

Lectura semiótica de *Un día especial* y *La que sigue*, en *Cuatro ejercicios para actrices* de Griselda Gambaro

Josefina Vargas Fonseca

(doctoranda de la Universidad Nacional de Córdoba)

La obra de teatro, como manifestación artística, pone a consideración dos aspectos de la esencia misma de la dramaturgia como son la expresión lingüístico-discursiva: el teatro como género literario; y el texto espectacular que deviene en otra expresión artística integradora de variados signos, lingüísticos y no verbales, que reconocen orígenes de inspiración en la música, la danza, la arquitectura o las artes plásticas y cooperan con la expresión compleja que es el teatro en la escena. Este doble enfoque que impone el *hecho teatral*, ha sido fundado en argumentos sólidos como los de María del Carmen Bobes y Tzvetan Todorov ¹

Desde los presupuestos platónicos, el teatro se entiende como la *imitación*, actividad en la que el autor, al *conformarse con otro por el gesto o la palabra* parece buscar un mayor grado de objetividad a través del diálogo, y su figura se oculta dejando hablar a los personajes para que ellos solos construyan el mundo y el significado de la obra en la que se encuentran inmersos. Ese hablar aquí y ahora, despierta la ilusión teatral y favorece el desarrollo de una teoría dramática que se centra en conceptos básicos como la verosimilitud, la catarsis, la teatralidad o el distanciamiento.

La oposición diégesis-mímesis nos lleva a explicar dos aspectos decisivos en la obra dramática: *diégesis* como la manera de decir el relato, la narración no imitativa, y

¹ Cfr. María Del Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática* Madrid, Taurus, 1987 y Tzvetan Todorov, *Les Genres du discours*, París, Seuil, 1978.

mimesis, como la relación que la obra artística mantiene con su modelo, es decir la relación texto literario-realidad. Roland Barthes se aproxima al concepto cuando habla de la teatralidad como “espesor de signos” y de sensaciones que se construyen en la escena a partir del texto escrito².

El teatro, por su esencia resulta uno de los objetos de estudio privilegiados de la Semiótica, debido a la diversidad de signos, de carácter heterogéneo, que desempeñan una función significante. Proponer un texto dramático como *objeto de investigación*, y exponerlo a los diferentes conceptos teóricos que se han ocupado de los signos y su devenir en el uso del lenguaje es una experiencia valiosa para descubrir la riqueza de su expresión y de su potencialidad significativa.

Fernando Andacht a partir de la idea de que el pensamiento de Pierce puede aplicarse al texto teatral buscando los íconos, indicios o símbolos, entiende por *hipoícono* al signo que funciona por semejanza con su objeto. Se pregunta por el “efecto revelador de los signos en la acción sígnica o semiosis cualitativa materializada”. Esto lo conduce al análisis de la “imaginación humana, tanto en la vida como en el arte”³. Observa que el poder del hipoícono atraviesa al signo desde el uso común, pasando por la metáfora muerta para referirse a lo ilusorio, que potencia como *un sueño*; y se expresa, luego, en la plenitud de la metáfora. Se remite a Pierce que toma la idea de *sueño* para referirse al funcionamiento icónico, a la relación entre la categoría de primeridad y las otras dos que conforman la base faneroscópica del proceso de semiosis. Sostiene Andacht, que la noción de *hipoícono* es de tal *insistencia*, que lo remite a la naturaleza similar al sueño, con aspecto de cualisigno.

La *imagen insistente* pone de manifiesto dos aspectos: la resistencia material y la dimensión imaginaria concebida como una dimensión puramente cualitativa de esta clase de signo. Este debilitamiento de la frontera entre la ficción y la realidad nos muestra la actividad semiótica en donde se instala el signo que puede ser icónico,

² Roland Barthes, “Literatura y Significación” en sus *Ensayos críticos*, Barcelona Seix Barral, 1983.

³ Fernando Andacht, “El irresistible poder del hipoícono en la vida cotidiana”, en *Revista De Signis*, 4, julio 2003, Barcelona, Gedisa, p. 75-94.

porque puede representar principalmente su objeto por la similitud; no importa cual fuere su modalidad de ser. El hipoícono es un “representamen icónico” de distinta índole. Observaremos algunos casos en las obras seleccionadas. Miraremos los *deseos* o *interpretaciones* con que Griselda Gambaro despliega este proceso de semiosis ilimitada. En la lectura nos preguntaremos por el *para qué*: el *propósito* que orienta el proceso de generación signica, al margen de la intencionalidad del emisor y el receptor. Nos preguntaremos si son predestinados o providenciales. En ese *camino* que seguimos tras la representación metafórica interminable, descubrimos que en el universo signico lo único seguro es el cambio y el entrecruzamiento de tramas y signos. Dicho esto, la interpretación será apenas una mirada sobre la obra.

Cuatro ejercicios para actrices de Griselda Gambaro⁴ puede explicarse en el marco de las luchas sociales entre la década del 60 y el 70 (Mayo Francés de 1968) en que nació una intensa campaña en pos de conseguir mayores derechos para las mujeres, con la intención de alterar las leyes tradicionales del amor a medida que las personas se disponían a buscar nuevas versiones de la felicidad, tal como lo revelan nuevos tipos de parejas, matrimonios, familias o vínculos interpersonales.

