

EL FRUSTRADO
UN PERSONAJE RECURRENTE EN LA
DRAMATURGIA LATINOAMERICANA
CONTEMPORÁNEA
(Con especial referencia al teatro argentino)

Lic. Maria Celeste Domínguez C

Caracas, 28 de noviembre de 2001

Epígrafe

"Los personajes, los entes de ficción, en tanto que modelos ideales, réalités idéales, o metáforas literarias, construyen, deconstruyen, reconstruyen -Don Quijote, Alonso Quijano, etc.- su identidad de modo semejante a las personas, a los seres de carne y hueso: Unos pocos, los menos, tratando de realizar sus sueños y proyectos de vida en lucha frontal, voluntarista contra las mediaciones, los obstáculos y la intervención represora o bienpensante de los agentes exteriores; otros, no muchos, en esforzado y lúcido conflicto con sus interferencias; muchos, los más, en compromiso, en pacto, sometiéndose a sus presiones. Todos probablemente con el mismo destino y con el mismo riesgo: la desilusión, el fracaso, los sueños incumplidos"... La frustración

(Magdalena Mora en "Teoría del personaje" de Carlos Castilla del Pino, Compilación, Madrid, Alianza, 1989)

Dedicatoria:

A **Raúl Domínguez Capdevielle**, mi padre... porque sobran las razones.

A **Aura Marina Castellanos de Domínguez**, mi madre, ejemplo de constancia, perseverancia y fortaleza.

A **Misia Teresa Capdevielle de Domínguez**, cuya sublime presencia da sentido y razón a los días que he vivido... y a los que me faltan por vivir.

A **Alfredo Álvarez Domínguez**, apóstol del amor.

A **Carlos Sánchez Delgado**, mi maestro, de quien aprendí que la inteligencia no es una utopía.

A **Ismenia Martínez**, compañera y amiga, por compartir conmigo los hermosos atardeceres desde la ventana de la Maestría.

A **Isaac Chocrón, Benjamín Sánchez y Luis Chesney**, artífices creadores de la Maestría en Teatro Latinoamericano Contemporáneo.

A mis hermanos: **Raúl Jesús, Vladimir José, Luis Miguel y María Teresa**, fieles espectadores de mis hazañas intelectuales.

Y a **mis hijos**, todos, herederos universales de mi producción intelectual y de mi dignidad profesional.

Agradecimientos:

Al **Doctor Trino Alcides Díaz**, por reconocer mis méritos académicos y porque sin su apoyo no hubiera sido posible para mí la realización de esta maestría.

Al cuerpo docente de la Maestría en Teatro Latinoamericano Contemporáneo, conformado por los profesores **Luis Chesney Lawrence**, **Isaac Chocrón**, **Carlos Sánchez Delgado**, **Martin Hahn** y **Javier Vidal**, por su empeño en formarnos como excelentes críticos de teatro a través de la hermosa lección del amor y el ejemplo.

Y de manera especial, a **Luis Chesney Lawrence**, tutor del presente trabajo, por haberme transmitido su seguridad en mi capacidad intelectual y en la confianza en el logro de mis metas, elementos indispensables para la realización de esta investigación

ÍNDICE

Epígrafe	2
----------------	---

Dedicatoria	3
Agradecimientos	4
Introducción.....	7

Primera Parte:

I.- Marco teórico-conceptual.

I.1.- Marco teórico: La realidad verdadera.	
Una reflexión.	
I.1.1.- Un referente sociológico: ¿Querer es poder?	15
I.1.2.- Un referente psicológico: "No siempre querer es poder"	26
I.2.- Lo teatral: La realidad ficcional. ¡Quién pudiera!	
I.2.1.- Consideraciones preliminares	29
I.3.- Marco conceptual	34

Segunda Parte:

II.- Análisis crítico de las obras seleccionadas	50
II.1.- En <i>Gris de ausencia</i> : La frustración del trasterrado	52
II.2.- En <i>Made in Lanús</i> y <i>El premio flaco</i> : Dos variantes de la frustración material	57
II.3.-En <i>Los gallos salvajes</i> : Una doble frustración	71
II.4.-En <i>La malasangre</i> : y <i>Funeral Home</i> : Dos casos de frustración sentimental	77
II.5.-En <i>Chau Misterix</i> : El niño frustrado	89
II.6.- En <i>El vendaval amarillo</i> : La frustración de un pueblo	97
Conclusiones.....	103

Tercera Parte:

III.- Anexo: Matriz del personaje del frustrado, su

recurrencia y sus diversos matices en
la dramaturgia latinoamericana contemporánea

Bibliografía 111

EL FRUSTRADO
UN PERSONAJE RECURRENTE EN LA DRAMATURGIA
LATINOAMERICANA CONTEMPORÁNEA
(Con especial referencia al teatro argentino)

La crítica teatral tradicional latinoamericana ha basado su análisis, en algunos casos, en el enfoque de la estructura dramática desde la perspectiva de la narratividad literaria. En otras oportunidades, ha sido enfocada desde una óptica socio-histórica, sociopolítica y, en el mejor de los casos, desde el punto de vista de la semiología, pero siempre desde un punto de enunciación del discurso crítico ubicado en un contexto absolutamente metateatral, vale decir, externo al hecho teatral.

Generalmente, la crítica tradicional parte de la creación de un universo crítico previo en el cual enmarca la obra, o bien suscribe la obra a ese universo crítico previamente establecido, obteniendo como resultado una crítica vana, basada en la especulación sin fundamento sólido y desvinculada de la epistemología del hecho teatral y que no se centra en el análisis exhaustivo de la estructura dramática, ni tampoco se apoya en el uso de herramientas de investigación que surjan de la propia esencia y naturaleza del hecho teatral.

El pensamiento crítico latinoamericano adolece de una serie de carencias, vacíos y necesidades, que nacen, en principio, del hecho de haber sido abordado desde la perspectiva de la metateatralidad, a la que ya hemos hecho referencia.

Como ejemplo de lo anterior, podemos citar el caso concreto del enfoque del pensamiento crítico teatral desde la óptica del literato, quien no maneja los elementos, recursos e instrumentos de análisis que le permitirían profundizar en la estructura dramática. Para suplir esta carencia, el especialista en el campo

de la literatura traslada al teatro un recurso de análisis propio de su campo, asumiendo que dicho trasplante es mecánico, automático y funcional, sin tomar en consideración, que si bien es cierto que la epistemología de la literatura y la del teatro pueden tener elementos comunes, no es menos cierto que el teatro no es solamente literatura y éste presenta rasgos característicos que le dan su propio carácter de especificidad como género y que lo alejan de aquella; luego, las herramientas de análisis y las perspectivas desde las cuales se aborde el hecho teatral, deberán estar inscritas en su respectivo campo, sin pretender trasplantes de uno a otro.

En este sentido, en el presente trabajo se aborda el análisis del personaje del *frustrado*, sus diversos matices y su recurrencia en la dramaturgia latinoamericana contemporánea a través de un enfoque crítico eminentemente intrateatral, donde se consideren los caracteres propios del hecho teatral, tales como la función dramática de la acción referida a la manera como el dramaturgo organiza la acción dramática, la construcción de la tensión dramática, relacionadas con las variaciones de tipo situacional y los cambios de postura en el personaje, los cuales van modelando y determinando a la vez el carácter de frustrado de éste, lo que terminará por establecer esos matices variados y diversos del personaje del *frustrado* en las obras seleccionadas.

De igual manera, se ha tomado en cuenta la construcción de la información mediante la cual el dramaturgo ubica al lector-espectador dentro de la acción dramática. Con esto, crea expectativas relacionadas con la atención y

los giros en la acción, estos últimos planteados como un recurso que permite desviar la trayectoria inicial de la acción dramática hacia otras esferas situacionales determinantes de la frustración del personaje.

Otro punto a considerar es la función estructural del personaje en lo que se refiere a dos aspectos importantes como son la caracterología referida a la función del personaje desde un punto de vista sistémico, es decir, de las relaciones interpersonajes, distinta de la caracterización, referida a los elementos relacionados con la puesta en escena virtual contenida, de manera implícita o explícita, en el texto dramático.

De esta manera, consideramos que se abre un campo de investigación y análisis para el crítico teatral en el que el conocimiento de los esquemas compositivos que rigen la estructura dramática de la obra de teatro, sea utilizado como una herramienta de análisis del texto teatral, permitiendo un análisis integral de la teatralidad subsumida en la propia estructura dramática sin desviaciones hacia el ámbito literario u otros ámbitos ajenos o extraños al hecho teatral.

Hay otro aspecto de la crítica teatral en nuestro continente que convendría destacar, constituido por el tono comparativo de valores y signos propuestos en otras culturas teatrales, propias de diversas realidades y circunstancias presentes en otras latitudes y que son igualmente transplantadas a nuestra propia realidad bajo el influjo y el peso de una posición paradigmática, lo que conlleva a la realización de una crítica fundamentada en paradigmas

ajenos a nuestra propia realidad teatral y a lo particularmente latinoamericano, incluyendo los aspectos relacionados con la heterogeneidad que nos caracteriza. Se trataría entonces, de proponer una metodología de análisis crítico que permita al investigador y al crítico de teatro partir de la noción de lo latinoamericano, enfocándolo desde su propia realidad contextual, con lo cual estaría, a su vez, dándole legitimidad a la crítica teatral latinoamericana.

Esta posición crítica ya descrita crea una gran grieta, una gran fractura entre el objeto de estudio -la obra de teatro- y el método y la metodología -la metódica- utilizados para su análisis, los cuales, en la mayoría de los casos, son trasladados al teatro desde otras ciencias y disciplinas ajenas a él, y que en el mejor de los casos podrían utilizarse como disciplinas auxiliares, que pueden servir a su vez, para explicar algunos referentes básicos, sin olvidar que el hecho teatral tiene sus propias peculiaridades que lo definen como tal y que requiere de un análisis particular, con una metodología que se adapte a su esencia y naturaleza desde una perspectiva epistemológicamente teatral.

Dado lo anteriormente expuesto, surge la necesidad de proponer una metódica que involucre un método y una metodología que puedan suplir esas carencias y llenar los vacíos, partiendo de una perspectiva epistemológicamente teatral, que apunte hacia la esencia y naturaleza del hecho teatral y que pudiera, a su vez, servir como instrumento idóneo para el análisis crítico de la dramaturgia latinoamericana contemporánea. A través de este análisis intrateatral, podríamos acceder a la estructura interna de la obra, a

las complejas redes que se entretajan en la interioridad de la estructura dramática y tener así la posibilidad de encontrar la manera particular y personalísima que tiene el dramaturgo de concebir el hecho teatral.

Desde el punto de vista teórico, con el análisis crítico enfocado desde una perspectiva intrateatral, se puede lograr una aproximación conceptual a una nueva realidad, con la cual se alcanzan altos niveles de profundidad y originalidad en el análisis, donde el objeto de estudio sigue siendo la obra dramática, de la que se pudieran extraer nuevas conceptualizaciones que enriquecen el análisis crítico de la dramaturgia latinoamericana y, en nuestro caso concreto, del personaje del *frustrado* y sus diversos matices. Así mismo, el análisis crítico, planteado de la forma antes dicha, se ha basado en el proceso de extraer aquellas claves que se encuentren en la estructura dramática y que de alguna manera determinen el proceso de estructuración del personaje del *frustrado* dentro del universo dramático expuesto por el dramaturgo en su obra.

Todo esto da pie a la apertura de un sin número de posibilidades que permiten replantear el pensamiento crítico y aportar nuevos elementos que pudieran posibilitar la formación integral de un cuerpo de críticos que estuviese en capacidad de abordar la crítica teatral desde la perspectiva del mismo hecho teatral, concebida en términos de una crítica especializada sin la intervención de elementos extraños, exógenos, que eventualmente pudieran desvirtuarla y desnaturalizarla.

Por otra parte, el tema de la heterogeneidad latinoamericana ha sido enfocado desde el punto de vista de diversas disciplinas. Buscar la unidad dentro de la heterogeneidad ha sido una tarea de la que se han ocupado sociólogos, antropólogos, psicólogos, etnógrafos, literatos, dramaturgos, etc., y todos aquellos que de una u otra manera se han aproximado a la realidad de nuestro continente.

En el presente trabajo, se han escogido ocho obras de diversos autores dramáticos de las distintas áreas del continente latinoamericano, en cuyas temáticas se encuentra la presencia del personaje del *frustrado*, facturado con características diferentes y distintos matices, entre los cuales tenemos a ***Made in Lanús*** de Nelly Fernández (1986), ***La malasangre*** de Griselda Gambaro (1978), ***Gris de ausencia*** de Roberto Cossa (1981) y ***Chau Misterix*** de Mauricio Kartún (1980), de Argentina; ***Funeral Home*** de Walter Béneke (1856), de El Salvador; ***El premio flaco*** de Héctor Quintero (1966), de Cuba; ***Los gallos salvajes*** de Hugo Argüelles (1986), de México y ***El vendaval amarillo*** de César Rengifo (1967), de Venezuela. Su análisis nos podría conducir a profundizar en el conocimiento de las técnicas dramáticas aplicadas a la construcción de este tipo de personaje, dada por los distintos autores, distinguiendo entre ellas el manejo de las situaciones dramáticas, las relaciones inter-personaje, el conflicto, la atmósfera y otros elementos dramáticos que pudieran servir de base para el análisis crítico de dichas obras.

En el mismo orden de ideas tenemos que, si se enfoca el análisis de la obra de teatro desde una perspectiva intrateatral, apoyada específicamente en la estructura dramática, es decir, en el punto central de la obra, se alcanzarían niveles de análisis que podrían llegar a constituir verdaderos aportes tanto desde el punto de vista metodológico como teórico, ya que se estaría partiendo de una base para un análisis epistemológicamente teatral. Este nivel teórico estaría reforzado por un grupo de estudiosos de la materia, entre quienes se pueden mencionar: Juan Villegas, Fernando Cuadra, Erick Bentley, Anne Ubersfeld, Patrice Pavis y otros, cuyos conceptos y teorías constituirían las bases teóricas del presente estudio.

Así, en el caso concreto de esta tesis para optar al título de Magister Scientiarum en Teatro Latinoamericano Contemporáneo, su justificación nace de la necesidad de realizar un estudio pormenorizado del personaje del *frustrado*, presente en un corpus de obras de teatro latinoamericano contemporáneo, a la luz de un enfoque metodológico eminentemente intrateatral, de manera que se pueda extraer, del análisis realizado, un conocimiento más preciso de las estructuras y elementos dramáticos usados por los dramaturgos latinoamericanos en lo que a la construcción del personaje del *frustrado* se refiere.

