición sino que es un enunciado reformulado, refuncionalizado, revestido. En el corpus estudiado, el nuevo acontecimiento discursivo se transforma en un no dicho para decir.

Lo observado en la secuencia de los capítulos II a IV aporta componentes de la matriz discursiva de los autores que hace emerger una escena matriz, un oikos, un lugar de enunciación de la Tópica de las distintas formas de violencia, el autoritarismo, el terrorismo de Estado, sus consecuencias, la destrucción de los vínculos sociales. La dramaturgia de Griselda Gambaro y de Eduardo Pavlovsky apunta a hacer aflorar

contenidos fantasmáticos de esa escena matriz que habitualmente pasan desapercibidos. La superficie textual, el expuesto del enunciado y hasta cierto punto el presupuesto muestran solo una parte de aquellos; son la subtextualidad, el presupuesto cuando se hace constitutivo y, fundamentalmente el campo de lo no dicho, los que posibilitan el acceso a lo recóndito, a la configuración de una escena fundacional de la cultura.

Cuando ambos autores ponen en su dramaturgia las distintas voces del discurso configuran no solo una historia ni personajes individuales, aunque mantengan su singularidad, sino subjetividades sociales. El cuerpo, mencionado de diferentes maneras, no es solo cuerpo individual sino cuerpo social. A partir de la enunciación es un cuerpo que se historiza, recupera identidad. Es cuerpo:

Representado en ausencia que se hace presente.

Desaparecido.

Castigado, humillado.

Torturado.

Buscado.

Vigilado y disciplinado (Foucault, 2002).

Disminuido, poseedor de una mente lúcida (Rafael, de *La Malasangre*).

No separado de la madre.

En la representación de los roles, el doble del que habla Artaud (2008) construye subjetividades sociales, es un doble que se multiplica, un otro que coexiste y vive metamorfoseado en lugares sociales que también pueden metamorfosearse.

En síntesis, la perspectiva del Análisis del Discurso en su focalización sobre el campo de lo no dicho posibilita reconocer en la secuencia formaciones discursivas estructurantes de un interdiscurso social que ha permitido y convalidado la Dictadura Cívico-Militar, sin excluir otros periodos históricos atravesados por el autoritarismo. Posibilita la emergencia de contenidos subyacentes a ese silencio que grita.

Capítulo V

“¡Todo no se puede entregar!”

La secuencia que da título a este capítulo se inscribe dentro de las poéticas de la Post-Dictadura. La Democracia fue restaurada en 1983 y recuperada luego de la derrota militar en la Guerra de Malvinas de 1982, de la pérdida de poder por parte de las Fuerzas Armadas y de la crisis que, como consecuencia de las políticas económicas aplicadas bajo la conducción de Alfredo Martínez de Hoz, agravó la situación de distintos sectores sociales⁴⁹. Se impuso la salida democrática y, luego de las elecciones de octubre de 1983, el Dr. Raúl Ricardo Alfonsín asumió la Presidencia de la Nación. En 1984, se formó la Comisión Nacional para la Desaparición de Personas (CONADEP) y se llevó a cabo el Juicio a las Juntas Militares; la relación con los militares fue conflictiva, especialmente por el mencionado Juicio y por el proyecto de reforma del Código de Justicia Militar. Durante el Gobierno de Alfonsín, se dictaron las leyes de Punto Final y la de Obediencia Debida con el fin de evitar la continuidad de los juicios a las fuerzas participantes de la represión ilegal y a otros responsables de la misma. Los problemas económicos provenientes del periodo anterior y las presiones militar, empresarial y sindical provocaron la salida anticipada del poder de Alfonsín y asumió la presidencia el Dr. Carlos Saúl Menem (1989-1994, 1995-1999). Luis Alberto Romero (op cit., Cap. XV, pág. 200) describe de la siguiente manera algunos de los lineamientos económicos del gobierno de Menem:

⁴⁹ Dice Luis Alberto Romero (2008): “Los empresarios reclamaron por los intereses sectoriales golpeados, los sindicalistas se atrevieron cada vez más, y el 30 de marzo de 1982 organizaron una huelga general, con concentración obrera en la Plaza de Mayo, que el gobierno reprimió con dureza. La Iglesia, que, como muchos, no había hecho oír su voz ante la represión, se manifestó partidaria de encontrar una salida hacia la democracia, en momentos en que los partidos políticos se agrupaban en la Multipartidaria, tras un reclamo de la misma índole. Pero lo más notable fueron las agrupaciones defensoras de los Derechos Humanos, y particularmente las Madres de Plaza de Mayo (...). El 2 de abril de 1982 tropas argentinas desembarcaron en las islas (Malvinas) y las ocuparon (...) Pese a algunas eficaces acciones de la Aviación, pronto la situación en las islas se hizo insostenible, y su gobernador, el general Menéndez, dispuso su rendición.” *Breve Historia de la Argentina*, Cap.XV, pág. 191, Buenos Aires, Tierra Firme, Fondo de Cultura Económica.

Abrir la economía a la competencia internacional y reducir los costos del estado -una fórmula que comenzó a aplicar Martínez de Hoz en 1976- era la política recomendada, que la sociedad argentina había resistido desde 1983. Menem buscó aliados en el *establishment* económico, desechó el tradicional programa populista del peronismo, y con gran pragmatismo introdujo un giro copernicano en las políticas estatales.

Durante el Gobierno de Menem, y de acuerdo con los lineamientos del entonces Ministro de Economía, Dr. Domingo Felipe Cavallo, se promulgó la Ley de Convertibilidad (1991) por la cual se estableció la paridad entre el dólar y el peso en desmedro de la genuina economía nacional. Se llevaron a cabo numerosas privatizaciones y se reformaron organismos del Estado. Menem por decreto indultó a los jefes militares del Gobierno de la Dictadura que habían sido condenados por la Justicia.

El Teatro inserto en este contexto presenta variadas propuestas. El periodo 1983-2001 es considerado por Jorge Dubatti (2002) como el de una teatralidad marcada por la diversidad poéticas que dan lugar a un “canon de la multiplicidad”, definido por el investigador con las siguientes palabras:

El canon del teatro argentino en la postdictadura se caracteriza por la atomización, la diversidad y la coexistencia pacífica, solo excepcionalmente beligerante, de micropoéticas y microconcepciones estéticas, por lo que elegimos llamarlo ‘el canon de la multiplicidad’.

Rojos globos rojos se estrenó en agosto de 1994; la temporada duró dos años y cinco meses, hasta diciembre de 1996. Está basada en una obra anterior del autor titulada *El Cardenal*. Un primer manuscrito del autor fue publicado por Ediciones Babilonia en 1994. Durante el trabajo previo a la puesta y durante las sucesivas improvisaciones el texto se fue modificando. El utilizado para el presente análisis es el fijado mediante una grabación, llevada a cabo durante una función en el teatro Babilonia en octubre de 1996, y posteriormente transcrito; fue editado y publicado por Atuel en el volumen *Eduardo Pavlovsky. Teatro completo I*, con prólogo de Jorge Dubatti. La versión empleada ha sido revisada por Pavlovsky; se han incluido en ella el prólogo de la primera edición y algunas consideraciones de Dubatti y el propio autor. Estos datos son tomados en cuenta como primeros indicios del *fluir textual*, no acabado, en devenir, tal como la obra ha sido concebida. Dice Pavlovsky en el Prólogo:

He dejado de lado ex profeso todo tipo de indicaciones de puesta en escena quedando en libertad cada elenco para poder encontrar los movimientos-ritmos-presencia y ausencia de los personajes. Es decir su

propia musicalidad. Su texto dramático. Su propia estética de la musicalidad. (*Teatro completo I*, pág. 75, edición citada).

La obra se centra en un texto que se mueve entre momentos de monólogo y otros de soliloquio por parte del personaje principal, *Cardenal*, un viejo actor próximo a bajar su obra de cartel porque no alcanza a pagar el alquiler del “teatrito los Globos Rojos”, donde actúa, situado en el conurbano bonaerense, en Los Polvorines (ver cap. I). *Cardenal* se prepara para actuar en el camarín, habla con sus dos asistentes, *Pepi* y *Pipi*, a las que llama *las Popis*, improvisa, ensaya, discurre consigo mismo, se dirige al público. Ese discurrir se construye dramática y argumentativamente por medio de un complejo entramado enunciativo de diversas dimensiones, el cual se intentará abordar desde la dimensión argumentativa predominante en la pieza. Se han integrado al estudio y al análisis trabajos teóricos de Eduardo Pavlovsky y otros psicoanalistas con los que estudió y trabajó durante su exilio y luego de su regreso al país; en esta etapa comenzó a desarrollar junto con Hernán Kesselman su teoría de la “multiplicación dramática”, publicada en octubre de 2006 en un volumen denominado precisamente *La multiplicación dramática* (2006, Atuel). Se ha tenido también en cuenta como parte del marco teórico el ya mencionado documento *Plataforma. Treinta años después*, de Juan Carlos Volnovich (12-4-2000, Página 12). Los trabajos reúnen y reactualizan cuestiones sobre prácticas psicoanalíticas, de psicodrama, producción dramática, lecturas de otros autores, lecturas de la realidad sociocultural de la época.

Los recorridos teóricos de Pavlovsky en la etapa posterior a su regreso y a la Dictadura Cívico-Militar se centran en “la micropolítica de la resistencia, la multiplicación dramática, la ética del cuerpo” frente a las políticas neoliberales que acentuaron los programas de privatizaciones, de pérdida de identidades locales en pos de una cultura globalizadora, con sus consecuencias de pauperización. En *Rojos globos rojos* este contexto socio-histórico-político es retomado como presupuesto para desplegar dramáticamente la argumentatividad del enunciado total, en el cual la enunciación del autor pone en juegos de oposición las distintas voces del interdiscurso y construye una ética de resistencia y memoria enunciada desde el cuerpo. En el citado documento de *Plataforma*, movimiento al que perteneció Pavlovsky, Juan Carlos Volnovich retoma el sentido del compromiso social en la práctica psicoanalítica y revaloriza el hacer memoria para construir identidad; dice el psicoanalista: “Nuestros enemigos saben que la memoria es clave para recuperar la identidad. Por eso se nos

vacía el recuerdo y nos ofrecen una versión desfigurada. Cuando no es omitida, cuando no es borrada y 'desaparecida' ” (op cit.). Durante su exilio en España y, a partir de 1978, Eduardo Pavlovsky y Hernán Kesselman prosiguieron con sus investigaciones con otros profesionales. Relacionado con el tema del exilio los autores han reflexionado sobre las experiencias denominadas por ellos escape, exilio, insilio, desexilio y sobre la figura del desaparecido intelectual. Estas cuestiones y temáticas, ligadas a sus historias personales, pasan a formar parte de tópicos retomados en la dramaturgia del autor. Kesselman (2006, op cit. Cap.II) escribe:

Duro oficio es el desexilio (...), cuando a la vuelta los que volvemos, comprobamos que somos también (a veces) junto a los mejores de nuestros maestros, NN en la conciencia y en la memoria de los estudiantes universitarios de los hospitales y centros de salud que fueron desmantelados configurando lo que llamamos: el desaparecido intelectual. Tiempos y destiempos, coexistencia de distintos tiempos, el inconciente del exilio, del desexilio, de la migración, del desarraigo, del insilio.

Las citas de Volnovich, Kesselman y del mismo Pavlovsky aportan no solo condiciones contextuales sino conceptos necesarios para abordar la Tópica de la obra.

Rojos globos rojos es, en cierta medida, una puesta en texto dramático y en discurso teatral del recorrido teórico de su autor, en especial de conceptos vertidos en *La multiplicación dramática*; desde este punto de vista y con las debidas restricciones, la obra puede considerarse una transposición de ese campo al género dramático. Kesselmann y Pavlovsky han elaborado en su ámbito de investigación principios de la producción dramática en relación con lo que ellos denominan la “novela personal”; han creado conceptos, lenguajes y un léxico que poseen presencia en la discursividad de la obra, especialmente en lo referido a la dimensión argumentativa. La producción dramática, en términos de los autores, reconoce distintos momentos o etapas por las que atraviesa el proceso grupal dentro del psicodrama y aplicado en parte a la dramaturgia teatral por Pavlovsky:

- Texto escrito o dramatización inicial: es la escena original o escena que los autores describen como plegada, secreta para el mismo paciente o integrante del grupo de creación colectiva teatral.
- Improvisación y dramatización de esa escena a partir de la técnica de la multiplicación dramática, hasta llegar a lo que los autores han definido como texto dramático o producción dramática, que incluye las improvisaciones y multiplicaciones de esa escena original.

El proceso dramático fluye en devenir, en texturas basadas en intensidades, ritmos, imágenes, con una matriz descrita por los autores como rizomática, basados estos conceptos, según cita, en las concepciones de Deleuze en primer lugar, y en Umberto Eco, Darío Fo, entre otros. La recurrencia de escenas, ritmos e intensidades remite a otro concepto, el de “ritornelo”; según Deleuze y Guattari, citados por Pavlovsky en *La multiplicación dramática* (Cap.IV, pág. 130), ritornelo es “todo conjunto de expresión que traza un territorio y que se desarrolla en motivos territoriales, en paisajes territoriales”. *Ritornello*, en el lenguaje de la Música, de acuerdo con el Diccionario de la RAE (1984, versión impresa) es “un trozo musical antes o después de un trozo cantado”; como segunda acepción, lo define como “repetición, estribillo”. Remite, por estas características, a un modo de decir, a una modalización del relato más que a una historia contada; para el propósito del análisis, en esa modalización enunciativa del discurso estaría condensado el retorno a esa escena inicial.

En el Capítulo I se ha expuesto el marco teórico dentro del cual se basa el análisis. En el caso de *Rojos globos rojos*, por la predominancia de la dimensión argumentativa, se ha puesto especial atención en las relaciones entre los campos de la Retórica, la Tópica y la construcción de una Ética. Se han aunado a la teoría de Anscombe y Ducrot los aportes de Chaim Perelman y Paul Ricoeur. Perelman (1997) ha redefinido las funciones de la Retórica y restablecido la estrecha relación entre Argumentación y Retórica dejando de lado la conceptualización de esta como un mero ornamento del discurso; en la Introducción a su obra *El imperio retórico* (1997) retoma la teoría aristotélica y demuestra la unidad entre la Retórica y el sistema ético-filosófico. Parece contradictorio o, por lo menos paradójico, incorporar los conceptos de Perelman al discurso de una dramaturgia que se autodefine como más propia de un devenir que de un esquema de razonamiento. Sin embargo, y a pesar de posibles objeciones, se trata de observar en la obra la existencia de una solidaridad lingüístico-semiótico-argumentativa dentro de la cual los enunciados poseen estrecha vinculación con los topoi de lo real, lo ético, lo preferible, lo axiológico y estos, a su vez, con un sistema argumentativo que no sigue un razonamiento formal pero que presenta formas y figuras argumentativas tendientes a producir efectos de adhesión y persuasión en el receptor. Vale recordar que en la Retórica, el pasaje de una premisa a otra se realiza mediante el entimema y no, como en la Lógica, mediante el silogismo. Más que una secuencia lógica entre premisas

y conclusión, los enunciados recogen un complejo entramado de creencias, convicciones, paquetes de *topoi*, presupuestos, con una orientación y direccionalidad destinada a producir un discurso crítico del estado de cosas y evocar en el receptor, entre otras vivencias, su capacidad para reponer las premisas faltantes, recibir reflexivamente el contenido de la obra y resignificarlo. Para Paul Ricoeur, la metáfora y la construcción de los tropos no solo cumplen funciones de adorno y embellecimiento del discurso sino que constituyen visiones de mundo. Considerada como componente constitutivo del enunciado, la Retórica amplía sus alcances en la construcción de sentidos y en el valor pragmático del discurso, en este caso, predominantemente argumentativo.

