LA ESCALERA

ANUARIO DE LA E.S.T.

Escuela Superior de Teatro

Universidad Nacional del Centro
de la Provincia de Buenos Aires

Nº 4

LA ESCALERA

Anuario de la E.S.T.

Nº 4/1994

U.N.C.P.B.A.
Escuela Superior de Teatro

Pinto 399 - 3er. Piso - Tel. y Fax: 54 (0293) 22063
(7000) Tandil - Buenos Aires - República Argentina

Introducción y selección de Dora Schwarzstein. Buenos Aires, C. E. A. L.

Sebreli, Juan José (1984) ***Mar del Plata; el ocio represivo***, Buenos Aires, Leonardo-Buschi.

Sindzingre, Nicole (1988) ***Rituel***, en Encyclopaedia Universalis, París.

Topolski, Jerzy (1992) ***Metodología de la Historia***, Madrid, Cátedra.

Entrevistas a:

Adelaida Rodríguez Lagares, Directora de Cultura de la Municipalidad de Gral. Pueyrredón, en el año de creación de la Escuela Municipal de Arte Dramático.

Prof. Enrique Ryma, director teatral, primer Director de la Escuela Municipal de Arte Dramático.

Prof. Gerardo Loholaberri, miembro del primer cuerpo docente de la Escuela Municipal de Arte Dramático.

"PENAS SIN IMPORTANCIA": UNA VARIACIÓN EN EL MODELO GAMBARIANO

Mariana Gardey *

Introducción

Para ocuparnos de la poética dramática de Griselda Gambaro partimos de la noción de poética, "modelo más variación" (J. Dubatti: 1990), con la intención de ir más allá del "modelo" que caracteriza dicha poética, poniendo el acento en el dinamismo de su "variabilidad". Nos centraremos en ***Penas sin importancia*** *y, teniendo en cuenta la periodización formulada por Osvaldo Pellettieri (1994), la vincularemos con los rasgos paradigmáticos que definen las piezas de la tercera fase del teatro gambariano para, en esa confrontación, precisar la "diferencia" (R. Barthes) (1) de estas variantes textuales con respecto a sus modelos. Como última instancia de nuestras conclusiones, y para completar nuestra aproximación a la visión de mundo de Gambaro, analizaremos una cuestión clave: su propuesta ética.*

* *Area de Historia. Historia de las Estructuras Teatrales I y II. E.S.T. - U.N.C.*

A. Griselda Gambaro en el sistema teatral del '60

Para situar Penas sin importancia comenzaremos por ubicar a Griselda Gambaro en el sistema teatral al que pertenece, deteniéndonos especialmente en el tránsito desde la neovanguardia al realismo crítico, que define la poética dramática de la autora.

El microsistema que incluye la dramaturgia de Griselda Gambaro forma parte del subsistema teatral moderno (1930-1985), el cual abarca el estudio de la primera modernización (microsistema del Teatro Independiente) y la segunda modernización (microsistema del '60: realismo reflexivo y neovanguardia). El microsistema del '60 emerge en dicho año, convirtiéndose en dominante a mediados de esa esa década. Se concreta en tres fases:

1) De ruptura y polémica (1960-1969): designa al realismo reflexivo y a la neovanguardia del '60.

En este último movimiento -nacido a partir del Instituto Di Tella y su Centro de Experimentación Audiovisual- se inscribe nuestra autora, al estrenar en 1965 El desatino, obra fundamental para la evolución del absurdo en la Argentina. A lo largo de la década dará a conocer Viejo matrimonio (1965), Las paredes (1966), Los siameses (1967) y El campo (1968). Aparecen también Somos, La espera trágica (1964) y Robot (1966), de Eduardo Pavlovsky. En esta textualidad, cuya verosimilitud era la del género, el teatro creaba su propia legalidad a través de una primacía de la percepción por sobre la reflexión. A partir del estreno del El desatino, que desató una polémica en la que se enfrentaron los "realistas" con los "absurdistas", hubo durante toda la década varios momentos de mutuas acusaciones y réplicas.

El modelo de Gambaro -absurdo como principio estructurador (P. Pavis, 1984)- no es un epígono del movimiento europeo sino que aplica los mismos procedimientos de deformación o absurdización sobre los imaginarios sociales argentinos y sobre las pautas del teatro naturalista (J. Dubatti, 1989). Se trata, sobre todo en esta primera fase absurdista de su obra, de una "apropiación latinoamericana de la neovanguardia europea", que consiste en tomar su principio constructivo y

una serie de procedimientos menores, otorgándoles un nuevo sentido. Se produce la fusión de artificios teatralistas incluidos en nuestra tradición teatral -procedimientos que vienen de la obra de Arlt, por ejemplo-, mezclados con la apropiación del teatro de Harold Pinter en su primera época (desde The room (1957) a The caretaker (1960)). Pinter significa una continuidad y una superación de la ideología estética de Beckett, ya que si bien limita el "deseo de verificación" del público a través de una motivación "opaca" de sus personajes y sus contradicciones, propone un horror cotidiano, incluyendo la escena y la extraescena en la vida de todos los días de la clase media, y añadiendo a la temporalidad y a la intriga de sus obras sutiles niveles de prehistoria. En suma, potencia los mitos de la clase media y hace aún más desapacible su mundo a partir del terror al mundo exterior concreto.

2) De intercambio de procedimientos (1970-1985): entre el realismo reflexivo y la neovanguardia.

Representa la fase canónica del microsistema, y vive su momento nuclear al comenzar los '80, con la aparición del movimiento de Teatro Abierto. En la década del '70, la neovanguardia se disuelve en la vida teatral argentina, y se produce una síntesis con el realismo reflexivo. Por un lado, autores de origen realista como Roberto Cossa, presentan textos como El viejo criado (1980) y La nona (1977), en los cuales los procedimientos teatralistas -provenientes del absurdo, el expresionismo, el sainete y el grotesco criollo- sirven para probar, refuncionalizados, una tesis realista. Por otro lado, autores como Ricardo Monti también han creado, desde Una noche con el Sr. Magnus & hijos (1970), una síntesis entre los artificios del realismo y la neovanguardia.

De este intercambio de procedimientos entre las dos poéticas hacia un realismo más amplio estéticamente -explicado por una intensificación de la intromisión del "campo de poder" en el "campo intelectual" (P. Bourdieu, 1967), participa también el teatro de Griselda Gambaro. En esta fase, sus textos marcan una transición del absurdo al realismo: Cuatro ejercicios para actrices (1970); Sólo un aspecto, La gracia (1971); El miedo, Nada que ver (1972), Puesta en claro, Decir sí, Acuerdo para cambiar de casa, El viaje a Bahía Blanca, El nombre (1974); Sucede lo que pasa (1975), muestran este pasaje de una textualidad opaca a otra

transparente. Se activan los procedimientos del intertexto argentino (expresionismo de Defilippis Novoa, grotesco de Arlt). El teatro ya no crea totalmente su verosímil, sino que ahora el referente tiene un carácter creador.