De esta manera, ubicados en el contexto heterogéneo latinoamericano, podremos acceder a su expresión en la dramaturgia e intentar encontrar cierta unidad dentro de esa heterogeneidad por la vía del análisis y el estudio del

personaje del *frustrado*. Estaríamos así colocados ante la heterogeneidad que nos caracteriza y nos define como latinoamericanos y que redundaría, en lo que a dramaturgia se refiere, en una mayor riqueza de recursos empleados por nuestros dramaturgos, que dan como resultado una serie de productos estéticos disímiles en cuanto a temática y a la variedad de elementos dramáticos empleados, que enriquecen y revitalizan la dramaturgia latinoamericana, impulsándola, desde una perspectiva de nuevas posiciones estéticas, hacia el encuentro con el reto que plantea el tener que enfrentar un nuevo milenio, con todo lo que ello implica.

Primera Parte

I.- Marco teórico-conceptual.

I.1.- Marco teórico: La realidad verdadera. Una reflexión.

I.1.1.- Un referente sociológico: ¿Querer es poder?

La historia de los países que integran el continente latinoamericano se ha caracterizado por una permanente frustración. Frustración que se expresa a través de los diversos procesos políticos, sociales, económicos y culturales que se dan tanto en la lucha por la independencia de la Corona de España y de otras potencias europeas, como en el proceso socioeconómico y político de integración nacional de los diversos países de esta parte del mundo, conocidos con el nombre de Latinoamérica.

La anterior formulación se fundamenta en el hecho histórico de la independencia de los pueblos y países que a través de largos años de guerra,

logran romper los vínculos de subordinación y vasallaje que les hacían depender de la Corona de España y de otras metrópolis europeas como Francia, Holanda e Inglaterra. Pero la ruptura de estos vínculos de dependencia no logra plenamente sus objetivos, toda vez que, en la culminación del proceso independentista, los países del continente latinoamericano continúan subordinados a las manifestaciones sociológicas, culturales y políticas de la metrópolis española y de otras áreas del continente europeo. Es más, esta dependencia se hace tan profunda, consumada la supuesta independencia, que hace desaparecer todo vestigio de origen autóctono, de pertenencia e identidad, y por encima de las lenguas, culturas, costumbres y organizaciones sociopolíticas de nuestros pueblos primigenios, se impone la lengua, la cultura y la organización político-administrativa del modelo colonial hispano, en la mayoría de los casos.

Todo este proceso de dominación y subordinación nos conduce indefectiblemente a la formación de una estructura social diferente y opuesta a la que existió hasta el instante en que aparece el conquistador español.

Los diversos estadios del desarrollo de esta estructura social, abren un ciclo de antagonismos y contradicciones entre las diversas etapas de su integración estructural. Tales ciclos se caracterizan por profundos desniveles que pueden representarse en la movilidad social en dos direcciones: una vertical y otra horizontal. La dirección vertical se da, por la pervivencia de los factores exógenos que se afincan en la presencia de un modelo societario que

niega lo autóctono y nacional, con la implantación de formas y modalidades extrañas a la idiosincrasia de estos pueblos. La dirección horizontal se caracteriza por la confluencia de tres vertientes socioculturales que a la postre van a dar como resultado la aparición de un hombre nuevo en el continente latinoamericano: el mestizo. Estas tres vertientes socioculturales son: La española (los blancos), la negra (esclavos negros africanos) y la india (pobladores de esta parte del mundo, avasallados por el conquistador español).

Este hecho histórico incide de manera determinante en todas las manifestaciones culturales de nuestra América morena, creando así, una realidad en el alma de estos pueblos, que les conduce fatalmente a la manifestación de la frustración.

Lo anteriormente aseverado encuentra su justificación en los conceptos de José Vasconcelos (1881-1957), citado por Carlos Rangel en su texto ***Del buen salvaje al buen revolucionario*** al afirmar:

"El destino de toda la América latina sería servir de puente entre el mundo industrial blanco y lo que hoy llamamos 'El tercer mundo', papel para el cual la historia, la geografía y el mestizaje nos habían predestinado. A medio camino entre los países industrializados y los de Asia y África, occidentales pero 'de color', nosotros tendríamos los fluidos necesarios para servir de mediadores y hasta de guías en la transición de la especie hacia un futuro de humanismo y fraternidad"

(Rangel, 1992: 134)

A juicio de Carlos Rangel,

"la visión de Vasconcelos es hermosa por lo que tiene de latinoamericanista y aun de universalista. La propone con un lirismo tal vez excesivo, pero con menos resentimiento que casi

cualquier otro intérprete anterior o posterior del contraste entre el triunfo norteamericano y el fracaso latinoamericano"
(Rangel, 1992: 134)

No cabe duda que el planteamiento de Vasconcelos (subjetivo y utópico) constituye una situación ideal que se vuelve añicos al estrellarse contra la realidad, toda vez que el triunfo norteamericano se basa y asienta en la subordinación de todo un continente con sus hombres, con sus ideales, con su cultura, su historia y sus tradiciones a los designios de los grandes capitales imperialistas que impiden la realización del anhelo de liberación de estos pueblos, y los sume en una terrible frustración.

Una simple observación a la realidad actual, nos coloca en la posición de afirmar que en el ayer histórico de estos pueblos, la dependencia se expresó a través de la dominación del Imperio Español sobre estas áreas del mundo, dejando como consecuencia la frustración en sus hombres, y en el hoy histórico de nuestra contemporaneidad, se amplía y agudiza esta dependencia con la presencia agresiva de la metrópolis norteamericana, que profundiza aún más la presencia de la frustración, negando al hombre latinoamericano la posibilidad real de ser dueño de su propio destino y emprender el camino hacia el desarrollo con un sentido nacionalista, autosostenido y legítimo, que a su vez le permita la victoria sobre el sometimiento, la dependencia y la subordinación, con lo cual estaría colocado ante la posibilidad de vencer la frustración, eliminando de una vez y para siempre, la existencia de la situación de los

dominantes y los dominados signada por la presencia del Imperio Español, en este llamado mundo Novo hispánico.

En el caso concreto de América Latina, se da fundamentalmente un fenómeno de polarización de dos fuerzas contrapuestas que están constituidas, de un lado por el Estado Tradicional, el Estado como expresión política del poder de determinado número de clases sociales o de una clase social en particular que detenta el poder político, económico y social, y por otra parte una fuerza que trata de insurgir contra esa estructura del estado para transformar, unificar y crear una nueva estructura social que constituya la base para el restablecimiento del equilibrio dentro del seno de esa sociedad.

Tal fue lo que pasó en América latina a partir de la década de los 60, con numerosos movimientos revolucionarios populares entre los que figura la insurgencia del Che Guevara en Bolivia, están los Tupamaros en Argentina, los movimientos insurgentes en México, El Salvador, Guatemala y Honduras, donde el Estado tuvo que enfrentar movimientos subversivos que tendían a modificar toda la estructura de la sociedad tradicional de esos países.

Incuestionablemente, aquí se dan una serie de factores que son inherentes a esta lucha entre contrarios, de un lado, el poder del estado con su ejército regular, asistido por otras potencias extranjeras como los Estados Unidos, con una tecnología bélica sofisticada, con armas de exterminio masivo, y de otro lado la *gente de la loma*, como lo decía Fidel Castro, los guerrilleros, en condiciones más precarias que el ejército regular pero con un sistema de

guerra no convencional, de *focos* en muchos casos, porque se circunscribió a determinados lugares de concentración de la mayoría de la fuerza guerrillera para atacar por sorpresa al ejército regular y volver a guarecerse en la montaña. Casi todos estos factores guerrilleros terminaron en derrotas por parte de los estados tradicionales y de los ejércitos regulares. En Bolivia, con la captura del Che y del periodista Regis Debray, que fue el divulgador del programa revolucionario de la guerrilla encabezada por Ernesto "Che" Guevara. Es importante destacar que el diario que llevaba el Comandante Che Guevara durante toda su acción guerrillera en Bolivia, es un compendio de todo lo que no debe hacer un comandante guerrillero cuando se limita a la guerra de foco, al *foquismo*, en un determinado lugar, sin movilidad y sin una estructura social que lo sustente para incursionar en los ataques al ejército regular. Sin una base social no puede haber victoria guerrillera en ninguno de estos países.

Y eso fue así en las guerras de El Salvador y de Guatemala -en ésta la guerrilla tuvo que firmar la paz con el gobierno-. Algo parecido sucede actualmente en Colombia donde después de tantos años de enfrentamiento de la guerrilla con el ejército y el estado colombianos, se busca la manera de llegar a arreglos a través de la firma de pactos y arbitrajes. Esto genera una tremenda frustración en las juventudes que vieron en estos grupos irregulares de América latina, una especie de guía espiritual y creyeron que con estas acciones de insurgencia de grupos irregulares contra el estado y el ejército se lograrían las transformaciones y reivindicaciones anheladas. Frustración que se manifiesta

en el desaliento, en la falta de fe, en la desconfianza, en la incredibilidad de los medios empleados para la realización de acciones concretas y en la apatía e inhibición en la participación en acciones regulares de la vida social.

En Venezuela se está dando visiblemente este fenómeno, sobre todo en aquellos lugares de concentración de juventudes como son los liceos y las universidades nacionales, donde se observa que la juventud no participa masivamente en los movimientos que persiguen ciertas transformaciones, porque no cree ni en sus potencialidades ni en la supuesta causa que puedan defender; ni tampoco cree en las instituciones regulares del Estado ni en la sociedad, porque tiene clara conciencia del fracaso de aquellos movimientos insurgentes de los años 60 y porque se trata de una frustración que amarra conciente, subconsciente e inconscientemente a la juventud que creyó en aquella quimera, en aquel sueño de redención y transformación que no se dio.

Ésta es la característica más clara de la frustración social que va más allá de la frustración de un individuo, ya que se constituye por la suma de muchas frustraciones individuales que confluyen en la frustración social y general.

Con relación a nuestra situación en el presente, cabe exactamente una aseveración que hace Alonso Ojeda Olaechea en su reciente obra ***Dos nombres. Una vida de acción y pasión***, al referirse a los errores cometidos por la izquierda en el proceso revolucionario guerrillero de la década de los 60, posterior al 23 de enero, cuando dice:

... "posteriormente la izquierda tuvo que abandonar a Acción Democrática para formar el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) cuya historia en las luchas venezolanas es bastante conocida.

Éste fue un gravísimo error. Hubo la posibilidad cierta de impedirlo y de poner al poderoso partido de Acción Democrática en manos de una dirección distinta a la de Betancourt, no se hizo, todo lo cual tenía que repercutir muy seriamente en el desarrollo de lo que fue el movimiento posterior al 23 de enero, con la carga de frustraciones que significó para las masas populares.

(Ojeda, 1999: 134)

Se evidencia así la frustración social y, en Venezuela, concretamente, deviene en una crisis de liderazgo, ya que los líderes de ayer que llevaron la bandera de las grandes transformaciones sociales a partir de 1936 hasta la década de los 60, se plegaron y sirvieron al sistema al cual combatían y con lo que muchos de ellos se enriquecieron. No es necesario remontarnos al año 28, año en el cual comienzan a generarse una serie de hechos de carácter distinto a los antes mencionados, los cuales perduran en el tiempo y, entre los cuales, se puede destacar la muerte de Juan Vicente Gómez en 1935. Con ésta se da una serie de transformaciones cuantitativas y cualitativas de la estructura social muy interesantes, que abrieron las puertas para el establecimiento de un sistema democrático representativo. Como consecuencia de esto, en el quinquenio de López Contreras se comenzó a reivindicar el proceso de valoración del individuo como ciudadano dentro de la estructura de la sociedad. También se crearon las instituciones representativas de los partidos políticos, las organizaciones sindicales, las ligas campesinas, etc. Pero con el discurrir del tiempo, muchos de estos dirigentes políticos, muchos de estos líderes que

eran los guías espirituales y de la acción popular que orientaban la estructura de la sociedad hacia las nuevas transformaciones, se envilecieron, y como hemos señalado anteriormente, se plegaron al sistema para servirlo.

Tal hecho genera una frustración social y popular realmente dolorosa y dramática producida por la crisis del liderazgo. El líder, al no representar lo que el pueblo o la base social creyó que representaba, quebró con ello la credibilidad en su raíz profunda y se volvió abyecto, servil, y se incorporó al sistema para servir a lo que ayer negaba.

Hoy, ese líder no representa a nadie, es, si se quiere, un desclasado, porque ya no está ni con la alta ni con la mediana burguesía, ni con los actores intermedios de la estructura social, y mucho menos con los obreros y campesinos. Al ser absorbido por el sistema, se incorpora a éste con una carga de frustraciones, con la cual arrastra a su vez a las masas populares, que también sufrirán, en adelante, la misma sensación de frustración y desaliento, realidad que no es distinta a la de otros pueblos latinoamericanos que han sufrido y padecido procesos socio históricos y políticos análogos al nuestro.

Así, el hombre latinoamericano ha vivido, a lo largo de su historia, de frustración en frustración, pero este hecho no significa, en modo alguno, que el habitante de este continente pierda su capacidad de soñar con un estadio superior que lo eleve a la exacta dimensión de la plena realización espiritual y de dignidad humana. No quiere decir esto que la frustración no esté presente. Ésta subyace, amarrando y encadenando al hombre a la imposibilidad real de la

materialización de una serie de metas y objetivos que configuran su proyecto de vida y que no puede realizar debido a una cantidad de factores de su entorno, de carácter sociocultural, algunos, y político-económico, otros, que son totalmente independientes y a veces opuestos a la voluntad del hombre.

Esto lo podríamos comprender mejor, a la luz de algunas afirmaciones de Octavio Paz en su obra ***El laberinto de la soledad***, cuando plantea la situación del hombre contemporáneo en su afán de racionalizar los mitos y hacerlos trascender a la realidad para darle carácter de permanencia y no abandonarlos:

"Muchas de nuestras verdades científicas, como la mayor parte de nuestras concepciones morales, políticas y filosóficas, sólo son nuevas expresiones de tendencias que antes encarnaron en formas míticas. El lenguaje racional de nuestro tiempo encubre apenas a los antiguos Mitos. La utopía, y especialmente las modernas utopías políticas, expresan con violencia concentrada, a pesar de los esquemas racionales que las enmascaran, esa tendencia que lleva a toda sociedad a imaginar una edad de oro de la que el grupo social fue arrancado y a la que volverán los hombres el Día de Días"

(Paz, 1998: 230)

Por otra parte, Octavio Paz, al igual que José Vasconcelos, plantea la posibilidad de una sociedad ideal cuando dice: "Toda sociedad moribunda o en trance de esterilidad tiende a salvarse creando un mito de redención que es también un mito de fertilidad, de creación" (Paz, 1998: 230)

Y es que el hombre no se resigna a la posibilidad de la permanente frustración y una y otra vez intenta salir de ella. A veces lo logra, a veces no. He allí el motivo que lo impulsa a seguir luchando.