Estas obras de Gambaro, centradas en una búsqueda hacia otras imágenes de la mujer diferentes de las temáticas tradicionales, los diálogos y los personajes habituales, siguen manteniendo su actualidad a pesar de que muchos conceptos han ido evolucionando hacia la obsesión por la apariencia física, el anonimato en la cita de Internet, el divorcio y la separación o bien los temas relacionados con la mujer maltratada. Hoy se ha instalado el concepto de parejas y matrimonios por elección libre, a través de un esfuerzo de construcción en la relación de pareja, fundada en un nuevo contrato, en que se valora más el verdadero encuentro afectivo, el reconocimiento de las diferencias y la aceptación.

⁴ Griselda Gambaro, *Teatro 3. Cuatro ejercicios para actrices*, Buenos Aires, Ediciones La Flor, 2003; p. 53 a 71. Los números que siguen a la cita, corresponden a esta edición.

Viene al caso, por la actualidad de estos temas, algunos conceptos de Sergio Sinay, psicólogo gestaltico, cuando comentando algunas versiones artísticas, como ocurre con el tango "Ventanita florida" de Luis César Amadori, musicalizado por Enrique Delfino, busca puntos de referencia en el país:

Es conocido en los diversos géneros artísticos en todo el mundo, que se lamentan de la fugacidad del amor, la decepción en que termina la esperanza de que un sentimiento se prolongue en el tiempo, el cine, la literatura, las leyendas urbanas, las creencias personales. La iconografía amorosa de nuestra cultura parece reforzar esta idea.⁵

Este enfoque ha sido abordado por *Cuatro ejercicios para actrices* de Gambaro: en *Un día especial* se pone en debate la permanencia de la felicidad en el matrimonio.

Para la problematización de nuestro objeto de estudio hemos seleccionado, en el plano de la expresión, signos entendidos como *representamen icónico* de efecto destacado en el contexto de la acción dramática y sobre los que se apoyan los contrastes generacionales; el uso de los puntos suspensivos, las acotaciones escénicas, los signos de entonación, las mayúsculas, comillas, y el empleo de cierto vocabulario: *mama, vieja, bebida, te casás, felicidad, pasto*, se pueden decodificar siguiendo las observaciones de Andacht, cuando leyendo a Randell⁶ dice que el signo vuelve los objetos inmediatamente disponibles, tal como son en sí mismos, en lo que atañe a la función distintiva del *hipoícono*.

En una reflexión previa sobre la capacidad de los signos, consideramos la *categoría de la primeridad* con las otras dos categorías que conforman la base faneroscópica de la semiosis. Se destacan en los signos del objeto teatral estudiado, la imagen insistente con que la realidad material del signo se vuelve reiterativa, una fuerte alerta para introducirse en el sueño de la realidad propuesta en la obra. Esto se

⁵ Sergio Sinay "El amor para toda la vida, ¿una utopía?" Nota de tapa de *LA NACIÓN REVISTA*, suplemento cultural del diario *La Nación* del domingo 30 de julio de 2006.

⁶ J. Ransdell, "The epistemic function of iconicity in perception", *Pierce Studies* 1, Institute for Studies in Pragmatism, 1979 ; p. 51-66

visualiza, por ejemplo, en el uso de los puntos suspensivos, cuya norma abre un espectro amplio de significados abiertos a sugerencias, como los casos de extensiones temporales temáticas: "...le puse veinte años la silla bajo el cu..." (*Un día especial*); los enlaces de secuencias distantes en el tiempo, lazos de unión entre el lenguaje sonoro de un efecto de interjección con la sílaba inicial de la palabra y la palabra significada como en: "Yo nunca le dije vieja a mi vie... a mi madre." Los puntos suspensivos también provocan una tensión oral en la interioridad del personaje que se reitera como efecto, con relación al marido: "¿No sabés cómo era? Nervioso, amargado...Prepotente... La silla bajo el cu..."

Otro caso: en *La que sigue* también se observan estos efectos para indicar las mutaciones de personalidad en el caso de la adivinadora-adivinada y se acompañan con abundantes signos de entonación, de pregunta e interrogación, que incrementan el asombro, la sorpresa de los personajes:

Paulita: ¿Virgen? ¡Deje que yo lo adivine! (la mira, saca su conclusión. Ríe)
(p. 67)

Allí, la acotación escénica pone en acción el efecto faneroscópico de los demás signos que operan en la respuesta:

Zoraida: Es... asunto... mío.
Paulita: ¡Por supuesto! ¡Si no es pecado! Un tropezón cualquiera da en la vida. (p. 67)

Se puede apreciar el efecto de los signos desplegados desde el texto dramático hacia las acciones en escena, mientras aparta las cartas y cobra coraje de adivinación, con las indicaciones de la acotación escénica.

También los puntos suspensivos son un fuerte signo de movimiento temporal:

Zoraida: (la mira fascinada. Con un hilo de voz): ¿Por qué? ¿En qué momento... pasó? (p. 68)

De esta manera la *imagen insistente* vincula el aquí y ahora de la resistencia material con la dimensión imaginaria que señala Andach.

La situación comunicativa referida por Peirce alude al "acerto paradójico" que explica el deseo que está conectado al placer, y éste en sí es una cualidad. Al advertir la conexión entre el texto y el objeto de la experiencia, este territorio impreciso de los signos ocupa un papel central en nuestra vida, llevándonos del acontecimiento singular, irreplicable hacia la regla general: la frase "...te casás...", (p. 56), en boca de Luisa, la madre, en *Un día especial*, remite a todo un proceso de significación entre un hecho concreto y las múltiples asignaciones de significados que da el lector a la frase referida al casamiento.