En esta segunda versión, la autora concreta una serie de variantes textuales:

* hay piezas que se acercan al modelo de la primera fase: Dar la vuelta, Puesta en claro;

* otras están más cerca del modelo de la tercera versión (amplificación de procedimientos realistas): Nada que ver, Sucede lo que pasa;

* otra variante es la pieza Información para extranjeros de fuerte contextualización (drama de denuncia social).

3) Nacimiento de un nuevo microsistema teatral, cuestinador de la modernidad, y epigonización de los textos de aquélla (1985-1990).

Aparecen los textos "otoñales´" del microsistema,entre ellos Yepeto (1987) de R. Cossa, y Penas sin importancia (1990) de G. Gambaro. En esta etapa se encuentran también nuevos tipos de textualidad dramática y espectacular que marcan un cambio dentro del sistema teatral, intentando avanzar más allá de las formas dominantes.

B. *Penas sin importancia*: análisis del texto dramático

Es estrenada en 1990, en la Sala Casacuberta del Teatro Municipal General San Martín. Por esta pieza, ACITA -Asociación de Críticos e Investigadores de Teatro de la Argentina- le entrega a la dramaturga el premio Arlequín a la Mejor Obra de Autor Nacional. En 1991 se edita el tomo V del Teatro de Gambaro; junto con Penas sin importancia, aparecen Efectos personales, Desafiar al destino y Morgan.

I - Estructura Profunda

1.- Descripción del Modelo Actancial

El Sujeto es colectivo: Rita y Sonia; su Objeto es la identidad; el Destinador es la visión de mundo de Rita y el Destinatario son en primera instancia Rita, Sonia y Vania, y en última instancia un conjunto social más amplio. Como Ayudante están Andrés y Vania y los Oponentes son Pepe y Serebriakov.

Este texto se ubica dentro de la tercera fase del teatro gambariano, definido por la búsqueda de transparencia que conduce a la formulación de una tesis realista. Tomando, junto con Pellettieri (1993), como modelo del período a La malasangre (1981), iremos señalando las características de Penas sin importancia que se ajustan a dicho modelo y las diferencias que hallamos con respecto a él.

En cuanto a las primeras, podemos enumerar las siguientes:

- Sujeto muy activo: este rasgo se obseva en la intriga en donde es sujeto Rita, ya que ésta reacciona frente al decir y al hacer del oponente: al principio desmintiéndolo y desenmascarándolo, y en el desenlace, decidiéndose a romper definitivamente su relación con él, para alcanzar así su identidad y su libertad.

Las funciones que caracterizan a Rita son, con respecto a su propia intriga: dar, amar, trabajar, creer en el otro (Pepe), empujar a la acción, desenmascarar, solidarizarse.

En relación con la intriga de "Tío Vania": opinar, reflexionar, juzgar, aconsejar.

Mientras que el Sujeto de la intriga de Tío Vania, Sonia, se caracteriza por su pasividad y resignación ante su propio sufrimiento y el de Vania.

- Sujeto: personaje femenino: como en los demás textos de esta fase, se evidencia en Penas sin importancia una necesidad, por parte de la autora, de "aproximarse a sus personajes femeninos e identificarse con ellos"(2). El Sujeto colectivo muestra, a través de Sonia y de Rita, dos posturas opuestas que puede tomar la mujer ante la mentira y el egoísmo en el amor: si bien ambas sufren por igual, Sonia permanece

en la confusión y ha optado por resignarse a su destino, mientras que Rita es muy conciente de sus situación y decide revertirla, ganando su propia autonomía e invitando a Sonia para que ésta también abandone su actitud de sometimiento.

- Destinador y Destinatario: aparecen bien delineados. Con respecto al Destinador, hay a lo largo de la obra una confrontación entre dos visiones de mundo opuestas: la de Sonia y la de Rita; el texto valora esta última por sobre la primera. En cuanto al Destinatario, el Sujeto colectivo no actúa sólo para sí, sino que pretende abarcar un conjunto social más amplio (los débiles, los robados).

Las diferencias se centran fundamentalmente en:

- Oponente empequeñecido: en efecto, Pepe ya no se caracteriza -como los demás oponentes de esta tercera fase- por ejercer sin límites un poder irracional, sino por la pérdida gradual y completa de ese poder. Dicha pérdida se manifiesta en sus palabras y acciones: si bien su principal función es mentir, no sabe hacerlo bien (no puede engañar a Rita). Además, él mismo expresa su pequeñez frente a los demás llamándose "pulga" (111), "microbio" (136).

Las funciones que lo definen son: engañar, mentir, disimular, envanecerse, vivir a costa de otro (ser parásito de Rita, de Andrés), ser infiel.

- Disminución de la tensión entre Sujeto y Oponente: Esta se produce como consecuencia de la inversión gradual de fuerzas entre ambos actantes: mientras el Oponente (Pepe) se va debilitando, el Sujeto (Rita) va ganando en fortaleza y autonomía para enfrentarlo, al punto de lograr deshacerse de él. Con la ruptura de la relación entre ambos propugnada por Rita, desaparece también la enfermiza relación víctima-victimario en favor de la posibilidad de convertirse en un ser libre y digno, camino que emprenderá Rita, e incentivada por ella, también Sonia.

- Núcleos de acción: en la intriga de Rita son verbales a lo largo de toda la obra, con escasas excepciones (por ejemplo, cuando ésta ataca con cascotes a Pepe). Mientras que en la intriga de "Tío Vania" son puramente físicos en las escenas mudas, y verbales en los diálogos.

- Secuencias: predominan las de desempeño, que contienen gran cantidad de información verbal. La intriga de "Tío Vania" presenta algunas particularidades: contiene secuencias transicionales situacionales con información gestual (escenas

mudas), y transicionales referenciales (comentarios, críticas, juicios y anticipos vertidos por Rita sobre la acción y los personajes).

II - Estructura de Superficie

1.- Diseño de intriga

En "Penas sin importancia" hay dos intrigas paralelas: la de la obra propiamente dicha o intriga de Rita, y la correspondiente a Tío Vania de A. Chéjov, en relación intertextual con la primera. El paralelismo entre ambas intrigas se estructura en su alternancia, entrelazamiento y fusión a lo largo de la obra. En el interior de cada una de ellas, la acción comienza "in media res", y su desarrollo es lineal en la intriga de Rita, y fragmentario con saltos temporales en la de Tío Vania.

A la vez, incide en la elaboración de la trama el principio de circularidad. Griselda Gambaro parece haber aprovechado la alusión poética de Astrov a la existencia de un tiempo circular, que aparece cuando éste se despide definitivamente de Elena:

"Astrov: Antes de que el tío Vania entre con un ramo de flores, permítame...besarla. Un beso de despedida, al menos ¿Sí? (la besa en la mejilla). Bien...Ya está bien..."(138 y sig.).