Las subsecuencias han sido organizadas como en los capítulos anteriores, con la salvedad de que se han tenido en cuenta las redes de formulaciones sobre la Tópica más que la secuenciación témporo-espacial. En la primera de ellas, denominada A, se han considerado las formaciones discursivas relacionadas con el lenguaje, tanto verbal como corporal. La problematización del lenguaje es una cuestión central en todo el enunciado de *Cardenal*. El personaje niega el lenguaje para intentar dar cuenta de otro decir, para intentar crear otro decir. El cómo decir y cómo contar son temáticas retomadas de Samuel Beckett, reformuladas en varias de las obras de Pavlovsky, en esta funciona como una de las recurrencias constitutivas de la matriz discursiva; es explícita en algunos casos y subyace al fluir del discurso. Se han tomado como elementos de saber :

el puro no

la historia en tartamudo

Subsecuencia A Luego de su presentación, *Cardenal* recita un poema de Oliverio Girondo:

CARDENAL: (...) el puro no
el no
el no inóvulo
...
el no más nada todo
el puro no
sin no

(*Cardenal se saca la peluca y continúa, en otro tono. Al público*) Oliverio Girondo, Cholo, 1950, cuando Samuel Beckett estaba escribiendo *Esperando a Godot*, mirá qué maravilla, una verdadera maravilla. Enorme cansancio tengo, te juro que no doy más. (*Al público*) ¿Qué hora tenés? (1)

Cholo es un personaje-amigo de otros tiempos con múltiples funciones, a quien *Cardenal* se dirige en ausencia, una especie de alter ego, una representación del oponente, otra voz del discurso social en la figura de un enunciador-personaje, a quienes se conoce por el discurso del mismo *Cardenal*.

CARDENAL: Yo te puedo contar la historia a vos con mi cuerpo, hermano, con mi cuerpo, con mis gestos, mis ritmos, mis dolores, mis risas, como Olmedo, como Olmedo. Pero también la historia te la cuento con las manos y con los ojos, sin hablar, con el cuerpo, sin hablar. Y con mis pausas, y con mis erotismos tristes... desde ahí te estoy contando las mil y una historias... (2)

(...)

CARDENAL: (...) ¿Vos qué creés, hermano, ¿ que la historia es lo que la gente cuenta de la vida? (...) Yo quisiera que me contaran la historia de los decires balbuceantes, con las dicciones de los grandes tormentos y tartamudeces de la noche. Quiero que me cuenten la historia en tartamudo. (...) (3)

(...)

CARDENAL: Mi cuerpo es mi propia escenografía. (4)

La cita de Girondo y la mención de Beckett pertenecen al espacio interdiscursivo con el que trabaja Pavlovsky. *Cardenal* dramatiza el concepto de “agenciamiento” con el que trabaja el autor, retomado de Deleuze. El agenciamiento para el dramaturgo “ es una apropiación de determinadas nociones y conceptos que uno pone en su propia máquina y desde allí pensar una serie de cosas” (*La multiplicación dramática*, Cap. I, pág. 46). El personaje cita autores, actores, poetas, que conforman, según se verá más adelante, su universo cultural y que, desde la enunciación del autor, forman parte del interdiscurso dentro del cual se inscribe.

El campo semántico-lingüístico de esta subsecuencia presenta un discurrir desarticulado, con recurrencia de marcas lingüísticas tales como el uso de puntos suspensivos, repeticiones a la manera de ritornelos (o reformulaciones según el Análisis del Discurso), enunciados parciales con una tensión acumulativa hacia el enunciado total. La materialidad lingüística posee componentes y características de un fluir impregnado de ya dichos con efecto de memorias discursivas que poseen dimensión argumentativa. El sentido del lenguaje, especialmente el verbal, es negado para darle nuevos sentidos y quitarle la ilusión de transparencia; se intenta crear un nuevo decir con anclaje en el cuerpo, en una zona emotiva, en el deseo (1 a 3). El puro no de Girondo, la negación, apunta a un decir de otro modo, a contar las historias a partir de una enunciación atravesada por la vivencia personal en la que el lenguaje, para poder transmitir las en toda su profundidad, debe ser negado en su convencionalidad y luego

ser resignificado. La aserción subyacente a la negación tiene que ver en este caso con el lenguaje mismo: se repiten lexemas asociados con el campo del lenguaje: monólogo, decires, tartamudo, tartamudeces, balbuceantes, contar en sus diversas inflexiones verbales. La negación, por otra parte, crea espacios en los que se tiende a desestabilizar al receptor, a descentrarlo de lo verbal, a incorporar otra densidad al lenguaje. En el enunciado 2 “desde ahí...”, el deíctico trae al discurso el anclaje del lenguaje en el cuerpo y la metáfora en el enunciado 4 aporta otro componente de la Tópica, la inscripción de las vivencias y la memoria en el cuerpo.

En las siguientes subsecuencias se reiteran las isotopías del campo semántico-lingüístico mencionadas arriba estructurando un devenir discursivo que se mueve entre el pathos y el ethos. Los principios de composición musical, el jazz, la fuga y el ritornelo construyen una textualidad que intenta apartarse de una linealidad lingüística más rígida. La enunciación polifónica se complejiza mediante el dispositivo dramático en el que se entrelazan: el “yo” del personaje, los usos del “nosotros”, del voseo o del “ustedes” cuando *Cardenal* se dirige al público como a un interlocutor o a sus asistentes, las *Popi*. Aún más, en el enunciado total de esta obra puede reconocerse la enunciación del autor dentro de la cual identifica su voz con la del personaje y se opone al punto de vista del personaje *Cholo*, representante de sectores sociales comprometidos con lo que *Cardenal* denomina la entrega. Predomina el campo isotópico de los clasemas; se retoma el presupuesto en enunciados con fuerte presencia de haces de topoi. Por este motivo, se han organizado las subsecuencias según los enunciados que:

materializan la transposición de la teoría de *La multiplicación dramática* al lenguaje teatral;

recogen los topoi de la entrega y la traición, la resistencia, las utopías, la memoria;

integran el cuerpo como discursividad;

Subsecuencia B

Se ha considerado como elemento de saber de la formación discursiva de la multiplicación, la gratuidad, el placer:

¡La pasión!

CARDENAL: En mi caso para ganarme el pan hay que hacer teatro para niños. ¡Ah!, hay una cosa muy buena que no les dije. La pelirroja ésta (señala a Pipi) tiene una receta, lo que le dicen receta, para hacer caramelitos para los pibes. Te hace treinta caramelos, tira así y comen 400 pibes. Como el milagro de Jesús de Nazareth, ¿te acordás? Con 30 comen 400. (...) (5)

CARDENAL: ¿Pero qué necesitamos los argentinos, querido? ¡Ah, rifas y globos rojos! Eso, vamos a repartir para todos los pibes. ¿Sabés cuánto necesitamos de globos rojos los argentinos? Tanto necesitamos (...) (6)

CARDENAL: Necesitamos muchos globos rojos, eh, para volver a enamorarnos todos de otra manera. ¡La pasión! (7)

La subsecuencia trae una cita intertextual del milagro de la multiplicación de los panes del Nuevo Testamento (N.T., *Juan* 6:1-15), más remotamente con el maná del Éxodo del Antiguo Testamento (A.T. *Éxodo*: Cap. 16). Ambas traen al discurso la capacidad de dar, la gratuidad; por el contraste que produce el encadenamiento discursivo sobre la defensa de la cultura, se alude a otra cita evangélica: “No solo de pan vive el hombre” N.T., *Mateo* 4:1-14). En *La multiplicación dramática*, los autores citan el mandato bíblico de “Creced y multiplicaos” (A.T., *Génesis*: 27 y 28) y la diferencian de la multiplicidad: “La multiplicidad es un hecho. La multiplicación en cambio está siendo” (op cit, Cap. 2, págs. 74-75). En el mismo capítulo es descripta como crecimiento, como “consonancia y resonancia desde las propias subjetividades de los otros integrantes”. A través de la transposición, Pavlovsky pone en la voz del personaje un principio constructivo de su dramaturgia en esta etapa y una visión de la vida: la pasión y la alegría como anclaje. El enunciado “necesitamos...para volver a enamorarnos todos de otra manera” (7) toma este componente de la Tópica no solo como entusiasmo, euforia, sino como un encantamiento amoroso por lo que se hace, resignificado⁵⁰. El campo metafórico-metonímico que se abre desde el título se sostiene durante toda la obra hasta el final: “globos rojos”, sintagma polisémico, se asocia a la pasión, la ilusión, la fantasía, el juego, las utopías. La dedicatoria, escrita inmediatamente después del título, orienta en el mismo sentido: “A mi tío, el Dr. Pedro Onetto, inspirador de los personajes de mis obras, que me enseñó a remontar barriletes”. Por otra parte, el verbo remontar alude a resolver, cambiar una situación de fracaso, que es lo que intenta hacer *Cardenal*.

⁵⁰ En *Variaciones Meyerhold* (versión de la puesta 2006), Eduardo Pavlovsky despliega la temática en relación con la actuación.

Subsecuencia C

En esta subsecuencia, se han organizado los enunciados, algunos de ellos formulados como proposiciones, que forman parte del campo isotópico de los clasemas relacionados con la entrega y la traición muy propios del contexto de la década del noventa. Recogen conjuntos de topoi culturales constitutivos de ese campo. Como elemento de saber organizador, se ha tomado el que da título al capítulo:

¡Todo no se puede entregar!

Los siguientes enunciados pertenecen a *Cardenal*, construyen dentro del discurso una trama, un encadenamiento discursivo, develadores de qué entrega se trata y cuáles son los posicionamientos sociales ante lo que sucede:

...estamos entrando, y hay que saberlo, en una magnífica hipoteca de todo lo que es acontecimiento artístico, acontecimiento cultural, el país con todo (...) (8)

...

Lamentablemente tengo que plantear un problema muy delicado... La Municipalidad nos quiere desalojar del teatrillo Los Globos Rojos. Nos quiere desalojar de acá. (9)

...

Pero, como si nosotros, carajo, nosotros tuviéramos que tener permiso para hacer cultura. Hemos nacido dictando cátedra de cultura nacional y ahora nos quieren desalojar por no pagar los tres meses. (10)

...

PIPI (haciendo recordar a Cardenal el texto): Era un país curioso, la mayoría de la gente inteligente dependía de un grupo de idiotas. (...) Pero lo más increíble de todo es que los inteligentes para contentar a los idiotas ¿sabés lo que hicieron?

CARDENAL: No.

PIPI: Comenzaron a empobrecer sus ideas. (11, todo el segmento)

...

(Después de citar al actor Pepe Arias) (...) Pero la vida no es solamente una broma, Cholo, ¡no es una broma infinita! Es también un lugar para hablar de las cosas trágicas, existenciales, desesperantes, como la locura, la droga, la pobreza, la impotencia, la desesperación. Pero también para hablar de la gran revancha: del amor, del sexo y de la gran revancha. (12)

...

El problema nuestro es el cambio. Nosotros tenemos un peso, un dólar, y esto hasta el 3948, esto es definitivo. Me da vergüenza decirlo. (13)

...

Cardenal cita a *Cholo*: “¿No te grito nada? ¡Te voy a gritar más fuerte! Hace veinte años que estás acá haciendo lo mismo. Tenés una pinta bárbara” (*Cardenal*:) “¡No!. (*Cholo*:) “Te tenés que ir a la calle

Corrientes, te buscás un productor" (...) A mí no me van a privatizar la alegría ni la pasión ni las ganas. ¡Y vos sabés qué lindo, Cholo, gritar todos los días lo mismo, sin andar cambiando de un día para el otro! (Cholo:) "Estás loco, Cardenal, estás piantao. Ubicáte un poco" (Cardenal:) " No, no te vayas, esperá un poco, pará. Todo no, Cholo, todo no se puede entregar, hermano. ¡Todo no se puede entregar! ¡Todo noooooooo! (...) Estrenamos aquí con las Popis, Cholo, hacer teatro acá es mi manera de resistir, mi única manera de resistir ..." (*Saluda con la mano para indicar que Cholo se aleja*) (14, todo el segmento)

El campo isotópico de los clasemas retoma muy directamente el contexto. Se construye una textualidad dramático-argumentativa sobre la Tópica de las políticas neoliberales, las privatizaciones y sus consecuencias en la vida del personaje. La dimensión argumentativa se basa en topoi provenientes de la serie de lo real, de lo que es preferible o mejor, ambos estrechamente vinculados a lo ontológico y a lo axiológico, respectivamente, en tanto visiones de mundo. Se asocian a ellos topoi de lo opuesto: la entrega, el abandono de los ideales y las utopías, la fidelidad a lo propio. El personaje de *Cholo*, representado en ausencia por la cita (en discurso directo) de *Cardenal*, pone en juego la posición contraria, opuesta, la de quien concede, renuncia. Los enunciados presentan formulaciones a la manera de proposiciones con valor de generalización; subyace a esa formulación una estructura entimémica que va desplegando una argumentación acumulativa. El presupuesto es que se ha entregado el patrimonio cultural del país y que las historias que se cuentan en la obra son microexperiencias de un estado de cosas nacional. El pasaje de la denuncia (8, 9, 10, 11, 13) a la posición de resistencia (14) es autorizado por el encadenamiento discursivo y temático que acontece en las reiteraciones y recurrencias de todo el monólogo (el "ritornelo"). Se convoca a series de ya dichos del contexto de época con orientación a que el receptor reponga, desde su anclaje en la propia experiencia, premisas faltantes. Los enunciados de *Cardenal* no son proposiciones dogmáticas sino que contienen las ambivalencias y ambigüedades propias de los comportamientos, sentimientos, modos de pensar, de un personaje que vive como su teatro dentro de cierta marginalidad pero que conserva principios claros sobre las cuestiones planteadas.

El campo semántico-lingüístico de la subsecuencia presenta una compleja enunciación polifónica predominante en toda la obra. La deixis pronominal trae la presencia de distintos enunciadores y construye, dentro de la coloquialidad del texto, un espacio discursivo de diferentes posicionamientos sociales pertenecientes a otras tantas formaciones discursivas. *Cardenal* usa la primera persona del plural como un nosotros

inclusivo (8 y 13) para integrar en un sujeto plural, el pueblo, el país, los argentinos, para mencionar al grupo de teatro al que pertenece (9) y como un nosotros mayestático (10); emplea la primera persona del singular cuando relata su propia experiencia (9, 14) y la tercera del plural, no deíctica, para un sujeto plural indeterminado, un “ellos”, responsable de las medidas tomadas o que se toman (14) o grupos de la población a quienes llama “los inteligentes” (11). *Cardenal* construye discursivamente a un alocutario, *Cholo*, mediante la cita en discurso directo (14), el lenguaje corporal sugerido (14), o por medio de la negación metalingüística (12, 14, en el subrayado). La refutación a las medidas de la municipalidad (10) es construida como un punto de vista opuesto a un enunciador que se presupone (no está mencionado, no está dicho) limitativo de la cultura. Los encadenamientos en “pero”, “y ahora”, y la negación metalingüística cooperan en la puesta en discurso del enunciador *landa* como procedimiento dramático que permite poner en juego, en situaciones cotidianas, subjetividades sociales que se ubican en una u otra formación discursiva. La dimensión argumentativa se apoya en esa dimensión dialógica, con componentes tóxicos y constituye un rasgo recurrente del enunciado total.