La categoría de primeridad nos exime de todo comentario diferente de *felicidad* y manifiesta el grado de vaguedad con que los verbos delimitan la realidad desde *el sueño o fantasía*. El debilitamiento de la frontera entre la ficción y la realidad nos suspende en un universo en el que la diferencia entre lo real y la copia desaparece y da lugar al *puro sueño*. La diferencia entre ícono (evocaciones posibles) e hipóícono, gana una categoría más potente en la distancia entre el sueño y su instanciación material.

Víctor Arancibia se ocupa de las maneras en que la sociedad va conformando las identidades y su visión viene a complementar nuestra lectura⁷. Si bien su objeto de estudio es el material cinematográfico, sus observaciones pueden hacerse extensivas a la obra de teatro en los procesos de representación y de reproducción de los imaginarios; de las prácticas sociales que se presentan como *dominantes*, de acuerdo con Foucault, para observar los discursos circulantes en una sociedad que los genera y alimenta en un archivo que se modifica o pervive, según los factores que lo afecten.

En las obras de Gambaro, el texto fomenta el encuentro, tanto de quien escribe, como de quien lee la obra teatral; fortaleciendo el sistema de producción de signo, de manera que existen puntos de identificación, con un refuerzo para la representación. El

⁷ Víctor Arancibia, "Lugares, miradas e identidades. La construcción de representaciones en el cine de Lucrecia Martel." en *Representaciones sociales - modos de mirar y hacer*, Salta, Ciunsa, 2005; p. 48-68.

enlace que existe entre la madre de la obra y los modelos de madres que conocemos en la sociedad, entre la adivinadora y las representaciones que tenemos de ellas en nuestra cultura.

A través del recorrido, podemos advertir las fronteras entre la realidad y la ficción en el imaginario que aproxima similitudes cuando atraviesa el proceso de decodificación del signo. Estas afirmaciones nos llevan a detenernos en las interacciones sociales y lingüísticas que propone la obra de teatro como *memoria cultural*. En este caso, Alejandra Cebrelli y Víctor Arancibia, recomiendan considerar el mecanismo semiótico altamente eficaz para registrar estrategias de conservación, modificación y olvido de un determinado grupo. Los autores toman como ejemplo para el análisis la producción fílmica de Lucrecia Martel y establecen cuestiones que se deben tener en cuenta en el proceso de decodificación como relevamiento de las prácticas:

...las formas de ver y los modos de reproducción social, al mismo tiempo que se da cuenta de los mecanismos de resistencia, modos de negociación, aceptación y todas las variantes que hacen posible vivir y sobrevivir en una cultura heterogénea y abigarrada. Este relevamiento pone el acento en las representaciones que perfilan la identidad local. (8)

El archivo de representaciones acerca del territorio de unos y de otros, y la posibilidad de construcción y reconstrucción de miradas que siguen o no el trayecto de las hegemonías y las confrontaciones con las prácticas concretas y prescriptas desde las instituciones, se hace bien evidente en *Un día especial* sobre el *deber ser* que exponen entre:

1) madre e hija respecto del horario para dormir o para regresar a la casa:

¿Todavía despierta? (p. 55)
son las dos de la mañana. Es tarde (p. 55)
¡Pero si a las ocho te vas a dormir! Como las gallinas
..no como vos, que dormís hasta las doce (p. 55)
si andás por ahí a cualquier hora (p. 56)

2) Discrepancia generacional

No trago las costumbres de ahora. Tanta libertad, a las dos a las tres, no hay hora para nada. Entran y salen como hombres. (p. 57)

3) Valoraciones sociales de la soledad o la compañía

so bastante grande para cuidarte (p. 55)

Te hago compañía (p.56)

Yo no necesito compañía de nadie (p. 56)

4) Los vínculos madre-hija / madre-abuela

No me digás vieja! No soy tu abuela. (p. 56)

5) Idea sobre el casamiento

si te casás, es asunto tuyo (p.56)

Todos parecen buenos al principio. Después muestran la hilacha. (p.56)

Gambaro propone un espectro de gestos y representaciones con las que alude a un territorio de unos y otros, posibilitando la construcción y reconstrucción de miradas que siguen o no el trayecto que indican las *hegemonías* y los actos que se bifurcan notablemente en los personajes. Por ejemplo, la madre acepta fatalmente su matrimonio desmotivado y la hija sumida en la ilusión, desdibuja la realidad negativa de cualquier futuro adverso. En el caso de *La que Sigue*, Zoraida, la adivina, presa de la omnipotencia de su poder de adivinación, no admite el diálogo lúcido de su clienta Paulita que la sondea en lo personal, con una mirada certera. La clienta, a su vez, no valora sus capacidades de autodeterminación y lo manifiesta en su admiración proyectada sobre la bruja, que resulta inconsistente.

Este abanico de mujeres que presenta Gambaro nos atrapan en "Miradas vacilantes, oblicuas, inquietantes, develadoras, curiosas, son algunas de las

modalidades elegidas para hablar de una sociedad que trata de mantener 'tras los muros' las problemáticas que la afectan." pone de relieve Arancibia⁸.

Y con respecto a las territorialidades agrega: "La delimitación que realizan los personajes del espacio de pertenencia implica necesariamente el conflicto"⁹; que en el caso de estas mujeres podría invertirse diciendo que en los conflictos se reconocen las territorialidades con que cada personaje se presenta como opción de vida escenográfica.