Finalmente, creemos que la frase que a continuación transcribimos de Octavio Paz, ilustra de una manera clara la posición socio histórica del hombre latinoamericano y su lucha contra la frustración, al decir:

"El hombre moderno tiene la pretensión de pensar despierto. Pero este despierto pensamiento nos ha llevado por los corredores de una sinuosa pesadilla, en donde los espejos de la razón multiplican las cámaras de tortura. Al salir, acaso, descubriremos que habíamos soñado con los ojos abiertos y que los sueños de la razón son atroces. Quizá, entonces, empezaremos a soñar otra vez con los ojos cerrados"
(Paz, 1998: 231)

Hemos querido mostrar los aspectos sociológicos que pudieran servir de referente para la mejor comprensión del *frustrado*, toda vez que consideramos que el dramaturgo no escapa a la realidad que lo envuelve y éste podría tomar el referente real como base para la construcción de la realidad ficcional presente en su obra.

I.1.2.- Un referente psicológico: "No siempre querer es poder".

El hombre, por lo general, se plantea objetivos y expectativas que, mediante acciones y actos de su voluntad, cree poder realizar en el entorno de su vida social. Para lograr tales objetivos, pone en movimiento una serie de

mecanismos que tocan directamente el ámbito de sus propias características psicológicas: carácter definido en la realización de sus propósitos, voluntad continua para actuar en la vía de la consecución de la meta propuesta y seguridad en sí mismo en el proceso de la acción. Cuando ese hombre se coloca en la posición de cumplir con esos tres elementos sustanciales de su personalidad, podemos decir que es un ser realizado, exitoso o victorioso. Pero no siempre se da el caso de tal realización ante las exigencias del entorno en que actúa, toda vez que en el recorrido de su acción para el logro de sus objetivos, surgen elementos extraños que pueden ser tanto de carácter exógeno como endógeno, inherentes a su personalidad, que impiden la culminación del mencionado proceso de realización. En este caso, nos encontramos ante la presencia del frustrado, lo que implica que estamos frente a un conflicto de orden psicológico que constituye un muro de contención que impide superar deficiencias y carencias, salvar obstáculos que hacen imposible la realización u obtención del fin propuesto, generando consecuentemente un estado de depresión, de desaliento, de impotencia y de minusvalía ante sí y ante el entorno, cuyos resultados últimos pueden expresarse a través de múltiples actitudes del individuo, que cubren una vasta gama que va desde la renuncia voluntaria del objetivo como justificación a la imposibilidad de lograrlo, hasta la depresión y la regresión, sin que ello signifique, en modo alguno, que con tales actitudes logre superar el estado de impotencia en que se encuentra

sumido por no haber podido alcanzar la meta u objetivo que se ha trazado, lo que termina por conducirlo, indefectiblemente, a la frustración.

Como bien lo indica el prestigioso profesor de la Universidad de Stanford (California, USA), Ernest R. Hilgard en su texto ***Introducción a la Psicología***, Tomo II:

"La frustración aparece cuando la actividad que avanza, que busca un fin, es obstruida. Las principales causas son los obstáculos, la oposición proveniente de las cosas o de otras personas, las deficiencias del ambiente o de las propias personas y los conflictos (...) Entre las consecuencias inmediatas de la frustración se encuentran las siguientes: 1) Desasosiego (y tensión); 2) Manía destructora y agresión; 3) Apatía; 4) Fantasía; 5) Estereotipia y 6) Regresión. Nos muestra lo importante que es comprender la conducta de los individuos cuando se halla bloqueada en su orientación hacia el fin"
(Hilgard, 1970: 238)

Ante la posibilidad de la frustración, el individuo suele acudir a una serie de mecanismos de defensa que le permiten morigerar los efectos de aquella:

"Estos mecanismos de defensa representan esfuerzos habituales para hacer frente a los conflictos más persistentes. Entre los mecanismos de defensa hallados en la conducta diaria están: La racionalización, la proyección, la formación-reacción, la disociación, la identificación, la represión y la sustitución (...) Los mecanismos de defensa tienen dos objetivos comunes: Proteger al individuo contra la excesiva ansiedad y mantener su propia estimación. Sirven a estos propósitos y reducen la tensión por medio del autoengaño, la negativa de los impulsos y el disfraz de los motivos"
(Hilgard, 1970: 238-239)

Lo genérico en la vida del hombre en sociedad, es que aquello que se propone lo realice a cabalidad de acuerdo con los mecanismos de su voluntad, utilizados en la consecución de tales logros y objetivos. De allí que tal

posibilidad se exprese en un aforismo muy conocido que dice *querer es poder*, pero cuando surgen factores como los que hemos referido anteriormente, tanto exógenos como endógenos, que obstaculizan la vigencia de tal expresión, el individuo se da cuenta de que *no siempre querer es poder* y que hay muchas oportunidades en que, aun queriendo, no se puede. En ese momento surge la frustración como una consecuencia de lo antes dicho.

Por otra parte, el individuo en su permanente interacción con la estructura de la sociedad y con los diversos estamentos que la componen o integran, se enfrenta a una serie de factores que rigen y condicionan su conducta (estos factores pueden ser internos o externos), hasta el punto que lo subordinan a una serie de influencias que actúan en él casi de manera imperceptible y limitan su acción social, constituyendo un impacto en su psique que lo restringe fatalmente, ya que ello no depende absolutamente de su voluntad.

Entre los factores aludidos se encuentran aquellos de carácter sentimental, emocional, los relacionados con deseos, sueños y quimeras, los de tipo económico o material, y aquellos que de una u otra manera se relacionan con capacidades o limitaciones de tipo físico o mental, que condicionan el normal desenvolvimiento de su vida en comunidad.

De esta manera, también podemos observar cómo lo psicológico constituye otro referente que bien pudiera ser utilizado por el dramaturgo tanto

en el proceso de elaboración de la realidad ficcional contemplada en su obra dramática, así como en la estructuración de sus personajes.

I.2.- Lo teatral: La realidad ficcional. ¡Quién pudiera!

I.2.1.- Consideraciones preliminares.

Antes de entrar de lleno en consideraciones teórico-conceptuales, se hace necesario abordar el tema de la realidad verdadera y la realidad ficcional, a fin de dejar claramente delimitados los campos que comprenden cada una de estas realidades.

En su proceso creador, el dramaturgo toma de la realidad que lo rodea - su realidad verdadera- los elementos necesarios para la elaboración tanto de la trama como de los personajes, como bien lo refiere Erick Bentley: "Si la materia prima de la trama son los acontecimientos y en especial los hechos violentos, la materia prima de los personajes es la gente, y en particular lo que consideramos sus impulsos más elementales" (Bentley, 1992: 44).

Pero, ¿qué hace el dramaturgo con esa materia prima? Lo que Bentley no nos aclara es lo que sucede en esa especie de tránsito entre una realidad y la otra. En ese espacio intermedio, el dramaturgo manipula los elementos de la realidad verdadera para transformarlos en realidad ficcional.

En este proceso, la persona humana, con todas las características inherentes a su naturaleza y personalidad, adquiere un nuevo perfil, propio del hecho teatral y de la realidad ficcional, en la que el dramaturgo caracteriza al personaje a través de la construcción de su identidad. Con esto, lo distingue y lo

diferencia de aquel o aquello que le sirvió de referente y que quedó atrás, en la realidad verdadera, para ubicarlo ahora en una nueva dimensión, propia, única y otra, la de la realidad ficcional, correspondiente al hecho teatral.

Al construir el dramaturgo la identidad propia del personaje, está creando para él una serie de rasgos que le son peculiares, los cuales van a conformar, junto al resto de sus características tanto físicas como psíquicas, lo que Carlos Castilla del Pino, acertadamente, define como *personajeidad*. Para este autor,

"La caracterización del personaje es un proceso que continúa tras el de la construcción de la identidad. Entraña una cierta desviación: el personaje ha de tener su concepcionalidad a través de la exageración de un rasgo que lo hiperpeculiarice"
(Castilla del Pino, 1989: 32)

<Valga aquí la referencia a este autor y a otros como Carmen Bustillos y Noé Jitrik, del campo de la literatura, disciplina ésta que bien puede ser utilizada, al igual que otras áreas del saber, como disciplina auxiliar o como práctica cultural interdisciplinaria o multidisciplinaria¹, que permita una mejor comprensión e interpretación del hecho teatral. Sin embargo, no consideramos pertinente trasladar las metodologías de análisis de otras disciplinas al teatro, ya que desde el punto de vista epistemológico, la obra de teatro debe ser analizada con metodologías propias del hecho teatral y no ajenas a él (Ver Introducción, págs. 8-10)>

¹ Para abundar más profundamente en este punto, ver "La interpretación del teatro como práctica cultural multidisciplinaria" en *Cincuenta años de teatro venezolano* de Luis Chesney, Cuadernos de postgrado N° 26, FHE, UCV, Caracas, 2000, pág. 81 y sig.

Así, el personaje adquiere relevancia dentro del universo dramático de la acción, gracias a ese rasgo que lo distingue y que le ha sido atribuido por el dramaturgo en el proceso de construcción de su identidad.

Este personaje, así creado, se moverá a su vez en un contexto, en un espacio y en un tiempo y se relacionará con otros personajes a través de circunstancias y situaciones dramáticas previamente establecidas y determinadas por el autor y que obedecen a lo que podríamos llamar *el plan maestro del dramaturgo*. Éste, en su proceso de creación estética, se sale de los esquemas de la realidad objetiva y construye otras realidades diferentes, distintas de aquella. Es decir, que el dramaturgo toma pequeñas parcelas de la realidad y las manipula y desarrolla dentro del campo de la ficción. De la misma manera, toma personas del contexto real y las *convierte*, por decirlo de alguna manera, en *personajes*. Así, el personaje cobra, junto a otros elementos del drama como el espacio y el tiempo, un carácter de autorreferencialidad, ya que al pertenecer a un universo ficcional, único y distinto del que le dio origen, pasa a constituirse en su propio referente.

Sin embargo, aunque esto parezca estar claro, el personaje sigue constituyendo un escollo para la crítica, tal vez ello se deba a que, como dice Carmen Bustillos,

"Hay en él demasiado de la figura del hombre mismo, como para no caer en la tentación de la aproximación mimética, incluso invirtiendo los términos del movimiento realidad-invencción. Así, son notables los casos de seres imaginarios que han alcanzado tal grado de 'autenticidad' que han traspasado las fronteras de la

ficción para convertirse en 'modelos' de lo real: Don Quijote, Hamlet, La Celestina y tantos otros"
(Bustillos, 1995: 20)

Con esto, Carmen Bustillos se refiere al proceso de *arquetipalización* de los personajes, mediante el cual pasan a ser modelos universales, cobrando un cierto grado de autonomía que les permite permanecer imperecederamente en la psique del hombre.

A todo lo antes dicho, hay que agregar el problema de la identificación del lector-espectador con el personaje, al respecto nos dice Noé Jitrik en su texto ***El no existente caballero***, citado por Carmen Bustillos:

"Uno de los factores que más influye en esta problemática es la identificación lector-personaje. Ya sea por analogía o por rechazo, el lector se 'reconoce' en el personaje y pasa a una universalización -trascendentalización- de su yo: reforzando su propia imagen se incrusta en moldes previos y sale de su aislamiento para formar parte de la 'condición humana', de ese juego de alteridades que instaura el texto en el tiempo y en el espacio. Porque además el personaje es el eje donde confluye también una identificación del autor, quien necesariamente hace a su vez, una proyección de su concepción del hombre y de sí mismo, aunque sea fragmentada. Lo cual significa en última instancia un diálogo autor-lector, a través de esos múltiples niveles de identificación que ofrece la figura del personaje"
(Bustillos, 1995: 20)

Al decir de Jitrik –citado por Carmen Bustillos en ***El ente de papel***– "El personaje es como el puente que liga al lector con un conjunto de significaciones que constituyen la finalidad del relato como signo" (Bustillos, 1995: 21), pero desde la perspectiva única de la ficción. El personaje, desde su

propio universo ficcional, se erige en la voz de su creador y de la diversidad de sus expresiones culturales.

Sin embargo, esto no resuelve el problema, el personaje sigue siendo una figura de ficción, no un ser viviente, una creación, en tanto que es producto del intelecto del hombre y no una criatura, no es una persona, sino como bien dice Carmen Bustillos, es un "ente de papel", con sus características propias que vienen a conformar, a fin de cuentas, lo que con Castilla del Pino hemos llamado su *personajeidad*, y como tal debe ser tratado.

Por otra parte, nos queda reseñar lo atinente a las relaciones interpersonajes. Según Carmen Bustillos,

"Los personajes se definen en y por su relación con otros, o como discursos individuales desde el autor o desde el mismo personaje. Dichas relaciones son explícitas o exigen una labor deductiva por parte del lector (o del lector-espectador)², a partir de datos estratégicos, qué grado de complejidad tienen, está jerarquizada la relación del -o los- personajes consigo mismo o con otros. Se irá así construyendo una red significativa de relaciones binarias, triangulares o múltiples que puede asumir las versiones más diversas"

(Bustillos, 1995: 54)

De estas relaciones interpersonajes y de las características de hiperpeculiaridad que estos deban tener, surgirán los matices, que en lo que respecta al personaje del *frustrado*, trataremos en el presente trabajo. Además consideraremos otros elementos que conforman el universo dramático de la acción en la que se desenvuelve este personaje del *frustrado en la dramaturgia latinoamericana contemporánea*, tales como la acción y la situación dramática,

el nudo, los giros en la acción, la intriga, el clímax, las didascalias, etc. Seguidamente, en el Marco Conceptual, expondremos un concepto universal de personaje frustrado, el cual iremos adaptando, a medida que se vaya realizando el análisis, a las diversas especificidades y peculiaridades que presenta dicho personaje en el corpus de obras seleccionado, lo cual viene a constituir lo que hemos denominado *sus matices* y recurrencias dentro del Teatro Latinoamericano Contemporáneo.

I.3.- Marco conceptual.

Creemos oportuno señalar las acepciones del término *frustración* aportadas por el ***Pequeño Larousse Ilustrado***, por el ***Diccionario de la Real Academia Española*** y por el ***Diccionario Larousse de Sinónimos y Antónimos***, así como también el concepto expuesto por el ***Profesor Ernest R. Hilgard***. Así tenemos:

Frustrar: Privar a uno de lo que esperaba. Dejar sin efecto, malograr un intento. Dejar sin efecto un propósito contra la intención de quien procura realizarlo.

(RAE, 1970: 638)

Frustración: Malogro de un deseo. Tensión psicológica suscitada por la existencia de un obstáculo que dificulta realizar un objetivo.

(Larousse, 1992: 485)

Frustrar: Malograr, fracasar, resentirse, desengañar, dificultar, desaprobar.

(Larousse, 1988: 100)

² Lo indicado entre paréntesis es nuestro.

Frustración: 1) Como hecho, se refiere a las circunstancias deformadoras que impiden o interfieren la actividad dirigida a un fin.

2) Como estado, el enojo, la confusión o la ira por ser obstaculizado, desilusionado o derrotado.