Los encadenamientos en “pero” cumplen funciones sintácticas distintas aunque sintagmáticamente orientan en el mismo sentido. Introducen la proposición adversativa en 11, 12 (final), la negación metalingüística en 12 o expresan una actitud subjetiva de fastidio, enojo (particularmente en 10,11), extensiva a todos los ejemplos de la secuencia. Los usos del conector se reiteran como parte de la enunciación descrita en el párrafo precedente. “Todo”, en posición de tema, repetido cuatro veces en el segmento contiene metonímicamente el objeto de la entrega cuestionado por el personaje: el despojamiento cultural, la mercantilización del arte, la falta de pasión, el olvido. La modalización verbal en “Todo no se puede entregar” contribuye a contraargumentar el punto de vista del personaje *Cholo*; “no se puede” funciona como “no se debe”, con la recarga semántica que otorga la norma interna, es decir, la concepción de que ciertas cosas no son negociables por fidelidad a uno mismo, “no se debe” posee la connotación de que la obligación procede de una norma externa. Subyace al enunciado el haz de topoi de la traición. La modalización verbal es otra recurrencia del campo semántico-lingüístico en los diversos tramos del monólogo.

El campo de las isotopías actoriales presenta la particularidad de una construcción de roles a partir de las características de la enunciación polifónica. En el antecedente de *Rojos globos rojos*, la obra *El Cardenal*, se ha asociado el cuadro *Inocencio X* de Francis Bacon a la configuración del personaje de Pavlovsky, según la anécdota referida por el autor en el Prólogo general del volumen utilizado (pág. 25). Hasta donde ha sido posible, la relación intertextual transpositiva observada en el texto existe con las figuras de Bacon en cuanto a lo que contienen de “polimórfico”⁵¹, concepto vertido por el pintor, de no convencional, de anclaje en cuerpos no idealizados. El primer concepto es retomado por Pavlovsky y puesto en boca de su personaje como otro modo de poner en discurso la no atadura a esquemas dogmáticos. Por otra parte, el ave denominada cardenal posee, entre sus características, la de un colorido policromo. Vale decir que en la construcción del personaje hay una direccionalidad que apunta a la policromía, lo polimorfo, el pensamiento dialógico y polifónico, como contrapuestos a lo unívoco, la univocidad, lo monódico. El ethos discursivo se apoya en gran parte sobre esta base. El personaje de *Cholo* es construido desde el punto de vista de *Cardenal*; es un personaje que pone en discurso la doxa opuesta y la sostiene, ha cedido a las presiones de la lógica comercial, de mercado, ha buscado el éxito y conseguido ubicarse en otro espacio.

Subsecuencia D

En esta subsecuencia se han agrupado los enunciados sobre la resistencia, posicionamiento asumido por *Cardenal* para hacer frente a las políticas neoliberales; se ha considerado como elemento de saber dentro de la formación discursiva de referencia:

“mi manera de resistir”

El segmento 14 forma parte también de esta subsecuencia, en particular, el último enunciado:

“hacer teatro acá es mi manera de resistir, mi única manera de resistir...” (15)

⁵¹ Polimorfismo: “Propiedad de los cuerpos que pueden cambiar de forma sin variar su naturaleza. En semántica, se refiere a la posibilidad de un mismo vocablo de poseer formas distintas, con variantes combinatorias diversas dentro de su estructura morfológica”. (Diccionario RAE, versión impresa, 1984). En el campo de la estética, la plástica, la literatura (en especial, la narrativa), el teatro y el cine se vincula con los conceptos de ambigüedad, polisemia, diversidad, transgénero, combinación de procedimientos, ruptura del orden de la narratividad tradicional. En *Rojos globos rojos*, la textura muestra la incorporación de estos conceptos, en particular en los enunciados que se reiteran con distintas variaciones, recurso que su autor denomina desde otro campo de pensamiento, “fuga”.

...
No podemos dejar de actuar, Colorado, porque si dejamos de actuar tenemos miedo de morirnos de vacío.
(16)

...
... porque acá y solo acá, Cholo, podemos soñar la libertad (17)

...
... nosotros queremos postergar la medida de la abolición de la cultura, seguir haciendo teatro que es lo único que nos gusta (18)

...
Si pueden tirarnos por ahí un rosarino, un argentino, un colombiano, lo que venga, un cachito de moneda, algo... para que nosotros podamos recibir ese dinero, posponer la medida, abolir la caída de la cultura y seguir haciendo teatro, que es lo único que nos gusta, seguir haciendo teatro, carajo. (*Al público*) (19)

...
A veces viene cien, treinta, veinte, cinco, cuatro, tres, dos, uno o ninguno, pero hacemos igual la función para no volvernos locos. (20)

En la serie de enunciados de la subsecuencia, la reiteración del deíctico “acá” conjuntamente con los sintagmas “mi manera de resistir”, “mi única manera de resistir”, construyen argumentativamente el núcleo semántico del posicionamiento de la resistencia, con presencia de los topoi de la firmeza, el de mantenerse en el propio lugar (no solo el material), el sostener las propias ideas (15,17,18,19). El sintagma verbal “seguir haciendo teatro”, repetido dos veces, contribuye al encadenamiento discursivo en el mismo sentido; el anclaje en lo emotivo, “lo único que nos gusta”, lo reafirma. En el campo metafórico-metonímico, la figura retórica de base de la subsecuencia, la hipérbole en “postergar... la abolición de la cultura” y su opuesta en el enunciado, “abolir la caída de la cultura”, continúa el encadenamiento discursivo de la resistencia; a la vez, extiende los alcances de lo que sucede en el contexto exterior y de sus consecuencias a la noción de peligro que sobreviene a las medidas de política económica adoptadas. Hasta cierto punto, en “mi única manera...”, “lo único que me gusta”, el encadenamiento coopera con la figura de la hipérbole con la diferencia de que en este caso, está centrada en la vocación y convicción del personaje, lugar de enunciación de la resistencia. El enunciado 20 reafirma sus otros enunciados y contiene el paquete de topoi culturales de la tradición teatral: hacer la función aunque haya poco público y similares. Se reitera el uso del encadenamiento en “pero” en la introducción a la proposición adversativa. En el enunciado 19, la alocución dirigida al público, si bien

se halla presente en otros tramos del monólogo, aquí es explícita en tanto constituye un pedido, también con connotaciones culturales, de espectáculo “a la gorra” o parecidos.

El pasaje de las premisas a la conclusión se apoya en los segmentos 18 y 19, en los que se expone la gravedad de los hechos, y en los que se declara la manera de enfrentarlos (15,17,18,19), la resistencia, denominada por Pavlovsky en sus trabajos teóricos, la micropolítica de la resistencia.

Subsecuencia E

En ella, estrechamente unida a la anterior, se han agrupado enunciados asociados a las utopías; por las connotaciones que despierta, se ha tomado como elemento de saber de esta formación discursiva:

“globos rojos”

Integran la subsecuencia los enunciados de los segmentos 6 y 7 (ut supra) porque forman parte de la Tópica que entrama las utopías con la resistencia.

Globos rojos a un peso veinte la docena, globos rojos del amor, globos rojos de la utopía, globos rojos de la victoria, globos rojos saca pálidas (21)

...

Pero las utopías, la Argentina, las utopías que teníamos antes, antes teníamos ilusiones. Quiero un solo globo rojo, uno solo, para mandarle un mensaje chiquito que diga: globo rojo, tengo necesidad de creer en vos y que vos me contestés: “Aquí estoy”. (22)

...

¿No será que habrá que empezar a contar las cosas de otra manera, Cholo? (23)

...

Disculpen la emoción de un viejo actor que todavía tiene ilusiones, que se emociona con algunos textos y los amores imposibles, que tal vez tiene todavía la utopía de querer darle sentido a la existencia. (24)

...

En el final de la obra:

PEPI: ¿Estás bien?

CARDENAL: Estoy bien. (*Cardenal y las Popi cantan de las formas más diversas las palabras 'Globos rojos'*) A ver, Pipi, Pipi, ¡Pipi!

PIPI: ¡Qué pasa!

CARDENAL: ¿Cuántas entradas hay para las once?

PIPI: Hay ocho, Cardenal.

CARDENAL: ¿Ocho? ¿Y vendidas, Pepi, vendidas, vendidas? ¿Cuántas hay?

PEPI: Tres.

CARDENAL: ¿Tres? (*Se sienta en silencio frente al espejo del camarín. Señala con los dedos índice de cada mano las fotos de Dringue Farías y Pepe Arias. Baja la cabeza, cierra los ojos y se reconcentra. Grita:*) ¡Vamos todavía Globos Rojos! (25, todo el segmento)

Si consideramos en esta subsecuencia el elemento de saber, “globos rojos”, como una sinécdoque o, mejor dicho, como un sintagma que abre un proceso metonímico-sinecdótico, puede decirse que a partir de sus relaciones de inclusión se teje un entramado desde el título hasta el final (25); ese entramado recoge las utopías de continuidad con lo genuino, con el deseo, el amor, las ilusiones, la recuperación de ellas, la resignificación de lo vivido (23). El núcleo semántico emoción-viejo-actor-todavía-utopía constituye parte del anclaje de la enunciación de la subsecuencia; la presencia de haces de topoi de aceptación generalizada orienta la dimensión argumentativa hacia la conclusión de mantener vivas las ilusiones y de resistir. El adjetivo calificativo “viejo” antepuesto⁵² posee un efecto atenuador en este caso, respecto de los topoi habitualmente asociados a la vejez, y un efecto categorizador e intensificador con respecto al haz de topoi relacionados con la actuación; la connotación orienta hacia la significación de un actor con trayectoria, según la autorepresentación del personaje; se apela a una imagen de autoridad unida a la experiencia. Desde el punto de vista de la teoría de Ducrot⁵³, podría considerarse un uso realizante del adjetivo con relación a actor, en tanto agrega contenido semántico.

El segmento del final retoma nuevamente un topos de alta significación cultural: el actor que dialoga con sus asistentes en el camarín, reflexiona y resuelve salir a escena a pesar del escaso público; se cumple así la ley de “la función debe seguir”. Por otra parte, retoma la autorreferencia teatral y el soliloquio (silencioso) frente al espejo, que concluye con el enunciado “Vamos todavía Globos Rojos”, emitido con un grito según sugiere el texto didascálico.

La estructuración entimémica entre las subsecuencias D y E se fundamenta en los enunciados-premisas de la resistencia y las utopías que autorizan el pasaje a la conclusión: resistir es seguir haciendo teatro acá, vale hacer la función con tres espectadores. Las premisas faltantes emergen de ese núcleo de atribución de sentidos,

⁵² Sobre la posición del adjetivo, se han tenido en cuenta los conceptos de Angela Martínez, Seminario UBA, Facultad de Fil. y Letras, 2006.

⁵³ Ducrot, O. *Los modificadores desrealizantes*, en Signo y Señal, N° 9/1988, Ftad. de filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

abierto a la reposición del receptor, posible de ser reenviado al interdiscurso social y ser resemantizado.

Entre ambas subsecuencias se construye el ethos discursivo del personaje, basado en la pasión por lo que hace. El pathos, que forma parte de aquel y de numerosos enunciados del monólogo, contribuye al armado de la argumentación en su apelación a la sensibilidad del receptor.

Subsecuencia F – Serie 1

La subsecuencia se ha integrado con enunciados que pertenecen a la formación discursiva de las memorias discursivas. Como elemento de saber organizador, se ha tomado el siguiente:

“Pero no nos olvidemos...”

Los enunciados sobre la memoria se configuran a partir del anclaje en el recuerdo personal, en las vivencias inscriptas en el propio cuerpo, en la memoria del Teatro Argentino, referencias al Teatro y Cine universales, citas literarias, citas fotográficas y de lugares. Se ha mencionado ya la importancia de las referencias al Circo Criollo, el espacio circular, el picadero. En esta subsecuencia, el tema es retomado en su relación con la memoria colectiva y la construcción de identidades sociales. Maurice Halbwachs (1950) dice sobre la primera: “Así los marcos espaciales de la memoria colectiva consisten en los lugares, las construcciones y los objetos, donde... se ha ido depositando la memoria de los grupos...”. El tiempo es considerado por el autor como un “espacio donde se deposita la memoria”. Ambas dimensiones, tiempo y espacio, integran la siguiente serie de enunciados que apuntan a la recuperación de esos marcos témporo-espaciales como maneras de reconstruir la memoria colectiva. De acuerdo con el marco teórico de la tesis y con los objetivos de la misma, se ha tenido en cuenta en la interpretación que los procesos de recuperación y resignificación de la memoria colectiva posibilitan los procesos identitarios ya sea reconstruyéndolos o construyendo otros nuevos. Teniendo en cuenta estos lineamientos, se han elegido como componentes de la memoria popular los enunciados:

Estamos acá señoras y señores para presentar nada más y nada menos que el famoso teatrillo de Los Globos Rojos, el famoso teatrillo de los acontecimientos que otrora – otrora quiere decir “en otros tiempos” – funcionó en el Balneario Municipal. (26)

Cuando uno, cuando uno, Cholo, se siente derrotado, bien derrotado, como nosotros dos, lo mejor en la vida es no buscar excusas, ni una excusa, sino aullar la derrota al infinito, sin explicar nada, nada... Entonces, tal vez, si Dios quiere, podamos encontrar algunas lecciones de amor y alguna política de vuelta. Pero no nos olvidemos, Cholo, eh, cuando gritemos la historia real de nuestros fracasos, la real, nunca nos olvidemos ni de los balbuceos ni de los tartamudeos ni de la desesperación ni de la angustia ni de la locura. Y entonces, sí, se me ocurre que aparecerán, Cholo, las nuevas dicciones, que nos faltan” (27, todo el segmento)

...
Chocolatines, bombón helado, pilú, pilú, chuengaaaaaa, chuengaaaaaa... (28)

...
Como mi tío, Pedro Telmo Onetto se llamaba, era médico... y remontaba barriletes... (29)

...
...yo nunca pude decirte, papá, cuánto te quería... Vos me agarrabas la cabeza así, no me olvido más, no me olvido... (30)

...
Me voy a Rosario a los veinte días, veo unos reos en un bar y les digo: “Escuchame, ¿ustedes saben cómo murió el Torito Aguirre? (un jugador de fútbol)”. “Lo mató la policía a golpes”, me dice un negro. Mirá lo que son las cosas: la policía, a golpes. En esa función estaba el Cholo, con una vestimenta, muy buen mozo, bien vestido. Ese fue un día que había venido mucha gente, el Cholo estaba allá arriba. (...) (31)

Forman parte del discurso total los enunciados semiótico-lingüísticos (didascálicos o parte del monólogo) que contienen citas. Por ejemplo:

Citas fotográficas: fotos de Dringue Farías y Pepe Arias, como predecesores del género.

Citas de autores de la Literatura y el Teatro: Oliverio Girondo, Samuel Beckett, Roberto Arlt, Gregorio de Laferrère, William Shakespeare, Racine, Antón Chejov, Molière.

Cita de actores y directores de Teatro y Cine: Alberto Olmedo, Augusto Fernández, Laurence Olivier, Héctor Alterio, Humphrey Bogart, Federico Fellini, Lito Cruz, Osvaldo Dragún, Oscar Ferrigno, Vittorio Gassman, Marlon Brando, Leonardo Favio, Dringue Farías y Pepe Arias.

Maestros de actores: Stanislavsky y Meyerhold.