El movimiento circular -que en la religión náhuatl tiene su símbolo clave en la serpiente que se muerde la cola- es una representación del tiempo, y es justamente el tratamiento del tiempo uno de los aspectos más llamativos en esta obra. Encontramos en ella varios episodios "que se muerden la cola"; mencionaremos aquí como ejemplo dos sucesos puntuales que conectan ambas intrigas: en la escena 1, tío Vania (víctima) dispara varios tiros a Serebriakov (victimario), cuando se da cuenta de que ha perdido sus mejores años trabajando para este ingrato, sin poder encontrar verdadero sentido y felicidad para su vida. Este hecho anticipa el desenlace propiamente dicho de la intriga de Rita, quien en

la última escena "dispara" hacia Pepe los cascotes de la maceta rota del malvón, símbolo de la ruptura de su vida en común. De ese modo se cierra el círculo, uniendo los momentos en que ambas víctimas reconocen el sinsentido de su vida de relación con sus victimarios-parásitos.

2 - Causalidad

El diseño de la intriga está regido por una causalidad directa, que intensifica el efecto de realidad. No sólo la relación temporo-causal entre los hechos se hace explícita, sino que una intriga (la de Rita) explica y resemantiza la otra (correspondiente a Tío Vania).

Procedimientos

1. Encuentro Personal

Este artificio, destinado a probar una tesis realista, lleva a la obra hacia el realismo crítico. Es el principio constructivo, y su función central es la de provocar el desenmascaramiento (verdad como misión y mentira como culpa). Los encuentros personales se producen en el interior de ambas intrigas, y algunos sirven para fusionarlas a través del diálogo de un personaje de cada una de ellas, donde se confrontan directamente dos visiones de mundo diferentes (en especial, la de Sonia y la de Rita). Los que más aportan a la conformación de la tesis son los encuentros entre Rita y Sonia, y entre Rita y Pepe. Las primeras, si bien comparten una serie de valores esenciales (amor, solidaridad, trabajo, dignidad, verdad), difieren en sus actitudes vitales; mientras que las visiones de mundo y las acciones de los segundos son diametralmente opuestas.

Semánticamente, estos encuentros personales muestran una "triunfadora": Rita, quien al abandonar a Pepe opta por dejar de ser una víctima y, desde su debilidad, aprender a ser fuerte y libre. El carácter realista de la pieza determina que la historia de la pareja protagonista cobre una dimensión social, mediante la expresión del compromiso y la solidaridad de las víctimas entre sí.

2. Personaje - embrague

La actitud de desenmascaramiento está a cargo de Rita, voz de la autora que denuncia el daño de la mentira y del amor mal entendido, y plantea una opción vital de liberación con el otro.

3. Sistema de Personajes

- Personajes referenciales: excepto en al escenas mudas de Tío Vania, donde los personajes se presentan con rasgos teatralistas (velocidad de sus movimientos, gestualidad exagerada, etc.), la caracterización de los personajes apunta a una clara referencialidad, muy cercana a nuestra experiencia social cotidiana en el caso de la intriga de Rita: se trata de personajes de clase media porteña. Rita es una empleada doméstica embarazada que debe mantener a su marido desocupado y haragán (Pepe), quien se ocupa sólo en comer, dormir y cantar; es el "señor" de su casa, finge tener un trabajo de peón y engaña a su esposa con otra mujer. Andrés es un amigo de la pareja, trabajador, tímido, generoso y enamorado sin esperanzas de Rita.

El efecto de realidad está dado además, por la complejidad y contradicción de los caracteres.

- Relación Víctima - Victimario: esta estructura de relación, típica de las obras gambarianas, se diluye en Penas sin importancia debido, como hemos visto, a la pérdida de poder del victimario, y a la decisión de la víctima de dejar de serlo. Esta evoluciona convirtiéndose en un personaje -toma de conciencia- categoría introducida por Stella Maris Martini y propia de la tercera fase-, quien lúcidamente desenmascara al victimario, se atreve a "decir que no" y se compromete con las otras víctimas para emprender su camino hacia la libertad y la dignidad personal.

- Antítesis de personajes: procedimiento realista utilizado también por Chéjov, aparece en la presentación de los personajes de ambas intrigas: se mantienen las oposiciones creadas por el dramaturgo ruso: Vania/Serebriakov, Vania/Astrov, Pepe (mentira, ocio, cobardía); Rita (razón por sobre el sentimiento, rebelión)/ Sonia (primacía del sentimiento, resignación); Pepe (éxito con las mujeres, deshonestidad, ser parásito, egoísmo)/ Andrés (fracaso con las mujeres, honestidad, trabajo, generosidad).

- Paralelismo de relaciones: se mantienen los desencuentros entre los personajes de Chéjov, originados en el tópico melodramático del amor no correspondido: Vania/Elena A., Sonia/Astrov, Astrov/Elena A. A dichos desencuentros se suman los de Rita y Pepe, y de Andrés y Rita.

La doble intriga determina la complejización de las relaciones entre los personajes; se trata de dos historias paralelas, cuyos personajes establecen entre sí relaciones de semejanza, diferencia, oposición; hay además un proceso de "síntesis" realizado por Gambaro; rasgos de dos personajes de una intriga pueden fusionarse en un solo carácter de la otra. Como ejemplos de lo anotado podemos citar: a Andrés como correlato de Vania -por lo cual sus relaciones con los otros personajes son paralelas a las del personaje de Chéjov: le da regalos a Rita, dinero a Pepe, etc. -; a Rita como síntesis de los aspectos positivos de Elena A. (cariño, solidaridad) y de Sonia (importancia de los sentimientos y de beneficiar a los demás); a Pepe como síntesis de los aspectos negativos de Serebriakov (parásito) y de Astrov (seductor).

4. Intertextualidad

Antes de pasar a Penas sin importancia, creemos necesario adoptar ciertas definiciones como punto de partida para nuestro análisis:

Para Gerard Genette (1982) la intertextualidad es una de las formas de transtextualidad, entendida ésta como "todo aquello que relaciona al texto, manifiesta o secretamente, con otros textos". Se trata de una "relación de copresencia entre dos o más textos (...) por la presencia efectiva de un texto en otro".(3) Su forma más usual es la cita, pero también se incluyen en esta categoría el plagio y la alusión. El criterio es de tipo "texto externo"; relación entre un Texto A y un Texto B, entre un Hipotexto (texto de referencia: A) y un Hipertexto (nuevo texto que toma como referencia uno anterior:B).