Es notable también señalar las *dualidades* como "modalidades de relación entre un grupo y otro, construyendo un juego de representaciones donde las características identitarias están definidas por una oposición que resulta mutuamente dependiente. De esta manera, como en todo proceso identitario, uno se define en relación con el otro"¹⁰ vínculo madre-hija/Adivina-adivinada.

Dice Arancibia: "a mínima configuración social que se constituye en la obra... hace que parezca de manera espectral la posibilidad del conflicto". En este punto retoma ideas de Derrida en nota al pie de página:

como una presencia que no tiene una ubicación concreta en el espacio ni en el tiempo pero que está acechando e inquiriendo al presente. La lógica de la espectralidad tiene en el acecho su característica central por cuanto es una presencia/ausencia que deja latente la posibilidad de ser. Esta espectralidad abre las puertas a lo diferente y ésta a la heterogeneidad, que es social e histórica. No hay diferencia sin alteridad, no hay alteridad sin singularidad, no hay singularidad sin aquí-ahora.¹¹

Dentro de estos parámetros, vemos moverse a los personajes de Gambaro (p. 57) y la espectralidad de la fatalidad de los conflictos se sostiene en una confrontación callada, sustentada en las tensiones del escenario entre lo que se dice y lo que se sugiere.

⁸ Víctor Arancibia, ob. cit., p. 50.

⁹ Víctor Arancibia, ob. cit., p. 51.

¹⁰ Víctor Arancibia, ob. cit., p. 57, cita al pie.

¹¹ Jacques Derrida, citado por Víctor Arancibia, ob. cit., p. 57.

Observando los lexemas utilizados para calificar e identificar como forma de categorizar y percibir el mundo, el teatro muestra un mensaje de signos lingüísticos: vocabulario, signos de entonación, puntuación y acotaciones escénicas de gestos a través de los cuales circulan los imaginarios en conflicto (la hegemonía con su impotencia por desterrar lo inconveniente, la confrontación de creencias, propias del mundo representado). Allí aparecen los *pantanos*, entre lo que se dice y lo que se calla; caracterizados como las espectralidades de la desconfianza, la marginación y la conservación de los esquemas de dominación y la reproducción de las redes del poder.

Por los llamados *intersticios*, se ve el esfuerzo permanente por mirar las tensiones entre las prescripciones y las acciones que realmente se producen en la interacción cotidiana, que contradicen lo que las normas ordenan. El personaje muestra entonces un terreno de contradicciones.

La mirada de la cámara que se sitúa como espía de la privacidad y puede mostrar lo que el ojo habitualmente no ve, nos muestra escenas de la intimidad como madre/hija o adivinadora/adivinada en los momentos en que se pone en crisis la moral imperante.

Más allá de las declaraciones de principios que enarbola una *madre* ante su hija o la adivina pidiendo el dinero a su clienta, las prácticas cotidianas y privadas aparecen construyendo *nuevas morales* que no se discursivizan y pasan inadvertidas hasta que son juzgadas por quienes ejercen la mirada. En el caso de estas obras, la mirada esclarecedora de síntesis se produce al final. La borradura de límites entre el bien y el mal, entre lo permitido y lo prohibido, entre lo prescripto y lo que se realiza está naturalizada y a nadie le provoca conflicto. Todo está siempre al borde del abismo y pende de un delgado hilo al borde de explotar en un escándalo; pero nada de esto sucede, como en los finales de estas obras.

Arancibia llama *entre el cielo y la tierra* a ese "espacio intermedio en el que las historias se cruzan, las morales se relativizan, las representaciones pierden el valor categórico que tienen en el imaginario, y por lo tanto tambalean y se ponen en cuestión"¹².

Nada de lo que ingresa al campo de la imagen -digamos en nuestro caso, de la representación- resulta tranquilizador. La historia y la forma de presentarla son altamente revulsivas, ya que el espectador se siente inquirido en sus principios estructurales. Digamos que en las obras citadas, se produce una dialéctica rápida de reflexiones personales, muchas de ellas inconclusas, que dejan pensando un haz de reflexiones sobre las posturas que encarnan las actrices.

Al finalizar las obras se advierte la "política de las miradas" que señala este autor, como el "mapeo de representaciones sociales, sobre todo las relacionadas con la mujer, sus roles, haceres y decires"¹³ en los distintos modelos generacionales en la sociedad argentina. Si uno se pregunta cuál sería el resorte del cambio. Arancibia responde que existe una mirada pasión y resistencia que saca al poder de su lugar para llevarlo a otro campo de confrontación: el margen en dónde se habita, que el poder desconoce y nada reacciona de acuerdo con las reglas. La mirada pasión, resistencia y margen es la que tergiversa, cuestiona, polemiza, conflictúa y subvierte el mundo en que vive.

La explicación de las modalidades de relación, de las formas de exclusión, de las estrategias de dominación y el intento por conservar los privilegios mediante la reproducción de las prácticas que intentan perpetuar las estructuras vigentes hace que el espectador local se sienta interpelado por una imagen casi especular y exprese su incomodidad por expresiones que transgreden los registros, como "la silla bajo el cu..." (p.58) entre madre e hija, o bien "¿nunca la pescaron?... ¡Qué va a ser legal!" (p. 66); "Sí, la educaron bien pero de poco sirvió." (p. 68). Frases estas que en la conversación quedan fuera del buen gusto y suenan como eufemismos de mal trato.

