

# Instituto Politécnico

Universidad Nacional de Rosario Universidad Nacional de Rosario



Ilustración basada en la obra "Femme Acrobate", de Pablo Picasso

# Teatro II

## 2º AÑO

**Lenguajes  
Artísticos**

**Cod. 19203-14**

Prof. Cristian Bosco

**Dpto. de Extensión Cultural**

**Masterización: RECURSOS PEDAGÓGICOS**



## EL LENGUAJE DRAMÁTICO

### 1- Convención teatral

La convención es un acuerdo tácito entre actor y espectador, entre realizador y público. Nadie va al teatro y cree que lo que ocurre en escena pertenece al mundo de la realidad. Eso está claro: es, y la gente lo sabe, ficción pura. Es un mundo paralelo no real. Sin embargo, la convención entre espectador y realizador, diría lo siguiente: *yo, espectador, convengo con quienes hacen el espectáculo, a la manera de un contrato tácito, en que voy a creer que esos lienzos de la escenografía son un palacio, que ese sujeto que parece enamorado está verdaderamente enamorado, y que los conflictos que ocurren entre los personajes son verdaderos; por un espacio determinado de tiempo, "suspendo" otros aspectos de mi vida real y "entro" y "creo" en ese mundo paralelo, el mundo de la ficción, el mundo "espectacular".* Todo esto, a sabiendas de que ese mundo terminará dentro de una hora y media, y la vida seguirá como antes de empezar la función.

A este contrato, a este acuerdo, lo denominamos *convención teatral* o *convención dramática*.

### 2- La convención oculta y la convención consciente. Realismo y no-realismo

Admitido el hecho de que el espectador, al entrar al teatro, está aceptando una convención, queda en el criterio y la estética del realizador la forma que le dará a esa convención.

Si esa convención se encubre con un ilusionismo más o menos hipnótico, se trata de una "convención oculta". Si, por el contrario, la convención se presenta sin pretensión de realidad, estamos en presencia de una "convención consciente".

En el primer caso, el de la *convención oculta*, también llamada *convención ilusoria* - porque genera "ilusión de realidad"- estaremos hablando de **realismo o naturalismo**. Esta forma teatral pretende que el espectador confunda (*con-funda*) o fusione al máximo posible la escena con la realidad.

Por ejemplo, la puerta que aparece en escena deberá ser o parecer real, (o sea, deberá poderse abrir y cerrar, y entrar y salir por ella); si hay paredes obviamente estarán construidas de madera o cartón pintado, pero deben crear la ilusión de realidad, al igual que todos los objetos y vestuarios utilizados y que integren la escena. En este caso, los signos emitidos por el actor deberán ser igualmente realistas, es decir, asemejables a los que haría esa persona, en esas circunstancias, en la vida real.

En el caso de esta morfología, de no contar con elementos para transmitir un ambiente realista (elementos reales o muy semejantes a los reales, tanto por su aspecto como por su funcionalidad) es conveniente dejar la escena con el mínimo

indispensable de elementos, de modo que el espectador pueda reconstruir idealmente ese espacio. En este caso, la morfología realista estará evidenciada por otros signos, como la actuación, la iluminación, vestuario y maquillaje, etc. Se mantiene de este modo la "convención oculta", ya que no definir un espacio no es lo mismo que definirlo de modo abiertamente trucado y ficticio.

En el segundo caso, el de la convención consciente, estamos hablando de *no-realismo o no-naturalismo*. Aquí la convención no tiene ninguna pretensión de realidad. Es como decirle y recalcarle al público: *esto que estás viendo no es real, el palacio es pintura sobre una tela, lo mismo que el mar y el barco que se ve a lo lejos; o: mi maquillaje es notoriamente un dibujo sobre mi rostro; o: mis movimientos, gestos y acciones no tienen nada que ver con los que una persona realiza cotidianamente en estas circunstancias.*

El teatro *no realista* o de *convención consciente* como forma, refuerza el artificio, muestra el subterfugio, devela las formas ocultas más que las formas visibles.

Si caracterizamos esta morfología por la negativa, por ser la antítesis del realismo, por romper con sus códigos, es porque no existe un concepto que englobe todas las formas posibles de no-realismo. Pertenecen a esta categoría géneros tan disímiles como la farsa, la parodia, el entremés, el sainete, el grotresco, el absurdo, etc., y movimientos artísticos como el surrealismo, el simbolismo, el dadaísmo, el futurismo, etc.

### 3- Dominios del trabajo actoral

Llamamos **dominios** a los conjuntos homogéneos de categorías-nociones que afectan la práctica teatral en su totalidad y que no pueden soslayarse dado que consciente o inconscientemente se transitan y se aplican en toda operación dramática. Así, toda performance escénica se fundamenta en cuatro áreas simultáneas que separamos al sólo efecto de su análisis y modalización didáctica.

a) En primer lugar el **dominio vincular**, referido a todos los procesos de interacción entre sujetos y entre sujetos y objetos, que incluye todos los procesos de desinhibición, socialización y sensorialización. Como instancia vincular configura el lugar de la *empatía* necesaria entre los participantes del hecho teatral. Responde a la cuestión del **por qué**, a la justificación de la ficción por medio de "otorgar crédito" a lo que uno hace en la escena.

b) En segundo lugar el **dominio estructural**, que involucra las secuencias, acciones, andamiajes lúdicos y *elementos básicos de la estructura dramática*. Aquí se sitúan los conceptos de *entorno, personaje, conflicto y acción escénica*, que hemos referido como ejes del modelo narrativo dramático. Responde a la cuestión de **qué hacer**, el armado básico, coreográfico, de la ficción teatral.



c) En tercer lugar, el **dominio morfológico**, que comprende los aspectos semióticos de una exhibición frente a un público: cómo se da a ver una conducta, por ejemplo, de un modo "realista" o de otro "no-realista". Es en esta instancia donde se toman las decisiones discursivas sobre la composición de la escena, y es el espacio por excelencia de los *lenguajes*: los sistemas significantes de la puesta en escena y el contrato o convención de *estilo* que se pacta con los espectadores. Responde a la cuestión del **cómo**, la forma y tipo de *signos* con los que mostramos una situación o una historia.

d) Por último, el **dominio de la dramaticidad**, tal vez el que sustenta el resto, ya que se incluyen en este conjunto todos los *principios y leyes de la atención humana* hacia un suceso espectacular, es decir aquellas modalidades retóricas que provocan, independientemente de una estética particular, la *seducción de un público y su "permanencia"* como tal. Casi sin haber reflexionado sobre el particular, los grandes actores recurren a una serie de trucos aprendidos por experiencia en la propia práctica. Sin embargo, estos principios y procedimientos pueden ser clasificados y aprendidos. Responde a la cuestión de **con qué**.

#### 4- Modos de actuación. Actor y personaje. Fusión y no-fusión.

Entre los puntos más controvertidos de toda discusión metodológica sobre la actuación, está la cuestión de si el actor debe actuar desde sí mismo (en primera persona) o desde el personaje (en tercera persona). Obviamente el actor siempre actuará con su propio cuerpo, y es redundante también decir que nunca hará de él mismo, sino del personaje que le toque representar.