En la serie, se observa parte de un enunciado global en el cual se evidencia el agenciamiento de fuentes a las que acude el autor; funcionan como series de ya dichos retomados y refuncionalizados hacia la recuperación de las propias raíces, tanto en la vivencia personal (27, 28, 29,30), como la social (26 y 27, que puede ser considerada también en su dimensión social). El personaje alterna el uso de la primera persona del singular y la primera del plural en un deslizamiento de lo propio a la enunciación exhortativa. El uso de la cita apela a la memoria con arraigo en la cultura popular y en una cultura con exponentes reconocidos por su calidad artística o su trayectoria. El

juego de temporalidades en los usos de la cita no es cronológico sino que responde a valoraciones y comentarios de *Cardenal*, ellos forman parte de su identidad y de su argumentación en favor de revalorizar la cultura. El enunciado 17 articula la historia personal con la social y política; posee una direccionalidad argumentativa sobre la memoria en “nunca nos olvidemos...” y, en ese espacio que se abre, apunta no solo al dolor sino a la “historia real”, de la que el sufrimiento es solo una parte; el modus y el dictum tienen solidaridad enunciativa en cuanto al tono admonitorio, reforzado por la conjunción “pero” que introduce la negación metalingüística, subyacente al enunciado total de la obra y al segmento en particular; aquella reconoce que hay otras voces (como la de Cholo), otras formaciones discursivas, que apuntan al olvido. En opinión de quien escribe, la recurrencia de la negación, en particular la metalingüística, subyace al enunciado total en tanto posibilita al personaje a través de su propio discurso poner en evidencia posiciones de otros, constituye una base desde donde argumenta. La orientación discursiva de los enunciados de *Cardenal* valoriza la memoria de lo familiar (30), del juego infantil asociado a la fantasía (29), la memoria de la violencia (31) y las tragedias (30), en tanto es la memoria la que posibilita otros puntos de partida, otros modos de decir, “las nuevas dicciones” (27). El uso de la negación polémica es otra recurrencia que se observa en la siguiente serie, también dentro de esta subsecuencia. Ambas clases de negación se conjugan para mostrar las coincidencias y diferencias del personaje con el interdiscurso teatral, el cultural y el social en general.

Subsecuencia F-Serie 2

¡En el teatro de vanguardia no hay moraleja! (32)

...

CARDENAL (*A las popi, en referencia a lo que están haciendo*) ¡No, esto no es teatro! (*Al público*) Pero querido, no hay estructura, no hay texto. Los personajes se deshacen. Esto es pura performance. (33)

...

No hay principio aristotélico. ¡Hay una crisis de la representación de la puta que los parió! (34)

La serie presenta un juego de la negación polémica (32, 34) y la metalingüística, reafirmada a la manera de una reformulación explicativa (33), con un uso de la ironía como figura retórica de base por medio del cual *Cardenal* parece oponerse a otras poéticas de vanguardia, sin embargo, en las citas de la serie 1 coincide con poéticas de ruptura y en la construcción de su discurso, quiebra la secuencialidad de la narrativa tradicional. Se muestran así posibles ambivalencias del personaje pero también la

noción de que en la teatralidad no hay posiciones unívocas ni absolutos. Los enunciados de la subsecuencia permiten pensar que en la voz de *Cardenal* se encuentran huellas del recorrido teatral de Eduardo Pavlovsky y que en esta obra se aúnan raíces de tradición más popular, del realismo crítico, componentes del teatro de la llamada vanguardia con un cambio de funciones y de indagación y búsqueda del objeto lenguaje.

Subsecuencia G

El cuerpo en *Rojos globos rojos* posee densidad compleja y polisémica; es un lexema usado con distintas significaciones, es discursividad constitutiva del discurso total, anclaje y lugar de enunciación. Algunos de los enunciados ya han sido incluidos como parte de la secuencia A pero se lo vuelve a incluir aquí en relación con la temática. Como elementos de saber de las formaciones discursivas del lenguaje corporal se han elegido los siguientes:

“mi cuerpo es mi propia escenografía”

“todos los idiomas en el cuerpo”

Yo te puedo contar la historia a vos con mi cuerpo... Pero también la historia te la cuento con las manos y con los ojos, sin hablar, con el cuerpo, sin hablar... (35)

...
Mi cuerpo es mi propia escenografía... (36, ya mencionado arriba)

...
Y es mi cuerpo atravesado el que se puebla de la sensualidad que me habita cuando estoy solo y envejezco, Cholo, y grito fuerte para no morir. (...) (37)

...
Exorcizo con mi cuerpo la vejez y me muero con mi cuerpo cada día... (38)

...
Y de golpe, de golpe se te caen los años al cuerpo de improviso. (39)

El cuerpo es también el cuerpo del actor que vehiculiza y transmite emociones, sentimientos, vivencias:

Los actores argentinos – esto que quede bien como mensaje – son los mejores actores del mundo. ¿Sabés por qué? Porque sabemos dominar el cuerpo. (40)

...
Tenemos todos los idiomas en el cuerpo. (41)

(*Cardenal cita a Luis Arata, actor argentino*) “Si alguna vez en la Argentina, sobre todo en Buenos Aires, te quedás sin letra, una laguna espantosa, no te calentés. Pibe, poné cara de actor griego”. (42)

Pepe Soriano habla así cuando hace de viejito, con la mandíbula salida, y le queda bien, viste. Yo estudié con Fernandes y no me enseñó estas cosas. Hace así, Soriano. (43)

El anclaje en el cuerpo extiende la dimensión del cuerpo más allá de la física hacia la dimensión del mundo psíquico, interior que lo habita (37). Hay en ello un no dicho polisémico en cuanto a que es constitutivo del discurso, es sede del deseo, impulso de vida, pasión (35 a 39), expresión basada en el cuerpo (36, 40-43). La relación cuerpo-lenguaje ha sido introducida en la subsecuencia A; en esta, la serie de enunciados muestra algunas acciones de la esfera corporal que hablan de esa relación. El campo metafórico-metonímico es el que la vehiculiza: contar con mi cuerpo..., contar con mi cuerpo sin hablar..., cuerpo atravesado... se puebla de la sensualidad que me habita..., exorcizo con mi cuerpo la vejez..., se te caen los años al cuerpo...; algunas de las metáforas poseen mayor singularidad como “exorcizo...”, “tenemos todos los idiomas...”; otras son metáforas de la vida cotidiana como “cuerpo atravesado...”, reformuladas como “se te caen los años al cuerpo”, por “se te caen encima”.

La dimensión expresiva y enunciativa del cuerpo del actor trae al discurso otra dimensión, la de la ficción teatral en la autorreferencia. La materialidad del cuerpo como signo y parte constitutiva de la enunciación teatral es observable en los enunciados didascálicos:

Respecto de la mirada: Se sugiere: (*Al público*), (*Al Cardenal*), (*A un espectador*). Esta clase de enunciados construye con la gestualidad al alocutario; se entrama con los enunciados verbales dirigidos a *Cholo*, las *Popi*, y también al público, a un espectador.

Respecto de los movimientos: (*Cardenal se saca la peluca...*); (*se sienta*); (*se levanta*)

Mírame cómo me muevo (camina de una punta a la otra de la mesa)

(camina vacilante, como si se le aflojaran las piernas, no puede mantenerse en pie, se tambalea)

(se mete el dedo en la boca como si fuese un arma)

Pipi (no termina de zamarrearlo)

(Cardenal se recuesta, fatigado, sobre la mesa)

(Pepi se ríe y le alcanza un vaso con un poco de vino. Cardenal habla al público)

(estira el brazo y aleja el vaso)

(Se interrumpe. A un espectador, en referencia a que camina tambaleándose sobre la mesa)

(Señala la cadera. Retoma lo que venía diciendo)

(Mientras las Popi hacen una prueba de acrobacia, Cardenal se dirige al público)

(Cardenal apoya la mano en el hombro a un espectador)

(saluda con la mano para indicar que Cholo se aleja)

(Ve a Pipi que intenta ahorcarse) Dejame de joder, Pipi..

(Los tres se ponen en fila, Cardenal en el medio, Pepi adelante y Pipi atrás, Pipi hace ruido con la boca mientras le toca el trasero a Cardenal)

(Un espectador lo ataja. Cardenal forcejea)

Respecto de los movimientos coreográficos: *(Música. Las Popi hacen su número tailandés, que continúan, entre juegos, mientras el Cardenal inicia nuevamente su parlamento)*

(Música. Las Popi inician un nuevo número coreográfico)

(Las Popi siguen con su coreografía...)

(Música. Coreografía de las Popi)

Respecto de la voz: *(en tono burlón); (en otro tono); (le grita...); (Pipi lo llama) (Pipi grita. Cardenal se dirige a un interlocutor imaginario y protesta) (Pipi le sopla algo al oído)*

Respecto de la afectividad en relación con el lenguaje corporal: *(señala a Pepi, mientras le acaricia la cabeza); (Abraza a Pipi); (Lo abrazan); (Inmediatamente señala a Pipi, quien deja de llorar, sonríe y finalmente ríe)*

La sensualidad y la sexualidad, “sexualidad polimorfa” en palabras de *Cardenal*, constituyen un anclaje a partir del cual el personaje habla, actúa, se autoconstruye, confiesa sus sentimientos y estados. El cuerpo como discursividad es parte de la matriz discursiva del autor y de los grupos de dramaturgia que trabajan sobre los estares (Kesselman, H.; Pavlovsky, E, 2006). Pone en discurso la alegría, la angustia, la pasión puesta en un objetivo, en resumen, el pathos discursivo que contribuye junto con el ethos a la posible persuasión del auditorio.

Subsecuencia H

Forman parte de esta subsecuencia enunciados sobre características culturales y sobre conductas solidarias que el personaje *Cardenal* asigna a los porteños y a los argentinos. En subsecuencias anteriores se han analizado otros enunciados sobre estos comportamientos sociales. Se ha considerado como elemento de saber de la formación discursiva de lo solidario, el siguiente:

“cheque anónimo”

Bueno, y ahora, señoras y señores, lo mejor que tenemos en la Argentina, es la gratitud. Primero, las minas; segundo, la gratitud. *(A un espectador)* Jorge García, ¿qué tal? Te agradezco; Jorge, infinitamente el cheque anónimo que pusiste a las chicas y gracias a tu cheque anónimo podemos seguir

haciendo teatro, vestirnos como Dios quiere, pagar los 3 meses de la luz y la electricidad... (44, todo el segmento)

...
¿Sabés lo que hubiera dicho la gente, sabés lo que hubiera dicho la gente, García? Porque la gente es mala, la gente es mala, dice cualquier cosa... Hubieran dicho que por causas antisemíticas (*sic*), políticas culturales, por cualquier cosa, hubieran sacado el teatro este. En cambio tu cheque anónimo solucionó el problema. Pero más, y sobre todo, te agradezco, García, por un detalle: sos porteño, sos porteño. Y tenés esa cosa tan linda que tenemos los porteños, esa cosa sincera, austera, bien chiquita y poco escandalosa y exhibicionista... (45, todo el segmento)

...
(*A otro espectador*) Gracias, che, gracias. ¿Quién puso los sándwiches de milanesa? ¿Te los pedí a vos? Gracias, che. Ahora...tengo una queja, porque antes eran huevos de gallina, ¿qué les ponés ahora?, ¿huevos de codorniz? Son cada vez más chiquitos (...) (46)

La subsecuencia se centra en la representación del “pase de la gorra” como método de recaudación. El personaje asocia el “cheque anónimo” a una cualidad de los porteños, la solidaridad unida a no hacerse notar por ello, la ayuda brindada con sinceridad y no con exhibicionismo (45). El encadenamiento discursivo gratitud-anonimato queda de manifiesto en el enunciado enfático introducido por la conjunción “pero” que anuncia, en este caso, una actitud subjetiva de aprobación, satisfacción por comprobar la presencia de la cualidad; “esa cosa tan linda...”. El enunciado 46 ironiza sobre el trueque y el escaso valor de lo entregado. La subsecuencia muestra que además de la construcción del público como interlocutor-audiencia se lo construye como participante activo.

Las subsecuencias centradas en los enunciados sobre las memorias, las utopías, el cuerpo, las solidaridades de algunos, poseen una estrecha relación. Apuntan a la construcción de un espacio interdiscursivo de resignificación de lo cultural identitario. Dentro de la dimensión argumentativa, el espacio así conformado constituye el garante de pasaje de las premisas a la conclusión sobre la defensa de la cultura a partir de la micropolítica de la resistencia. La negación y las diversas maneras de traer al discurso las distintas voces del interdiscurso social dejan abierto el campo de reposición de premisas faltantes. Lo no dicho, en este sentido, se transforma en constitutivo de estas, por la apelación del personaje a lo que el auditorio sabe y puede reponer. Genera una interacción con la argumentación misma.

Hacia la construcción de una matriz discursiva

Parte de la matriz discursiva ha sido trabajada en cada una de las subsecuencias al analizar las constantes y rasgos predominantes. En este apartado, se intentará elaborar algunas conclusiones que iluminen lo antes expuesto. Una primera conclusión es que la enunciación polifónica y múltiple y el uso de la deixis pronominal posibilitan al autor la exposición de un posicionamiento ético-estético propio en la voz del personaje *Cardenal* en los segmentos en los cuales, por transposición, se observan huellas de los trabajos teóricos del dramaturgo. La enunciación elegida permite a este construir su propio ethos no por identificación con el personaje sino porque el procedimiento dramático permite recoger del conjunto de voces, signos, otros personajes, la voz del autor.

La segunda conclusión es la presencia de la solidaridad lingüístico-semiótico-argumentativa de la que se habló anteriormente, con vistas a proponer una estética y una poética inscrita dentro de la micropolítica de la resistencia frente al sistema socio-político neoliberal. Aunque no exenta de didactismo, la obra se distancia de lo dogmático en la creación de los personajes, *Cardenal* no pretende ser modelo sino que es mostrado en su singularidad; la concepción de la enunciación, múltiple por tratarse de textualidad para la escena y por las condiciones de producción grupal y colectiva, permite la representación de diversas subjetividades, como en otras obras del autor.

La tercera conclusión se sigue de que la negación que permea la textualidad constituye uno de los principios constructivos de la argumentatividad y adquiere valor simbólico al materializar parte del posicionamiento de resistencia.

La tercera conclusión se relaciona con la inscripción de la obra en el interdiscurso de:

- Las poéticas teatrales de la Post-Dictadura (Dubatti, J., 2002) que comparten posturas críticas de aspectos socio-políticos de la época.
- El de profesionales que han revisado las prácticas del campo psicoanalítico.
- El de filósofos, escritores, músicos, poetas, artistas plásticos, que han propuesto estéticas menos racionalistas, más abiertas al mundo

de lo sensible, innovadoras en sus respectivos campos y posibilitadoras de una visión no unívoca.

Finalmente, el entramado entre el presupuesto, el expuesto y lo no dicho intenta crear un espacio de reposición de premisas faltantes y de resignificación simbólica de una Tópica conflictiva.

Hacia la construcción de memorias discursivas

De acuerdo con lo expresado en el análisis de la respectiva subsecuencia y de otras, la direccionalidad argumentativa sobre la cuestión se orienta a la construcción de lo identitario social. La valoración de la memoria en esta etapa tiende a crear nuevos sentidos en el interdiscurso social. Desde esta perspectiva, es una memoria reconfiguradora, constructiva, no meramente nostálgica (aunque la nostalgia sea un componente de los enunciados).

Segunda parte

Real Envido

En esta obra, estrenada en enero de 1983, Griselda Gambaro aborda una Tópica relacionada con la de *La Malasangre*; con principios constructivos semejantes en cuanto al campo de isotopías actoriales pero con una estética diferente, plantea las problemáticas del poder, la violencia, la tortura, la búsqueda de la identidad, la libertad, lo genuino. En esa estética sin rupturas absolutas con la etapa del absurdo gambariano, la autora reformula y refuncionaliza géneros teatrales como el Grotesco y Neogrotesco, la sátira, géneros narrativos como el cuento o relato folclórico, género lírico en las formas poéticas; la singular estructura de la obra hacen pensar en componentes más remotos en el tiempo y el espacio como la jácara (antecedente de la tonadilla), el entremés, la mojiganga, y en géneros musicales (en transposición literaria) como la tonadilla y el cuplé. La presencia de la compleja intertextualidad permite a la dramaturga desplegar un amplio campo metafórico-metonímico que, dentro del campo del Análisis del Discurso, debe ser tenido en cuenta aunque el estudio de géneros no sea el objeto de la presente tesis.