¹² Víctor Arancibia, ob. cit., p. 64.

¹³ Víctor Arancibia, ob. cit., p. 64 -65.

El idiolecto estético: del imaginario a un nuevo código

Desde la perspectiva de Umberto Eco¹⁴, se puede decir que el texto dramático, entendido como una manipulación de la expresión, ofrece una oportunidad para provocar un reajuste de contenido y un proceso de cambio de código que influyen en la idiosincrasia de los lectores. A través de los cambios de códigos propuestos en la obra *Un día especial*, se plantea una nueva visión del mundo, la búsqueda de una ruptura con la noción de matrimonio como garantía de felicidad para reemplazarla - indirectamente- por otra. En *La que sigue*, por su parte, los personajes se enfrentan con sus propios miedos y debilidades rompiendo con la regla en la que alguien es propietario exclusivo del saber sobre los demás.

El texto estético, en este caso teatral, representa una serie de actos comunicativos que buscan provocar respuestas originales en los lectores. La sorpresa del lector frente a las actitudes de la madre y las reacciones de su hija; o las ocurrencias de Paulita, en *La que sigue*, generan múltiples interpretaciones del mismo texto.

El aserto meta-semiótico, en este caso, sería la reflexión y los efectos que los signos van provocando. Así, en *Un día especial*, sometemos al modelo de laboratorio el concepto de *madre* y encontramos líneas de sentido desde las connotaciones de *vieja*, con la ambigüedad de edades y ligada a lo afectivo, acentuado por la entonación. Se produce la vacilación entre lo peyorativo de llamar *vieja* como degradación humana y la contención afectiva que propone el uso en confianza, complicidad típica del sociolecto argentino.

La naturaleza futura del signo gira en torno de la posibilidad de modificar este concepto hacia nuevas visiones de la maternidad y de los vínculos *madre/hija*.

¹⁴ Umberto Eco, "El texto estético como ejemplo de invención", en su *Tratado de Semiótica General*, Barcelona, Lumen, 1977: 416-436.

Estos fenómenos significan cambios de códigos que representan un enclave innovador en el contexto cultural en tanto construyen un idiolecto estético, que Eco llama de corriente o de período histórico.

Las obras seleccionadas de Gambaro actúan en la sociedad proyectándose en una variedad de sentidos hacia nuevas normas, cuando funciona con juicio metasemiótico. Es por ello que Eco, en "El tiempo del arte"¹⁵, sostiene que la obra de arte debe promover que se digan otras verdades, que se impugnen las verdades establecidas y se invite a un nuevo análisis de los contenidos. Así, en la medida en que los textos estéticos pueden cambiar nuestra visión del mundo, no sería de poco interés tenerlos presentes en la rama de la teoría de producción de signos que estudia la adecuación entre las proposiciones y los estados del mundo. El proceso comienza con inducciones que llevan a deducciones para finalmente, luego del análisis de las hipótesis, llegar a abducciones, o sea a poner a prueba nuevos códigos, con nuevas hipótesis interpretativas y hacer intervenir todas las modalidades de inferencia.

En las obras seleccionadas para el análisis, se nos proponen dos situaciones modelizantes de alto contenido simbólico que inducen a fuertes reflexiones, motivo de un análisis pormenorizado a la luz de teorías adecuadas o compatibles con estos objetos de estudio. En el caso de *Un día especial*, la obra nos pone ante una situación real en la que una hija próxima a casarse retorna a su casa por la madrugada y encuentra a su madre levantada. Este escenario de pie a una profunda dialéctica o recorrido sobre las expectativas de realización humana femenina entre dos generaciones muy distanciadas una de la otra.

Las tensiones se centran en el encuentro/desencuentro entre madre/hija, entorno a la búsqueda de felicidad en su intimidad de mujeres y a través del matrimonio.

En *La que sigue*, la dramaturga nos enfrenta al desafío de la adivinación del destino entre lo evidente y lo trascendente, tensión que se resuelve en una búsqueda

¹⁵ Umberto Eco, "El tiempo del arte" en *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona, Lumen, 1988; p. 123-133.

de espejismos en la cual los personajes se interiorizan uno con otro en dos intimidades que intercambian sus roles sorprendiéndose a sí mismas y al espectador o lector en el seguimiento de identidad de cada personaje, mimetizado con su interlocutor entorno a un estereotipo adivinador/adivinado- Adivinado/adivinador.

Desde nuestra perspectiva reconocemos tres momentos propios del texto teatral: el de la escritura de la obra, el de la representación escénica del texto, y el de la lectura social. Nos parece importante distinguirlos, aunque nuestro análisis se centre en la escritura del texto y en su lectura. La naturaleza futura del signo gira en torno a modificar este concepto hacia nuevas visiones de la maternidad y de los vínculos *madre/hija*.

Siguiendo el razonamiento de Eco en el *Tratado de Semiótica*¹⁶, rescatamos la noción de *ambigüedad* y *autorreflexividad* que se plantea en el texto dramático desde el discurso de la madre, como ruptura o violación de las reglas del código en lo referido al casamiento y a la maternidad asociados a la felicidad. En la obra, cuando se rompen las reglas fonológicas no terminan las palabras: "...Vie..." por *vieja* dejando para el lector, la integración del signo para la interpretación final.