Pero la controversia se plantea en otros términos: *¿trabajamos a partir de nuestras propias experiencias y reacciones ante determinadas circunstancias dadas o trabajamos partiendo de nosotros desde un comienzo hacia el personaje?*

Salta a la vista que ambas opciones en sus puntos más extremos son imposibles de cumplir, ya que nadie puede vivir con su cuerpo la vida de otra persona, pero al mismo tiempo nadie puede componer un personaje si no es con su propio cuerpo, sus propias vivencias, sus propios registros de vida.

La primera de las opciones nos plantea un aprovechamiento de todas nuestras experiencias, nuestros pensamientos, nuestra reacción ante los diversos estímulos/sensaciones de la vida real para volcarlos en el armado de la escena que nos toque componer, llenando de características propias al personaje. La segunda

plantea más una composición del personaje a partir de la observación y la repetición de conductas, gestos, movimientos, acciones de otras personas asimilables al personaje que necesito representar.

En realidad, ninguno de estos dos conceptos se puede aplicar con total pureza, y en definitiva se trata de cómo conjugar estos dos términos, de cómo disponerlos de modo de que ambos coadyuven a lograr la mejor actuación posible, y allí es donde pueden aparecer distintos puntos de partida, distintos caminos que pasarán, más tarde o más temprano, por los mismos lugares.

En la primera metodología (*abordaje en primera persona*) la primera pregunta que se haría el actor es: ¿qué haría yo si estuviera en las circunstancias en que está el personaje? Se trata aquí de lograr respuestas orgánicas (del actor) como reacción a estímulos y circunstancias determinadas (que son hipotéticas pero que pueden practicarse a partir de estímulos reales).

Ej.: Pido que me dejen encerrado con llave en un lugar oscuro y vacío durante unas horas porque el personaje que debo interpretar está encerrado y solo. Por lo tanto yo quiero experimentar como reaccionan mi cuerpo y mi psique puestos en esa circunstancia, ¿qué huelo? ¿qué escucho? ¿qué pienso? ¿qué siento?

Esta metodología nos habla de nuestra interioridad, de nuestro modo de pensar, sentir y reaccionar ante el mundo exterior. Se trata de un trabajo *insight* (hacia adentro).

La segunda metodología expuesta (*abordaje en tercera persona*), está más ligada al arte de la imitación. Se trata de componer, mediante la observación de tipos, caracteres y comportamientos, el personaje que nos toque representar. Es una composición externa, absolutamente técnica, que no compromete nuestros afectos ni sentimientos. Depende en gran medida de la capacidad de observación y la habilidad para la repetición.

Ej.: Compongo el personaje que me toca (un viejo cascarrabias) a partir de la observación de uno que yo considere similar, observo y busco repetir su forma de caminar, de girar la cabeza, de sentarse, de hablar, de gesticular, etc. Puedo realizar este trabajo a partir también de la idea que tengo de un viejo cascarrabias, que puede no ser muy distinta a la que tiene la mayoría de la gente (se estaría trabajando entonces a partir de un estereotipo).

Como vemos no se trata aquí de una introspección, sino por el contrario de algo totalmente exterior, la *capacidad de observación y repetición de determinados movimientos y gestos*.

Si bien un actor debe conocer y utilizar conceptos y prácticas de ambas técnicas, es verdad que de acuerdo al género teatral representado, la metodología a utilizar puede acercarse más a uno u otro de estos extremos.





Así, la metodología de la *vivencia* está más asociada a la morfología del realismo, mientras que la de la *imitación* se corresponde mejor con las formas no-realistas de teatro. Esto se debe a que el realismo está más relacionado con la *interpretación*, con el *hacer*, mientras que el no-realismo se relaciona más con la *representación*, con el *mostrar*.

Siguiendo esta línea, se podría decir que las técnicas realistas de actuación tienden a la *fusión entre actor y personaje*, el actor se pierde en el personaje; sacrifica su propia existencia durante un tiempo para ser otro. Las técnicas no-realistas, en cambio, tienden a la *no-fusión entre actor y personaje*, presuponen un actor con más frialdad, más en dominio de sí mismo, con más distancia de su propio personaje.

*En realidad, la elección de métodos más cercanos a uno u otro extremo de la línea, tiene más que ver con las características subjetivas del actor, y con lo que éste pueda y sepa aprovechar de ellos.*

## **5- Gestualidad, Kinesia y Proxemia en la Acción Teatral - Intencionalidad**

Cuando un personaje de ficción teatral habla no lo hace sólo para comunicar mensajes sino también para influir en su interlocutor y tratar, como parte de la acción dramática, que el otro personaje sea afectado en su voluntad. Dicho de otro modo: a un actor o actriz le conviene pensar durante las improvisaciones y los ensayos de una situación *qué quiere, qué pretende* su personaje. Ese acomodamiento a los *deseos* o *intenciones* del rol a interpretar le permite pensar más en sus acciones que en el texto o parlamento a decir, lo que redundará en una mayor concentración en la composición del personaje y, por consiguiente, una mayor cuota de *credibilidad* de parte del público.

Es necesario descubrir y expresar la *intencionalidad* del hablante-personaje, Producir, por ejemplo, *actos de habla indirectos*, permite desarrollar la capacidad de interpretar de un modo más acabado y completo las acciones a llevar a cabo. Un acto del habla indirecto estaríadado no sólo por lo que literalmente expresan las palabras, sino por otros parámetros como el tono y volumen de la voz, la gestualidad que acompaña a la palabra, etc. Aquí se hace referencia al subtexto, eso que está más allá de las palabras, pero que puede inferirse de otros singnos que acompañan a la palabra. El ejemplo más claro de esta utilización indirecta del lenguaje lo constituye la *ironía*, un decir que significa *lo contrario de lo que se dice*, advertible por *cómo se lo dice*.

Estos datos del *cómo*, que exceden el plano meramente verbal y se inscriben en lo *paralingüístico*, se vinculan con todo aquello que un hablante hace y cómo lo hace cuando se dirige (y escucha) a sus interlocutores.

Nos referimos a los niveles de lenguaje concomitantes con el decir más relevantes:

a) la gestualidad b) las acciones y c) las distancias y el espacio

a- La *gestualidad*. Se trata de los gestos faciales y las actitudes corporales mientras se habla. Si bien en la representación la recuperación y representación de este fenómeno es *observable*, puestos frente a un diálogo escrito, algunos de sus detalles pueden ser inferido y otros imaginados lógicamente.

b- *Las acciones*. El conjunto de la locución y las acciones decide, en su interrelación, no sólo el significado de lo dicho sino también su *efecto*.

c- *Las distancias y el espacio*. La disposición espacial y las distancias son también las que originan una variación de las consecuencias del decir: tanto la posición de los interlocutores como su relación corporal y visual afectan la comprensión y grado de aceptación del mensaje (rechazo, simpatía, etc.)

*Gestualidad* (a), *Kinesia* (b) y *Proxemia* (c) conforman los lenguajes mencionados que un director o un actor de teatro debe tener en cuenta para inventar una situación o para describirla.