(Hilgard, 1970: 387)

Frustración, Naturaleza de la: Un hecho de frustración es aquel en que la actividad dirigida hacia la meta está bloqueada, o es retrasada o impedida de cualquier otra manera. Los psicólogos y los abogados emplean la palabra "frustración" para referirse a un estado en lugar de un hecho. Es decir, como una consecuencia de la finalidad bloqueada, un hombre puede estar confuso, desorientado y enojado. Esto implica que la frustración es un estado de emoción desagradable, pero que a la vez puede ser entendido como circunstancias adversas más que a sus consecuencias. Puede, entonces, ser un hecho o circunstancia, o un estado de ánimo.

(Hilgard, 1970: 387)

Por interpretación analógica, asumimos entonces que "el frustrado" es la víctima de cualesquiera de las acciones antes descritas. De esta manera podemos decir que será *aquel que ha sido privado de lo que esperaba, o el que ha dejado sin efecto un propósito en contra de su voluntad de realizarlo, o que se ha malogrado su intento de llevarlo a cabo*, con lo cual entraríamos en la acepción de **La Real Academia**. También podríamos decir que el frustrado es *aquel individuo que sufre una tensión psicológica suscitada por la existencia de*

un obstáculo que dificulta la realización de un objetivo, y encajaríamos tanto en la acepción que nos ofrece el **Pequeño Larousse Ilustrado**, como en la del Profesor Hilgard.

En cualquier caso, podríamos considerar al frustrado como un sujeto que no ha podido alcanzar un objetivo que se ha propuesto, bien sea por causas exógenas o endógenas, atinentes o no a su voluntad.

Comencemos entonces, ahora sí, por definir el personaje en términos generales, desde su acepción más simple, la cual suele ser la etimológica.

La palabra personaje viene del latín **persona**, que significa **máscara**. Según Patrice Pavis: "La palabra latina persona (máscara) traduce la palabra griega que significa papel o personaje dramático" (Pavis, 1980: 354). Este mismo autor acota, en su **Diccionario de teatro**, que

"El personaje se concibe como un elemento estructural que organiza las etapas del relato, construye la fábula, guía la materia narrativa en torno a un esquema dinámico y concentra en él una serie de signos en oposición a los de otros personajes"
(Pavis, 1980: 357)

Por otra parte, tenemos que para Juan Villegas,

"No basta con señalar los rasgos del personaje y explicar su posible significado y simbolismo. Es preciso además establecer en qué fase o instancia del drama aparece, porque esto es significativo para el personaje y su evolución en el mundo del drama, la construcción dramática y el sentido mismo de la obra"
(Villegas, 1991: 99)

Todorov-Ducrot, citados por José María Díez Borque en su ensayo ***Notas sobre la crítica del personaje en la comedia española del siglo de oro***, en ***Teoría del personaje*** de Carlos Castilla del Pino, dice que

"tras reconocer que es 'una de las categorías más oscuras de la poética', señalan la imposibilidad de establecer la equiparación personaje-persona -en que han insistido también tantos críticos-, de modo que no puede reducirse ni al punto de vista, ni a sus atributos, ni a la sicología"
(Castilla del Pino, 1989: 98)

Cabe también destacar que para Sanchís Sinesterra, en su obra ***Personaje y acción dramática***,

"El personaje teatral participa del mismo relativismo histórico y estético que la acción dramática, de la doble naturaleza mimética (Literaria y escénica) que caracteriza globalmente al fenómeno dramático, y de esa ambigua identidad que le confiere su pertenencia al orden ficticio y su presencia corpórea al actor que lo encarna"
(Sanchís, 1985: 103)

Por su parte, María del Carmen Boves Naves, en su ***Semiología de la dramática***, acota que "el personaje es icono ('rasgo de modelos reales humanos'), índice ('testimonio de clase social, tipo psicológico'), símbolo y metáfora" (Boves, 1987: 214)

Delineados como han sido estos aspectos generales de la conceptualización del personaje a la luz de distintos teóricos, críticos e investigadores, consideramos oportuno el momento para exponer nuestro concepto del personaje del *frustrado*. Lo hemos realizado de una manera

global, general o si se quiere, universal, el cual se irá adaptando a los diferentes personajes de frustrado y a los diversos matices que éstos presenten en el corpus de obras seleccionado.

Así tenemos que, enfocándolo desde una perspectiva teatral o mejor aún, dramática, ***el personaje del frustrado es aquel que dentro de una situación dramática determinada (y prevista con anterioridad por el dramaturgo, en su plan maestro), no logra la consecución de su objetivo principal, creándosele con ello un conflicto, que puede ser interno y/o externo, bien sea por fallas del propio personaje o por la intervención de otros personajes o de ciertas circunstancias (nudo, intriga, giro, etc.) que dentro de la acción dramática generan en el personaje una tensión, que ni aún en el momento del clímax, logra resolverse.***

Se hace necesario aquí hacer la siguiente acotación: en la progresión dramática positiva de un personaje, se da un planteamiento inicial del conflicto, el desarrollo de ese conflicto y un clímax que prepara al lector-espectador para su resolución. Ahora bien, en el caso del personaje del *frustrado* se presentan inalterados los dos primeros elementos -planteamiento y desarrollo del conflicto-, pero al llegar al clímax, éste no determina la resolución del conflicto sino que lo presenta como el elemento básico o clave de la frustración del personaje. Luego, consideramos que aquí se trataría, entonces, de lo que podríamos llamar una progresión dramática negativa, donde no se resuelve el conflicto del personaje, acentuándose con ello su carácter de frustrado.

Partiendo del concepto anteriormente destacado, se hace necesaria la definición de aquellos elementos que lo integran y que servirán de base para el análisis de los distintos matices y recurrencias que presenta el personaje del *frustrado* en las obras escogidas. Entre ellos tenemos:

- **Acción dramática:**

Para Juan Villegas, ésta "es el eje organizador del mundo del drama o esquema dramático que se distiende a partir de una situación inicial conflictiva".

(Villegas, 1991: 28)

Howard Lawson considera que "el movimiento dramático prosigue con una serie de cambios en el equilibrio. Cualquier cambio en el equilibrio, constituye una acción". **(Lawson, 1983: 19)**

Patrice Pavis, por su parte, establece que "la acción está vinculada, al menos en el teatro dramático (forma cerrada), a la aproximación y resolución de contradicciones y conflictos entre los personajes, y entre un personaje y una situación. El desequilibrio de un conflicto es lo que obliga a un personaje a actuar para resolver la contradicción; pero su acción (su reacción) ocasionará otros conflictos y contradicciones". **(Pavis, 1980: 08)**

- **Conflicto dramático:**

"Es lo característico de la acción y de las fuerzas antagónicas del drama. Confronta dos o más personajes, visiones del mundo o actitudes ante una

misma situación (...) El conflicto ha llegado a ser la característica específica del teatro" **(Pavis, 1980: 92)**

Hay diversas formas de conflicto. Patrice Pavis contempla cinco en su Diccionario de teatro, a saber:

"-Rivalidad de dos personajes por razones económicas, amorosas, políticas, etc.

-Conflicto entre dos concepciones de mundo, dos nociones de mundo, dos tipos de moral irreconciliables.

-Debate moral entre subjetividad y objetividad, inclinación y deber, pasión y razón. Este debate tiene lugar entre una misma figura o entre dos campos que intentan imponerse al héroe (dilema).

-Conflicto de intereses entre el individuo y la sociedad, motivaciones generales y particulares.

-Combate moral y metafísico del hombre contra un principio o un deseo que lo sobrepasa". **(Pavis, 1980: 93)**

- **Nudo:**

Pavis contempla tres acepciones:

"1.- El nudo es el conjunto de motivos que violan la inmovilidad de la situación inicial y desencadenan la acción.

2.- Conjunto de conflictos que obstruyen la acción, se opone al desarrollo que la libera.

3.- El nudo forma parte de toda dramaturgia en que interviene un conflicto y es más o menos visible. (Pavis, 1980: 335)

- **Giro en la acción:**

Dentro de la dramaturgia latinoamericana contemporánea, se puede observar, a través del análisis comparativo de las obras de varios autores, el uso de una técnica o recurso dramático que permite desviar la trayectoria inicial de la acción dramática hacia otras esferas situacionales, trayendo como resultado diversos efectos, entre los cuales se pueden señalar el retardo en el desenlace, cambios en la situación física o psíquica del personaje, cambios radicales en la atención del lector-espectador, etc.

- **La didascalia:**

Aunque no forma parte integrante del concepto teatral de *personaje frustrado*, consideramos oportuno incluirla en el marco conceptual, ya que a través de ella recibimos información importante, por parte del dramaturgo, relacionada con diferentes tópicos contenidos en la obra.

Entendemos la didascalia como una acotación que realiza el dramaturgo, a fin de orientar al lector o al director en relación con algunos aspectos considerados por él como fundamentales para la puesta en escena o para la mejor comprensión e interpretación del texto dramático, a la par que constituye

un valioso recurso para el mismo dramaturgo, ya que es ésta el principal receptáculo de su poética.

Una vez establecido el concepto de didascalía, consideramos conveniente establecer una clasificación de acuerdo a la función que ésta cumple dentro del texto dramático y como sujeto de aplicación del análisis crítico de las obras seleccionadas y del tópico a tratar, a saber, el personaje del *frustrado* y sus diversos matices.

Proponemos, entonces, la siguiente clasificación de las didascalías, sea que éstas se relacionen con aspectos dramaturgicos contenidos en el texto dramático o con aspectos relacionados con la puesta en escena virtual igualmente contenida en el mismo texto.

A.- Didascalías relacionadas con la estructura dramática:

Entre éstas tenemos:

A1.- Didascalías referidas a la construcción de la tensión dramática:

En este tipo de didascalía, el dramaturgo aporta los elementos esenciales que conciernen a la creación del ambiente y atmósfera en que va a discurrir la acción dramática, con relación a la tensión y distensión dentro de una situación dada y dentro del contexto general de toda la acción.

A2.- Didascalías referidas a la gradación temporal:

En este caso nos encontramos en una situación mucho más compleja para el dramaturgo que la anteriormente descrita, ya que aquí se trata de acotar

aquellos datos que ayuden a conformar una variación gradual de lo temporal, que no necesariamente implica una progresión del tiempo, sino una transformación de este tiempo en un mismo momento a nivel del espacio temporal.

A3.- Didascalias relacionadas con la Construcción de la Información:

Este tipo de didascalia está dirigido a crear, en el lector-espectador, una imagen espacial del universo dramático, apoyando con ello la creación de la ilusión teatral.

A4.- Didascalias relacionadas con la Construcción del Suspense:

Son aquellas en que el dramaturgo plantea, de una manera explícita o implícita, los elementos que conduzcan a cautivar la atención del lector-espectador con respecto al desenlace de situaciones dramáticas presentadas por el autor y al planteamiento, por parte del lector-espectador, de diversas expectativas vinculadas al discurrir de la acción dramática en función de la estructuración de la situación de suspense.

A5.- Didascalia relacionada con la Construcción del Asombro:

En este tipo de didascalia, el dramaturgo tiene la posibilidad de plantear un cambio en la situación dramática en función de lograr la inversión de las expectativas del lector-espectador, lo cual puede, o no, alterar el curso de la acción dramática. Este tipo de didascalia está directamente vinculado con la intención del dramaturgo de provocar giros en la acción que hagan posible la creación de una atmósfera de asombro.

B.- Didascalias relacionadas con las Funciones Estructurales del Personaje.

Podemos distinguir entre ellas:

B1.- Didascalias relacionadas con el carácter y la acción:

Son aquellas que se encuentran vinculadas a la caracterología del personaje dentro de una concepción sistémica. Son todas las acotaciones que hace el dramaturgo con relación a la estructura psíquica del personaje y su vinculación con la acción, así como todo aquello que, emergiendo de la acción, repercute de manera directa o indirecta en la psiquis del personaje.

B2.- Didascalias relacionadas con la emoción-acción:

Son aquellas donde el dramaturgo alude a la relación emocional del personaje y su repercusión en la acción. Se refiere aquí, a aquellos estados emocionales del personaje que, de alguna manera, determinan el discurrir de la acción, y de igual modo, cómo la acción influye en los estados emocionales del personaje, tales como sus estallidos de cólera, de alegría, etc., lo cual queda perfectamente planteado y detallado por el dramaturgo en este tipo de didascalia.

B3.- Didascalias relacionadas con la relación y acción:

En estas didascalias el dramaturgo hace las acotaciones pertinentes a las relaciones interpersonajes, indicando las diversas esferas de acción en las que estos se mueven, tanto en el ámbito físico como emocional.

**C.- Didascalias relacionadas con la puesta en escena virtual,
contenida en el texto dramático:**

Aquí destacan:

C1.- Didascalias relacionadas con los signos actorales:

Dentro de éstas encontramos:

C1.1.- Didascalias relacionadas con los gestos:

El dramaturgo indica, con este tipo de didascalia, algunos signos gestuales del personaje que deben guardar estrecha relación con la acción dramática, acentuando con ello su carácter.

C1.2.- Didascalias relacionadas con la elocución:

El dramaturgo, con este tipo de didascalia, hace énfasis en la elocuencia del personaje, el manejo del lenguaje y la claridad de su expresión verbal con relación al parlamento, así como también a los cambios en la inflexión de la voz que puedan denotar alteraciones en el ánimo o temperamento de los personajes.

C1.3.- Didascalias relacionadas con el vestuario y el maquillaje:

En estas didascalias, el dramaturgo indica todo lo referido a la forma en que deben vestirse y maquillarse los personajes dentro de un contexto específico en que se exprese la época en la que discurre la acción dramática, y en el significado simbólico que, en una determinada obra, puedan tener el vestuario, el maquillaje y otros elementos complementarios, que coadyuven a mostrar en la puesta en escena una época y un significado en particular.

C2.- Didascalias relacionadas con los signos espaciales:

Entre éstas figuran:

C2.1.- Didascalias relacionadas con la escenografía o dispositivo

escénico:

Aquí, el dramaturgo señala todo lo concerniente al aspecto escenográfico vinculado con la ubicación de la acción dramática en términos de espacio y tiempo, especificando los aditamentos y adminículos requeridos para la caracterización de la época y el momento, así como el lugar y el entorno donde se desarrolla la acción.

C2.2.- Didascalias relacionadas con la iluminación:

En las didascalias relacionadas con la iluminación, el dramaturgo juega con la posibilidad de realizar cambios espacio-temporales, así como con la reafirmación de ciertos caracteres dramáticos y la transición de algunos aspectos emocionales y situacionales de los personajes, dentro de la acción dramática a través de juegos de luces y sombras, luces de colores, etc.

C3.- Didascalias relacionadas con los signos rítmicos.