Dentro de la focalización que se ha dado al estudio del corpus, la importancia asignada al lenguaje en esta obra es central. Por esta razón, además de las

contextuales y las pertenecientes a las poéticas de la Post-Dictadura, se la ha incluido en el mismo capítulo que *Rojos globos rojos*. El lenguaje en su convencionalidad es puesto en discusión; el lugar común, los enunciados sentenciosos, los proverbios son retomados y repetidos con una direccionalidad que apunta a develarlos como formas de sujetamiento discursivo sostenidas en distintas temporalidades. Se desocultan de su lugar silenciado o silencioso como componentes, junto con la acción dramática, que construyen subrepticamente subjetividades sociales, posicionamientos, conductas. La historia contada reformula con sentido irónico la tradición de cuentos o relatos folclóricos sobre la elección de pretendientes para casar a una hija; los postulantes deben pasar pruebas para finalmente lograr casarse con la joven. En *Real envido*, la temporalidad con rasgos medievales, como se verá en las subsecuencias y series, difiere de la época de escritura y estreno, sin embargo subyace al texto una línea de continuidad en lo relacionado con el funcionamiento de ciertas estructuras familiares, políticas y sociales en general. Los personajes son el *Rey*, padre; *Natán*, un ayudante, mayordomo o servidor del primero; *Margarita*, la hija; *Margarita 2*, como doble o alter ego de la anterior, personaje representativo de la ilegitimidad en la sucesión; Sansón, el pregonero o heraldo y verdugo; los *Caballeros*, entre ellos el *Caballero Felipe*; Valentín, su siervo; el *Médico*. Las pruebas se suceden pero, en lugar de la unión del *Caballero Felipe* con *Margarita*, se consuman la unión de amor entre *Margarita* y *Valentín* y la del *Caballero Felipe* con *Margarita 2*, quien logra acceder al trono luego de hacer matar al *Caballero* y hacer abdicar al *Rey*. La historia invierte el sentido de estas tradiciones y aun de historias propias del Romanticismo al recurrir la autora a componentes del Grotesco y Neogrotesco. La descripción de la vestimenta remite a una decadencia que pone de manifiesto la incongruencia entre un supuesto estado feudal y el estado de los personajes, entre lo que dicen ser y lo que son:

El Rey y Natán. Visten miserablemente. Natán lleva una especie de hopalanda, cuyos faldones-bolsillos cuelgan y arrastran por el suelo. Pasean. Aunque el camino es largo, solo recorren una pequeña distancia ida y vuelta. Los dos están enfrascados en la conversación, pero el Rey mira atentamente el suelo, se inclina de tanto en tanto y recoge todo lo que encuentra: basuras, objetos sin valor que observa apreciativamente y entrega a Natán, quien, si se siente observado, los guarda en el bolsillo. (1)

La hopalanda es un tipo de vestimenta de época con falda amplia usada por estudiantes de las universidades; el enunciado didascálico dice “una especie de hopalanda”; el sintagma deja abierta la caracterización e insiste en lo decadente en “cuyos faldones-

bolsillos cuelgan y arrastran por el suelo”, antes, en “Visten miserablemente” y posteriormente, “recoge...: basuras, objetos sin valor...”. Las didascalias presentan la zona de indeterminación témporo-espacial en la que transcurre la obra.

Se ha organizado una primera subsecuencia, llamada A, a partir de los enunciados referidos a “la lengua”. Pertenecen a formaciones discursivas del lenguaje en tanto discurso y no solo como sistema formal de la lengua; se han incluido en la subsecuencia los enunciados sobre el lenguaje corporal considerado como otros modos de decir y los relacionados con el órgano biológico lengua. El elemento de saber organizador es el siguiente:

“ lengua de los síes... lengua de los noes”

Subsecuencia A

Natán: El erario exhausto. La economía reventada.

Rey: Por eso te elegí. (*Sonríe*) Tus transcripciones son óptimas. Un poco fuertes. ¿Qué me aconsejás? ¿La casamos? (*Recoge una hoja*) ¿Sirve? (2)

...

Rey (*tan obsesionado tironeando y enrollando el chal que no la ve*): ¿Eso dije? ¡Sí, dije quiero porque soy rey ¡ Cuando un rey dice quiero, ¡todos violín en bolsa! Boca cosida. (A Margarita) (3)

...

Rey: Natán, ¡no te permito que te dirijas en ese tono a mi hija! (*Mira a las dos, dudoso*) Y ahora, ¡silencio! (4)

...

Rey (*excedido a Natán*): ¡Hacelo callar!

Sansón: Imposible.

Rey: ¿Cómo imposible?

Sansón: Debo preguntarle ¿qué desea, mi señor?

Rey: Es cierto.

Sansón: ¡Escríbala!

Rey: Inmediatamente. Papel. (*mientras Natán empieza a buscar en sus bolsillos, el Rey ve algo en el suelo, se precipita. Es un papel minúsculo. Lo recoge*) Lápiz. (*Natán saca de sus bolsillos un montón de objetos de desecho que ha ido dando el Rey, encuentra finalmente una punta de lápiz. El Rey moja la punta con saliva y escribe trabajosamente. Entrega el papelito a Sansón*) Leé este bando. (5, todo el segmento)

...

Rey: ¿No sabés leer?

Sansón: No.

Rey: ¿Y hasta ahora qué leíste?

Sansón: Inventaba. (*Ríe*) Pero hasta ahora no hubo error, ¿no? Ahorcábamos, y después aleccionábamos.

Rey (*empieza a temblar violentamente*): En mi corte, ¡en mi corte ahorcar!, sin avisar.

Sansón: ¿Por qué tiembla? Yo los ahorqué, seguro. (6)

...

Natán: No, (*señala a Sansón*) porque no sabe leer.

Rey (*suspira*): Y yo tengo muchas faltas. En lugar de escribir ahorcado pongo ahogado y nunca escribo muerte...

Sansón: ¿Entonces qué digo? Tengo que atornillar a alguien en el potro de aquí a diez minutos. Mucho aplauso, pero... ¡de aquí para allá todo el tiempo! (7)

...

Rey: ¿Oíste? (*Avanza hacia Sansón, quien retrocede*) Irás a la calle y le dirás a mi pueblo que quiero casar a mi hija. (*A Natán, entregándole el papelito*) Guardá la proclama para la historia, ¡y no la pierdas! (8)

...

Rey: ¡Sexo, dijiste! ¡En mi corte, donde todas las palabras deben ser inocentes, recién nacidas. ¡Sacadas de la placenta y lavadas!

Sansón (*protesta*): ¿Y qué dije?

Rey: ¡Sexo dijiste, deslenguado!

Margarita (*canta*):

Nunca palabra tan dulce
rozó mis oídos
Nunca palabra tan dulce
hizo presa en mis sentidos
Padre, por sexo me hiciste
Y por amor me tuviste (9, todo el segmento)

...

Valentín: En una batalla le cortaron la lengua. Es mudo, en consecuencia. (Se refiere al Caballero Felipe) (10)

...

Valentín: Quiere declararse. No puede haber matrimonio sin declaración previa.

Margarita: Si no me dice que me quiere por esposa, ¿cómo me enteraré? (11)

...

Margarita: ¡No! ¡Así no! ¡Si no habla, no permitiré que me bese! Quiero conocer quién es y cómo piensa, si no, ¡no lo dejaré besarme! ¡Valentín, escríbilo en la cartilla! (12)...

...

Médico: (...) (*Abre el estuche, del que se escapa, como caminando, una lengua muy larga*)

Rey (*asustado*): ¡Una víbora!

Médico: ¡No, una lengua! ¡Vení para acá! (*Corre tras la lengua, la enrolla, la lengua gime*) No se asuste, mi señor.

Rey: No te asustés, Natán. Vi en seguida que era una lengua.

Médico: La tengo como curiosidad. Es de los enciclopedistas. (*Extiende el estuche abierto delante del Rey*) Puede elegir. ¿Cuál prefiere? ¿Esta? (13, todo el segmento)

...

Rey: (...) ¡Ay, me mordió! ¡Pinchala!

Médico: Señor, si la pincho se desinfla. No sirve más.

Rey: ¡Es lo que quiero! (*El Médico la clava con un gran alfiler*)

Natán: Las lenguas desinfladas
son siempre las más buscadas.

Rey (digno): En otra corte, ¡no en la mía! (14, todo el segmento)

...

Rey(mira, señala): ¡Esta!

Médico: Es muy cortita.

Rey: ¿Qué dice?

Médico: Sí, sí, sí. Es la lengua de los síes. (15)

...

Rey (Al Médico): Buscá otra lengua.

Médico(se abalanza hacia su estuche): Señor, aquí tengo ésta. La de los noes.

Rey: No. ¿Cómo está esa lengua ahí?

Natán: Esa es lengua de reyes, de emperadores,
no de plebeyos
usurpadores (16)

...

Médico (ofrece otra): Esta es perfecta.

Rey (asustado): ¡Será la mía!

Médico: Casi perfecta. Mírela al trasluz. Impermeable, dura y compacta. (*La lengua se cae como un trapo*)

Rey: Parece una esponja. (*La mira*) Casi perfecta. Bueno, ¡será mi yerno! (*a Valentín*) Pedile disculpas en mi nombre. Hubo un error. Le cambiaremos la lengua.

Valentín: Señor, te cambiarán la lengua.

Caballero (niega con la cabeza): Sí. (17)

El campo metafórico-metonímico es predominante en la subsecuencia. El campo isotópico de los clasemas se construye en gran parte por medio de la metáfora y la ironía; la recurrencia de los enunciados sobre la lengua trae al discurso la tópica de la censura (3, 5, 9, 16), las prohibiciones (3, 4, 14), el despojamiento del lenguaje de su anclaje en el cuerpo físico y en el social (9), la ignorancia de algunos gobernantes o funcionarios (6,7), los usos acomodaticios del lenguaje (14,15,16,17), la lengua en relación con la identidad (9, 17). La significación de lo que realmente se dice y no lo

que se aparenta decir se encuentra presente en todos los enunciados. Los alcances de la metáfora amplían los alcances del campo de los clasemas y, por lo tanto, el presupuesto contextual.

La construcción del campo semántico-lingüístico está basada en la reformulación y refuncionalización de los géneros mencionados en los párrafos que anteceden. Los componentes satíricos de los mismos poseen presencia en los diálogos con el *Rey*, en las medidas que toma y su falta de fundamento o causa, en los enunciados de *Sansón* y *Natán*, en la ambición de poder de *Margarita 2*. Los componentes farsescos profundizan la sátira en el sentido de orientar discursivamente la direccionalidad hacia la ridiculización, la absurdidad, la desmitificación de principios sostenidos como base de la autoridad. A diferencia de la función de la parodia, desviar el sentido del discurso para producir otros sentidos, la sátira mantiene esta función, especialmente en relación con lo político, pero su direccionalidad apunta hacia lo que acaba de decirse. En la reformulación que hace la autora se retoman componentes genéricos para decir otra cosa, por ejemplo, la presencia de rimas en los enunciados tanto en sus formas poéticas como en las estructuras prosísticas coopera en la materialización lingüística de dicha reformulación. El juego de palabras armado a partir del encadenamiento discursivo entre el lexema lengua como órgano y como sistema y discurso produce hilaridad (13) por la ironía que contiene; el campo semántico entre “lengua muy larga”, “víbora (en un juego de palabras como lengua de...”, “lenguas desinfladas... las más buscadas”, “de los síes...”, “de los noes”, “lengua de reyes... de emperadores”, “perfecta”, “impermeable, dura, compacta”, “lengua como un trapo” construye una red a la cual se unen lugares comunes y metáforas de la vida cotidiana sobre las distintas funciones y posibilidades de la lengua. El cambio de lengua (13 a 17) que se le anuncia al *Caballero Felipe*, a quien se le ha previamente implantado una lengua, satiriza los procesos de implantación cultural de una lengua. En la temporalidad de la historia contada, la lengua del conquistador era la impuesta al pueblo conquistado; la subsecuencia posee una orientación argumentativa hacia la crítica a otros modos de colonialismo o autoritarismo cultural, solo que en el anticlímax que produce el personaje del *Caballero*, hecho de armadura únicamente, se muestra el deterioro, el vacío y la decadencia de tales estructuras de poder. La atribución de distintas lenguas a distintos roles contribuye a esta construcción polisémica de sentidos, “lengua de los

enciclopedistas”, “lengua de reyes, de emperadores”, “la mía (el Rey), diferenciada de la de “plebeyos”; la lengua es asociada a la clase social o a la formación académica. También es asociada a la comunicación y al conocimiento del otro en el enunciado de *Margarita* (12), quien afirma de este modo su posición. Nuevamente se observa un entramado del campo de los clasemas con el campo isotópico semántico-lingüístico, el cual provee a la subsecuencia de una fuerte dimensión argumentativa. Esta apunta al sentido del lenguaje y de la lengua en cuanto a dar voz a los acontecimientos. Al evidenciar, por inversión del sentido, las trampas y el engaño del mismo lenguaje, queda en evidencia la mentira en el relato y la interpretación de los hechos. El encadenamiento discursivo es abarcativo de las palabras, sujetas a las órdenes y costumbres del *Rey* y la corte (11); la modalización del enunciado pone de manifiesto el sujetamiento de las palabras a la voluntad del *Rey*: deben excluir al sexo, considerado como algo malo o sucio, deben ser “inocentes, recién nacidas, sacadas de la placenta, lavadas”. La metáfora sostenida trae al discurso la presencia de la censura y las operaciones de intervención sobre el lenguaje del poder autoritario.

La recurrencia de las rimas, retomadas de la dramaturgia y teatro medieval, renacentista y de otros géneros, contribuyen a crear figuras anacrónicas a la vez que producen un efecto de memoria o, por lo menos, un modo de tender a la fijación en la memoria. La sordera y mudez del *Caballero* pueden verse como metáforas de la falta de escucha y de la capacidad de usar la palabra para reaccionar ante el señor feudal o como una especie de blasón de batalla que el personaje y su siervo pretenden hacer creer (“le cortaron la lengua”), aunque al poco tiempo se revela la verdad de una discapacidad de nacimiento. Por otra parte, Griselda Gambaro incluye la problemática de cierta discapacidad, del diferente, en sus obras, sin embargo en esta el *Caballero* es más una figura metafórica que un personaje con esa problemática.

En los segmentos 6 y 7, el analfabetismo total o funcional es asociado al ejercicio del poder y a funciones que le son propias; *Sansón*, el pregonero, no sabe leer, inventa las proclamas y el *Rey* escribe con errores de ortografía al punto de cambiar el significado de las palabras y la condición de los condenados, escribe “ahogado” por “ahorcado”. Las decisiones sobre las condenas son tomadas sin reflexión (“primero ahorcábamos...”), con el fin de escarmentar a los súbditos o vasallos (...después aleccionábamos) (6). El Rey elige a *Natán* para escribir las proclamas o similares (2)

pero, dentro del mismo enunciado, queda claro que el personaje escribe según su criterio, “Tus transcripciones son óptimas. Un poco fuertes...”. La contradicción entre el lexema transcripciones y el enunciado siguiente lo pone en evidencia. Ninguno de estos personajes posee la educación y la cultura necesarias para ejercer los cargos que detentan; en su construcción y enunciados se observa una dimensión argumentativa procedente del presupuesto contextual de la época de la última Dictadura, durante la cual la falta de preparación e idoneidad para el ejercicio de los cargos públicos del área de la cultura y de otros fue motivo de estudios y discursos críticos posteriores. La denuncia de estos graves problemas dentro de la dramaturgia de la autora no se circunscribe a un solo periodo sino que la enunciación total extiende sus alcances a la continuidad de los mismos en distintos periodos.