#### 6- Leyes de la Composición. Contraste, Unidad, Ritmo, Gradación

La composición dramática, para el director, comprende dos procesos: la *selección* y la *ordenación*.

Tras reunir los elementos con los que piensa trabajar, el director enfrenta el problema de componerlos. Para ayudarse en esta composición, el director cuenta con diversos "*principios de orden*" universales. Hay cuatro principios de orden en la composición que, podríamos decir, son los más importantes, los más gravitantes en el resultado final: el *contraste*, la *unidad*, el *ritmo* y la *gradación*.

- *Contraste*. El contraste es la vida del arte. La monotonía quiebra la atención. La atención humana no puede detenerse demasiado tiempo en algo monótono, uniforme y quieto. La dinámica implica contraste. El *contraste*, una marcada diferencia en las cualidades de las cosas, ha de ser por lo tanto la *primera ley de la forma*.

Por supuesto que entre uno y otro extremo del contraste puede haber un infinito número de gradaciones, de matices. El *contraste atrae la atención y hace clara la forma*.

En la vida cotidiana, son los contrastes los que nos enseñan a percibir las cualidades de las cosas: *luz-sombra*, *día-noche*, *verano-invierno*, *alegría-tristeza*, *recto-curvo*, etc. La comparación con lo opuesto hace aparecer los componentes intrínsecos y *permite establecer juicios de valor*.

Cuanto más se acercan los elementos contrastantes, más se destacan las diferencias y los cambios. Esto se denomina "*principio de contraste efectivo*".



Por ejemplo: la cualidad de una línea oblicua se ve acentuada por su cercanía con una horizontal o una vertical, una figura alta resalta su altura al lado de otra especialmente baja, una luz se vuelve mucho más notoria si está rodeada de sombras, las consonancias musicales suenan con mayor dulzura si están precedidas o seguidas de disonancias.

- *Unidad*. El artista emplea valores en contraste para componer su obra: alto-bajo, recto-curvo, fuerte-débil, luz-sombra, etc., y su propósito es resaltar las diferencias que median entre las fuerzas opuestas de su obra. Pero todos estos detalles contrastantes tienen muy poco sentido último si no componen un todo armónico. Se ha definido muchas veces a la composición efectiva como la "*unidad en la variedad*".

*La unidad marca el estilo*. Es necesario un hilo conductor que de unidad y sentido a los contrastes, en los tres niveles de lenguaje escénico, para conformar un todo armónico.

- *Ritmo*. Hay una natural disposición de la mente humana a agrupar las impresiones de los sentidos en estructuras rítmicas. El agrupamiento rítmico *favorece la percepción y encauza la corriente de atención*.

Los agrupamientos rítmicos de impresiones visuales o auditivas reciben el nombre de *fraseo*.

En *Listening to Music*, escribe Douglas Moore:

*"...Nuestras mentes no pueden registrar una sucesión de estímulos si no media entre ellos un instante de reposo. Si los estímulos que llaman nuestra atención no proporcionan la manera de que el todo se divida en fragmentos que podamos asimilar, una de estas dos cosas puede ocurrir: o dejamos de prestarles atención, o nosotros mismos las fragmentamos..."*

El agrupamiento de las impresiones en frases nunca está gobernado por determinadas reglas. Los elementos rítmicos son muy libres y varían según el carácter cambiante que toma, en conjunto, la composición.

- *Gradación*. Toda composición dramática efectiva tiene un principio, una parte media y un final ordenados. La acción dramática progresa, pero la acción no se mueve siguiendo una línea absolutamente recta, sino ondulante.

Hay pequeñas culminaciones de la acción intensificada y culminaciones mayores de esa misma acción que conducen rítmicamente cada vez más y más hacia el gran punto culminante de la escena, y luego de la obra.

Esta oleada de movimientos y conflictos que fluctúan hasta llegar a un punto culminante, deben ser tratados *desde los tres lenguajes (literario, visual y auditivo)* bajo la óptica de la *gradación*.



#### ORIGEN Y EVOLUCION DEL TEATRO

##### El hombre, ser mimético

El hombre es un ser mimético, es decir que es capaz de imitar o de reproducir (con los gestos y con la voz) algo de lo que tiene a su alrededor.

El espíritu mimético del hombre es tan viejo como la propia Humanidad.

Y al acercarnos al amanecer de la Historia, vemos como en este espíritu mimético confluyen oscuramente el arte y la religión.

Los primeros antecedentes del Teatro se sitúan en los sacerdotes de las antiguas tribus (chamanes) que interpretaban con su cuerpo y voz al dios o dioses invocados; también en distintos cantos guerreros y rituales mágicos relacionados con la caza o las cosechas.

##### Edad Antigua

(Desde la creación de la escritura hasta el siglo V, aproximadamente.)

##### Grecia

Grecia es considerada la cuna del teatro en Occidente, a partir de una serie de rituales que se celebraban en honor al dios Dionisios (*fiestas dionisiacas*), divinidad que representaba la vegetación, la fertilidad, las cosechas, la vid, el vino. Estas celebraciones eran en agradecimiento y también para pedir buenas cosechas.

En un principio se relataban hazañas y peripecias de Dionisios, pero en algún momento alguien toma el lugar del dios y habla y acciona en su nombre. Ese momento en que la narración de un hecho (en tercera persona) se transforma en representación del mismo (en primera persona), es considerado el nacimiento del teatro, porque aparece la *encarnación* de un personaje.

El teatro en Grecia tuvo su apogeo entre los siglos VI y III aC.

En su libro "*Poética*" (IV aC), Aristóteles describe al teatro y define lo que debían ser sus tres características básicas, así consideradas por todo el teatro clásico: *unidad de lugar, unidad de tiempo y unidad de acción*.

Las obras eran representadas por un *actor* y el *coro*. El *actor* (uno solo) era quien desempeñaba todos los papeles, cambiando de máscara para decir las partes de los distintos personajes. El *coro* representaba la voz del pueblo y tenía a su cargo también la parte cantada (oda) y danzada, y su director era el *corifeo*.

Con la evolución del teatro, aparecieron más actores que se repartían los personajes de las distintas obras. A las mujeres les estaba vedado hacer teatro.

Los griegos diferenciaron claramente dos formas teatrales: la *tragedia* y la *comedia*.



La *tragedia*<sup>1</sup> es una forma dramática cuyo personaje protagónico se ve enfrentado de manera misteriosa, invencible e inevitable contra el destino o los dioses, o es un héroe que desafía las adversidades con la fuerza de sus virtudes.

Sus personajes son nobles, personas importantes, poderosos y de cierta altura moral.

La tragedia se presenta como una situación en equilibrio que comienza a cambiar a partir de ciertos hechos y/o descubrimientos que complican la armonía del protagonista. La tragedia acaba generalmente en la muerte o en la destrucción física, moral y económica del protagonista, quien es sacrificado así a esa fuerza que se le impone, y contra la cual se rebela con orgullo insolente (*hybris*).

Una característica fundamental de la tragedia, y que la diferencia de otras formas dramáticas, es que el personaje cae con dignidad, sin dar lástima, sin pedir clemencia, aceptando y desafiando de pie su destino.