Entre las cuales destacan:

C3.1.- Didascalias relacionadas con los signos visuales:

El dramaturgo, a través de las didascalias referidas a los signos visuales, hace algunos señalamientos sobre la utilización de instrumentos técnicos que contribuyan al logro de efectos especiales, donde se ponga de manifiesto todo lo relacionado con el color, la forma y aquello que, de alguna manera, se vincule con la tridimensionalidad, así como al uso de proyecciones lumínicas y cinematográficas, en función de reforzar algunas acciones, épocas o circunstancias ambientales que, de alguna manera, cobren relevancia dentro del planteamiento estético del autor.

C3.2.- Didascalias relacionadas con los signos acústicos:

El dramaturgo, en estas didascalias, indica algunos recursos que pueden generar sonidos y ruidos requeridos para resaltar situaciones muy específicas en el desarrollo de la acción dramática en términos escénicos.

C3.3.- Didascalias relacionadas con los signos proxémicos:

Estas didascalias están relacionadas con la delimitación del espacio. En ellas, el dramaturgo hace acotaciones que tienen que ver con la territorialidad escénica y con los roles que asume el personaje, desde el punto de vista de su desplazamiento en el espacio.

C3.4.- Didascalias relacionadas con los signos kinestésicos:

Estas son didascalias donde el dramaturgo acota todo lo concerniente al movimiento, a las relaciones e interrelaciones de los personajes a partir del espacio, considerando la estaticidad como un tipo de movimiento, toda vez que en ésta, el movimiento no se encuentra presente pero sí latente, y el dramaturgo expresa, en la didascalia, la manera cómo, a través del movimiento de los personajes, esa estaticidad cobra expresión y representación en la escena.

II.- Análisis crítico de las obras seleccionadas.

Para el análisis crítico del frustrado como personaje recurrente en la dramaturgia latinoamericana contemporánea, hemos seleccionado un corpus de obras cuyos autores proceden de diversos países de nuestro continente. La idea principal que nos anima a realizar este análisis está fundamentada en el hecho de lograr el descubrimiento de la unidad a través de la diversidad o heterogeneidad que nos caracteriza como latinoamericanos. Así, encontramos en estas obras una amplia gama de personajes frustrados, con sus propias especificidades y características particulares, que vendrían a conformar los distintos matices de la frustración del personaje pero que, al fin y al cabo, tienen como común denominador el hecho de ser frustrados.

En este sentido, hemos realizado una selección de ocho obras de teatro latinoamericano contemporáneo, las cuales sustentan el tópico escogido, a saber: **Gris de ausencia** (1981) del argentino Roberto Cossa, donde analizaremos la frustración del trasterrado en el personaje de **Chilo**, Luego tenemos dos variantes de la frustración material en **Made in Lanus** (1986) de la argentina Nelly Fernández Tiscornia, con el personaje del **Negro** y a **Iluminada Pacheco** en **El premio flaco** (1966) del cubano Héctor Quintero. Más adelante encontramos un interesante caso de lo que podríamos considerar una frustración recíproca en **Luciano** y su padre, **El gallo rojo**, en la obra **Los gallos salvajes** (1986) del mexicano Hugo Argüelles. También analizamos dos casos de frustración sentimental, en los personajes de **Dolores**, en **La malasangre** (1981) de la dramaturga argentina Griselda Gambaro y **María**, en la obra **Funeral home** (1956) del autor salvadoreño Walter Béneke. Y no pudiendo dejar de lado la presencia del niño frustrado, analizamos el personaje de **Rubén** en **Chau Misterix** (1980) de Mauricio Kartún. Finalmente, analizamos la frustración de un pueblo, como conglomerado social, en **El vendaval amarillo** (1967) del dramaturgo venezolano César Rengifo.

Ahora bien, para la realización del análisis de los antes referidos personajes, aplicaremos el concepto general de *personaje frustrado*³ a título de

³ *El personaje del frustrado es aquel que, dentro de una situación dramática determinada (y prevista con anterioridad por el dramaturgo en su plan maestro) no logra la consecución de su objetivo principal, creándose con ello un conflicto, que puede ser interno y/o externo, bien sea por fallas del propio personaje, por la intervención de otros personajes o de ciertas circunstancias (nudo, intriga,*

plantilla, con la finalidad de encontrar las especificidades de cada frustrado, para lo cual acudiremos a la deconstrucción del funcionamiento estructural de los elementos más importantes del concepto antes mencionado, como lo es el personaje mismo, la situación dramática, la intriga, el conflicto, el nudo, la atmósfera, el giro en la acción, etc., para finalmente llegar a determinar los esquemas compositivos utilizados por los diferentes dramaturgos en sus obras, en lo que a construcción del personaje se refiere, y que podrían conducir, como bien lo señala Carlos Sánchez Delgado, a la estructuración de diferentes patrones como lo son el trágico-existencial o el mítico religioso (Sánchez,2001:15)

Lo anteriormente expuesto quedará evidenciado en el análisis crítico de los diferentes personajes frustrados encontrados en el corpus de obra seleccionado y que pasamos a analizar a continuación:

II-1.- En ***Gris de ausencia***: La frustración del trasterrado.

En esta obra del dramaturgo argentino Roberto Cossa, encontramos un personaje, **Chilo**, que ha tenido que migrar con su familia de Argentina a Italia y trabajar en un pequeño restaurante, la *trattoria* "La Argentina" en un barrio del *trastevere*, detrás del río Tevere, en Roma.

giro en la acción, etc.) que dentro de la acción dramática genera en el personaje una tensión, que ni aún en el momento del clímax logra resolverse. (Ver Marco Teórico Conceptual, pág. 38)

En cuanto al resto de los personajes, Dante y Lucia parecen haberse adaptado a la situación de tener que vivir fuera de Buenos Aires y tener que trabajar en la trattoria. El abuelo, tal vez por su edad (85 años), confunde y mezcla los lugares, pero manifiesta su deseo de volver a Buenos Aires y la nostalgia que le produce el recuerdo de sus amigos que dejó en esa ciudad, y así lo dice a Chilo:

-Abuelo: ¿Cuándo vamo a volver a Buenosaria, Chilo?

Chilo: Algún día, papá.

-Abuelo: (Vuelve a tocar) Quiero volver a Buenosaria a cucar al tute con Don Pascual "Canzoneta gri de ausenchia... Cruel malón de pena viecha, escondida en la sombra de mi alcohol... ¡Soñé tarento... Con chien regreso... Pero sico aquí en la Boca donde yoro mi concoca..." Nunca me podía canar al tute, Don Pascual (Ríe) ¡E che nocaba! ¡Ma nunca me podía canar!

(Cossa,1981:71)

Por su parte, Frida ya tiene una vida hecha en España, hacia donde piensa partir para contraer matrimonio y residenciarse definitivamente allí.

Es Chilo, quien sufre y recuerda con nostalgia a Buenos Aires, después de veinte años de haber abandonado esa ciudad. Todavía recuerda la calle Florida y sigue comprando el diario bonairense "Clarín". Este personaje da claras muestras de su nostalgia por la tierra que ha dejado atrás y un marcado deseo de volver, aunado al orgullo de ser argentino que le trasmite a su sobrina para que lo repita donde quiera que se encuentre. Todos estos factores generan en el personaje de Chilo un componente emocional que lo va cargando

y llenando de ese deseo de volver que se hace cada vez mayor y que, al no encontrar salida satisfactoria, produce en él una terrible frustración, teniendo que resignarse, por necesidad, a la idea de no regresar a Buenos Aires y tener que servirle a los italianos en el pequeño restaurante de Dante y Lucia. El entusiasmo de Chilo con respecto a su gentilicio se evidencia cuando habla con su sobrina Frida:

- Chilo: Y en cuanto te dicen "qué maja", vos le decís "soy argentina".

-Frida: Argentina... Porteña y del barrio de la Boca.

-Chilo: ¿Cómo te acordás?

-Frida: Siempre me lo decías. Frida, tú eres argentina, porteña y del barrio de la Boca. ¡Tienes que gritárselo a todo el mundo!

(Cossa,1981:72)

Y más adelante:

-Frida: ¿Sabés tío? Casi no me acuerdo nada de Buenos Aires. Pero tengo una imagen: una vez me llevaste a caminar por una calle llena de gente...

-Chilo: Sería la calle Florida. Siempre te llevaba a la calle Florida.

-Frida: Había mucha gente.

-Chilo: Ja! La calle más linda del mundo.

-Frida: Florida. Tendría flores.

-Chilo: ¡Está llena de flores! Y árboles que se entrecruzan por arriba... Puentecitos... Góndolas... Músicos y poetas que recitan. Y la gente canta y baila.

-Frida: ¡Qué hermoso!

(Cossa,1981:73)

El entusiasta diálogo de Chilo con Frida contrasta con el que sostiene con Dante, en el que ya comienzan a aparecer los signos de la frustración de aquel argentino que tiene que resignarse a vivir en otras latitudes, lejos de su patria. Observamos en este diálogo con Dante a un Chilo agresivo, procaz y malhumorado:

-Dante: ¡Ma porca miseria! ¡Justo un venerdì! (A Chilo) Debe ayudarme al salón.

-Chilo: ¿El salón? Noooo... De mozo no.

-Dante: ¡Ma io solo non doy a basto!

-Chilo: ¿Yo servir a un tano? ¿A que me insulte? No... Ya te lo dije. Te hago el adicionista. Pero de mozo, no. Te lo dije cuando se te ocurrió poner el restaurante. ¡De mozo no! Ése fue el pacto.

-Dante: Sta bene. Osté no me ayuda ma no come ma. ¡Se lo curo! (Hace el gesto de la vendetta) ¡Non come ma! ¡Va a ir a pedir limosna! (Sale violentamente hacia el salón)

-Chilo: ¡Prefiero pedir limosna y no hacerle de alcahuete a un tano de mierda!

(Cossa,1981:77)

Todo el discurso, aparentemente rebelde de Chilo, producto de su frustración, se cae, cuando resignado, frustrado y a sabiendas de que no puede regresar a Buenos Aires, se decide a hacer de mozo en la *trattoria* "La Argentina". Es clara aquí la acotación que hace el dramaturgo en la didascalia relacionada con la emoción-acción (Ver Marco conceptual, pag. 45) cuando destaca "resignado" para ilustrar el estado de ánimo de Chilo:

-Chilo: (Desde la puerta que da al salón, resignado)
Comendatore... ¿Cossa vuole?
(Cossa,1981:77)

En lo que respecta a la atmósfera, podemos decir que a lo largo de la obra se percibe como de descontento, de nostalgia, de rechazo a la situación de emigrante, a la tristeza que produce la dispersión o la disgregación de la familia. En las relaciones interpersonales se puede advertir esto, cuando la madre de Frida le hace saber su descontento por tener que separarse de nuevo de la familia. Lo mismo sucede con relación a Martín, el hermano de Frida, que se encuentra en Londres y con quien se hace casi imposible la comunicación, ya que, por lo que se infiere del diálogo, no comprende la combinación de lenguas que habla su familia, lo cual profundiza mucho más la brecha que los distancia.

A Chilo, por su parte, se le plantea un conflicto de carácter interno pero generado por causas externas, toda vez que ante la imposibilidad de regresar a Buenos Aires, y no poder abandonar la tratoría romana, debe poner a un lado sus sentimientos de animadversión hacia los italianos y replantearse la posibilidad de ayudar a Dante y a Lucía en el restaurante, lo cual no resuelve su problema ni aminora su frustración, antes, por el contrario, la aumenta, cuando "resignado", mas no convencido y mucho menos satisfecho, debe doblegarse ante la circunstancia y aceptar la realidad de ser un trasterrado con la consiguiente carga de frustración que todo ello conlleva.

De lo anterior se desprende que, al no poder Chilo lograr su objetivo de regresar a Buenos Aires, se plantea en él un conflicto, como ya hemos mencionado, que ni aún con la salida planteada por el dramaturgo al final de la obra, logra resolverse. Es decir, que el carácter de frustrado del personaje de Chilo no varía, no cambia en su interior, aunque externamente, con cierta resignación, se adapta a las circunstancias que se le imponen, muy a su pesar. Podemos decir entonces, que en el personaje de Chilo no se da una progresión dramática realmente, pues el cambio que sufre el personaje es externo, más no interno, ya que al final de la obra sigue siendo el mismo frustrado que encontramos al principio, sólo que ahora está *resignado* a la circunstancia que le corresponde vivir.

Así, el caso de Chilo, como lo hemos apuntado antes, es el típico caso del individuo que se siente frustrado por no poder regresar a su patria luego de haber emigrado y le corresponde vivir la dura realidad del trasterrado. La consecuencia lógica de esta frustración, como ya lo hemos visto en el anterior análisis, no es otra que la resignación a esa suerte, ante la imposibilidad del regreso.

II.2.- En ***Made in Lanús*** y ***El premio flaco***: Dos variantes de la frustración material.

En *Made in Lanús* de Nelly Fernández Tiscornia (Argentina), encontramos el personaje del **Negro**, quien a instancias de su hermana Mabel,

quien ya vive en Filadelfia, USA, decide organizarlo todo para emigrar con su familia a Norteamérica. El entusiasmo del Negro y sus ansias de viajar al país del norte en pos de un mejor vivir, se ven violentamente interrumpidos por la decisión de su esposa Yoly de permanecer el Lanús y su negativa rotunda de separarse de su tierra natal, con lo que se produce en el Negro una gran frustración, al ver su sueño hecho añicos, lo que se evidencia en el siguiente diálogo entre él y Yoly:

-Negro: (Que se larga a la piletta con todo) Yo ya hablé con todo el mundo. Ya está.

Yoly: (Que parece una cuerda tensa) Qué... ¿Ya está?

-Negro: Todo. En dos patadas vendo el taller de mierda y esta ratonera y chau... A la lona.

-Yoly: ¿Y yo?

-Negro: ¿Vos? ¿Pero vos no me oís? ¿Estás boluda o qué tenés en la cabeza? ¿No escuchás lo que estamos diciendo?

-Yoly: Ya escuché todo lo que están diciendo.

-Negro: ¿Y entonces?... ¿Qué, te hacés la estúpida?

-Yoly: (De pronto, sin que se le mueva un pelo) Yo no voy.

(Fernández, 1986:94)

(Cabe destacar, en este punto, que de las tres didascalias presentes en este parlamento, relacionadas todas con la emoción-acción —ver marco conceptual, Pág. 45— se infiere la tensión de la situación por la que atraviesan ambos personajes)

Y con esta negativa, Yoly derrumba las ilusiones del Negro, quien al igual que Chilo, en **Gris de ausencia**, se resigna y carga con su frustración al no

poder convencer a la Yoly y cae derrumbado ante la contundencia de sus argumentos.