Subsecuencia B-Serie 1

Se han agrupado en esta serie los enunciados sobre las pruebas que deben cumplir los pretendientes, el casamiento, el amor, relacionados por los personajes, por el contexto de la temporalidad de la historia y por la intertextualidad, al poder, la sucesión, la propiedad. Se ha tomado como elemento de saber organizador de estas formaciones discursivas y de la serie:

“asunto de Estado”

Rey: (...) ¿Qué me aconsejás?

Natán: Casamiento.

Rey: ¿A mí?

Natán (no lo había pensado): ¿A usted? (lo mira) Podría ser...

Rey: No creo que sea digno. ¡A mi edad!

Natán: A su edad todavía cantan las alondras.

Rey: ¡ Y de qué manera! (...) (18)

...

Natán: ¡ Señor, con lo hermosa que era la reina difunta!

Rey: Porque era difunta. Mejor casamos a Margarita.

Natán: ¿Con quién? Es un problema. Ya no quedan buenos muchachos. La última peste arrasó con todos.

...

Rey: Buenos muchachos no hay, ¿y buenos partidos?

Natán: Sí.

Rey: Entonces no se perdió nada. Pediremos una dote y remozaremos el palacio. (...) (19, todo el segmento)

(Se oye cantar a Margarita):

Margarita, Margarita
es el nombre de una flor
la corola de cinco pétalos
y un sol en el corazón. (20)

Rey: (...) Margarita, ¡comparece a mi presencia!

Margarita: Comparecer a tu presencia es imposible.

Rey (halagado): ¿Sí? ¡No hay que intimidarse tanto!

Margarita: Tu majestad depende de que los otros no existan. No quiero hablar con el rey. (21, todo el segmento)

(...)

Rey: (...) Quiero que te cases.

Margarita: ¿yo? ¿Hablás de mí? ¿Dijiste “quiero”?

Margarita (canta):

Yo sólo quiero una mandarina
qué van a traerme de la China
Casamiento yo no quiero
porque es cosa de mi vida (22, todo el segmento)

(...)

Rey: (...) (a Margarita) ¡Te casarás! (Margarita había permanecido escondida escuchando el diálogo entre el Rey y Natán)

Margarita: ¡No me casaré!

Rey (a Margarita 2, a quien acaricia como si fuera un perro): ¿Estás de acuerdo?

Margarita 2 (con voz tonta y gutural): ¡Me encantará casarme! ¡Me casaré con quien quiera! (23, todo el segmento)

(...)

Margarita (canta):

Me casaré con quien quiera
cuando encuentre a mi adorado
Saldrá del fondo de un lago (24)

(...)

Margarita (canta):

Arreglan mi casamiento
como un asunto de Estado
pero del fondo del lago
vendrá el amor que ya siento

Rey: Sólo sentirás lo que yo quiera. ¿No es verdad, Margarita?

Margarita 2: ¡Sí, lo que yo quiera! ¿No es verdad, Margarita? (Muchos enunciados de Margarita 2 son un eco) (25)

(...)

Rey (le arrebató el papel): Para los candidatos:

Natán: Solventes.

Rey: Duelo de espada. Porque debe ser valiente.

Duelo de canto. Porque debe ser alegre.

Duelo de fuerza. Porque debe ser potente. (26)

(...)

Sansón (se asoma a la ventana, mira): Se apretujan. Colmaron los fosos. Van a voltear las puertas. Se enredan. Enredos de piernas, de muslos, ¡de sexos!

Rey: Si te desbocás, ¡te haré ahorcar!

Margarita (burlona): ¿No me ves a mí, virginal?

Margarita 2: ¡Virginal, virginal! (Se alza la falda, mostrando) (27)

(...)

Sansón (se vuelve): ¡Señor, señor! ¡Ya llegan! (Pega con la trompeta en el suelo, a modo de bastón de ceremonias. La trompeta se dobla con gran ruido de metal. La mira consternado. Intenta enderezarla)

Rey (como un imposible): Yo a éste tengo que ahorcarlo, tengo que ahorcarlo...

(Entran los cuatro caballeros con hambre. Son flacos, de aspecto tímido y esperpéntico. Avanzan, empujados por Sansón, y se arrodillan delante del Rey. Le besan la mano. El Rey se la limpia) (28)

(...)

Se realiza el duelo de espadas, los caballeros pelean por comida:

Caballero 1: ¿Y comida? ¿No hay comida?

Sansón: ¡Sí! ¡Afuera! (Los dos caballeros salen con un bramido de ansiedad. Sansón corre y sujeta por las ropas a los otros dos que quieren seguirlos) ¡Peleen! (... Los caballeros intentan levantar las espadas. Insisten, transpiran y en un momento, por un accidente fortuito, el Caballero 3 golpea en la cabeza a su compañero y lo desmaya. El Caballero no puede creerlo. Sonríe, incrédulo de su buena suerte)

Caballero 3: ¡Gané! ¡Gané! ¡Gané comida!

Natán: ¡Ganarás a la hija del rey!

Caballero 3 (desilusionado): ¿Comida no? (29)

(...)

Natán: ¡Cantá!

Caballero 3 (muy inseguro):

En las ramas del yatay
donde nací desgraciado

Margarita (canta) :

Llora, llora, urutaú
en las ramas del yatay

Ya no existe el Paraguay
donde nací como tú

Caballero 3: Llora, llora, urutaú...

Margarita: ¡Basta! Perdiste, Papá, ¿no ves que es un miserable? (30)

(...)

Rey: ¿Cómo vino?

Valentín: Montado en un tordillo enjaezado.

Rey: ¿Qué es eso?

Valentín: ¿Enjaezado?

Rey: No. Tordillo.

Valentín: Un caballo.

Rey: ¿Y por qué no decís caballo?

Valentín: Porque es tordillo. (31)

De manera similar a distintas subsecuencias anteriores, los tres campos isotópicos considerados en el análisis presentan mutuas imbricaciones en la construcción de los enunciados. En el campo isotópico semántico-lingüístico, se observa la reiteración de una prosodia que contribuye a la producción de sentidos de anacronismo y absurdidad de la historia contada; la reformulación paródica de otros géneros, como la ópera bufa y la zarzuela además de los ya mencionados, evidenciada en el canto y las rimas de enunciados en verso o en prosa coopera con la ironía, figura recurrente en toda la obra. Los enunciados en eco de *Margarita 2* poseen una direccionalidad semejante, con deslizamiento hacia la burla y la farsa. La absurdidad se refuerza por medio del encadenamiento discursivo de los enunciados con los conectores “porque” y “entonces”, usados en estos casos con significación no causal o sin razón o motivo o, con razonamientos propios del absurdo; ejemplos de estos usos se encuentran en los segmentos 19, 26, 31. Algunos de los enunciados poseen doble orientación, irónica y farsesca en el nivel del expuesto y crítico en el subyacente (18, 19, 23 (el de *Margarita 2*), 27, 29).

En la serie, comienza a construirse el rol de *Margarita*. El personaje afirma su voluntad y enfrenta a su padre como padre y como rey (21, 22). En el enunciado “Casamiento yo no quiero/porque es cosa de mi vida”, el conector cobra otra significación, la de introducir una subordinada de razón, motivo o causa. En 21, el enunciado “Tu majestad depende de que los otros no existan” devela un aspecto clave las cuestiones de Estado. El campo metafórico-metonímico en los enunciados de

Margarita presenta una densidad semántica relacionada con la juventud, la vitalidad (20), la libertad nacida desde la profundidad de los sentimientos (24, 25, “del fondo de un/del lago”), la pérdida de un tiempo ideal en 30 (“Ya no existe el Paraguay...”), con connotación irónica que trae la canción retomada del folclore en un contexto totalmente diferente. Para el *Rey*, los sentimientos están supeditados a su voluntad (25), “solo sentirás lo que yo quiera”. La amenaza de ahorcamiento, reiterada durante toda la obra, aquí se aplica a un uso del lenguaje que el *Rey* considera inadecuado y a la torpeza de *Sansón*. Pierde fuerza perlocutoria seguida del enunciado (*como un enunciado*). La relación entre *Margarita* y el *Rey* muestra semejanzas con la de *Dolores* y el *Padre* en *La Malasangre*. El *Caballero* que gana el duelo de espadas presenta otra relación de intertextualidad en el desmitificar las historias del amor cortesano en las que el caballero lo da todo, aun la vida, por la dama (29). Los caballeros de *Real Envido* aspiran a ganar comida, no a la dama.

El campo isotópico de los clasemas sobre el casamiento, la dote, la virginidad, retoma estereotipos y convenciones de los géneros reformulados mediante:

- componentes paródicos, predominantes en los enunciados de *Margarita*
- satíricos, predominantes en los del *Rey* y en los enunciados didascálicos que aluden al hambre, al protocolo y describen a los caballeros.

Mediante la refuncionalización de estos componentes, la enunciación posee una orientación discursiva hacia la permanencia y continuidad en otros contextos de lo que sucede en la historia de la obra. La direccionalidad argumentativa es reforzada por el contraste entre la decadencia de la estructura pseudofeudal presentada y el hambre. La elección del candidato se basa en conseguir una dote y riquezas, el arreglo del casamiento como “asunto de Estado” remite a la consiguiente anexión de tierras; los sintagmas “buenos muchachos” y “buenos partidos” (19) recogen el lugar común de la aspiración a un matrimonio de conveniencia, en ambos casos porque el adjetivo en el primero posee una connotación irónica y no denotación de bondad, en el segundo el la memoria de las pestes durante la Edad Media; puede interpretarse también como una alusión metafórica a la generación de jóvenes muertos o desaparecidos durante la última Dictadura. La ambigüedad del enunciado “La última peste arrasó...” deja abierta una

zona de indeterminación posible de ser asociada por el receptor a distintos contextos o hechos en los que la eliminación o exterminio, implicado por el verbo “arrasó”, haya tenido lugar.

Subsecuencia B- Serie 2

En esta serie se han incluido los enunciados sobre la relación entre *Margarita* y *Valentín*, el siervo del *Caballero Felipe*. Como elemento de saber organizador de las formaciones discursivas del cambio de régimen hacia uno más esperanzador se ha tomado el siguiente sintagma:

“por ese poco”

Margarita no acepta al *Caballero Felipe*. Valentín y ella se enamoran.

Valentín (toma al Caballero de la mano y lo acerca a Margarita): Esta es Margarita. (*Margarita ignora al Caballero. Mira a Valentín. Se miran largamente*) (32)

...

Valentín: Ninguna otra flor luce tan bien como la margarita de tu nombre.

Margarita: ¿Ni rosa?

Valentín: Ni rosa.

Margarita: ¿Dónde te caíste? Tenés los pies húmedos.

Valentín (como el Caballero se agita): Este es mi amo. En una zanja.

Margarita: ¿Era de noche o de día?

Valentín: De noche.

Margarita: ¿Cómo era el agua?

Valentín: Negra.

Margarita: Te encandilaba el sol. De noche en agua negra, cuando era de día y un lago transparente. (33, todo el segmento)

...

Margarita: ¿Cómo te llamás?

Valentín: Valentín.

Margarita: Me gusta.

Valentín (como el Caballero, aburrido, lanza su risa escalofriante): Felipe.

Margarita: No me gusta.

Valentín: Aunque no te guste, es mi nombre. El nombre que me prestó el amor para nombrarme.

Margarita (mirando a Valentín): Te amo... Felipe.

Valentín: Y yo también.

Margarita: Valentín. (34, todo el segmento)

(...)

Rey: No entiendo mucho. (*a Natán*) ¿Vos entendés?

Natán (se lanza): ¡Yo sí! Nosotros estamos viejos, mi señor. Pertenecemos a otros tiempos, más claros, cuando una bofetada era declaración suficiente. ¡Viejos estamos! La juventud ahora...

Rey (agraviado): ¿Qué tiempos? ¿Quién te dio vela en este entierro? Nosotros es una comodidad, ¡yo soy yo!

Natán: Por supuesto. Digo no. ¡No entiendo nada! Usted, por supuesto...

Rey: ¡Por supuesto, entiendo todo! ¡Penetración animal! (...) (35, todo el segmento)

(...)

Margarita: Padre, más tarde. Ahora, se impone deshacer mi boda.

Rey: ¿Qué?

Margarita: ¡Mi boda! ¡Perdí la virginidad!

Rey: Perdiste, ¿qué?

Margarita: La virginidad.

Rey: ¿Cómo tengo que entenderlo? (*Natán se acerca y le explica al oído. Rey*) ¿Con quién?

Margarita (señala a Valentín): Con él.

Natán: Desertó.

Rey: ¡A la horca!

Margarita: No, papá. A la deshonra: vergüenza. Tenés que arrojarme a los caminos. Con un sayal, descalza. A los dos echarnos a los caminos para que la gente nos señale con el dedo. (36, todo el segmento)

(...)

Respecto de la boda, por cuya suspensión se teme perder propiedades, se produce el siguiente diálogo entre Natán y el Rey:

Rey: ¿Y cómo haremos? Tengo que entregarle una doncella.

Natán: Diremos que ha sido un extravío de su parte.

Rey (señala al Caballero): ¿De él?

Natán: No, de su parte.

Rey (agraviado): ¿De la mía?

Natán: ¿Por qué no?

Rey: ¿Un incesto? ¿El Rey cometer incesto?

Natán: ¡No! ¿Cómo se le ocurre? El derecho de pernada.

Rey (conforme): ¡Aaaah! (*Señala a Valentín*) ¡A la horca! Limpiemos de obstáculos el camino. (37, todo el segmento)

(...)

Valentín, luego de pedidos de clemencia, es condenado a la horca:

Margarita: ¡Padre, clemencia!

Rey: En un rey la clemencia

es cuestión de ley

Viene y se va

y en este momento, ¡no está!

(busca) ¿Dónde se ha metido? ¡Clemencia!

Natán: Señor, no se confunda. Se llama Margarita.

Rey: ¡Margarita! No hagás escándalo por un plebeyo. ¡Sansón, obedecé a la ley!

Sansón (alegremente):

¡Del rey!

Que si a la horca condena

¡lo hace con mucha pena! (38, todo el segmento)

(...)

Valentín es puesto en la horca. Él y Margarita cantan:

Valentín: ¡Margarita, no me olvides!

Margarita (canta):

Cómo podré, Valentín

si tanto amor yo sentí

Valentín (canta):

Si tanto amor yo sentí

Margarita, piensa en mí

que no hay corazón más yerto

que el de un muerto

incapaz de revivir (39, todo el segmento)

(...)

Rey: Margarita, ¿lo oíste? ¿Dónde está? (Por costumbre, busca por el suelo)

Natán: A los pies de la horca, señor.

Margarita: Una vez que tomo una decisión, la cumplo, aunque sea hija de rey. ¡Moriré! (Se dispone a morir)

(...)

Sansón (revolea la cuerda): ¿La ayudo, señor?

Rey: ¡No! Levántala del suelo. Traela hasta aquí, a mi presencia.

Sansón (obedece. Margarita muere. Sansón, como si hubiera tocado una culebra): ¡Ay! ¡Se me murió!

Rey: ¡Idiota! ¿Es verdad?

Sansón: Sí, apenas la toqué. (Se mira) Debo tener algo en las manos. ¿Lo toco, señor?

Rey: ¡No! ¡Toca-traga! ¡Vade-retro, Satanás! (...) (40, todo el segmento)

(...)

Margarita y Valentín reaparecen y tiene lugar el siguiente diálogo:

Margarita: Creo que sí. (Se reclina contra el palo de la horca) O no. ¿Qué es estar muerto?

Valentín: La ausencia de todo.

Margarita: Pero estás presente y tengo la memoria. La lengua me arde todavía por lo que no dije.

Valentín: Yo hablo, pero me rompió las cervicales.

(...)

Margarita: (...) ¿Qué más sentís?