La tragedia se caracteriza por generar una *catarsis* (purgación de sentimientos) en el espectador. Esta *catarsis* es provocada por la identificación del público con los personajes (Aristóteles, "*Poética*").

La *comedia*<sup>2</sup> es una forma dramática cuyos personajes son más comunes, más populares, más terrestres, y los conflictos que se desatan también son del orden de lo terrenal. Inversamente a lo que ocurre en la tragedia, la situación en la comedia se presenta en comienzo conflictiva, para luego, a través de una serie de peripecias, mutar y terminar con un final feliz para el protagonista.

La comedia fue el medio favorito de crítica para los dramaturgos griegos, que exponían en ella las costumbres que debían ser cambiadas, los males que acechan al hombre, sobre todo al que tiene poder sobre los demás, el político, el juez, el legislador.

La comedia utiliza la parodia, el sarcasmo, como modo de reírse inteligentemente de todo aquello que cree merece ser revisado como comportamiento humano.

## Roma

La evolución del teatro continúa en Roma, que mantiene las dos formas clásicas (*tragedia* y *comedia*) pero con predominio de la *comedia*. La *comedia latina*, tal como se conoce la surgida en el período romano, ha dado brillantes dramaturgos como Terencio y Plauto, cuyas piezas continúan representándose al día de hoy.

---

1

Entre los dramaturgos trágicos griegos más trascendentes están Sófocles ("*Edipo*", "*Antígona*"), Eurípides ("*Medea*", "*Las troyanas*") y Esquilo ("*Los persas*", "*Las suplicantes*").

2

El autor de comedias griego más relevante es Aristófanes ("*Lisístrata*", "*Las nubes*")

El período romano marca también la aparición del *mimo*, género muy popular que pervive hasta nuestros días. En el *mimo* y el *pantomimo* juega un papel preponderante la *expresión corporal* y también las *acciones miméticas*, es decir, imitativas. El mimo, basado fundamentalmente en la acción, tiene evidentemente un texto muy limitado que describe el argumento. El *mimo* era el único género teatral en que los papeles femeninos eran representados por mujeres.

#### Edad Media

(Siglo V a XV, aproximadamente.)

La edad media está marcada por una concepción *teocéntrica* del universo. Dios como centro de todas las cosas.

Época de oscurantismo para las ideas y las artes en general, el teatro no fue una excepción a dicha regla.

Las formas teatrales desarrolladas fueron:

*Drama litúrgico o Misterio*, propiciado por la iglesia católica y cuyo tema era aportado por fábulas bíblicas o misterios que tenían que ver con el dogma católico. Se representaban dentro de las iglesias.

*Teatro profano*, que era una modalidad callejera surgida a pesar de las prohibiciones y persecuciones de la iglesia católica, provista de un humor muy absurdo y ridículo, sin texto previo e improvisado. Se representaba en calles y plazas.

*Juglares y Trovadores*, verdaderos artistas que cantan, tocan un instrumento y cuentan historias o leyendas, yendo de aldea en aldea y de castillo en castillo, asombrando y divirtiendo a un público popular, pero también a señores y vasallos.

Fueron transmisores fundamentales de cultura durante la Edad Media: difundían técnicas musicales y poéticas, noticias, acontecimientos sociales y vivencias personales en el mundo de gentes analfabetas e impregnadas de tradición oral.

#### Edad Moderna

(Siglo XVI a XVIII, aprox.)

Con la Edad Moderna aparece una concepción *antropocéntrica* del universo. El hombre como centro. Es una etapa de crecimiento y apertura. Se empiezan a componer obras dramáticas enfocadas desde el hombre para el hombre, más centradas en los personajes y sus costumbres que en la moralidad. Es importante la invención de la imprenta (Gutenberg) que propició la publicación de obras literarias y su lectura.

Durante esta etapa nacen y se desarrollan los movimientos artísticos conocidos como Renacimiento, Barroco y Neoclasicismo.



## ***Renacimiento***

Durante el Renacimiento, el teatro experimenta una evolución que lo lleva a retomar las formas clásicas. Sin embargo, no va a llegar a su esplendor hasta que la influencia del *manierismo*, que va impregnando todas las manifestaciones artísticas, lo hace desembocar en el período Barroco.

## ***Barroco<sup>3</sup>***

Es uno de los períodos más ricos y prolíficos del teatro en toda Europa.

No se siguen las reglas clásicas de unidad de lugar, tiempo y acción propuestas por Aristóteles.

## ***Neoclasicismo***

Surge como rechazo al Barroco. Vuelve al teatro clásico y, sobre todo, a las tres reglas básicas de unidad aristotélicas: *espacio, tiempo y acción*.

Su primer antecedente está en Francia, que en el siglo XVII, y en pleno período barroco, vuelve a los preceptos clásicos.

Molière ("El médico a palos", "Tartufo", "El burgués gentilhomme"), Racine ("Fedra") y Corneille ("La viuda", "El mentiroso") son sus máximos exponentes.

Ya en el siglo XVIII el neoclasicismo se extiende por el resto de Europa, pero cobra relevancia sólo en España y su figura más relevante es Leandro Fernández de Moratín ("El sí de las niñas").

También en el siglo XVIII existen oposiciones al neoclasicismo, incluso en España, donde se desarrolla el **sainete**, comedia costumbrista corta derivada de los entremeses, que incorpora la música como un elemento más para conjugar con la acción, y cuyo mayor mentor es el madrileño Ramón de la Cruz.

## **Edad Contemporánea**

(Siglo XIX hasta la actualidad)

## ***Romanticismo***

---

<sup>3</sup> En Inglaterra: Teatro Isabelino. Tiene como figuras más relevantes a William Shakespeare ("Hamlet", "Macbeth", "Romeo y Julieta", "La tempestad", "Sueño de una noche de verano") y Ben Jonson ("Volpone o el zorro").

En España: Siglo de Oro Español. Sus principales referentes son Lope de Vega ("Fuenteovejuna"), Calderón de la Barca ("La vida es sueño", "El alcalde de Zalamea") y Tirso de Molina ("El burlador de Sevilla").

En Italia: La comedia del arte. Teatro callejero que se realizaba sobre un carrozco que iba generalmente de ciudad en ciudad exhibiendo sus espectáculos. Tenía una estructura regular y repetida para todas sus obras, y sobre esa estructura improvisaban los actores. Incorpora a sus habilidades la acrobacia y la pantomima. Teatro básicamente humorístico, de parodia, sarcasmos y burlas.

Abarca la primera mitad del siglo XIX, que es una etapa de fuertes tensiones políticas.

Aunque resulte un anacronismo, Shakespeare es el precursor del teatro romántico.

El romanticismo<sup>4</sup> es un movimiento revolucionario que defiende la fantasía y la imaginación. El drama romántico es una fusión de tragedia, comedia y lírica, de intrigas complicadas, de fantasmas, de bosques encantados, de ruinas grandiosas, de venenos, de claros de luna, y, por supuesto, de amor y de muerte.