-Negro: (Va creciendo Yoly dentro de él) Vos la oíste... La Yoly es así... Y qué querés. No va a cambiar. Y la oís... Y te hace poner la piel de gallina (Yoly lo bajó a tierra y está tocando tristemente su realidad) ¡Qué sé yo! Estamos como estamos, pero,... Es así. Capaz que ya esté escrito, Que estamos enyetados. Pero... Es así y no hay otra. (Saca los papeles del bolsillo y los rompe mientras los mira caer a los pies) ¿Viste flaca? Siempre lo mismo. Qué fácil parece todo en los papeles.

(Fernández,1986:96)

Esta frase del Negro, en este parlamento que acabamos de transcribir, da clara muestra de su frustración tras fallidos intentos por lograr su objetivo: *Siempre lo mismo. Qué fácil parece todo en los papeles.* Y luego, la resignación total.

-Negro: No... No, no. Vos vivíla... Vivíla flaca. Para mí, si vos la vivís, es como si la viviera yo también. ¿Sabés cómo me leo las cartas? Y las fotos... Ya te dije. Las tengo pegadas en el taller.

(Fernández,1986:96)

En el caso del Negro, quien tiene fijado un objetivo para mejorar su vida desde el punto de vista tanto económico como material, un hecho ajeno a su voluntad, la negativa de su esposa de acompañarlo, le obstaculiza la realización de su deseo y el logro del objetivo propuesto, trayendo como consecuencia lógica, la frustración, que en este caso encuentra un paliativo— al igual que en

el caso de Chilo —en la resignación a la suerte que le corresponde vivir, con lo que no disminuye, en lo absoluto, su frustración.

Por otra parte, es preciso acotar que en ***Made in Lanús***, la autora construye la información con base en los datos que van aportando los personajes centrales Yoly y el Negro en sus diálogos, con lo que el lector-espectador se va formando una serie de expectativas. La autora va creando una atmósfera de suspenso a través del recurso de la "maniobra oculta" lo cual genera un aumento de la tensión dramática, que alcanza su distensión "aparente" cuando el Negro revela la sorpresa a su esposa y le cuenta que lo ha estado preparando todo para que la familia se mude a Filadelfia. Hasta ese momento, la tensión ha ido *in crescendo* y el lector-espectador espera que con tal revelación por parte del Negro, la tensión se distienda. Pero no es así, es por ello que antes dijimos que se trataba de una *distensión aparente*, ya que surge aquí una nueva situación que genera a su vez una nueva tensión en el lector-espectador, que es producida por la falta de correspondencia de sus expectativas con lo que acontece en el desarrollo de la acción. De este modo aumenta su atención y su interés se centra en la creación de nuevas expectativas. Surge así, en este momento, el gran giro en la acción producido por el componente emocional de Yoly, y toda la carga emotiva que vierte en su negativa de irse de Lanús, generando con ello la terrible frustración en el Negro, de la que hablamos en líneas anteriores. Con este viraje inesperado, con el que no parece haber contado el Negro, sorprende la autora al lector-espectador,

quien tampoco lo esperaba. Así, observamos el factor asombro como inversión de las expectativas del lector-espectador.

Así mismo, cabe destacar que en el caso de *Made in Lanús*, la dramaturga ha ido estructurando la función del asombro, con base en la emotividad del personaje de Yoly, a quien le corresponde con su negativa, fundada en el profundo arraigo a su lugar natal, dar ese giro violento a la acción, que produce, por una parte, un cambio total y radical en la atención del lector-espectador, dirigiéndola hacia un nuevo centro de interés, en el que deberá plantearse nuevas expectativas, y por la otra, un cambio también radical en el personaje del Negro, a quien se le derrumban todas las ilusiones y debe permanecer ahora, con su frustración a cuestas, en el barrio de Lanús y en su mismo taller.

Por otra parte, los cambios parciales que se producen a nivel del desarrollo de la acción y con relación a la progresión dramática del personaje del Negro, llaman la atención de manera especial, toda vez que él viene organizando su maniobra a espaldas de su esposa, contando con que al darle la sorpresa de tener todo listo para mudarse a Filadelfia, ella diría que sí, lo que, con el viraje que da la acción no se produce, generándose, con ello, su frustración.

En cuanto a la relación que se da entre la acción dramática y el personaje del Negro, podemos observar lo siguiente: Pareciera que la acción comienza a desviarse desde el momento en que el Negro decide hacer sus

planes y con el giro violento que se produce con la negativa de Yoly, la acción retoma su curso original y regresa de nuevo al punto donde comenzó. Podríamos entonces decir que la progresión del personaje del Negro es circular, comienza en un punto, evoluciona en cierta medida y luego, en virtud del giro, regresa a su posición inicial, con el ingrediente añadido de la frustración, como consecuencia misma de ese retorno a la situación del comienzo. En este caso, el giro en la acción, además de ser un desencadenante de la frustración en el Negro, tiene una función reordenadora de la acción, conjuntamente con la función de generar cambios radicales en la atención del lector-espectador.

Es necesario destacar que en *Made in Lanús*, la acción es conducida por el personaje del Negro, manteniendo al lector-espectador en ese suspenso que ya hemos descrito, hasta que la intervención de Yoly da un viraje a la acción y rompe con las expectativas que se había creado el lector-espectador. Adicionalmente, con esta intervención de Yoly se produce, de igual manera, un cambio en la atmósfera: De una atmósfera de vaguedad, incertidumbre y suspenso, se pasa después del giro a otra de seguridad y certeza, en la que se produce el desenlace, una vez que el Negro asume su frustración por la imposibilidad de realizar su sueño y decide quedarse en Lanús y aceptar los argumentos de Yoly.

La atmósfera que se advierte al final, nos recuerda la que existía al principio de la acción, antes de producirse el desvío de ésta por la intervención

del Negro. Todo parece haber quedado en el mismo lugar y bajo las mismas circunstancias iniciales. Así lo expresa Yoly en su parlamento final:

-Yoly: ... Y aquí... Aquí hay que cuidar las cosas. Aquí las cosas tienen que durar... Durar.

(Fernández,1986:97)

Sólo en el fuero interno del Negro, así como en el de Chilo, el personaje de **Gris de ausencia**, ha nacido la frustración como consecuencia de no poder cambiar las circunstancias externas para poder lograr el objetivo que se había trazado. Afuera, todo sigue igual, adentro, la frustración ha pasado a ocupar el lugar de los sueños.

Finalmente, podemos agregar que el giro que da la acción como consecuencia de la negativa de Yoly, determinante de la frustración del Negro, lo cual hace que éste decida permanecer en Lanús, olvidando sus planes de viajar al norte, podríamos interpretarlo como una metáfora, a la luz del planteamiento que hace Nelly Fernández en la obra, de ese viraje, que debiera dar el argentino hacia sí mismo, hacia lo que le es propio, y que tan claramente lo expone la autora en la obra analizada, encontrando su resonancia en la gran lección que da Yoly al Negro en su parlamento final. Y así, configuramos en el Negro, el personaje de Made in Lanús, al frustrado material.

Otro caso que podríamos considerar una variante del frustrado material, lo constituye **Iluminada Pacheco**, personaje de ***El premio flaco***, del dramaturgo cubano Héctor Quintero.

Aquí tenemos que el sueño de Iluminada era comprar algún día una casa para regalársela a su esposo Octavio y poder vivir dignamente en un lugar alejado de tanta pobreza, como bien lo expresa en el diálogo que sostiene con Carmelina:

-Iluminada: ...Mira, ¿tú ves este cochinito? Hasta el último quilo de ahorro lo guardo aquí. Mi sueño siempre ha sido tener una casita. Y el de él. aparte de volver al circo, ha sido el de vivir en un ligar donde haya muchas, muchas matas y donde pueda tener sus animales. No aquí, donde lo único que se ve es la Loma del Burro. . Pues bien, yo me he privado de ocho mil cosas sólo para guardar dinero y regalarle la casita. Ya tengo en este cochinita más de sesenta pesos...

(Quintero, 1966:137)

Un día, su hermana se encuentra, en un jabón de lavar, una ficha premiada, cuyo premio era ¡Una casa amoblada! La felicidad de Iluminada no podía ser mayor y así lo expresa, dentro de todo el desajuste emocional que sufre por el reciente intento de suicidio de su esposo que, para el momento de recibir el premio, aún se encuentra en la Casa de Socorros:

- Azucena: Mira (le da el papelito)

- Iluminada: (Lo lee y se lleva una mano al corazón sin poder articular palabra, hasta que al fin) ¡Ay, Azucena de mi vida! (La abraza de nuevo. La suelta y camina hasta la

*imagen de Santa Bárbara) ¿Ay, Santa Bárbara bendita!
¡Tú me has iluminado! Al fin viviremos como las
personas.*

*- Azucena: Tú te la mereces. Si, tú has sido muy buena,
muy buena...(Llora sensiblemente)*

(Quintero,1966:186)

Y más adelante dice Iluminada:

*- Iluminada: ¡Tengo una casa! (Corre hacia la mesa donde
tiene el cochinito) Ya no tengo que esperar a que se te
llene la barriga para regalarle la casa a Octavio. ¡Tu casa
Octavio, tu casa! No te mueras. (Sale corriendo a la calle.
Azucena la sigue. Ambas parecen enloquecidas).*

(Quintero, 1966:187-188)

Y es cierto, Iluminada tendría su casa en el campo, donde se la construyeron a petición de ella los patrocinantes del premio de la caja de jabón. Con lo que no contaba era con que una cantidad de insurrectos, de los que se alzaban en los años cincuenta, pasaran con sus tiroteos y saqueos y le desmantelaran su casita, y así, sus sueños se vieron frustrados para siempre. De nuevo tuvo que volver a su antigua casa donde le tocó vivir en la pequeña carpa circense que guardaba Octavio. ¡Su frustración es mayúscula! Y ésta se advierte en el siguiente diálogo que sostiene con sus amigos, los vecinos del barrio:

-Iluminada: (Después de una pausa, pesadamente)

Nada... De repente nada...

-Carmelina: ¿Quién se lo iba a imaginar?

-Iluminada: Y si vieran lo bonita que estaba la casa.

-Lola: La vimos en la Bohemia, cómo no. Y tú quedaste de lo mejor en la foto.

-Iluminada: En el portal tenía dos sillones de lo más cómodos para sentarse en ellos por la tarde, que era cuando no daba el sol. ¿Eso fue lo único que quedó en pie! El portal con sus dos sillones.

(Quintero, 1966:186)

Aquí vemos cómo la felicidad producida por el logro del objetivo, se ha desmoronado para dar paso a lo único que queda de aquello, el recuerdo y la añoranza del bien perdido. Pareciera que el personaje de Iluminada Pacheco, desde el instante mismo de su creación, surgió signado por la frustración, caracterizada por la falta de realización de sus sueños, ya que ni el giro del destino, que pareció, en principio, cambiar su suerte, pudo modificar el sino trágico en la vida de Iluminada. Sin embargo ella trata de encontrar una salida a su frustración, porque no resigna a haberlo perdido todo, y ante la pregunta de Lola de qué va a hacer ahora, responde:

-Iluminada: Esa misma pregunta me la he hecho yo tantas veces estas últimas horas. ¿Qué voy a hacer ahora? No se me ocurría nada. Hasta que pensé que los mismos que me regalaron la casa podrían ayudarme. Y por eso, en cuanto llegamos a La Habana, fuimos a verlos. ¡Y si hubieran visto eso! Ya ni se acordaban de

mí. Sólo habían pasado tres meses y parecía como si había pasado un siglo. Hasta que al fin uno de ellos me dijo: ¡Ah sí, la guagüera! ¿Qué la trae por aquí? Se lo expliqué todo y me dijo que lo sentía, que ellos no podían hacer nada. que una vez entregadas las casas, ellos terminaban con sus obligaciones y que lo demás era cuenta de uno. Y en seguida me mandó a salir, porque estaba muy ocupado, dijo. Lo hizo muy finamente, pero el caso fue que me botó. Y cuando salí me sentí tan rara.

(Quintero,1966:186-187)

Después de haber perdido sus casas, la que se ganó en el premio del jabón y también la que tenía en el barrio, de la cual su comadre Juana ya no quiso salir nunca más, a Iluminada Pacheco no le quedó más remedio que seguir adelante, resignada, con su frustración a cuestas, y volver a hacer números de circo ambulantes, ayudando a Octavio, como bien lo dice Juana a Carmelina:

-Juana: No, no, primero van a ir por ahí haciendo números por las calles, en los parques, en las esquinas... Él, tragando espadas de fuego y ella ayudándolo (sonríe). Ah, y dice que va a llevar a Iluminada detrás de él, tocando una trompeta ¡Y en trusa! (ríe) ¿Usted se imagina a esa gorda en trusa y con una trompeta en la boca? ¡Es para morirse de risa!

(Quintero,1966:210)

La resignación a su suerte la expresa Iluminada, en este diálogo con Octavio:

-Iluminada: ¿Quieres que te diga una cosa? Me parece que tienes razón en lo que dijiste. Soy una estúpida. Me merezco todo lo que me ha pasado. Me pasé la vida pensando en los demás y los demás me dieron la patada donde más me dolía.

-Octavio: Eso es para que te convenzas de que nadie vale un quilo...

(Quintero,1966:215)

Pero Iluminada encuentra un alivio a la frustración en su fe en la gente, la fe que aún la sostiene y le da fuerzas para seguir viviendo, como bien lo expresa en el siguiente parlamento:

-Iluminada: En eso sí no estamos de acuerdo. A pesar de todo yo sigo teniendo fe en la gente. No todo el mundo puede ser igual, Octavio. Tiene que haber alguien que no sea como tú... Como todos éstos... Sólo que hasta ahora, yo no me lo he tropezado... A lo mejor es el hijo de Maricusa, la que vive en la calzada... Y en caso de que él tampoco sea... Pues otro será. De todas formas, yo seguiré teniendo fe en la gente. Esa fe es lo único que me queda para vivir...

(Quintero,1966:215)

El personaje de Iluminada representa el típico caso de aquellos que creen que la vida les va a cambiar por un "golpe de suerte". Y en su caso concreto, fue así. La vida o ese "golpe de suerte" que esperaba, la ayudó para que su sueño se hiciera realidad: *Tener una casita amoblada*. sin contar con que ese mismo destino que la ayudó, le jugaría la mala pasada de hacérsela perder, trayendo a su vida una frustración tan grande, que sólo consigue

mitigar gracias a la fe que ella sigue teniendo en la gente, a pesar de todo lo que le ha sucedido. Sin embargo su enorme frustración es evidente.

Iluminada Pacheco, por razones que para nada tienen que ver con su voluntad, por causas externas a ella, a pesar de que insista en atribuirse la culpa y la responsabilidad de lo sucedido, ve aniquilado su sueño, su anhelo de cambiar su vida, su posibilidad de no volver al circo y tener su casa propia... *Y de repente nada...* Sólo le queda la frustración por haberlo perdido todo y la resignación a tener que vivir haciendo actos circenses para acompañar a Octavio. Su frustración por no poder realizar ese deseo material, que conllevaría a su felicidad espiritual, se hace más notoria en la medida en que la acción avanza hacia el final de la obra. La atmósfera adquiere un tono gris de decepción, de desencanto, de desilusión..., de frustración.