Hay otras formas de ambigüedad, cuando se distingue sistema de norma. Al respecto, Eco se refiere a conceptos de Coseriu¹⁷ al afirmar que la lengua puede permitir diferentes actuaciones. En el texto teatral propuesto, se usa tanto el término *vieja* para designar lo mismo con diferentes acepciones. Sin embargo, es un término que connota significados diversos conformes a quien lo usa y en qué contexto. Por otra parte, Coseriu indica que las normas dependen de subcódigos estilísticos que asignan connotaciones particulares a bloques sintácticos (frases hechas como "...le puse la silla bajo el cu...") y representan un caso típico de hiper-codificación.

Asimismo, se observa actuando el concepto de desviación de la norma, como determinante de lo estético. Sin embargo, puede haber desviaciones estéticas y no estéticas. Esto se evidencia en *Un día especial*, cuando la hija pide a su madre que la

¹⁶ Umberto Eco, ob. cit.,

¹⁷ Cfr. Eugenio Coseriu *Teoría del lenguaje y Lingüística General*, Madrid, Gredos, 1962.

abrace. El lector puede esperar que eso ocurra, pero, por el contrario, la madre se niega.

En *La que sigue*, puede suponerse que Zoraida adivinará el futuro de Paulita y, sin embargo, la situación se revierte. La ambigüedad genera concentración y no desorden, ya que atrae la atención del lector/espectador, provocando una situación de *excitación interpretativa*, que tiene lugar cuando en el texto existe una desviación en el plano de la expresión evidenciada en una alteración en el plano del contenido. Por esto, el texto estético se hace autorreflexivo porque atrae su atención sobre su organización semiótica.

El trabajo estético se realiza sobre niveles inferiores, superficiales del plano expresivo. Intervienen diferentes tipos de microestructuras, como es el caso de la palabra *pasto* en *Un día especial*. Allí, las posibilidades interpretativas giran en torno a un variado referente, ligado a las metáforas culturales, en tanto se alude al apareamiento en el pasto, al amor-pasión, al pesebre, a la vida silvestre.

El proceso de pertinización del *continuum* expresivo, la organización de ese *continuum* material que da vida a unidades-tipo, asociadas a las unidades de contenido; se profundizan. En "la silla bajo el cu..." ya mencionado, se evoca un modelo de hombre, previsto por el lector, en comparación con otros modelos contrapuestos.

Estas unidades transmiten señales como: "la felicidad es para toda la vida", que acentúan las cualidades físicas y posibilidades de producción y transmisión. Al aspecto físico se lo llama materia del significante, la cual tiene relevancia semiótica. En el texto estético, la materia de la señal se halla integrada al lugar de segmentación ulterior. La utilización del término *vieja*, en *Un día especial*, no revestiría mayor interés, sino fuera dada en un contexto social determinado: una hija que se va a casar, y dialoga sobre ello con su madre, que pertenece a otra generación.

Los conceptos anteriores nos acercan al pensamiento de Lotman, cuando habla de *duplicación*, y nos llevan a reconocer dos momentos en el texto teatral: el de la escritura de la obra y luego, el de la representación. Según propone Lotman, la

duplicación supone la conversión de un mundo de objetos en un mundo de signos: la imagen reflejada está sacada de los vínculos naturales para ella¹⁸.

El personaje de Zoraida, en *La que sigue*, representa una construcción nueva en base a las *Zoraidas* que conforman el mundo real, de donde ha sido sacada de su hábitat para ser puesta en una escena diferente. En el caso de *Un día especial*, existe un esfuerzo por lograr que el texto teatral se asemeje e imite modelos de *madres e hijas* y refleje representaciones sociales, imaginarios populares o mitos de nuestra sociedad (el caso del matrimonio visto como garantía de la felicidad) al proponer que los objetos de la representación insertos en un mundo *aparentemente real* asuman esos modelos.

Se evidencia también la noción de *doble duplicación*, entendiendo por tal al mecanismo semiótico que no es espontáneo sino consciente y que supone una manipulación de los signos destinados a crear una ilusión de identidad con el objeto representado y su imagen. Así añade un eslabón más a la naturaleza sígnico-convencional, que se encuentra en la base del proceso semiótico, la adición de rasgos icónicos de lo no verbal. En el enunciado "estás llena de pasto... me parece que vos..." (p. 57) se indica claramente algo diferente de estar sucia con pasto; habla de una situación no aceptada por la madre; sugiere una asociación - la animalidad de revolcarse en el pasto- que la madre rechaza. El desplazamiento en los parámetros de la moralidad se extiende a lo pecaminoso, oculto, sin embargo, evidente en la expresión, como ya se dijo anteriormente. En el contexto que se genera, se alude a la sexualidad primigenia, espontánea por asociación "libre como el pasto", instintiva; que tiñe el texto a través del discurso de la madre.

En *La que sigue*, la *doble duplicación*, por regla general, se concentra en una determinada parte de la obra, "la capacidad de adivinación", (p. 64) que en juego escénico se evidencia hasta el punto de un brusco aumento de convencionalidad, dejando al descubierto la naturaleza sígnica de tal manera, que las figuras centrales

¹⁸ Iuri Lotman, "El lenguaje teatral y la pintura" y "Los muñecos en el sistema de la cultura", en *La Semiosfera III*, Frónesis, Cátedra, Valencia, 2000; p. 85-102.

producen un efecto de imagen en el espejo que se da con una deformación. Se intensifica el desconcierto del lector/espectador, quien presta atención específica al reflejo que es el cambio. De pronto, queda atrapado sorpresivamente en el momento en que la *adivinatora* se descubre *adivinada* por su clienta. Se genera el espanto y el lector avanza en todas las potencialidades del signo que sugieran la capacidad humana para indagar sobre su propio destino, sobre el devenir en el tiempo. Es un fuerte llamado de atención sobre lo fugaz de su existencia, la inconsistencia del pasado y futuro, ante el presente, la enajenación de las personalidades fuera de su destino.