Los románticos se centran más en el sentimiento que en la razón, liberan al artista de las reglas, por lo que el teatro rompe nuevamente con las ataduras y unidades clásicas.

El tema básico es el amor apasionado que choca contra las normas sociales; de ahí que casi siempre acabe en tragedia.

#### ***Realismo y Naturalismo***

*Realismo* se llama a la corriente estética que apareció entre 1830 y 1880. El *realismo* en el teatro tiene la voluntad de duplicar la realidad a través de la escena, de representar una imitación lo más cercana posible a la realidad. Los decorados copian a la naturaleza o la realidad circundante. Las lenguas empleadas reproducen el habla cotidiana de los personajes, de acuerdo al idioma que se usa en ese estamento social. La actuación apunta a la ilusión de realidad. Los personajes se mueven como si no hubiera espectadores en la platea, como si entre la platea y el escenario hubiera una cuarta pared. El *director de teatro* se convierte en el intérprete principal del texto, y trabaja sobre éste, la dirección de actores, la escenografía, la luz, el sonido, etc.

El *naturalismo* apareció después de 1880 y tiene la misma función que el realismo en el teatro, pero muestra una realidad que acepta lo determinista, intransformable y hostil al hombre, casi como si fuera una fotografía, donde la realidad es puramente observable.

Con el teatro realista nació el teatro moderno, pues sentó las bases del que sería el teatro del siglo XX.

#### **Siglo XX**

El siglo XX se caracterizó por la presencia de maestros que buscaron una estética propia, y para ello investigaron y dejaron plasmadas en escritos sus teorías basadas en sus extensas prácticas y reflexiones sobre el quehacer teatral. El principal interés fue la investigación del trabajo del actor en escena, y su formación integral.

---

<sup>4</sup> Goethe (“Fausto”) y Schiller (“Los bandidos”) en Alemania, Víctor Hugo (“Hernani”) y Alejandro Dumas (“Calígula”) en Francia, y José Zorrilla (“Don Juan Tenorio”) en España, son los más conspicuos representantes de este movimiento.





Fue marcado desde sus comienzos por la influencia del gran maestro y director ruso *Contantin Stanislavski*.

Este maestro, que pugnaba por un actor más sincero en su comportamiento escénico y entrenado para interpretar los sentimientos, motivaciones y acciones de sus personajes, propuso como forma teatral el *Realismo*, y como sistema de trabajo, el *método o técnica de las acciones físicas fundamentales*.

Tuvo seguidores en todo el mundo, y entre ellos cabe destacar a *Meyherhold* (creador de la biomecánica), *Lee Strasberg*, que con sus propias modificaciones, llevó al método a Estados Unidos, creando el famoso *Actor's Studio*, y *Raúl Serrano*, que hizo lo propio, también con su mirada particular, en la Argentina.

El realismo ruso tuvo su mayores expresiones en los dramaturgos *Anton Chejov* ("El jardín de los cerrezos", "La gaviota") y *Máximo Gorki* ("Los bajos fondos").

También sobresalieron en Europa las obras del polaco *Henrik Ibsen* ("Casa de muñecas", "El pato salvaje") y el sueco *August Strindberg* ("La señorita Julia", "La sonata de los espectros"), como mentores del realismo, aunque ambos, en sus respectivas obras, fueron evolucionando hacia formas más simbólicas.

En América, cabe destacar el movimiento que se produjo en las primeras décadas del siglo en Estados Unidos, conocido como *realismo norteamericano contemporáneo*, con autores de la talla de *Tennessee Williams* ("Un tranvía llamado deseo", "El zoo de cristal", "La noche de la iguana"), *Arthur Miller* ("La muerte de un viajante", "Todos eran mis hijos") *Eugene O'Neill* ("El deseo bajo los olmos") y *William Saroyan* ("El momento de tu vida").

Pero el método, y la estética realista en general, tuvieron cuestionamientos, y otros maestros aparecieron con nuevas poéticas y métodos de trabajo.

Los más salientes fueron *Edward Gordon Craig* (Inglaterra - Simbolismo), *Antonin Artaud* (Francia - Teatro de la crueldad), *Jerzi Grotowski* (Polonia - Teatro pobre), *Tadeusz Kantor* (Polonia - Teatro de la muerte) y *Peter Brook* (Inglaterra - Teatro sagrado). Y tendencias estéticas como el *surrealismo*, el *simbolismo*, el *dadaísmo*, el *futurismo*, etc., tuvieron su correlato, aunque en menor medida, en la escena teatral occidental.

## **Siglo XXI**

En la actualidad, una serie de estéticas y poéticas diferentes se conjugan en todo el mundo, de modo que se hace imposible determinar cual es la escuela dominante. Si bien escuelas no realistas como el surrealismo y el simbolismo tiene sus adeptos, el realismo no los tiene menos, y se ha convertido en la forma por excelencia para la mayoría de los espectáculos cinematográficos y televisivos.

También los distintos tipos de expresión humorística, como la comedia clásica, la comedia brillante, la parodia, el sainete, el monólogo cómico, el clown tienen sus espacios en este nuevo paisaje teatral.

Como novedad, pueden mencionarse los espectáculos multimediativos, que proponen una intertextualidad entre el teatro y el video, y también la performance, una breve muestra escénica basada en la improvisación y que tiene la intención de provocar y causar asombro, así como de plasmar una nueva estética.

La sociedad busca afanosamente formas de representarse a sí misma, con virtudes y defectos, y hay variados caminos para conseguirlo, y si bien constantemente se buscan nuevos modos expresivos, también es cierto que cada tanto se vuelve a representar a los clásicos, de quienes se dice que han logrado plasmar maravillosamente conflictos de naturaleza universal y atemporal.



## TEATRO EN ARGENTINA

Ateniéndonos a un punto de partida histórico, podemos decir que el teatro nacional argentino, parte de la Revolución de Mayo de 1810.

Se estima que los primeros espectáculos formalmente teatrales que se conocieron en Buenos Aires datan de comienzos del siglo XVIII.

Se hacían funciones en tabladillos improvisados, corrales preparados al efecto, y en los patios y salas espaciosas de las casonas señoriales de la época.

En el año 1783, por iniciativa del Virrey Vértiz, se contruye en Buenos Aires un galpón de ladrillos, tirantes de madera y techo de paja para las representaciones teatrales, al que se conoce como La Ranchería.

En ella se representaron en forma casi total, obras del repertorio español: dramas, comedias, pasos, sainetes, loas etc.

Allí también se estrenó la que se considera la primera obra de autor criollo que llegara al escenario del primitivo teatro: "*Siripo*", tragedia en cinco actos de Manuel José de Lavardén.

En 1792, un incendio destruyó totalmente el techo de paja de La Ranchería, que vio así terminada su breve historia teatral.

Cuatro años después del incendio de la Ranchería se inauguró una nueva sala, el Coliseo Provisional.

En este teatro se estrenaron "*El detalle de la acción de Maipú*", "*El hipócrita político*" y "*Túpac Amaru*", que registra la revolución indígena que se produjo en Perú en 1780.