Aquí podemos observar que no se trata de un giro en la acción sino de la consecuencia del desarrollo de los acontecimientos de esa misma acción dramática, lo que produce la frustración del personaje, los sucesos que se producen con los alzamientos de los insurrectos que dismantelan la casa de Iluminada, forman parte de la ambientación época de la obra, no son elementos sorpresivos, se toman como consecuencia natural de lo que allí estaba sucediendo. Luego, podemos observar que la actitud de Iluminada frente a la vida no cambia en ningún momento, ni se produce en su interior ninguna transformación radical que apunte hacia un desenlace distinto del que se produce. En este caso, no hay un factor sorpresa que haga cambiar las

expectativas de *Iluminada* como tampoco las del lector-espectador. En todo caso, lo que pudiera considerarse un cambio, se da al principio, cuando se gana el premio, pero resulta tan efímero su disfrute, que no permite que el personaje se adecúe a ello y tenga que regresar entonces a su situación inicial. Aquí el desencadenante de la frustración del personaje no viene dado por las relaciones interpersonales, a diferencia de lo que le sucede al Negro, el personaje de *Made in Lanús*, sino por los acontecimientos que se producen con el desarrollo de la acción y que son ajenos a la situación particular que vive el personaje en su interior. *Iluminada*, siendo una mujer pobre, desposeída, tiene ilusiones, anhelos, esperanzas, que las circunstancias del momento que vive, no le permiten realizar o llevar a cabo.

Pareciera entonces que la progresión dramática del personaje, también se da en forma circular, como la del Negro en *made in Lanús*, y todo vuelve a recobrar el mismo sentido que tenía la situación inicial de la pieza: *Iluminada Pacheco* continúa siendo, al final de la obra, la misma mujer pobre que comenzó siendo al inicio de la acción. Su vida apenas llegó a brillar por la tenue luz de un *premio flaco*, que la condujo a una mayor frustración, después de haber logrado su objetivo y haberlo perdido más tarde.

II.3.- En ***Los gallos salvajes***: Una doble frustración.

Los gallos salvajes es una obra del mexicano Hugo Argüelles, donde encontramos una problemática de frustración con un planteamiento bastante

complejo. En esta obra se presenta el t3pico de la frustraci3n tanto en el padre, por no haber podido tener en el hijo al "macho" que heredara sus cualidades m3s resaltantes; como en el hijo, que no logra entender las intenciones del padre y desvía su camino hacia la homosexualidad y el crimen, con el consiguiente resultado de frustraci3n ante la vida, por no haberse podido desarrollar como un verdadero hombre.

La frustraci3n de **Luciano**, el hijo, la vemos expuesta por 3l mismo en el siguiente parlamento:

-Padre: ¿Quieres decir... de putos? ¿No? ¿Pero qu3 tiene que ver nuestro darnos as3, con lo que hacen esos degenerados? ¡No te confundas Luciano! ¿Qu3 tiene que ver algo que yo siento puro y noble hasta as3, como eso: un rito de comunicarse fuerzas, con... ¡No! ¡Te han revuelto la mente! ¡Cu3ntas veces te dije: el macho se distingue por su verga, y si 3sta le da placer mientras la meta dentro o quede arriba, no tiene por qu3 negarse su contento! ¡Carajo! ¡Cualquier hombre lo sabe!

-Luciano: No, pap3. No es as3. No debe ser as3.

-Padre: Pu3 que all3, con tu madre, con tu abuela, en esa sociedad de hip3critas, con esas dizque personas le3das...

-Luciano: ¡En el mundo entero es as3! A menos que se trate de una relaci3n entre amantes homosexuales.

(Argüelles,1986:921)

Y m3s adelante agrega Luciano:

-Luciano: ... Es que estoy fijado tambi3n a ti... Y as3 desde los quince a3os...

-Padre: ¡Uta! ¡Bloqueado! ¡Fijado! ¡Dislee... Qui3n sabe qu3 madre! Yo cre3a tener un hijo sano, fuerte, capaz... Y ora resulta

*que es un desastre ¡Un pinche enfermo de quién sabe que males!
¿Males? ¿Es eso no? Todo lo que te he dado, lo que te he
enseñado para ser fuerte, para que nadie te pise la sombra ni se
te atravesase en tu camino, todo lo que yo sé que se debe hacer
para sobresalir y ganar sitio...*

*-Luciano: Es la ley de la selva. Es amoral. Es caos y daño y
crimen ¿Qué no lo entiendes? ¿De veras no lo entiendes? ¿Tanto
has vivido como una fiera que te has vuelto sólo eso, un animal
salvaje? No puede ser que no veas la diferencia entre lo que es y
lo que debe ser... Y así, entre lo bueno y lo malo*

(Argüelles, 1986:921)

Y allí está el motivo de la gran frustración de Luciano: Creyendo que su padre lo formaba para ser hombre, cuando viaja a la ciudad y es analizado por especialistas, se da cuenta de que su padre lo ha conducido a la homosexualidad y se produce en él la frustración por no haber podido lograr su realización como hombre.

En este caso de **Los gallos salvajes**, la estructuración de los personajes de padre e hijo viene dada por la marcada diferenciación de los caracteres psicológicos de uno y otro, lo que se ha denominado la *caracterología de los personajes* donde se considera los rasgos que le son peculiares a cada uno y que van a conformar, junto a las demás características físicas y psíquicas, lo que Castilla del Pino define como *personajeidad* (ver Marco Teórico, Lo teatral, pág. 30)

De esta manera podemos entonces entender la relevancia que adquiere cada personaje dentro del universo dramático de la acción, debido a ese rasgo que lo distingue y que le ha sido atribuido por el dramaturgo en el proceso mismo de construcción de su identidad.

Así, Luciano y su padre se mueven en sus respectivos contextos, en un espacio y tiempo determinados, llevando consigo sus correspondientes cargas emotivas, para luego, al reencontrarse después de muchos años y generarse las relaciones interpersonales, producto de ese reencuentro, darse cuenta de que las expectativas que se plantearon el uno con respecto al otro no se vieron satisfechas y los objetivos que se trazaron con relación a ello, se desvanecieron por completo. Todo esto se ve empeorado cuando en ambos surge la frustración como consecuencia de la no realización de sus anhelos y esperanzas en su relación recíproca de padre e hijo.

Ya hemos visto, en párrafos anteriores, la frustración de Luciano, el hijo, ahora, el caso del padre es diferente, pero guarda estrecha relación con lo anterior, en el sentido de que, habiéndose propuesto hacer de Luciano un hombre, un macho como él, su frustración consiste en que ese hijo, en el que tenía cifradas todas sus esperanzas de que fuera su émulo, le salió todo lo contrario, terminó siendo un homosexual. El mismo Luciano cuenta a su padre que en la escuela, como tartamudeaba, le decían: "El hijo querido del gallo rojo le salió cacariento, y cantaban: ése salió gallo guinda, ése no va a picar, va a cacarear como las gallinas..." (Argüelles,1986:911)

Y el padre expresa su gran frustración cuando le dice al hijo:

-Padre: ¡Pues mira no más en qué bronca te metiste! ¡Porque por ahí sí que no cuentas conmigo! Yo quería un macho tan de veras entero y derecho como lo soy yo. ¡Y para eso te formé dándote lo que yo tenía, podía y sabía! ¡Todo era para hacerte más fuerte que yo! ¡Todo! Pero algo debe andar muy sobrado en mí... (Y me lo dijo Otoniel) donde mis hijos me salen débiles... O a saber: ¡Hasta del otro lado! Y el que más me llenaba el pecho de orgullo...

(Argüelles,1986:923)

Como se puede observar, en ***Los gallos salvajes***, la frustración de ambos personajes se da en una forma que podríamos denominar *recíproca* es decir, que el hijo se siente frustrado a causa del padre y éste a causa de aquél. Esto hace que ambas frustraciones encuentren su salida en un punto común: El hijo se inmola en lo que él llama "su último juego juntos":

-Padre: Te voy a dar la oportunidad de ser el Cristo que quieres ¡Pero el que mereces ser! ¡Ve al sillón y siéntate como lo que eres! Anda... (El hijo obedece) Cruza la pierna... Abre los brazos en cruz... Deja caer las manos ¡Eso! Y pon los ojos en blanco.

-Luciano: ¿Así sientes justificado tu machismo? ¿Volviéndome una caricatura que te parezca peor de lo que tú eres? Como no papá, éste será nuestro último juego... juntos.

-Padre: Quédate así, cordero del sacrificio... Cristo marica...

-Luciano: E hijo tuyo... Te guste o no... (Sonríe burlón) Tu preferido...

(Argüelles,1986:948)

Y el padre, iracundo, termina con el objeto de su frustración, como bien lo destaca detalladamente Argüelles en la didascalía:

(El padre, temblando de ira dispara al pecho del hijo. Éste se dobla y antes de caer, temblando aún más, el padre le dispara otra vez. El hijo rueda del estrado. Agoniza malherido. El padre se acerca. Lo mira. Lo levanta. El hijo sangra por las heridas. El padre lo abraza estrechamente. La cabeza del hijo cae sobre el hombro del padre)

(Argüelles, 1986:949)

Así, podemos entender que matando al hijo, pueda ahora hacer correr el rumor de que éste murió como un valiente y como tal debe ser enterrado. Por otra parte, ya en parlamentos anteriores, el padre había anunciado que lo mataría, al darse cuenta de su *debilidad*:

Padre: A éste lo mato, tanto por lo cabrón como por puto.

(Argüelles, 1986:924)

El **Gallo Rojo**, no pudiendo soportar la terrible frustración de tener un hijo desviado, lo prefirió muerto, y el hijo, al no poder resistir la carga de su homosexualidad y la frustración de no ser hombre, prefiere morir.

En el caso de estos dos personajes de **Los gallos salvajes**, hemos podido observar cómo la frustración surge de las relaciones interpersonales que se plantean a lo largo del desarrollo de la acción dramática, poniendo de manifiesto las terribles contradicciones entre los personajes de Luciano y su

padre. Con esto se carga la atmósfera de sentimientos encontrados, pasiones revueltas, expectativas insatisfechas y deseos de venganza que van creando un clima de violencia en el que la frustración de ambos personajes juega un papel determinante.

Por otro lado, tenemos que la progresión dramática de estos dos personajes se lleva a cabo en una relación directamente proporcional al desarrollo de la acción, con lo cual crecen, como una avalancha y de una manera indetenible e incontenible, los sentimientos y las fuertes emociones de Luciano y de su padre, que van evolucionando desde la duda y la incertidumbre de no saber lo que sucede dentro de cada uno, hasta la plena certeza de llegar a saber lo que cada uno es, transformándose así los personajes en un par de colosos que se enfrentan, pero ahora, a sabiendas de sus respectivos destinos, de donde el sentimiento de frustración no es excluido, antes por el contrario, consideramos que es precisamente esa frustración el detonante que hace explosión en la escena final, como lógico corolario de lo que se ha venido planteando a lo largo de la obra.

En lo que respecta a la construcción de la información, ésta viene dada a través de los diálogos entre los personajes, que son adecuadamente complementados por las didascalías que, oportunamente, el autor intercala en el texto dramático.

De esta manera queda expresada en ***Los gallos salvajes*** la *frustración recíproca* que acompaña a los personajes y que sólo encuentra salida una vez

que es *colocada sobre el tapete* por Luciano y que conduce a estos *gallos salvajes* al trágico final ya antes expuesto y analizado.

II.4.- En ***La malasangre*** y en ***Funeral Home***: Dos casos de frustración sentimental.

En ***La malasangre***, de la dramaturga argentina Griselda Gambaro, nos encontramos con el personaje de **Dolores**, jovencita hija de un padre que a todos tiraniza y pretende hacerlo de igual manera con ella, casándola con un individuo, Don Juan Pedro de los Campos Dorados, que "aunque sea un imbécil", como opina el padre, hará con él buenos negocios. Pero Dolores se enamora perdidamente del personaje de Rafael, su profesor, que es un jorobado, a quien el padre ha encargado de su educación. Dolores planea fugarse con él, y la madre, que la ha estado espiando, lo descubre todo y se lo cuenta al padre. Éste ordena a un criado de confianza que mate al profesor y que le lleven el cadáver a Dolores, la noche de la cita para el escape. Así lo hacen y, cuando Dolores espera la llegada de Rafael, su profesor y amado, es sorprendida por la madre, quien le cuenta todo lo sucedido, truncando así su felicidad y haciendo surgir en ella, la más honda frustración por la pérdida del ser amado:

-Dolores: Déjame salir ¿Nadie duerme?; Pues que se muestren despiertos! (Se suelta) ¡Voy a buscarlo!

-Madre: ¡No vayas!

-Dolores: (Se detiene) ¿Por qué?

-Madre: Lo traerán aquí ¡Yo no quería!

-Dolores: ¿Qué?

-Madre: Que lo trajeran...

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

-Madre: ¡Cállate! (Y rompe a llorar)

-Dolores: Tus lágrimas (Lentamente) Ahora entiendo.

(Gambaro,1981: 107)

Y la profunda frustración de Dolores, al conocer la muerte de Rafael, no encuentra otra salida, como lógica consecuencia, que la expresión de un exacerbado odio hacia sus padres, a quienes responsabiliza de la pérdida de su felicidad, representada en su unión con Rafael y que en vista de lo sucedido, ya no podrá realizarse. Y así lo expresa en el siguiente parlamento:

-Dolores: A dormir...(Mira a los tres, masculla con odio contenido y feroz) ¡Canallas! ¡Canallas! ¡Que el odio los consuma! ¡Que la memoria no los deje vivir en paz! ¡A vos con tu poder, y a vos verduga y a vos hipócrita y pusilánime!

-Padre: ¿Qué criamos? ¿Una víbora? ¡Ya te sacaremos el veneno de la boca!

-Dolores: ¡No podrás! ¡Tengo un veneno dulce que mastico y trago!

(Gambaro,1981:109-110)

En esta obra de Griselda Gambaro, observamos que la progresión del personaje de Dolores se va dando en la medida que sus sentimientos se van

aclarando y va creciendo, dentro de ella, su amor por Rafael. Así, de ser una joven sumisa, a quien en principio, el padre, con la imposición autoritaria que lo caracteriza, le escoge el marido y planifica su destino, lo cual ella parece acatar y aceptar, pasa a ser la mujer lastimada en lo más profundo de su ser, la fiera herida que se lanza, ahora sin temor y haciendo alarde de su libertad, a gritarle el odio que siente por el padre en su cara, lo que queda perfectamente expresado en el siguiente diálogo entre Dolores y su padre:

-Padre: Peor para vos. Ahora a dormir, ¡y es una orden!