Valentín: Que estoy fuera de la corte, que no sirvo al caballero, y que te amo. ¿Y vos, Margarita?

Margarita: Que estoy fuera de la corte, que no soy hija de mi padre, y que te amo. (41, todo el segmento)

(...)

Margarita y Valentín vuelven a la corte, ella como doncella de Margarita 2, ahora reina, y él como jardinero. El Caballero Felipe ha muerto atragantado. Ambos cantan:

Valentín: La reina me ordenó tirarlo al foso.

Aunque es poco
lo que puedo
y te lo digo
muy quedo
ese poco
es lo que guardo
ese poco es lo que salvo

Margarita (canta):

Ese poco
es lo que guardo
ese poco
es lo que salvo
...
Valentín, mi Valentín
¡ay, cuánto para sufrir
qué poco para elegir!

Margarita: ¡Ssssss! Por ese poco (*Canta con Valentín*)

Vale la pena vivir
vale la pena morir

(42, todo el segmento)

El campo isotópico de los clasemas presenta continuidades con las series anteriores y agrega otros tópicos tales como: las relaciones amorosas (32, 33, 34, 39), la idealización del pasado (35), la muerte (41), la memoria (41), la relación entre identidad y posicionamiento social (41), el incesto y el derecho de pernada (37), el sentido de la libertad (42). La figura retórica de base sigue siendo la ironía; predominan como principios constructivos usos convencionales en el tratamiento del amor entre *Margarita y Valentín*, en el diálogo sobre “otros tiempos”, en el romance con final de muerte, revertido más por un procedimiento de autorreferencia teatral (los personajes en *La relación entre Margarita y Valentín* se inicia con la mirada (32), continúa con la

idealización del encuentro (33) por parte del personaje femenino que llama “lago transparente” a la “zanja” donde cayó el último, y culmina con la afirmación de la identidad de cada uno, sus nuevos roles y el rescate de la libertad. Son personajes complementarios que pueden dejar el encierro no solo de la corte sino el de la atadura a sus mandatos. En el segmento 34, los personajes juegan con el nombre de *Valentín*, quien asume el nombre de su amo, el *Caballero Felipe*; el juego remite a la convención de identidades cambiadas pero, teniendo en cuenta la recurrencia de Griselda Gambaro en la construcción de roles, puede entenderse como un juego de dobles, *Felipe* como caballero construido solo de armadura, doble de *Valentín* poseedor de cuerpo y sentimientos y viceversa; el primero muere, el segundo vence. El amor entre ambos lleva a la afirmación de identidad y a la ruptura de lazos de pertenencia (41); los enunciados que los materializan están contruidos con estructuras similares, el más radical de ellos es el de *Margarita*, el personaje dice: “ que estoy fuera de la corte, que no soy hija de mi padre, y que te amo”; la ruptura de la relación paterno-filial y siervo o vasallo-señor feudal por amor retoma motivos convencionales de géneros de época, refuncionalizados en la obra para dar lugar a la salida de la situación de decadencia y opresión (42). La ruptura reconfigura los roles de todos porque, a partir del cambio, el *Rey* es desplazado del trono y sustituido por *Margarita 2*, personaje construido como bufón y eco de los demás, en parte doble de *Margarita* (antes de su toma de posición), representativo de subjetividades que se limitan a repetir sin reflexión, a aparentar sometimiento para luego acceder al poder.

El diálogo del segmento 41 presenta los tópicos de la muerte, la memoria y la libertad de expresión. Abre una zona de procesos de simbolización desplegada más allá de la historia del ahorcamiento fallido. La muerte es asociada a la ausencia no solo física sino a la ausencia de historias de vida y esta, asociada a la presencia y a la memoria; el juego de representación de vida-muerte niega la última y redefine la primera; la estructura del diálogo entre los dos personajes posee la forma de pregunta y definición: “¿Qué es estar muerto” ...La ausencia de todo”. El encadenamiento discursivo en “pero” introduce la proposición adversativa que refuta el enunciado y redefine la vida o uno de los modos de estar vivo a través de la presencia que trae la memoria. La serie presenta nuevamente la recurrencia de otro aspecto dentro de la Tópica de la lengua, el de decir lo que debe decirse y el de las consecuencias que ello

implica. La lengua es cuerpo, el enunciado metafórico de *Margarita* “me arde por lo que no dije” pone el anclaje de la culpa en los sentimientos, el de *Valentín* se contrapone al anterior: “Yo hablo”, lo sigue un encadenamiento en “pero” que reorienta la direccionalidad hacia las consecuencias. El segmento, junto con el elemento de saber, forman parte de la Tópica de la resistencia, aunque no se la explicita.

Otro tópico recurrente en el campo isotópico de los clasemas es el de la virginidad (36,37), repetido en tanto lexema al que se le asocian otros haces de topoi propios del contexto de la temporalidad de la historia, tales como el arreglar una boda siempre que la mujer sea doncella, sus opuestos “deshacer la boda”, la “deshonra”, la “vergüenza”, el “señalar con el dedo”. El segmento 37 incluye en este campo el tabú del incesto y el derecho de pernada, ambos con la intención por parte de los personajes de encubrir la falta pero la construcción del diálogo conlleva la puesta en evidencia de la descomposición de vínculos. Se cambia la naturaleza del delito al denominarlo “derecho”, con lo cual el *Rey* queda conforme, y se lo minimiza como “extravío”. La configuración de roles entre aquel y *Natán* se basa en la distorsión de la relación puesto que este es quien ejerce influencia y poder sobre las decisiones reales. La recurrencia del enunciado “¡A la horca!” y sus formas isotópicas pierden valor perlocutorio a medida que avanza el suceder dramático con prescindencia de su voluntad.

El campo semántico-lingüístico aporta enunciados constituidos por lugares comunes o formas sentenciosas, con actualidad en el contexto de escritura y estreno. La serie presenta ejemplos que cooperan con el campo de los clasemas: “Pertenece a otros tiempos... cuando una bofetada era declaración suficiente”, “la juventud ahora...”, “Limpiemos de obstáculos el camino”, “Tenés que arrojarme a los caminos”, “...echarnos a los caminos”, “¿Quién te dio vela en este entierro?”. El enunciado formulaico integra el campo isotópico de lo sentencioso, cercano a la definición o explicación, especialmente en las formas rimadas o sugeridas para el canto (38, 39, 41, 42).

Subsecuencia C

Se han agrupado en ella los enunciados sobre la relación poder-multitud y la asunción del trono por parte de *Margarita 2*. Se han elegido como elementos de saber aquellos que mejor organizan las formaciones discursivas vinculadas con esta Tópica

vista desde la absurdidad y la incongruencia. Se ha considerado que los siguientes permiten un abordaje que dé cuenta de la complejidad que ello significa:

“nos atacan”

“que nadie me contrarie”

Natán (mira por la ventana, grita, sin volverse): ¡Señor, se acerca una multitud!

Sansón: ¿Cómo está compuesta?

Natán: Hombres, mujeres, niños.

Sansón: ¿Qué traen?

Natán: Manos vacías.

Sansón: Facinerosos. ¡Llamá a la guardia!

Natán (se vuelve): ¡Sansón, llamá a la guardia! *(Deja su puesto, lo ocupa Sansón)*

Sansón (silba para llamar la atención de la guardia. Se acoda en la ventana y mira): Los hicieron pomada.

Natán (al Rey, que sigue buscando por el suelo, muy malhumorado por no encontrar objeto alguno): Sus órdenes cumplidas, señor. (...) (43, todo el segmento)

(...)

Natán (mira hacia fuera. Grita, sin volverse): ¡Señor, nos atacan!

Sansón: ¿Quién nos ataca?

Natán: ¡Los vecinos!

Sansón: ¿Qué vecinos?

Natán: ¡Los de la derecha!

Sansón: ¿Qué derecha?

Natán: La del este no, la que queda al oeste. *(Se vuelve. Corre hacia el Rey, ocupado en buscar desechos por el suelo)* ¡Señor! (44, todo el segmento)

(...)

Rey: Los vecinos del oeste están muy lejos. ¿Por qué no nos atacan los del este, que están más cerca?

Natán: Estarán ocupados.

Rey: ¡Esperemos que se desocupen!

Natán: Señor, ese es otro problema. Ahora nos atacan los del oeste. Atraviesan nuestros campos, pisan nuestros animales.

Rey: ¿Qué les hicieron nuestros animales?

Natán: ¡Nada! Quieren guerra.

Rey: ¿Los animales?

Natán: ¡No, los vecinos!

Rey: ¡Aclararlo antes! Si quieren guerra, ¡la tendrán! Pacíficos sí, tontos no. *(Se desconcierta)* ¿O era tontos sí, pacíficos no? (45, todo el segmento)

(...)

Rey: ¿Ya? ¡Qué manera de caminar! Vendrán reventados. Aprovechemos. ¡Pronto, mi armadura! (*Dos lacayos aparecen corriendo con la armadura*) ¿Cómo se atreven? ¿Es que no tenía bastante propaganda mi majestad de rey? ¿Ignoran lo que es desafiarme? ¡Comerán el polvo!

Natán: ¡Comerán las lombrices del polvo! (46, todo el segmento)

(...)

Rey: ¡Pronto, llama a los caballeros! (*Al Caballero Felipe*) Hijo, el amor después del honor, ¿de acuerdo? (*Corto murmullo incomprensible del Caballero*)

Valentín: Dijo que sí. Que espera morir en la batalla y que su muerte, lamentada por todos, le impida consumir el matrimonio y que alguien, muy cercano a él, lo sustituya, aunque sea plebeyo.

Rey: ¿Y la dote?

Valentín: La entregará post-mortem. Con el plebeyo. (47, todo el segmento)

(...)

Sansón (*se inclina por la ventana para recoger algo, reaparece con un papelito*): Señor, han entregado un ultimátum.

Rey: ¿Qué quieren ahora?

Sansón: No sé. (*Le entrega el papelito a Natán. Natán se lo pasa al Rey*)

Rey (*observa el papelito*): Buen papel. Todavía se puede escribir en el margen. (*a Natán*) Guardalo. (*Espera*) ¿Y? ¿Qué decía el ultimátum?

Natán (*iluminado*): ¡Quieren nuestras praderas y nuestras mujeres!

Rey: ¡Dales las mujeres! (*El Caballero protesta*) Margarita no. (48, todo el segmento)

(...)

Final del enfrentamiento:

(*La batalla. Valentín se escabulle y se acerca a Margarita. Luchan de un lado a otro de la zanja. Se tocan apenas con las espadas de madera. Sin embargo, el ruido del metal entrechocado es imponente. Gran ruido de agua que succiona y de gente que cae al agua*) (49)

(...)

Rey (*se distrae*): ¡Un barquito de papel! (*Intenta recogerlo. Resbala y cae al agua. Se le desarma parte de la armadura. Lo sacan del agua*) Resbalé sobre algo.

Natán (*se inclina y busca*): La bolita, señor. (*Se la tiende*)

Rey: Me la mandó el enemigo. ¡Qué estrategia! ¡Yo solo tengo incapaces! (*El Caballero Felipe protesta, lúgubre y encolerizado. El enemigo se inmoviliza con los espadones, mira a su alrededor buscando el origen del ruido. Rey, que se ha dado cuenta del efecto*) ¡Todos cobardes! ¡Baja ralea! (*Protesta más lúgubre y encolerizada del Caballero*) ¡Infelices! ¿Qué ejército tengo, que lucha como los rengos? (*Aullido del Caballero. El enemigo huye desfavorido. Rey*) ¡Ganamos! ¡Ganamos! ¡Que suenen las trompetas!

Sansón (*busca, ansioso*): ¡Otra vez! ¿Dónde la dejó? (50, todo el segmento)

El campo isotópico de los clasemas presenta continuidades con las subsecuencias anteriores e introduce el tópico de la lucha a través de los componentes

satíricos de la representación con características de una batalla medieval, el tópico del sinsentido de la guerra o de guerras sin causa, “nos atacan” (43, 45), el de los reclamos y de la arbitrariedad de las autoridades (48, 46). Se observa en la elección y construcción de lexemas y enunciados una superposición de las distintas temporalidades, por ejemplo, “multitud”, “armadura”, la “dote”, el “este”, el “oeste”, la “zanja”, “ralea”, “nuestras praderas”, “nuestros animales”, “el honor”, “lacayos”, “plebeyo”, “espadas, espadones”, “trompetas”, como componentes de la zona témporo-espacial medieval y “vecinos”, “la derecha” (usado irónicamente), “barquito de papel”, “bolita”, espadas pero de madera, como componentes de la zona témporo-espacial de la época de escritura y estreno de la obra. Se construye mediante la ironía y la sátira una imagen tópica de la decadencia y el anacronismo de gobernar en una época con un pensamiento y métodos propios de otra. El campo semántico-lingüístico coopera ampliamente con esa direccionalidad argumentativa en tanto los enunciados con alta semiotividad recogen haces de topoi de ambas épocas y se los muestra vigentes en una configuración social. En la medida en que la densidad semántica se amplía, se amplían el espacio de reposición por parte del espectador y los procesos de simbolización.

Dentro del campo de las isotopías actoriales, el rol del *Rey* es construido discursivamente por medio de acciones fracasadas o fallidas que evidencian su pusilanimidad; la orientación argumentativa hacia la decadencia total es creciente. En el segmento 46, el *Rey* dice: “¿Ignoran lo que es desafiarme? ¡Comerán el polvo!” y el que cae al agua por resbalar es él mismo (50). La enunciados en los que aparecen la adulación de *Natán* (43, 46) y su ambición de poder (48) acercan la imagen del consejero de palacio que ejerce poder sobre el soberano o señor feudal.

Muy relacionada con esta subsecuencia, se ha construido otra serie de enunciados, la de la usurpación del trono por parte de *Margarita 2*, a partir del segundo elemento de saber “Que nadie me contraríe”.

Subsecuencia C- Serie 2

Margarita (aparta a margarita 2 de Valentín): ¿Quién es esta imbécil? (a *Natán*) ¿De dónde la sacaste?

Natán (digno): No puedo decirlo.

Margarita 2: ¡No puedo decirlo yo sí! (Lo señala) ¡Cama! ¡Cama de él! (51)

(...)

Después de la batalla y la muerte del Caballero Felipe

Natán: ¿Celebrando? ¿No es un poco fuerte?

Margarita 2: ¡A rey muerto, rey puesto!

Rey: ¿Y yo qué soy?

Margarita 2 (no lo atiende): Gobernaremos juntos. Tenés mucha edad, papá.

Rey: ¿Yo? ¡Yo estoy en la flor...!

Margarita 2 (no lo atiende): A ver, muchacha, mi capa, ¡mi capa! ¿No sabés hablar?

Margarita: Sí. (52, todo el segmento)

(...)

Margarita 2: Empiezo a gobernar. (*Majestuosa, con toda su voz, canta*)

.....
Y ahora comenzará

mi reinado soberano.

Que comience el besamanos.

Que nadie me contraríe.

¡Seremos todos hermanos! (53)

(...)

(Suenan las campanas y las trompetas. Entran los caballeros y los lacayos. Comienza el besamanos hasta que en un momento la escena se petrifica. Irrumpe entonces la música y en franca ruptura se baila hasta el saludo final). (54)

En el personaje de *Margarita 2*, se introducen los tópicos de la sucesión ilegítima y la usurpación dentro de una Tópica más general sobre el poder. En la construcción de este personaje se asocian varios componentes del campo de los clasemas y de intertextualidad. Entre los primeros, en 51, su origen permanece no reconocido, es ella quien llama “papá” al rey (52), se ubica en el lugar de hija y desplaza a la hija considerada legítima, entre los segundos, el personaje funciona a la manera del bufón de la corte, quien pone en evidencia las limitaciones y debilidades de la misma. Se retoma del contexto la aspiración al trono y la presencia del heredero con debilidad mental. Los roles de *Margarita* y *Margarita 2* se invierten. La última representa la continuidad de un sistema, autoritario, hipócrita, que carece de legitimidad (54).