Tiempo después, cuando Juan Manuel de Rosas se hallaba a la cabeza del gobierno, apareció la petite pieza "*El gigante amapolas*" de Juan Bautista Alberdi, que utiliza por primera vez elementos del absurdo y del grotesco en la dramática argentina.

### La inmigración

Entre 1875 y 1920 se produjo en la Argentina un formidable proceso inmigratorio que cambió de raíz la composición de la población. Hubieron causas externas e internas para ello.

Entre las primeras podemos mencionar las crisis de las economías más débiles de Europa, todavía no suficientemente industrializadas, y la fenomenal desocupación que provocó en el sector agrario la mecanización de la producción. También las guerras favorecieron la elección de la emigración como camino.

Entre las causas internas, el hecho de que América en general y Argentina en particular tuvieran tan poca población y tanta potencialidad económica, tanta extensión de tierra fértiles no explotadas y una industria incipiente en el sector

manufacturero, hicieron que el estado nacional se preocupara por poblar el país.<sup>5</sup> Llegaron al país numerosos contingentes, en su mayoría de Italia y España<sup>6</sup>, que produjeron una explosión demográfica sobre todo en la región pampeana, dejando vacíos poblacionales en el resto del país.

Por otra parte, también desde el interior llegaban contingentes de personas en búsqueda de puestos de trabajo que las fábricas ofrecían y que la actividad agropecuaria les negaba.

Pero la Argentina no contaba con una infraestructura capaz de responder a las nuevas necesidades habitacionales.

La ciudad de Buenos Aires (la más elegida por sus posibilidades laborales) se vio superada por el aluvión humano y fue así que los inmigrantes de menores recursos **fueron armando pequeñas casa de madera y de chapa en las orillas del Riachuelo y en los alrededores del Hotel de Inmigrantes<sup>7</sup>** o terminaron hacinados en conventillos <sup>8</sup> suburbanos carentes de las más mínimas condiciones sanitarias.

De este modo, la inmigración fue produciendo una hibridez lingüística, cultural, social y política, que fue la génesis de la nueva argentinidad, por lo menos en términos urbanos.<sup>9</sup>

---

5

Ya en sus Bases, Alberdi decía: “Gobernar es poblar”. Y nuestra Constitución Nacional de 1953 lo refleja claramente en su artículo 25, que reza: “El Gobierno federal fomentará la inmigración europea; y no podrá restringir, limitar ni gravar con impuesto alguno la entrada en el territorio argentino de los extranjeros que traigan por objeto labrar la tierra, mejorar las industrias, e introducir y enseñar las ciencias y las artes.”

<sup>6</sup> Vale la pena destacar que la búsqueda de poblar el país con la inmigración europea tenía su principal argumento en el desprecio que existía en la clase política argentina por el hombre nativo, a quien consideraban un ser sin ambiciones ni capacidades para convertirse en el hombre nuevo que el país necesitaba. Como ironía del destino, la inmigración de la que se esperaba a ingleses, alemanes y franceses (los países más desarrollados), pobló al país de italianos, españoles, eslavos, judíos, árabes, etc. Y el mismo estado que propició su ingreso sancionó las leyes de Residencia (1902) y Defensa Social (1910) que posibilitaron la expulsión, la prisión o el confinamiento de miles de extranjeros y de trabajadores de ideas revolucionarias durante más de 50 años.

<sup>7</sup> Hotel que quedaba en las inmediaciones del puerto de Buenos Aires y donde se les permitía a los recién llegados pasar sus dos o tres primeras noches mientras debían conseguir un lugar para instalarse.

<sup>8</sup> El conventillo era un tipo de vivienda urbana, también conocida como inquilinato, donde cada cuarto era alquilado por una familia o por un grupo de hombres solos. Los servicios (comedor, baños) solían ser comunes para todos los inquilinos. En el conventillo se mezclaba gente de todos los idiomas y nacionalidades, principalmente españoles, italianos, judíos y árabes.

<sup>9</sup> En el campo se sintió con mucho menos fuerza el fenómeno inmigratorio, por lo cual su población tendió y tiende aún hoy a ser mucho más conservadora. En las grandes ciudades, en cambio, el fenómeno de la industrialización y la presencia de migrantes europeos como obreros en las fábricas, muchos de ellos de tendencia anarquista o socialista, determinó la aparición de grandes conflictos sociales.



La inmigración externa e interna fue la piedra constitutiva de la composición social actual del país, y el teatro de su época representó a una sociedad que al mismo tiempo sentía la nostalgia por la tierra dejada y la ambición de un futuro mejor.

### **Circo criollo**

El circo criollo fue el primer espectáculo que puso en juego algo de la la identidad sudamericana, porque fue pionero en dejar de imitar las artes provenientes de Europa.

En principio, la actuación en el circo criollo se hacía en pantomima y con música. Tuvo mucho de la comedia del arte italiana, pero también de los sainetes y entremeses españoles.

Se hacía casi con la única intención de divertimento, aunque desde el humor se manifestaban a veces agudas críticas sociales.

El uruguayo José Podestá, creador del personaje Pepino el 88, fue el principal exponente de este género.

### **Drama gauchesco<sup>10</sup>**

Sus temas eran las vicisitudes que llevaba implícita la condición del *criollo*, del hombre de campo, precisamente en un momento en que la composición social estaba cambiando debido a las primeras camadas inmigratorias provenientes de Europa.

La gauchesca representó un último y desesperado intento de resistencia ante los cambios culturales que se venían desarrollando.

Inicia este ciclo el drama "*Juan Moreira*", con diálogos escritos y el protagonismo del propio José Podestá, en 1886.

### **Sainete criollo**

El sainete criollo era una pieza breve, de carácter costumbrista, caracterizada por sus *situaciones humorísticas* y sus conflictos relacionados casi siempre con la convivencia en el conventillo de inmigrantes y criollos.

El sainete criollo incorporó la música, generalmente festiva, en su estructura.

Constituyó, por lejos, el género más popular y exitoso del teatro argentino de todos los tiempos. Tal vez precisamente por retratar aquella sociedad que cambiaba día a día al ímpetu de las camadas migratorias provenientes de Europa.

El sainete representaba a las clases más humildes, los habitantes del conventillo.

---

<sup>10</sup> La columna vertebral del género, que duró muy poco tiempo pero fue intenso y productivo, está dada por la producción de la Compañía de los Podestá: además de "*Juan Moreira*", estrenaron "*Juan Cuello*" (1890), "*Martín Fierro*" (1890), "*Pastor Luna*" (1895), "*Calandria*" (1896) y "*Barranca abajo*" (1905).



El ámbito natural del sainete era el patio del conventillo. Allí se desarrollaban las peleas y discusiones entre extranjeros de distintas nacionalidades o entre extranjeros y criollos.

A la primera etapa del sainete, el *sainete festivo*<sup>11</sup>, de tono netamente humorístico, y de índole alegre, le sucedió el *sainete tragicómico*<sup>12</sup>, que alternaba situaciones graciosas con otras dramáticas.

#### **Comedia costumbrista**<sup>13</sup>

Este género refleja los ideales, sentimientos y costumbres de la época, pero, a diferencia del sainete, se enfoca en una clase media más o menos acomodada. Su ámbito es, por lo general, el interior de una casa de clase media.