Patrice Pavis (1980), basándose en Barthes (1973) y Kristeva (1969), se refiere a la teoría de la intertextualidad como aquella que "postula que todo texto es sólo comprensible por el juego de textos que los precede y que, por transformación, influyen sobre él y lo elaboran". Afirma, además, que "la búsqueda de un intertexto transfoma el texto original tanto en el plano de los significados como de los significantes; desarticula la fábula lineal y la ilusión teatral, confronta

dos ritmos y dos escrituras a menudo opuestos, y pone el texto original a distancia, insistiendo en su materialidad". (4)

En Penas sin importancia, G. Gambaro instaura un diálogo con el texto de Chéjov, partiendo de la inserción selectiva de algunas escenas de Tío Vania en una intriga que se contextualiza en la Argentina actual.

Los modos de inserción de dichas escenas son variados (alteración del significante): hay escenas mudas que eran habladas en el hipotexto; citas textuales de frases; reducción de parlamentos del hipotexto; montaje de fragmentos de distintas escenas del hipotexto, que se fusionan en una del hipertexto; hechos relatados en tiempo pasado por un personaje-narrador, que reemplaza el diálogo originario; parlamentos pertenecientes a un personaje (en el hipotexto) que son dichos por otro distinto (en el hipertexto).

Las intrigas se conectan entre sí mediante distintos artificios: además del paralelismo ya analizado, se utilizan enunciados de enlace (la misma frase se repite en distintos contextos); acciones y gestos paralelos (plantar un abedul/ plantar malvones, etc.); temas en común (escena 6: diálogo de Rita y Sonia sobre el amor verdadero y el egoísta, los desencuentros, las despedidas, la espera, la alegría); "teatro dentro del teatro" (un personaje de una intriga mira la escena de otra); espacios en común (un personaje ajeno a una intriga puede invadir el espacio de ésta); presencia de un "personaje-mediador" (Rita, quien comenta, reflexiona y juzga acciones y personajes de la intriga de Tío Vania, y también establece un diálogo directo con algunos de sus personajes).

Semánticamente, podemos hablar -siguiendo a M. Bajtin- de una "parodia" al texto de Chéjov. Al diferenciar las nociones de estilización y parodia, el teórico ruso explica, con referencia a esta última: "Igual que en la estilización, el autor habla mediante la palabra ajena pero, a diferencia de la estilización, introduce en tal palabra una orientación de sentido absolutamente opuesto a la orientación ajena. La segunda voz, al anidar en la palabra ajena, entra en hositilidades con su dueño primitivo y lo obliga a servir a propósitos totalmente opuestos. La palabra llega a ser "arena de lucha entre dos voces".(5)

En Penas sin importancia, esta lucha entre dos voces aparece sintetizada, sobre todo, en los encuentros personales donde Rita y Sonia, o Rita y Pepe,

confrontan sus diferentes visiones de mundo. Como personaje-embrague, Rita vehiculiza el punto de vista de la autora, cuya orientación es totalmente opuesta a la del texto de Chéjov. Este es utilizado por Gambaro para sus propios fines: para denunciar la mentira, para negarse a "decir sí", para compartir el dolor.

5. Escena

Está trabajada en base a un artificio tetralista: hay en la puesta en escena una coexistencia del pasado (fragmentos del hipotexto), situado en la finca de tío Vania, y del presente (hipertexto), que transcurre en la casa de Rita y Pepe.

El mobiliario realista da cuenta, en ambos casos, del nivel social de los personajes. Los espacios de las dos historias comparten el mismo espacio escénico, y son delimitados mediante el uso de la luz. A veces son lugares independientes, pero otras se yuxtaponen o se comunican, coincidiendo parcialmente o fusionándose junto con las intrigas.

6. Extraescena

Es realista, y contribuye a diferenciar las dos intrigas, por contraste (nieve/lluvia, lluvia/sol). Se construye desde lo visual, lo verbal y el sonido.

7. Prehistoria

Si bien hay claridad en los niveles de prehistoria, éstos no son densos: sólo hallamos escasa información sobre el pasado de Pepe y de Andrés, y algunos datos sobre el de los personajes del hipotexto.

8. Gradación de conflictos

A pesar del fragmentarismo, los saltos cronológicos en la intriga de Vania y la circularidad, el lector-espectador está en condiciones de percibir la evolución gradual de las relaciones entre los personajes, que pasan por períodos de conflicto y de transición. Por ejemplo, la relación entre Rita y Pepe va desde la tolerancia con algo de alegría al principio, y pasando por momentos de crisis o distanciamiento llega a la ruptura final.

9. Parodia del melodrama

El intertexto con el melodrama, presente en la obra de Chéjov, aparece también en ambas intrigas de Penas sin importancia. Gambaro utiliza varios

procedimientos fundamentales del melodrama (E. Bentley): la coincidencia abusiva, el imperio de lo sentimental (autocompasión y temor, pareja imposible), el sistema de personajes maniqueo (villanos y héroes). Enumeremos algunos ejemplos:

* coincidencia abusiva: tanto Vania como Andrés (su "doble") son constantemente perseguidos por las desgracias;

* lo sentimental: nuestra identificación con las víctimas nos lleva, en principio, a la autocompasión, y al temor por los villanos. A las parejas imposibles de Tío Vania se suman los amores no correspondidos entre Rita y Pepe, y entre Andrés y Rita.

* maniqueísmo: aparece en forma leve, a la manera de Chéjov: si bien en primera instancia pueden dividirse en "buenos" y "malos", los personajes buenos portan rasgos negativos, y los malos, características positivas. Por ejemplo, Pepe se siente culpable y duda entre optar por Rita o por su egoísmo (aunque finalmente triunfe este último); Rita se indigna por los efectos negativos de su exceso de bondad.

Sin embargo, el funcionamiento de estos procedimientos melodramáticos cambia de sentido por la inclusión del principio constructivo del encuentro personal -ya analizado-, que semánticamente conduce a una razonada tesis realista, transgresora (superadora) del efecto sentimental del melodrama.

10. Música

La música y los sonidos constituyen otro artificio teatralista que aparece en forma recurrente a manera de leit-motiv. La intriga de tío Vania es acompañada por el tintineo de los cascabeles de un coche, y la de Rita, por un aria de Mozart (en las primeras escenas también se oye el canto de Pepe). Los leit-motive contribuyen a conectar ambas intrigas y a la circularidad del texto dramático -ya que lo abren y lo cierran.

Su función es principalmente indicial (R. Barthes): remiten a una atmósfera, a un sentimiento, a un carácter. Por ejemplo, los cascabeles del coche en el que parten Elena y Serebriakov connotan tristeza por la despedida; el canto de Pepe remite a su carácter, y su paulatino acallamiento tiene que ver con la evolución negativa de su relación con Rita.