La mirada de Lotman destaca que en la obra teatral se verifican segmentación y detención al proponer un mundo dividido en partes: cuadros, escenas, actos, que interrumpen la continuidad del mundo representado. Estas unidades, a su vez, constituyen totalidades. En nuestro objeto de estudio no encontramos escenas, pero sí momentos, pases de una cosa a la otra marcados por puntos suspensivos o bien términos que indican un salto en la significación (en *Un día especial* se pasa de la idea de "pelusa en el pelo" a estar "llena de... pasto" y de ahí a inferir: "me parece que vos..."). Por un lado, la continuidad y el movimiento pareciéndose a la cotidianidad de la vida misma, y, por otro, la división en cuadros, con su especificidad y su significación, asemejándose a un cuadro. A raíz de esto, Lotman afirma que el teatro ocupa una posición *intermedia*. Expresión que determina el intercambio de códigos entre la realidad y el teatro. La pregunta que se deriva es si el teatro influye sobre la realidad o si la realidad influye sobre el teatro, o si ambas cosas acontecen en distintos escenarios. La teatralidad penetra en la vida cotidiana e invade la pintura, la realidad influye en el teatro y la pintura a través de la *naturalidad*. A su vez, pintura y escultura influyen en el teatro determinando un sistema de poses y movimientos. Surgen, según Lotman, la teatralidad del gesto en el cuadro y en la vida, la pictoricidad del teatro o de la vida misma, la naturalidad de la escena y del lienzo¹⁹.

¹⁹ Iuri Lotman, ob. cit.



Parafraseando a Pierre Bourdieu, la comprensión de un texto (el desciframiento) es posible cuando se maneja la *clave cultural* por parte del destinatario del mensaje²⁰. Aparece aquí la noción de *ojo nuevo*, dotado de espontaneidad, un mito para Bourdieu, en el sentido en que los espectadores menos preparados tienen una predisposición a pedir *realismo* en la obra, porque no conocen otra clave cultural, más que aquella que le permite conocer los objetos de lo cotidiano. Al no contar con la clave de desciframiento adecuada, ven las obras que no identifican como parte de su mundo como desprovistas de significado. En este sentido, leemos lo que sabemos ya que existen códigos en la aprehensión de los objetos. Si contamos solo con la interpretación de los niveles inferiores de significación, nos quedamos en la superficialidad del texto. Toda conciencia de la obra de arte debe ser cultural e histórica.

Volviendo al razonamiento de Andach para analizar la plenitud de las metáforas, nos sentimos inmersos en un contexto cultural-histórico que se interpreta al decodificar algunas expresiones metafóricas que se entretrejen en las tramas. En el corpus de análisis seleccionamos expresiones identitarias:

Un día especial:

Ana (hija): La silla bajo el cu... (p. 58)
Chamuyaban en el zaguán (p. 57)
Luisa (madre): Estás llena... de pasto (p. 57)
Pajaritos en la cabeza (p. 58)

La que sigue:

Zoraida (adivina) ¿Por qué tomarse las cosas a pecho? (p. 64)
Paulita (adivinada) Sin anteojos no veo (p. 63)
Un tropezón cualquiera da en la vida (p. 67-68)

Si bien la preceptiva define a la metáfora como un tropo en el cual dos aspectos que se comparan se hayan unidos, aunque mantengan sus diferencias, ha

²⁰ Pierre Bourdieu: "Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística", en *Image 1. Teoría francesa y francófona del lenguaje visual y pictórico*. Revista *Criterios*, número especial. Casa de las América-UNEAC. La Habana, Cuba, 2002; p. 189-221.

desaparecido el nexos *como* pero, elidido, sigue actuando para que se conecten las particularidades asociadas. Estos enlaces no siempre se perciben de manera explícita y directa, pues integran un complejo entramado de significados de raíz cultural que se “despiertan en la máquina perezosa” que es el texto narrativo, como lo define Eco

En una búsqueda de expresión cultural, tomamos el estudio de Silvia Barei para entender estos procesos de decodificación donde se alude de la siguiente manera: Veremos que el trabajo metafórico de las culturas une razón e imaginación y opera silenciosamente imponiendo o desestabilizando principios ideológicos”²¹.

Podemos advertir que “Chamuyaban en el zaguán...” se semantiza en el marco del sociolecto del tango y refiere una forma de vínculos de las parejas en los años jóvenes de la madre. Todas las connotaciones de tensión están puestas en boca de la hija como reproche a los cambios culturales, que le hace la madre en: “Estás llena de pasto... ¿dónde anduviste?” (p. 57)

En esta expresión “pasto” se advierte el efecto de una sinécdoque, que designa a la cosa como parte de otra, nombra al todo por la parte; porque aquí, se jerarquiza un indicio por una asociación con actos abarcados en un todo que serían todas las connotaciones culturales *reprochables* que la madre atribuye, en un supuesto, a su hija. La expresión figurada no tiene límites y se abre a la imaginación.