#### **Grotesco criollo**<sup>14</sup>

El teatro del grotesco exhibe el rostro obscuro de toda realidad, devela las máscaras, evoca a la vez lo trágico y lo cómico, apela a la risa que se ahoga al nacer entre la angustia o el dolor. La versión criolla del género remite al mundo del inmigrante.

Efectivamente, el grotesco criollo vuelve a la clase social más humilde, la que vive en el conventillo o en una pequeña y desposeída casita, pero a diferencia del sainete, ya no será el patio sino la habitación, la intimidad, el ámbito apropiado para su desarrollo. El personaje no muestra, como en el sainete, sólo la máscara exterior. Por debajo de la máscara aparece el rostro, y éste muestra toda la degradación que aquella pretendía ocultar con una mueca. Aunque intenta evitarlo, su intimidad muestra lo irreversible de su fractura.

Su condición teatral es la simultaneidad de lo cómico con lo trágico. Esta simultaneidad, y la lucha del protagonista por sostenerse como sea ante lo inevitable, provoca que su caída final se vea patética.

---

<sup>11</sup> Su principal exponente Alberto Vaccarezza (“Tu cuna fue un conventillo”, “El conventillo de la Paloma”). Vaccarezza es brillante en la composición de “tipos” o “estereotipos”, personajes caricaturescos que llevan en sí la parte humorística de la trama. También es notable el juego que logra con los modos del habla, mostrando así el nivel de confusión e incomunicación causado por la diversidad de lenguas. Otros autores: Roberto Cayol (“El debut de la piba”), José González Castillo (“Entre bueyes no hay cornadas”)

<sup>12</sup> Sus principales exponentes son Carlos Mauricio Pacheco (Los disfrazados), Alberto Novión (“Don Chicho”, “Los primeros fríos”), Florencio Sánchez (“Canillita”)

<sup>13</sup> Sus principales representantes: Florencio Sánchez (“M’hijo el doctor”, “En familia”), Gregorio de Laferrere (“Jettatore”, “Barranca abajo”), Roberto J. Payró (“El casamiento de Laucha”, “Mientraiga”)

<sup>14</sup> Armando Discépolo (“Mateo”, “Stefano”, “Giacomo”) es considerado el creador del género y su más eximio cultor, además de uno de los dramaturgos más trascendentes del siglo XX en Argentina.



## **Teatro Independiente**

Es un movimiento que surge como reacción al teatro comercial, y para mejorar la calidad artística de los espectáculos. Atravesó distintas etapas:

### ***Década del 30***

La fundación del *Teatro del Pueblo*, cuyo mentor y primer director fue *Leónidas Barletta*, es la piedra fundamental del movimiento independiente.

Sobresalen autores como Roberto Arlt ("*Trescientos millones*", "*La isla desierta*", "*Saverio el cruel*") y Raúl González Tuñón ("*El descosido*", "*La cueva caliente*").

### ***Década del 40***

Aparición de los grupos *La Máscara* y *Juan B. Justo*, y de dramaturgos como *Andrés Lizarraga* ("*Tres Jueces para un Largo Silencio*", "*Alto Perú*"), *Agustín Cuzzani* ("*Una libra de carne*", "*El centrefoward murió al amanecer*").

### ***Década del 50***

Consolidación del teatro independiente. A la entrega de la primera época, se agregó el afán de capacitación, estudio y formación por parte de actores, directores y dramaturgos.

Aparecen el *Teatro Popular Fray Mocho* (*Oscar Ferrigno*), el *Nuevo Teatro* (*Alejandra Boero* y *Pedro Pasquini*). Dramaturgos de la talla de *Carlos Gorostiza* ("*El puente*", "*Los prójimos*"), *Juan Carlos Gené* ("*El herrero y el diablo*"), *Oswaldo Dragún* ("*Historias para ser contadas*").

### ***Década del 60***

Cambio y cuestionamientos sociales, éticos y estéticos. Renovación de la escritura teatral y de la puesta en escena. Se abren tres líneas:

*El teatro de vanguardia y experimentación*, a la luz de las búsquedas iniciadas en el Instituto Di Tella, con las producciones de *Eduardo Pavlovsky* ("*Espera Trágica*", "*El Señor Galíndez*") y de *Griselda Gambaro* ("*El Desatino*", "*El Campo*"), que vigorizaron nuestra escena.

*El realismo social*, representado por "*Soledad para Cuatro*" de *Ricardo Halac*, "*Nuestro Fin de Semana*" de *Roberto Cossa* o "*Réquiem para un Viernes a la Noche*" de *Germán Rozenmacher*.

*El nuevo grotresco*, representado por "*La Fiaca*" de *Ricardo Talesink*, "*La Valija*" de *Julio Mauricio*, "*El grito pelado*" de *Oscar Viale* o "*La nona*" de *Roberto Cossa*.

También en esta época cobra auge el *café concert*<sup>15</sup>, que incluye música, varieté y sketches.

<sup>15</sup>

Pioneros de este género son *Antonio Gasalla*, *Enrique Pinti*, *Carlos Perccivalle* y *Edda Díaz*.

#### *Década del 70*

La primera mitad de la década se caracterizó por una politización profunda de los temas, lo que se conoció como el *realismo político*, acorde a los tiempos de cambios políticos y sociales que corrían por entonces.

Con la dictadura militar de mediados de 76 soplaron aires sombríos. Muchos actores y gente del oficio se vieron obligados a emigrar, los empresarios sólo llevaron a escena comedias livianas y en los teatros oficiales se impusieron "listas negras" que influyeron en directores y productores.

#### *Década del 80*

*Teatro Abierto* fue un movimiento de los artistas teatrales de Buenos Aires que surgió en 1981, en la decadencia del régimen militar, y desapareció en 1985, un año después de recuperada la democracia. Nació por el impulso de un grupo de autores dispuestos a reafirmar la existencia de la dramaturgia argentina aislada por la censura en las salas oficiales y silenciada en las escuelas de teatro del Estado.

Casi 200 personas entre autores, actores, directores, plásticos y técnicos participaron del primer ciclo.<sup>16</sup>

Numerosas obras, algunas vigentes aún hoy, vieron la luz en el marco de ese fenómeno socio político teatral que fue Teatro Abierto y que marcó la década del ochenta.<sup>17</sup>

### El teatro argentino en la actualidad

En los últimos 20 años el teatro ha diversificado sus propuestas, obedeciendo de algún modo a una sociedad dispersa y atomizada, que no logra encontrar su identidad. Todos los géneros transitados hasta aquí se han repetido y renovado, sin marcar una tendencia de uno por sobre el otro. Desde el realismo hasta las vanguardias más rupturistas tienen cabida y vigencia en un teatro de alto nivel, considerado, junto con Italia, España, Francia, Estados Unidos, Brasil y México como una de las cabeceras del teatro mundial.