11. Comicidad

No abunda en la obra, y su empleo está al servicio de la composición de algunos personajes. Siguiendo a Henri Bergson, podemos definir un carácter cómico por la presencia en él de ciertos rasgos: "rigidez, automatismo, distracción, insociabilidad". En Andrés, por ejemplo, los aspectos "rígidos" de su personalidad que lo acercan a un tipo cómico son su timidez y su excesiva generosidad; en Pepe, lo son su ineptitud para mentir y su vanidad. Estos personajes provocan risa sólo en determinados momentos, cuando los "gestos" (exteriores, automáticos) predominan sobre los "actos" (inherentes al personaje, conductas premeditadas), neutralizando los efectos dramáticos de los vicios o defectos. La superficialidad de los gestos -definidos por Bergson como "las actitudes, los movimientos y aún las palabras por medio de las cuales se manifiesta un estado de alma que se ha producido sin finalidad que lo justifique, sin provecho para el individuo"(6) hace que los aislemos del sentimiento y que no los tomemos en serio.

Sin embargo, el efecto cómico de dichos caracteres aparece atenuado, por las siguientes razones:

* no se trata de tipos, es decir que el vicio o virtud que se les atribuye no se "aísla" cobrando existencia independiente en el alma de los personajes. Son caracteres realistas;

* predomina en ellos la "acción" sobre el "gesto": los personajes causan un efecto más dramático que cómico, pues son presentados de modo que provocan emociones en el lector-espectador, conmoviendo su simpatía, su piedad (Andrés), o su aversión (Pepe).

La comicidad en los gestos y movimientos aparece en las primeras escenas mudas de la intriga de tío Vania, donde se exageran los primeros, y los segundos se aceleran. Bergson describe este tipo de comicidad: "las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano causan risa en la exacta medida en que dicho cuerpo nos hace pensar en algo simplemente mecánico".(7)

III - Aspecto Verbal

1. Modo

1.1. Desambiguación por la sentencia

En su análisis de El desatino, Jorge Dubatti cita a Griselda Gambaro, quien se refiere a su concepción de la escritura: "...es una acción que nunca establece una quiebra con las vicisitudes cotidianas,personales y sociales: es continuidad y enfrentamiento". (8) Esta palabra, contextualizada en la vida cotidiana y en los complejos imaginarios de la sociedad argentina, ha sufrido un tránsito desde un discurso que señalizaba su naturaleza teatral centrándose en el principio de la ambigüedad -primera y segunda fase de la producción dramática de la autora-, hasta un discurso que plantea, en forma realista, una propuesta clara de tomar conciencia de la situación de dominación y de revertirla, a través de la puesta en juego de un sistema de valores estricto -fase realista crítica. El personaje-víctima se propone concientemente dejar de serlo, para lo cual se adueña de sus palabras y se enfrenta al personaje victimario para "decir que no". Establece también un diálogo verdadero con otros pares (víctimas), con un código donde dominan el afecto y el compromiso con el otro. (por ejemplo, Rita y su actitud hacia Sonia y Andrés). Esta recuperación de la palabra ocupa, hacia el final, todo el espacio dramático, e implica la posibilidad de recuperar la dignidad y la libertad. Aunque -según Stella Maris Martini- aún no es la palabra del triunfo: "...los personajes -toma de conciencia operan a modo de vanguardia, son la fuerza de choque que, por lo general, muere en el intento de la rebelión". (9)

Si bien es cierto que en Penas sin importancia la victoria de las víctimas es sólo una posibilidad en el futuro, debemos señalar ciertas diferencias que individualizan esta obra, para lo cual describiremos las estrategias discursivas de la víctima y del victimario (pareja protagonista); el discurso sentencioso y claro de la primera se contrapone a la manipulación del discurso por parte del segundo, con el fin de cambiarle el sentido y descalificar el pensamiento de la víctima:

"Rita (...) El dolor que se comparte termina más pronto. No parece, pero termina más pronto.

Pepe-Como decir; si sufre un idiota dura un día, si sufren mil, dura diez minutos. (ríe)

Rita (Se enoja) -¡No des vuelta mis palabras!

Pepe -No las doy vuelta. Se caen solas. Como un alud." (98 s.)

Desde su desconfianza, la víctima cumple la función de desenmascarar sin miedo la mentira constante que caracteriza el discurso del victimario. Ante las interpelaciones de Rita, las mentiras de Pepe quedan al descubierto, muchas veces porque éste no sabe "mentir bien" (se olvida de lo que ha dicho antes).

La pérdida de poder del victimario empequeñecido se hace evidente en el total descrédito de sus palabras ante la víctima.

A dicho empequeñecimiento contribuye su propio sentimiento de culpa: ante la eventual falta de deícticos, Pepe siente que los insultos o frases desagradables están dirigidos a él -aunque no siempre es así.

Otros mecanismos de engaño que caracterizan al victimario son:

* fingirse inocente: se ofende si no le creen, aparenta complacer o preocuparse por la víctima, e intenta trasladarle sus culpas;

* escudarse en suposiciones o en un discurso impersonal (para probar cuál sería el efecto de la verdad sobre la víctima).

Retomando lo adelantado al principio de este punto, diremos que la marca fundamental del discurso gambariano en esta obra -como en las de toda la tercera fase- es lo que Stella Maris Maritini llama la "desambiguación por la sentencia": el del personaje- toma de conciencia es un discurso explícito, coherente y ejemplificador, que produce la desarticulación de la ambigüedad discursiva propia de las fases anteriores y se constituye, con la fuerza de su verdad y su dignidad, en las tesis de la obra. En Penas sin importancia es Rita quien, aunque perteneciendo a la clase media-baja, inscribe su discurso en el campo de la "rebelión ilustrada". La propuesta comprometida y ética de la autora adquiere de este modo una formulación didáctica.

En cuanto a las funciones del lenguaje, predominan -dado el carácter realista del código verbal empleado- la referencial y la apelativa. Esto ocurre tanto en los diálogos como en el hablante dramático básico. La función metalingüística se hace presente en el intertexto con Tío Vania. Aparecen, en menor grado, la función emotiva en los pasajes melodramáticos y en los monólogos, y la poética, centrada sobre todo en el discurso subjetivo de Rita.

Una particularidad del hablante dramático básico es el gran desarrollo

de su discurso, especialmente en las escenas mudas de la intriga de Tío Vania; los rasgos de literaturización son escasos.

1.2. Parodia del lenguaje melodramático

La retórica elevada para la exteriorización de sentimientos (especialmente de autocompasión) es transgredida por Gambaro mediante su mostación (función emotiva) y posterior confrontación con el habla razonadora del personaje -toma de conciencia (Rita), quien refuta el discurso melodramático postulando, a su vez, la tesis realista de la obra.

1.3. Red simbólica

A partir de la imagen del "pequeño abedul" que plantaba Astrov en los bosques rusos (hipotexto), Gambaro crea el símbolo del malvón. Plantado y cuidado por Rita, simboliza la vida en común de la pareja (Rita-Pepe), por cuya subsistencia y convivencia ella lucha diariamente.