El devenir dramático lleva a un despliegue de sentidos a partir del título. El envido, en el juego de naipes de mus y truco, es una instancia de dos tantos. En la obra, remite a la inversión de roles y la sucesión de la línea ilegítima pero es una instancia que permite la continuidad del juego.

Hacia la construcción de una matriz discursiva

En *Real envido*, la enunciación de Griselda Gambaro presenta nuevamente las recurrencias de la intertextualidad y la coexistencia de distintas dimensiones témporo-espaciales, a la manera de cronotopías. La materialización de ambas se realiza tanto en la semioticidad de los enunciados didascálicos, y aun de los diálogos, como en la construcción lingüística de los mismos. La presencia del lugar común y del enunciado sentencioso, además del cuestionamiento del lenguaje y la lengua observados en las subsecuencias, configuran imágenes tópicas de contenidos culturales, las que puestas dentro de un marco de absurdidad y ridiculización, ponen de manifiesto su despojamiento de sentidos. La interrelación entre las distintas dimensiones y entre textualidad y subtextualidad hacen emerger series de no dichos en tanto esas imágenes tópicas guardan contenidos ocultos, no visibles, sujetamientos a distintas formaciones discursivas no percibidos como tales.

Hacia la construcción de memorias discursivas

Puede observarse en la recurrencia a distintos procedimientos de incorporación de componentes intertextuales una tendencia a recuperar memorias literarias, teatrales, de interdiscurso socio-histórico-político en relación dialéctica con aquellas. Esa recuperación le permite a Gambaro extender los alcances de esa intertextualidad hacia una dimensión argumentativa, es decir, su dramaturgia se escribe, más allá de sus razones personales, desde una enunciación que elige una Tópica con considerable densidad de memoria. Esas memorias adquieren el carácter de ya dichos dentro de determinadas formaciones discursivas, propiedad que conduce a pensar que también se inscriben dentro del campo de lo que Vitale (2007) denomina memorias retórico-argumentales. En síntesis, memorias que se ubican en uno u otro espacio interdiscursivo. La singularidad de la construcción discursiva de la dramaturga consiste en incorporar a esas memorias su carácter de constitutivas de un amplio campo de silencio, de no dicho. Son memorias que operan en el interior de los enunciados, de lo que se dice cotidianamente.

Conclusiones

La hipótesis de lectura del corpus centra la elaboración de las conclusiones, algunas ya adelantadas en forma parcial, en su mismo núcleo paradójico: la densidad del campo de lo no dicho en la dramaturgia de Griselda Gambaro y de Eduardo Pavlovsky en las etapas comprendidas entre 1970 y 2000 durante las cuales la enunciación parece estar surcada más por la crítica y la denuncia que por el silencio. Sin embargo, y teniendo en cuenta estas dos dimensiones constitutivas de la poética de los autores, la presencia de una subtextualidad abierta a otros procesos de significación ahonda en aspectos más raigales de la Tópica. De acuerdo con lo anticipado en capítulos anteriores, el estudio de la textualidad ha posibilitado observar una especial complejidad del enunciado de la dramaturgia y redescribirlo como compuesto por:

- Una dimensión del expuesto
- Una dimensión del presupuesto
- Una dimensión subtextual, interior al enunciado, donde reside predominantemente el campo de lo no dicho.

Las mutuas imbricaciones entre semioticidad y estructura lingüística han dado lugar a redescribir al enunciado como semiótico-lingüístico. Expresado metafóricamente, el espacio habla. Ello ha permitido un descentramiento de lo verbal y un posicionamiento del discurso del espacio y los signos. La construcción de algunas cronotopías recogen material semiótico y lingüístico revelador de continuidades y constantes culturales.

Los interrogantes sobre qué forma parte del espacio abierto por el no dicho son muchos; dentro de las limitaciones del recorte, ha podido observarse que:

- La presencia del lugar común, los enunciados sentenciosos o formulaicos y las reformulaciones de proverbios poseen potencialidad evidenciadora de subjetividades sociales.
- Los haces de topoi, paquetes de creencias, componentes culturales, son retomados con una argumentatividad que apunta a mostrarlos en

su vigencia dentro del interdiscurso social. Los autores los han retomado de ámbitos familiares, de formación y educación, del discurso de funcionarios y autoridades, de los reproducidos por la cultura predominante a través de las citas y aspectos intertextuales.

La matriz discursiva de ambos autores, siempre tendiente al desentrañamiento de una matriz discursiva de lo constitutivo del tejido social, apunta a la crítica y a la denuncia pero, precisamente por las operaciones de desenmascaramiento, apuntan a una reconfiguración de esa matriz. Otro tanto puede decirse de la construcción de memorias discursivas. No son recurrencias para la reconstrucción nostálgica o el simple recuerdo. Ambas visibilizan el archivo más subterráneo de los discursos sociales. La poíesis que emerge va en ese sentido, en el de contribuir a la reflexión y transformación de los mismos.

La focalización del corpus según el Análisis del Discurso ha posibilitado la reconstrucción del contenido del archivo, en particular de los aspectos estrechamente vinculados con las capas que lo hacen menos visibles o que lo anulan como tal. En relación con la Retórica se ha podido cooperar a su consideración como constitutiva de sentidos, no solo en el plano de la elocutio y el estilístico sino en el plano de la actio, el de la dimensión argumentativa con vistas a la reconstrucción de aquellos.

Volviendo a la paradoja planteada desde el inicio, la tesis aporta elementos para un análisis de los componentes enunciativos de las obras de Griselda Gambaro y de Eduardo Pavlovsky, análisis que posibilita el acceso a un oikos familiar, socio-histórico-político, que se constituye en partícipe o cómplice de hechos aberrantes, más allá del límite de lo humano, o convalida medidas económicas que acentúan la pobreza y la marginalidad. El presente trabajo contribuye al estudio de los autores en cuanto al lugar de enunciación de su dramaturgia e incorpora los aportes de otras disciplinas para una conformación del enunciado que tenga en cuenta los distintos aspectos de su complejidad.

El lugar de la dramaturgia y del Teatro, considerado a partir de una visión analítica de parte de sus componentes, integra el todo de otra manera. Insistiendo con la paradoja, el desmenuzamiento que supone el análisis posibilita una más acabada poíesis reconfiguradora de la enunciación total. Aun teniendo en cuenta las limitaciones del recorte y sabiendo que se han dejado de lado otras obras importantes por considerarlas

como parte de otra Tópica, el presente trabajo ha permitido un abordaje diferente de los estudios específicamente críticos con proyección a otros estudios que puedan completarlo.

Apéndice

Algunas consideraciones sobre el recorte del corpus

En el inicio de la investigación se abarcó un corpus más amplio. Durante su transcurso se observó que algunas de las obras presentaban una Tópica relacionada con problemáticas diferentes a las planteadas en la tesis o pertenecientes a un interdiscurso que, aunque vinculadas con aquellas, implicaban un análisis de otros discursos sociales. Tal es el caso de *Poroto* (1996) y de *El Señor Laforgue* (1983), de Eduardo Pavlovsky, que abordan la temática del militante político y las de los llamados “vuelos de la muerte”, respectivamente. Ambas requieren, dentro del marco de la hipótesis, una indagación de otros espacios del archivo.

Luego de la instancia de investigación de la dramaturgia de Griselda Gambaro se llegó a conclusiones similares. *Nada que ver* (1975), *Sucede lo que pasa* (1975) y *De profesión maternal* (1997), obras muy importantes de su trayectoria, suponen incorporar al análisis otros espacios interdiscursivos.

Por estas razones y por tratarse de un trabajo que ha adoptado caminos menos transitados, se ha elegido el recorte que mejor permitiera acceder, como ya se lo ha expresado en distintos apartados y capítulos, a los núcleos más profundos del enunciado donde residen densos procesos de significación.

Bibliografía

Adorno, T., *La Dialéctica Negativa*. Taurus ediciones. Cap. III.

_____ "Crítica cultural y sociedad" en *La crítica de la cultura y la sociedad*.

Agamben, G., (1995) *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. España: Pre-textos.

Anscombre, J.C. y Ducrot, O., *La Argumentación en la Lengua*. Madrid: Biblioteca Románica Hispánica. Ed. Gredos. Caps. V-VII.

Anscombre, J.C. (1998) *Estructura métrica de los refranes*, Francia: Centre National de la recherche scientifique. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.

Arnoux, E. Narvaja de, *La reformulación interdiscursiva en Análisis del Discurso*, Instituto de Lingüística, Ftad. de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

_____ *El pensamiento sobre la Unión Americana: estudio de una matriz discursiva*. Instituto de Lingüística, Ftad. de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Artaud, A. (2008), *El teatro y su doble*. Argentina: Retórica Ediciones

Authier-Revouz, J. (1984), *Heterogeneidades enunciativas*, Revista Langages N° 73

Barthes, R. *Fragmentos de un discurso amoroso* (versión digital).

Breyer, G. (2005) *La escena presente*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.

Calmels, D. (1999), *estrellamar*. Buenos Aires: D&B editores.

Courtine, J.J., "Análisis del discurso político (el discurso comunista dirigido a los cristianos). Prefacio de Michel Pécheux" en Revista Langages, N° 82, Junio 1981, versión digital (consultada el 23.08.07)

Deleuze, G., Guattari F., (1988) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos.

De Marinis, M. (1997) *Comprender el Teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Editorial Galerna.

De Toro, F. (1992) *Semiótica del Teatro*. Buenos Aires: Editorial Galerna.

Dubatti, J. (2002) *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura. Micropoéticas I (1983-2001)*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.

_____ *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002). Micropoéticas II*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.

_____ (2008) *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel. Cap. I.

_____ (2003) Estudio preliminar en *Eduardo Pavlovsky. Teatro Completo I*. Buenos Aires: Atuel.

_____ (1998) Estudio preliminar en *Eduardo Pavlovsky. Teatro Completo I*. Buenos Aires: Atuel.

Ducrot, O. , “Argumentación y topoi argumentativos”, en *Lenguaje en contexto I*, 1 y 2 , págs. 63-84.

_____ (1988), “ Los modificadores desrealizantes”, en *Signo y Señal*, págs. 45-72. Ftad. de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Foucault, M. (1987) *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.

_____ (1975) *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Argentina: Siglo veintiuno. (Ed. consultada 2005)

García Negroni, Ma. M., (1998) “Argumentación y dinámica discursiva. Acerca de la teoría de la Argumentación en la Lengua”, en *Signo y Señal*, págs. 45-72. Ftad. de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

_____ *Prosodia y Polifonía. El acento de intensidad como marca de la subjetividad del locutor*. Universidad de Buenos Aires.

_____ “Negación metalingüística, argumentación y escalaridad” ,en *Signo y Señal*, Nº. 9 , 1998, págs. 227-252.

_____ (2006) *El arte de escribir bien en español. Manual de corrección de estilo*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.

Gambaro, G. (1984) *Teatro 1* - Buenos Aires: Ediciones de la Flor. (Edición consultada 2001)

_____ (1989) *Teatro 3* - Buenos Aires: Ediciones de la Flor. (Edición consultada 2003)

Genette, G. (1989), *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.

- Hallbawchs, M. (1947), *La memoria colectiva y el tiempo*. Texto incorporado a *La mémoire collective*, Trad. de Vicente Huici Urmeneta. (1950 y 1968)
- Javier, F. (1998) *El espacio escénico como sistema significante*. Buenos Aires: Ed. Leviatán.
- Lakoff, G., Johnson, M. (1980), *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Ediciones Cátedra. Colección Teorema.
- Pavis, P. (2000), *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.
- Pavlovsky, E. (1997) *Teatro completo I*. Buenos Aires: Atuel. (Ed. consultada 2003)
- _____ (1998) *Teatro completo II*. Buenos Aires: Atuel.
- _____ (2006) *La multiplicación dramática*. Buenos Aires: Atuel
- _____ (2001) *La Ética del cuerpo*. Buenos Aires: Atuel.
- Pellettieri, O. (2001) *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*, Vo. V, Buenos Aires: Galerna.
- _____ (1997) *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.
- Perelman, Ch. (1997) *El imperio retórico*. Colombia : Grupo editorial Norma.
- Prieto, A. (1988) *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI, Editores Argentina, S.A. . (Ed. consultada 2006)
- Puccinelli Orlandi, E. (1995), *As formas do silêncio*. Universidad de Campinas, Brasil: Editora da Unicamp.
- Ricoeur, P. (2001), *La metáfora viva*, Madrid: Ed. Cristiandad, Ed. Trotta.
- _____ (1995-1996) Tomos I, II, III. México: sigloveintiuno editores, s.a. de c.v
- Romero, J.L. (1965) *Breve historia de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A. (Ed. consultada 2006)
- Romero, L.A., en *Breve historia de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A. (Ed. consultada 2006). Cap. XV.
- Seligmann-Silva, M. (2000) *Catastrophe and representation: History as trauma*. Universidad de Campinas, Brasil: Walter de Gruyter.
- Stern, M. (2006) *Puntuación en García Negroni, Ma. M., El arte de escribir bien en español. Manual de corrección de estilo*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.

Trastoy, B., Zayas de Lima, P., (1997) *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino*.
Ftad. de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Ubersfeld, A. (1998) *Semiótica teatral*. Cátedra. Universidad de Murcia: España.

_____ (2004) *El diálogo teatral*, Buenos Aires: Galerna.

Verón, E. , (1987) *La semiosis social*, Buenos Aires: Gedisa.

Viñas, D. (1964) *Literatura argentina y política*, Tomos I y II. Buenos Aires: Santiago
Arcos editor. (Ed. consultada 2005 y 2006)

Vitale, Ma. A. (2000) “ Tras las huellas de las memorias discursivas. Las
nominalizaciones y las descripciones definidas e indefinidas en los discursos golpistas
de la prensa crítica argentina (1930-1976)” , en *Selección de artículos presentados
durante el Tercer Coloquio Latinoamericano de Estudios del Discurso*. Soto, G.,
Universidad Católica de Chile. Edición digital. Versión impresa 2007, Sem. El estudio
de las memorias discursivas. El caso de los discursos golpistas en la Argentina (1930-
1976).

Diccionarios:

Charaudeau, P. y Maingueneau, D. (2005). *Diccionario de Análisis del Discurso*
Buenos Aires-Madrid: Amorrortu

Diccionario de la Real Academia Española (1984) Versión impresa.

Diccionario de la Real Academia Española. Versión digital.

Autores consultados en revistas digitales:

Trastoy, B. “La oclusión de la palabra en Griselda Gambaro” en *Teatro del Pueblo*.
SOMI en [http:// www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/](http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/) , consultado el 9.9. 06.

Ogás Puga, G. “Intertexto literario y político en La Señora Macbeth de Griselda
gambardo: conciencia, memoria y olvido en Argentina” en *telondefondo*, N° 3, julio
2005. www.telondefondo.org (Consultado en 2010).

Alonso Mariana, “*El Fígaro de Beaumarchais*”. Revista Axolotl.
<http://revistaaxotl.com.ar> (Consultado en marzo 2011)

Otros sitios consultados:

Universia Biblioteca. net, *Concepto de desarraigo y polimorfismo estético*.
<http://bibliotecauniversia.net/ficha.do?-34390224> (Consultado el 18/3/11)

Revista de Arte Logopress, *Federico Fellini. El circo de las ilusiones*. <http://www.revistadearte.com/2010/07/13>. (Consultado el 18/3/11)

El mirador de Cicalmo, *El barbero de Sevilla*. <http://cicalmo.wordpress.com>
(Consultado en marzo de 2011)