---

<sup>16</sup> Teatro Abierto 81 presentó 21 obras de diferentes autores, direcciones y elencos. Todas las jornadas se desarrollaron a sala llena, lo que muestra la avidez del público por liberar las presiones soportadas durante la dictadura. Una semana después de inaugurado, un comando ligado a la dictadura (se dijo que pertenecía a la Marina) incendió las instalaciones de la sala Picadero, donde tenía lugar el encuentro. Al igual que el público, los militares habían advertido que estaban en presencia de un fenómeno más político que teatral. Teatro Abierto pudo continuar en el Teatro Tabarís, la sala más comercial de la calle Corrientes.

De las ediciones posteriores hasta 1985 en que se disolvió, sólo la del 82 tuvo cierta trascendencia, aunque sin la repercusión del año anterior.

<sup>17</sup> Obras más destacadas edición 81: "Gris de ausencia" (Roberto Cossa), "Decir sí" (Griselda Gambaro), "Papá querido" (Aída Bortnik), "El acompañamiento" (Carlos Gorostiza), "Lobo... ¿estás?" (Pacho O'Donnell). Obras más destacadas edición 82: "Hay que apagar el fuego" (Carlos Gorostiza), "El tío loco" (Roberto Cossa), "Las paredes" (Griselda Gambaro), "La casita de los viejos" (Mauricio Kartún).



## TRABAJO PRÁCTICO

### La educación de los hijos

de Roberto Fontanarrosa

- Perdonálo Alfonso.
  - No, no lo perdono nada.
  - Ay, yo no sé.
  - No lo perdono. No.
  - Pero es que ya es mucho.
  - No; qué es mucho. El que la sigue es él.
  - Pero es chico, vida.
  - Qué chico ni chico, que aprenda ahora. Yo también fui chico si es por eso.
  - Sí, pero ahora es distinto.
  - Mirá, Clarita, terminemos, yo no lo perdono ni mierda, tampoco le voy a ir a hablar.
  - Lo que pasa es que vos sólo pensás en vos, ¿y yo? A mí que me parta un rayo. ¿Te creés que me gusta que viene y me preguntan por la calle?
  - Vos porque das bola, además, la educación de los hijos cada uno la hace como se le canta.
  - Es que ya va a perder el año, te lo dije, Alfonso, me habló la señorita.
  - Peor es que pierda el respeto por su padre, si pierde una año ya lo va a recuperar, no es idiota el chico, creo ¿no?
  - Yo no sé, no sé, no sé, lo único que te digo es que no veo las horas de verlo de nuevo.
  - Y yo también, ¿qué te creés?, ya va a salir te digo, ya va a salir.
  - Sí, lo mismo dijiste en octubre y todavía está ahí.
  - Es que vos no tendrías que haberle llevado comida. Te lo dije...
  - Pero Alfonso, ise iba a morir!
  - ¡Qué mierda se va a morir, ya ibas a ver como salía!
  - Pero no se puede hacer eso, después de todo, como dice mamá, por una soncera.
  - Tu mamá que no se meta en esto, además lo que pueda decir me importa un huevo.
  - ¡Alfonso!
  - Me importa un huevo, si está reblandecida yo no tengo la culpa.
  - No pensabas así cuando le pediste plata.
  - Yo sabía que iba a salir lo de la plata, sí, sabía que eso le iba a dar excusa para meterse en todo lo que no le importa.
  - ¡Qué no le importa, es el nieto y se está muriendo de hambre!
  - Si se está muriendo de hambre que se joda, en Saigón, por ahí, se mueren miles de pibes de hambre, ¿o no leés los diarios vos?
  - Acá no es Saigón, y si allá se mueren de hambre yo no voy a permitir que acá mi hijo se muera de hambre.
  - Vos no te preocupés, ya va a salir, no podrá resistir mucho más.
  - ¿Te parece bien eso?, que tu hijo se coma el algodón, los elásticos, ¿te parece?, que se coma el cotín.
  - Ya también se le va a terminar, ¿vos lo viste?
  - Ayer lo vi.
  - ¿Cómo está?
  - No lo vi mucho, estaba oscuro.
- Hubieras prendido la luz.

- No. Grita. Le hace mal la luz. Vos no creés pero, ¿no se estará quedando ciego?
- ¡Pero mirá con lo que salís ahora!, ¿Qué?, ¿vas a hacer un drama porque el otro boludo caprichoso se metió ahí y no quiere salir?
- Pero grita.
- Que grite ¡qué joda!, tanto tiempo a oscuras a cualquier le molesta la luz.
- Y la señorita dijo que no iba a venir...
- ¿Y quién la llamó?
- Yo , como la otra vez vino...
- ¿Y a qué vino?
- A decirle a ver si salía, que volviera al colegio, que los compañeritos lo extrañaban.
- ¿Y el otro?
- Que no, que no y que no.
- No la llames más a esa boluda.
- No seas así, ahora dijo que no venía porque le duele la cintura y no puede estar mucho agachada, además que le da no sé qué verlo así.
- Y también el olor.
- Claro Alfonso, el olor, nosotros no nos damos ya cuenta, pero la gente, la gente sí. Imaginate tanto tiempo haciendo caca y pis ahí abajo. Ay, Dios mío, Alfonso, por favor, yo no sé, vos también.
- Yo también nada, si caga y mea ahí abajo déjalo, que se joda, tirá creolina, kerosén.
- No le puedo tirar Alfonso, entendé, mirá si se infesta, creo que está lastimado, que se clavó una astilla en la rodilla.
- Mulas, son mulas para que le tengamos lástima.
- ¿Y cómo no le vas a tener lástima, Alfonso? Es chico.
- ¿Y él tiene lástima cuando hace las perrerías que hace? ¿Tiene lástima? Así se va a educar. Va a ver.
- Yo no sé, si no sale para las Fiestas yo llamo a alguien, no sé, o agarro y me vuelvo loca.
- Perdé cuidado que va a salir, ya en diciembre esa pieza es un fuego. Vas a ver cómo sale cuando se achicharre ahí abajo, cagado de hambre y entre la caca recalentada.
- ¿Y si no sale, Alfonso?
- Si no sale ya veremos, no te preocupés, yo tampoco quiero pasar las Fiestas sin él.

FIN





## BIBLIOGRAFÍA

- **Castagnino, Raúl H.**  
*Teoría del Teatro*  
Editorial Plus Ultra, Buenos Aires, 4ª edición, 1984
  
- **Díaz-Plaja, Guillermo**  
*El Teatro. Enciclopedia del arte escénico*  
Editorial Noguer S.A., Barcelona, 1ª edición, 1958
  
- **Marco, Susana y otros**  
*Teoría del Género Chico Criollo*  
Eudeba, Buenos Aires, 1ª edición, 1974
  
- **Pavis, Patrice**  
*Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*  
Editorial Paidós, Buenos Aires, 1ª edición argentina, 2007
  
- **Selden, Samuel**  
*La Escena En Acción.*  
Eudeba, Buenos Aires, 2ª edición, 1972
  
- **Stanislavski, Constantin**  
*Creación de un Personaje*  
Editorial Diana, México, 1ª edición, 1992  
*Un Actor se Prepara*  
Javier Vergara Editor, Buenos Aires, 1ª edición, 1988
  
- **Viñas, David**  
*Grotesco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo*  
Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 3ª edición, 1997