El proceso de desgaste que van sufriendo las relaciones conyugales se ve reflejado en la planta de malvón, que se va secando de a poco. La ruptura "casual" de la maceta anticipa la ruptura definitiva de la pareja, y el victimario culpable (Pepe) es castigado con los cascotes que le arroja la víctima (Rita).

2 - Tiempo

La dislocación del orden temporal que se produce al combinar las dos intrigas es un artificio estético fundamental en la organización de la trama. Al paralelismo y la circularidad de los que ya hemos hablado, se agrega la fragmentación sistemática del tiempo, que estructura la obra alternando, entrelazando y por momentos fusionando ambas historias (pasada y presente), hasta que éstas se unen definitivamente en el final. Dentro de cada intriga, los saltos temporales caracterizan la de Tío Vania, armada sobre la base de selección y corte de sus momentos más relevantes. Esta comienza por el desenlace propiamente dicho (anticipo a su vez del desenlace de la intriga de Rita), tiene retrospecciones en boca de sus

personajes, y prospecciones, entre las que se destacan las hechas por Rita que funciona como narradora omnisciente anticipando lo que va a ocurrir (ironía dramática). En la intriga de Rita, por el contrario, hay una coincidencia entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso. Cada escena constituye una visión de un instante específico en las relaciones entre los personajes.

3 - **Punto de Vista**

Hay dos tesis opuestas que se van confrontando a lo largo de la obra: la de resignación (Sonia), evasión (Pepe) o conformismo (Andrés), cuya tendencia es seguir viviendo sin transformar el statu quo. A esta posición se opone la de Rita, personaje-embrague por cuyo discurso pasa el punto de vista de la obra: este personaje pretende transformar la realidad y vivir "de la otra manera" (sin mentiras, con amor verdadero y solidaridad).

IV - Aspecto semántico

Según Osvaldo Pellettieri, los textos de la tercera fase del teatro de Gambaro "tienen la voluntad de la transparencia: quieren explicarse a sí mismos y a las restantes piezas de la autora". Esta actitud se intensifica en su últimas obras, entre las cuales figura Penas sin importancia, que constituye una "glosa, un comentario esclarecedor de su teatro anterior". (10) Dicha transparencia se traduce en una clara tesis realista, verificable en el desarrollo dramático de los textos. El absurdo ya "no nace, como en la primera fase del teatro de Gambaro, de la pura forma. Ahora, la autora parecer querer decirnos que es algo que forma parte de nuestras conductas diarias". (11)

Dada la relevancia de la intertextualidad como procedimiento estructurante de este texto dramático, y como parte de la noción barthesiana de "diferencia" que hemos seguido, creemos pertinente remitirnos al nivel semántico del Tío Vania chejoviano, para comparar sus coincidencias y divergencias con el aspecto semántico de Penas sin importancia, empleando para ello las nociones de "estilización" y "parodia" desarrolladas por M. Bajtin.

El texto de Gambaro dialoga con la palabra del texto de Chéjov. En ocasiones, hay voces en él que lo estilizan. En la estilización -explica Bajtin- "la concepción del autor utiliza la palabra ajena en el mismo sentido que sus propias aspiraciones". Al penetrar en la palabra del texto ruso, la autora no entra en conflicto con ella, "sino que la sigue en su misma dirección y tan sólo la hace convencional". (12) Esto ocurre, por ejemplo, con las siguientes ideas comunes a las dos obras:

Tío Vania	Penas sin importancia
- La vida es aburrida, tonta, sucia, absurda, El sacrificio actual no tiene sentido (nadie lo agradecerá en el futuro) (Dicho por Astrov).	- La vida es aburrida: "Pepe: (...) Una vida de mierda. Esto tenemos (...) Es... aburrido todo. cerrado. Vos trabajás todo el día; y ni podés cuidar un malvón! (124)
- Importancia de los sentimientos auténticos: es inmoral tratar de ahogar dentro de uno mismo la juventud y el sentimiento (Dicho por Vania a Elena A.)	Importancia de los sentimientos: el título de la obra de Gambaro enmascara la siguiente ironìa: "Elena A.: ¿Qué sabés? Es cierto, quizás esté un poquito enamorada de Astrov. No tiene ninguna importancia. Sonia: ¡Son tus sentimientos los que no tienen importancia!" (134)
Pérdida de valores (denuncia): fidelidad. pureza, capacidad de sacrificio (Dicho por Elena).	Valorización de la fidelidad por sobre la infidelidad (Rita, pág. 105)
- Importancia del trabajo: "Una vida ociosa no puede ser límpida (Astrov). El aburrimiento y la ociosidad son contagiosos (Sonia).	- Importancia del trabajo: cita textual de las palabras de Astrov (pág. 107) No es justo que unos trabajen para otros, mientras éstos se dedican al ocio (Rita, pág. 136)

Pero a medida que avanza el desarrollo de la obra prevalece la parodia, ya que a ésta responde el punto de vista de la autora, quien introduce en la palabra de Penas sin importancia "una orientación de sentido absolutamente opuesto a la

orientación ajena" (de Tío Vania, en este caso). Lejos de fusionarse como en la estilización, las voces de los personajes-embrague de ambos textos entran en conflicto:

Tío Vania	Penas sin importancia
- Hay que tener misericordia y agradecimiento (Sonia)	- Hay que ser bueno, pero no tonto. Los victimarios no merecen misericordia (Rita, pág. 135)
- No hay esperanza para esta generación aún siendo inteligente y honrado es imposible ser feliz, por la vida cotidiana, monótona, despreciable, que vuelve cínico al hombre. Quizás las generaciones futuras sepan cómo ser felices (Astrov).	- La vida es difícil: se nos explota, nunca estamos seguros, se nos miente. Sobre todo se nos miente, aunque podemos aceptarlo o no. Quizás haya otra forma. (Rita, pág. 124). No hay que renunciar a la alegría. No se debe cargar dolor en otras espaldas y robar alegría (Rita, 128).
Autocompasión melodramática, distancia decir-hacer (Serebriakov, Vania)	No hay que quejarse demasiado, hay que tratar bien a la vida. Hay momentos en que se puede ser feliz (Rita, pág. 132)
- Hay que vivir, hay que tener fe. En la otra vida descansaremos y tendremos alegría (Sonia).	-Rita: "¡No me nombre usted a Dios, idiota!" (112). La fe no cuenta; sólo existe un plano humano, interindividual y social. Importa este mundo, no el más allá. Rita: "Misericordia o nada, hay que atravesar éste (mundo) primero. (142)
- Aquí y ahora hay que trabajar para los demás (Sonia). El fin de la vida es beneficiar a la humanidad (Astrov).	-No es válido ser demasiado bueno (los otros no pueden ser malos en serio: sólo mezquinos, mentirosos). No hay que trabajar para los demás, déjandose explotar. Esto es amor mal entendido. No sirve (Rita, 131). Los buenos pueden tener reacciones impredecibles (cansarse de ser explotados, de sufrir). Rita, pág. 135)