En boca de la madre se prolonga el reproche, al final cuando le dice “No teníamos pajaritos en la cabeza” (p.58), o sea ideas alocadas al margen de la racionalidad y la aceptación de las reglas de conducta social, referidas al elegir una pareja y consolidarse en la vida. La expresión es de fuerte connotación popular universal que atraviesa generaciones y cuyo significado era emotividad, impulsividad, carente de racionalidad, vivir en fantasías muy distantes del mundo real.

Sin embargo, ante la interpelación de permanencia, la hija responde “Toda la vida” con la metáfora “la silla bajo el cu...” (p. 58) se enfrentan posiciones que están

²¹ Silvia Barei, caps. I y II en Silvia Barei y Elena del Carmen Pérez, *El orden de la cultura y las formas de la metáfora*. Facultad de Lenguas, UNC. Córdoba, 2006, p. 22.

unidas y expresadas en el texto, cuando la madre habla del padre ante la hija y se advierte el fracaso de la vida matrimonial y del amor.

En *La que sigue*, las metáforas que identifican a la adivina como “tomarse las cosas a pecho, prioriza el eje del cuerpo en donde se halla el centro de la trascendencia, el corazón, el alma; con una sinécdoque se permite caracterizar múltiples aspectos del ser humano que atraviesan la frontera de la adivinación.

Barei sostiene, con referencia a la metáfora y las fronteras textuales que en “...en la semiótica de la cultura se propone ver la articulación del funcionamiento intertextual y social de los tropos, las posibilidades de traducibilidad de una esfera a otra de la cultura y la expansión (en términos lotmanianos ‘explosión’) de los sentidos”²². Barei, refiere las observaciones de Lotman, planteándose cómo trabajan dentro del texto y cómo sus principios se corresponden con mecanismos culturales; trabajo que nos llevaría a otra investigación mucho más extensa.

La metáfora como frontera entre lo cotidiano y lo artístico cultural se advierte en: “un tropezón cualquiera da en la vida” (p. 67-68) y “sin anteojos no veo” (p. 63) En el caso del tropezón, tal metáfora permite relajar la tensión de la bruja porque la frase se hace extensiva a ambas en el diálogo, cuando Paulita se lo dice; pero al mismo tiempo, cambia los significados de error: equivocación humana, por los de mujer de mala vida, cuando se expresa en el texto “la educaron bien, pero de poco sirvió” o el “baldío lleno de abrojos” (p. 68), “Papito me voy al club” (p. 68) del baldío al almacén y el almacenero o el dentista; enumeración de caídas que no son “tropezones”.

“Sin anteojos no veo” (p. 63) resulta una metáfora en la lectura profunda del texto, no en el diálogo espontáneo, sobre el que se va construyendo esa metáfora a partir de los significados del verbo ver, desde los lentes hacia la *videncia*.

²² Silvia Barei, ob. cit.; p. 21.

Barei observa que la metáfora es “un modo de funcionamiento del poliglottismo cultural: convierte en principio estructural la coexistencia de códigos o lenguajes que, sacados de su “ámbito natural” (el lenguaje de la vida cotidiana) pasan a otro texto y reorganizan complejamente la cultura y por ende, la percepción del lector-espectador-escucha”²³.

Para concluir

Puede decirse que se advierten en el entramado de los diferentes signos de la obra y la plenitud que expresan al dejar abierta la interpretación una serie de cuestiones que se exponen estéticamente en la creación dramática que prioriza el aspecto artístico, más que el argumental narrativo. La reflexión da sus frutos en la interacción con el espectador-lector ante las rupturas que le imponen la *escenografía* y los *diálogos inconclusos*. En realidad, la argumentación se desprende de la interacción entre los signos, cuando el lector-espectador es permeable a las *imágenes insistentes* y va completando los *vacíos potentes* que se desprenden de las relaciones entre los signos y las imágenes.

Esa verosimilitud planteada en las obras, no una verdad expuesta sino su dialéctica, conduce la vivencia artística a un planteo de valores que profundiza la crítica a la cultura instituida, impulsando a la superación de los conflictos, al encarnar a través del arte dramático una misión persuasiva sobre las conductas humanas de la sociedad en general y, en especial, la Argentina del 70, que dio origen a la creación de Gambaro.

josevarfon@yahoo.com.ar

²³ Silvia Barei, ob. cit., p. 14.

Abstract

Griselda Gambaro's *Un Día Especial* and *La que Sigue* are valuable exercises for actresses to rethink the characters sign possibilities. Being short plays they are loaded with a dramatic and creative density that portrays the actor in multiple faces, looks, gestures and stage roles. The framework analysis attempts to highlight the richness of Gambaro's play writing. The actresses' projection onto an almost absent social fabric brings about a transparency read through indices that reflect symbol and images related to the critical spirit of the receptor-spectator. The text spaces are useful to show a description of the cultural concepts of the Argentine society. The sign systems are articulated in a setting suitable to a semiotic reading that does not end with the proposal but one that opens the hypotheses of the theatre map readings towards the future of the country's generations.

Palabras clave: Gambaro- *La que sigue*- *Un día especial*- *Ejercicios para actrices*- género- mujer- semiótica

Keywords: Gambaro- *La que sigue*- *Un día especial*- *Ejercicios para actrices*- woman -gender - semiotic-