- Amores no correspondidos: actitud de resignación, de espera inútil, de cobardía de vivir el amor verdadero, de sufrimiento por las despedidas (Sonia, Vania, Elena, Astrov)	- La espera vana, el sacrificio por un amor no correspondido, no valen la pena (Rita). Hay que cortar relaciones cuando éstas no conducen a ninguna parte. Hay que aprender a "cruzar la propia orilla"; los que no lo hacen no saben amar. (Rita, pág. 139). No dar siempre sin recibir nada a cambio. "Ver": verbo metafórico que significa amar verdaderamente, encontrarse a pleno con el otro. (Rita, pág. 140) No valen las tristes despedidas de alguien que nos quiere, que no va a volver. Hay que conservar los verdaderos afectos. El amor que no nos cuida, destruye. No se puede dirigir el sentimiento, pero sí la manera de querer. (Rita, pág. 141)

A las ideas enumeradas, que actualizan y resemantizan la obra de Chéjov (hipotexto), debe agregarse la dimensión social y ética que le da Griselda Gambaro al amor verdadero a través de la voz de Rita:

"Hay una cuerda que nos une a los otros. Para el bien y para el mal. Siuno la afloja demasiado, la pierde. Si uno la tiene demasiado tirante, la pierde." (132)

"Vamos a esperar juntos, los débiles, los robados. Antes de que llegue nuestra hora, vamos a aprender juntos cómo ser fuertes, cómo vivir. De otra manera". (142)

Importan, en definitiva, el amor recíproco y la solidaridad hacia los otros (víctimas), para aprender a vivir mejor. Existe la voluntad de transformar la realidad adversa, de "decir no" a la mentira y "sí" a la alegría, y la esperanza de que concretar todo esto en nuestra vida diaria es posible.

C. Conclusiones

Conforme a nuestro propósito inicial de analizar la poética dramática de Griselda Gambaro desde la óptica de su variabilidad, esto es, de su "diferencia"

con respecto a su propio "modelo", y habiéndonos centrado para ello en la tercera fase de su producción, puntualizaremos ahora los aspectos que singularizan a la variante textual que hemos seleccionado para confrontar con el modelo de dicha versión (La Malasangre).

Penas sin importancia se diferencia de su pares por los siguientes rasgos:

- Acción: * el empequeñecimiento del Oponente: Pepe ha perdido el carácter autoritario y todopoderoso que mantiene esta actancia en la tercera fase (Benigno, Creonte, Obán, el Rey y Morgan). El mismo considera que es una "pulga", un "microbio". Se han invertido los roles: ahora es el Sujeto (Rita) quien establecerá la barrera entre lo permitido y lo no permitido, negándose a la mentira, a la manipulación de sentimientos y a que sea explotada su bondad; además, Rita se encarga de hacer desaparecer definitivamente de su vida a Pepe, "corriendo el pasador" para que él ya no entre en su nuevo proyecto vital;

* la disminución de la tensión entre Sujeto y Oponente: producida como consecuencia de la inversión de roles ya descripta.

- Intriga: * Diseño: el entramado de dos intrigas paralelas, cuya alternancia, entrelazamiento y fusión le dan dinamismo a la obra. El principio de circularidad, que se combina con el paralelismo apuntado.

* Procedimientos: * en el sistema de personajes, se diluye la típica estructura de relación gambariana entre víctima y victimario, debido a la alteración de las fuerzas producida a nivel de la acción;

* el modo particular de intertextualidad, que pone en contacto dos historias y sistemas de personajes análogos pero diferentes, que se relacionan a veces en forma especular (por ejemplo: Andrés es el "doble" de tío Vania), y otras por antítesis (ejemplo: la visión de mundo de Rita es opuesta a la de Sonia);

* el singular uso del tiempo y el espacio, que hacen cohabitar el pasado y el presente ante los ojos del espectador.

- Aspecto Semántico: * a diferencia de las demás obras de la tercera fase, donde la voz de las víctimas -Margarita 1 en Real Envido, Dolores en La malasangre, Suki en Del sol naciente, Antígona en Antígona furiosa, y María en Morgan- se alza "en contra de la irracionalidad del poder ejercido sin límites" (O. Pellettieri), no

encontramos en Penas sin importancia precisas connotaciones históricas argentinas que permitan la lectura de hechos político-sociales pasados y recientes (como sí ocurre, por ejemplo, en La malasangre, que transcurre en el período rosista, o en Del sol naciente, donde hay una clara alusión a la guerra de las Malvinas);

* a pesar de la dimensión social que cobran las palabras de Rita cuando se pone del lado de los débiles y los robados, se privilegia en esta obra la historia de amor, la relación interindividual que permite mostrar la verdadera naturaleza de los sentimientos humanos, que inciden para bien o para mal en nuestra vida diaria.

Por último, intentaremos elucidar en parte la cuestión ética que, siendo central en la dramaturgia de Gambaro, es planteada explícitamente en sus últimas obras. Para sustentar nuestra opinión, tomaremos algunas ideas de Cornelius Castoriadis, quien en su artículo titulado "Miserias de la ética" distingue entre una "ética heterónoma", legado de las religiones y filosofías tradicionales (Islam, Cristianismo, Kant, etc.) y una "ética autónoma", aún por construir.

Para refutar la validez de la primera, señala sus debilidades fundamentales:

- la ignorancia del hecho de que "ninguna regla ética puede aplicarse fuera de circunstancias particulares". Las éticas religiosas y filosóficas violan la exigencia de la "frónesis" aristotélica, que consiste en "la capacidad de juzgar en los casos en que no hay reglas mecánicas u objetivables que secunden al juicio". (13)

- el abandono de lo decisivo en favor de lo trivial: tanto filósofos como teólogos suelen callar cuando se trata de discutir sobre asuntos realmente importantes. Según Castoriadis, esto se debe al reconocimiento, en dichos asuntos, de una primacía tácita de la dimensión política por sobre la ética, en la cual la primera transgrede o se separa de la segunda.

En su crítica a la primera ética cristiana (anterior a la institucionalización de la religión en el siglo IV), Castoriadis la define como "heterónoma": en ella "la ley moral me ha sido entregada por otro (en este caso, Dios, mediante la revelación de su voluntad) sin que yo pueda plantear interrogante alguno". (14) Así, no puedo preguntarme por qué ha prohibido Dios el adulterio, aún en pensamiento, prescripción que implica no sólo el control de los actos sino de hecho la

eliminación del deseo, es decir la supresión del inconciente, y que por lo tanto tiene como efecto la culpabilización perpetua e insalvable del hombre. A partir de éste y de otros ejemplos, se pregunta Castoriadis sí una ética semejante es aceptable, o directa y positivamente "inmoral", y concluye planteando la necesidad de superar esta separación entre ética y política, entre hombre interior y hombre público implícita en la ética cristiana, que hemos heredado como fundamento de nuestra civilización occidental. Hay que reemplazar las éticas y las políticas heterónomas por "una ética de la autonomía necesariamente articulada a una política de la autonomía", a las que define de este modo:

"La autonomía en el plano individual consiste en el establecimiento de una nueva relación entre sí mismo y el propio inconciente; no eliminarlo sino lograr filtrar lo que se transmite de los deseos a los actos y las palabras. Tal autonomía individual está constitutivamente sometida a graves condiciones. Por lo tanto, necesitamos instituciones de la autonomía, instituciones que a cada uno concedan una autonomía efectiva en calidad de miembros de la colectividad y le permitan desarrollar su autonomía individual. Esto sólo es posible instaurando un régimen verdaderamente democrático y no sólo de palabra". (15)

Castoriadis explica los efectos positivos que provocaría la instauración de dicha ética tanto en el plano individual como en el colectivo, a pesar de sus obvias limitaciones:

"[Esa autonomía] no nos garantiza, evidentemente, una respuesta automática a todos los asuntos que la existencia humana plantea; aún tendremos que afrontar las condiciones trágicas que caracterizan la vida, el no siempre saber distinguir, ni individual ni colectivamente, dónde campea el bien y dónde el mal. Pero no estamos condenados al mal, como tampoco al bien, porque podremos volver atrás, individual y colectivamente, reflexionar sobre nuestros actos, retornarlos, corregirlos, repararlos". (16)

Creemos que la propuesta ideológica que Griselda Gambaro expone en sus obras responde totalmente a esta noción de "ética autónoma", ya que la autora no aplica ninguna regla ética olvidando las circunstancias particulares sufridas por las víctimas (pensemos en la ruptura, elegida por Rita, de su vínculo matrimonial con Pepe), y pretende también superar la barrera entre ética y política al denunciar el papel de la mentira como instrumento de dominio o de control

(recordemos a Pepe), al valorar la coherencia entre el decir y el hacer, y los esfuerzos individuales aunque parezcan minúsculos (Rita cuidando su malvón), y también al erigir a la justicia y la solidaridad social, virtudes esencialmente políticas, como valores fundamentales a recuperar para el mejoramiento de nuestra vida cotidiana.

Notas

1 Barthes, Roland (1986:1):
"Esta diferencia no es evidentemente una cualidad plena,irreductible (según una visión mítica de la creación literaria), no es lo que designa la individualidad de cada texto,lo que lo nombra, lo señala, lo rubrica, lo termina; por el contrario, es una diferencia que no se detiene y se articula con el infinito de los textos, de los lenguajes, de los sistemas: una diferencia de la que cada texto es el retorno".
2 Pellettieri, O. (1993:17)
3 De Toro, Alfonso: "El productor rizomórfico y el lector como detective literario: la aventura de los signos o la posmodernidad del discurso borgesiano (Intertextualidad. Palimpsesto. Deconstrucción. Rizoma)"; en Blüher, K. y otros (1992:159).
4 Pavis, Patrice (1980:276 s.)
5 Bajtin, Mijail (1988:270)
6 Bergson, Henri (1991:110)
7 Op. cit., 30.
8 Dubatti, Jorge (1989:92)
9 Martini Stella Maris (1989:105) "El ambiguo protagonismo de las palabras en el teatro de Gambaro", en Mazziotti, N. (comp.)
10 Pellettieri O. (1993:19)
11 Pellettieri O. Op. cit.
12 Bajtin Mijail (1988:269 s.)
13 Castoriadis, C. (1994:35)
14 Op. cit. 37.
15 Op. cit. 37.
16 Op. cit. 37.

Bibliografía

Bajtin, Mijail (1988) ***Problemas de la poética de Dostoievski***, México, Fondo de Cultura Económica.

Barthes, Roland (1986) ***S/Z***, México, Siglo XXI.

Bentley, Eric (1988) ***La vida del drama***, México, Paidós.

Bergson, Henri (1991) ***La risa***, Buenos Aires, Losada.

Blüher K.; De Toro A. (1992) ***Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas***, Frankfurt am Main, Blüher-de Toro Ediciones.

Bourdieu P. (1967) "Campo intelectual y proyecto creador" en ***Problemas del Estructuralismo***, México, Siglo XXI

Castoriadis, Cornelius (1994) "Miserias de la ética", ***Zona erógena***, Nº 22.

Chéjov A. (1979) ***Tío Vania***, Madrid, Aguilar.

Dubatti, Jorge (1989) "Griselda Gambaro,absurdo y sociedad en El desatino", ***Espacio de Crítica e Investigación Teatral***, Año 3, Nº 5.
(1990) "El teatro del absurdo en Latinoamérica", ***Espacio de crítica e investigación teatral***,Año 4, Nº8.

Gambaro, Griselda (1991) "Penas sin importancia", ***en Teatro 5***, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

Mazziotti, Nora (comp) (1989) ***Poder, deseo y marginación. Aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro***,Buenos Aires, Puntosur.

Pavis, Patrice (1984) ***Diccionario del teatro***, Barcelona, Paidós.

Pellettieri, Osvaldo (1989) ***Teatro argentino de los 60***, Buenos Aires, Corregidor.
(1990) ***Cien años de teatro argentino***, Buenos Aires, Galerna.
(1993) "Estudio Preliminar, notas y vocabulario", en ***La malasangre*** de Griselda Gambaro, Buenos Aires, Huemul.
(1994) ***Teatro Argentino Contemporaneo*** (1980-1990), Buenos Aires, Galerna.

TEATRO BONAERENSE: CIRCULACION Y LEGITIMACION*

Liliana Iriondo
Teresita Fuentes
Mariana Gardey

"No se es artista de un único modo porque algunos experimentan la plenitud del significado y otros viven con la incertidumbre de que algo, finalmente, pueda ser dicho. No se es artista de un único modo, porque la red invisible de experiencia y cultura, de razón e imaginación, de lo que se sabe y de lo que nunca podrá saberse, está tejida siempre con hilos distintos".

Beatriz Sarlo, 1994.

La heterogeneidad en las modalidades de producción dentro de la Provincia de Buenos Aires es una de las variables a considerar a la hora de acercarse para estudiar su teatro.

Conviven así: a) una modalidad ligada al ámbito oficial con un polo en la Comedia de la Provincia (dependencia de la Subsecretaría de Cultura) desde la

* *Trabajo elaborado dentro del Proyecto de Investigación sobre "Teatro Bonaerense". Area de Historia. Historia de las Estructuras Teatrales I y II. E.S.T. - U.N.C.*