-Dolores: (ríe) ¿Qué? ¿Cómo que no te das cuenta, papito? Tan sabio (furiosa) ¡Ya nadie ordena nada! (con una voz áspera y gutural) ¡En mí y conmigo, ya nadie ordena nada! ¡Ya no hay un más allá para tener miedo! ¡Soy libre!

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

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

-Padre: ¡Silencio!

(Gambaro, 1981: 109)

Aquí es oportuno acotar lo que respecta al conflicto que se presenta en Dolores. En este sentido podemos señalar que éste es de carácter interno, pero generado, no por alguna circunstancia específica dada por el desarrollo de la acción dramática misma, sino por la acción directa del padre, quien insta tanto a la madre como al sirviente Fermín a que lo secunden en sus acciones,

es decir, que el conflicto se da por las relaciones interpersonales que hacen surgir esa enorme contradicción entre Dolores y su padre, lo cual culmina con la rebelión de ésta, conduciendo la acción hacia el infortunado final que ya conocemos. Esto se pone de manifiesto en la escena final cuando Dolores descarga toda la frustración y el odio que siente hacia su padre, cuando expresa:

_Dolores: (Forcejea, mientras Fermín la arrastra, grita furiosa) ¡Te odio! ¡Te odio!

-Padre: ¡Silencio!

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

(Gambaro,1981:110)

Con el silencio de Dolores, que *grita al padre todo su odio*, expresa Dolores la consecuencia de su frustración amorosa y sentimental. El padre, ha sido el obstáculo para la realización del objetivo que se habían trazado Dolores y Rafael, y con la muerte de éste, causada por el padre, crecen en Dolores la frustración y el odio de una manera proporcional: A mayor frustración, mayor odio hacia lo que motivó tal tensión emocional por no haber alcanzado su objetivo, materializado en la realización de su amor con Rafael.

Una vez más está presente la frustración en el Teatro Latinoamericano Contemporáneo, esta vez, matizada por un componente sentimental en el personaje de Dolores, quien termina por ser la gran frustrada en esta obra de Griselda Gambaro.

Otro caso de frustración sentimental se nos presenta en la obra **Funeral Home**, del dramaturgo salvadoreño Walter Bénéke, donde el personaje de **María**, al igual que Dolores en **La malasangre**, ve frustrados sus anhelos de felicidad y realización en el amor, por la pérdida del objeto amado. La obra nos muestra a María como una joven viuda que, en una Nochebuena fría de Nueva York, se encuentra velando el cadáver de su esposo en una agencia funeraria, a la que se presenta de improviso un desconocido en busca de calor. Éste trata de entablar una conversación bastante *sui generis* con ella, lo que no se termina de concretar, ya que María no siente que haya en la proposición que le hace el individuo, algo que le brinde estabilidad. Él insiste en pasar juntos una noche, pero ella no accede. Él se aleja y toma un taxi para ir al hotel donde se hospeda. Más adelante nos enteramos, por lo que cuenta el taxista, que a su vez es amigo del encargado de la funeraria, que el extraño visitante (Bernardo) es un médico que acaba de salir de la cárcel donde pagó una condena de cinco años por haber asesinado a su esposa, quien lo había traicionado con otro hombre.

De lo anterior se desprende que Bernardo se aferra desesperadamente a la idea de establecer esa relación con María, lo cual constituiría una *tabla de salvación*, algo que le diera la fuerza que necesita para permanecer atado a la vida, pero sin poder relatar a María la causa de su frenesí y de su repentina proposición. María rechaza a Bernardo y con esto hace surgir en él una terrible depresión, y al no poder encontrar el afecto que lo mantenga atado a la vida,

decide suicidarse. En el ínterin, como ya mencionamos, María se entera, por el taxista, de la historia de la vida de Bernardo; y al saberlo todo y comprender que se trata de un buen hombre, decide buscarlo, pero en ese preciso instante suena el teléfono y alguien informa que Bernardo se ha suicidado, con lo que María ve de nuevo frustrados sus deseos de ser feliz al lado de un hombre, y una vez más la muerte arranca de su lado la posibilidad de su realización en el amor. Por segunda vez consecutiva, María pierde por la misma razón -la muerte- su objeto amoroso, para quedar sumida en la más profunda de las frustraciones, cosa que queda evidenciada en el diálogo que sostiene con Nancy, la esposa del encargado de la funeraria, al momento de conocer la noticia:

-Nancy: (Tomando a María cariñosamente por los hombros) No podemos hacer nada, María, es el destino.

-María: ¿Qué tiene que ver mi indecisión con el destino? (Pausa, luego refrenando una emoción intensa) Es tarde... Nancy ¿Me acompañas a mi habitación?, creo que lo mejor que puedo hacer esta noche es tratar de descansar un poco.

-Nancy: Esta noche, sí, pero ¿y mañana?

-María: ¿Mañana? (Sobreponiéndose, con voz firme y segura) Mañana yo tengo que enterrar a mi marido.

(Béneke, 1956:300)

Con esta frase, aunque aparentemente saque fuerzas para sobreponerse, María demuestra que al día siguiente tendrá que enfrentar la frustración que la acompañará en adelante: su soledad, el recuerdo de su

marido y, sobre todo de Bernardo, la posibilidad trunca del reencuentro con el amor. Esto último contribuye a reforzar la frustración de María, una mujer a quien el destino pareció haber signado con la terrible marca de la no realización, o tal vez, una mujer que, por no saber saltar por encima de los prejuicios sociales, no supo abrir sus ojos ni corazón, ante la presencia de un hombre hambriento de amor que pudo haberla hecho feliz y, que cuando recapacitó y se decidió, era ya demasiado tarde, comprendiendo con ello que no le quedaba otro camino que enterrar al día siguiente a su marido y cargar en lo sucesivo con el terrible peso de su frustración

Aquí el personaje de María, parece encontrar el motivo de su frustración en la muerte del ser amado, pero esta vez, no por la acción directa de otro personaje, como en el caso de Dolores, en *La malasangre*. El personaje de María se nos presenta como marcado por un sino trágico desde el comienzo de la obra, que la acompaña a lo largo de la acción dramática y del cual no puede liberarse.

Otro elemento que es oportuno destacar es el que tiene que ver con la atmósfera que trasmite la pieza, podemos acotar que es de pesar por la pérdida del ser amado, de impotencia y de frustración ante tal circunstancia; no olvidemos que la acción se lleva a cabo en una agencia funeraria, lo que da el nombre a la pieza, y que lo que hace un poco más liviana la carga de pesar de María, es el hecho de que la familia del dueño del establecimiento vive en la parte trasera de éste y se relacionan con María, dado que es navidad y ella se

encuentra allí velando el cadáver de su marido, y es en ese mismo lugar donde conoce a Bernardo.

Pero no es éste el único elemento de frustración en María, ya que hay otros factores que de una u otra manera influyen, generando situaciones que la hacen aumentar progresivamente. Resulta interesante destacar en este punto que, a pesar de que aparentemente es Bernardo, o mejor aún su muerte, la que en principio constituye la razón de la definitiva frustración amorosa de María, no podemos obviar el hecho de que en la construcción del personaje de María, el dramaturgo ha colocado una serie de características, tanto psicológicas como emocionales, que vienen a configurar su particular caracterología, o lo que hemos llamado con Castilla del Pino, su *personajeidad*; esos rasgos de inseguridad e indecisión presentes en este personaje, sus temores, sus dudas, sus prejuicios sociales, son los factores que influyen en su comportamiento y en su actitud ante la vida, en la cual se encuentra como una suerte de estaca sembrada, inmóvil, incapaz de reaccionar en contra de lo que ya tiene conformado como patrón de vida, para luego comprobar, tarde ya, que si se hubiera liberado de esas ataduras tal vez otro hubiera podido ser el rumbo que tomaría su existencia. Vemos entonces aquí, que además de las causas externas, el personaje de María también presenta elementos de carácter interno, determinantes de su frustración.

Es así como entendemos que es ese conflicto interno de María, sus propias contradicciones espirituales, las que la arrastran una y otra vez hacia la

frustración, y Bernardo viene a ser una pieza más que no termina de encajar en el triste rompecabezas de su vida, lo cual queda bastante claro en las palabras finales del diálogo sostenido entre Nancy y María, transcrito anteriormente.

Por otra parte, cabe considerar en esta obra también, al igual que en ***Made in Lanús***, lo concerniente al giro en la acción, como elemento desencadenante de la frustración y que sirve de soporte a la construcción del suspenso, con la consecuencia directa del retardo del desenlace. Esto produce una sensación de incertidumbre y desasosiego en el lector-espectador, generada por la acción conflictiva e irresoluta de los personajes, que lo mantienen en una especie de *cuerda floja* hasta que se produce el desenlace.

En el acto segundo de la obra, se genera un diálogo entre María y Bernardo donde éste intenta confesarle su terrible secreto, pero se ve interrumpido por el rechazo de María y la llegada del encargado y su esposa, razón por la cual no se produce la confesión anunciada. Con relación a este hecho, no consideramos que esa razón no comunicada constituya un brusco truncamiento de la situación, sino más bien un giro en la acción, con el que cambian súbitamente las expectativas del lector-espectador, quien dado el desarrollo de la acción y la atmósfera de pesar y soledad antes descrita, en la que se desenvuelven los personajes, espera una actitud, por parte de María, totalmente contraria a la que ella muestra, sorprendiendo con ello al lector-espectador y haciendo que éste cambie radicalmente su atención hacia nuevas esferas de la acción.

Aquí, en este caso, el autor ha planteado la construcción de la información, partiendo de los elementos que nos ubican en un contexto donde se percibe la atmósfera de sino trágico ya descrita en párrafos anteriores, en la cual se desenvuelven los personajes.

Adicionalmente en esta obra, la construcción de la acción dramática está basada en la tensión ascendente producida por los intentos frustrados de entendimiento entre los dos personajes centrales, María y Bernardo, que encuentran su punto más álgido en el momento en que se produce el giro en la acción, generado por la carga emotiva de María al rechazar a Bernardo y no darle a éste oportunidad a que le confiese su verdad, como se desprende del siguiente diálogo:

-Bernardo: ¿Es que no crees que yo daría este mundo y el otro por cosechar nuestro encuentro? ¿Es que crees que íngrimo y solo como estoy volveré a encontrar una persona, y una persona como tú que tenga que comenzar una vida y que esa vida esté dispuesta a compartirla conmigo? Te necesito, créeme, y cada segundo lo comprendo mejor. Pero es imposible, María. Yo no tengo derecho a sacrificarte, a obligarte un día, pronto o tarde a detestarme y a maldecir esta noche como la más infortunada de tu vida.

-María: ¿No crees que lo era ya, antes de que tú vinieras?

-Bernardo: Para mí iba a ser la última.

-María: (Con afección enorme) Escúchame Bernardo, yo sé que apenas nos conocemos, que tal vez mañana nos demos cuenta de que todo fue una ilusión, que no estamos hechos el uno para el otro. Entonces nos despedimos en paz y para siempre. Lo que

no puedo es irme contigo a pasar una noche que ha de ser, irremediamente, la primera y la última. Di que mañana podemos tal vez comenzar una vida juntos, dilo y yo te creo y voy contigo.

-Bernardo: No quiero engañarte.

-María: Dilo por piedad, miénteme si es necesario.

-Bernardo: ¿Cómo podría? ¡Si tú supieras el daño que a mí me ha hecho la mentira!

-María: (Usando su última energía) Vete entonces, vete por favor y vete pronto...(Bernardo se acerca, ella llama a gritos) ¡Señor Lowellyn! ¡Señor Lowellyn!

-Bernardo: Escucha, voy a decirte la razón por la que mañana, o más tarde, tú me dejarías, tú sentirías asco de mi sola presencia... (Entra el encargado)

-María: El señor quería despedirse (Entra Nancy) Es tarde y debe regresar a su hotel.

(Béneke, 1956:279-280)

Así, este giro impide, en esta oportunidad, la unión de María y Bernardo. Más tarde, la decisión final de María de aceptar a Bernardo, cuando finalmente cambia de opinión y decide hacerlo, se ve interrumpida otra vez por un nuevo giro, producido esta vez por la noticia que recibe del suicidio de Bernardo, con lo que se ven frustrados, ahora definitivamente, sus tímidos esfuerzos por cambiar su condición de mujer sola.

En *Funeral Home*, podemos observar entonces, que si bien los giros en la acción actúan como retardadores del desenlace, no es menos cierto que ejercen también una influencia estatizadora en el personaje de María en lo que

a su progresión dramática se refiere, como lo hemos referido anteriormente: María permanece siendo la viuda sola desde al principio al fin de la obra, pues cada vez que ha tenido una ligera intención de modificar su condición, surge un nuevo giro que la paraliza y que la hace enfrentarse a sus conflictos internos.

Por otra parte, los giros en la acción generan un cambio radical en la atención del lector-espectador e incrementan su interés por conocer cuál será el desenlace con respecto al destino del personaje. Podemos agregar, sin embargo, que el giro en la acción en esta obra no produce un cambio real en la situación que vive el personaje, al contrario, profundiza su soledad y se constituye en un factor adicional, determinante de su frustración.

Así, Walter Béneke, con el personaje de María, en ***Funeral Home***, pone en evidencia, una vez más, la presencia de la frustración en la dramaturgia latinoamericana contemporánea, en esta oportunidad, con una de sus matices más frecuentes, el *frustrado sentimental*.

II.5.- En ***Chau Misterix***: El niño frustrado.

Chau Misterix es una obra del dramaturgo argentino Mauricio Kartún donde se pone de relieve una vez más la presencia de la frustración, en esta oportunidad en el personaje de Rubén, el niño frustrado.

En este caso, el dramaturgo ha estructurado el personaje de Rubén de una manera muy particular, toda vez que se trata de un niño, que dado el padecimiento de una afección bronquial, es sumamente delgado. Esta misma

razón lo limita en cuanto a la realización de actividades deportivas y juegos, de la manera como lo podrían hacer los demás niños. Por otra parte, tiene que usar lentes, por lo que su rendimiento escolar también es bajo.

En cuanto a la descripción física de Rubén, ya el dramaturgo nos lo presenta perfectamente delineado, en la didascalia inicial:

Un niño de diez años, delgados y feúchos. Cubre su cabeza el casco rojo de Misterix que sólo deja ver, su cara de ratoncito con lentes.⁴
(Kartún, 1980:37)

Por otra parte, Rubén está conciente de su condición y de las carencias, que como niño enfermizo tiene. Por eso, cuando es colocado por los amigos y compañeros de escuela, en situaciones, que para otros resultarían normales y corrientes, se excusa, recordándoles su enfermedad; como en el caso en que Titi le pregunta *si va a jugar al agua* porque es carnaval y él recurre a su enfermedad como a una especie de escudo que lo protege, al fin y al cabo, es lo único de lo que prácticamente puede alardear. En la didascalia el autor acota que cuando niega la posibilidad de jugar con agua, lo hace *con cierto orgullo*:

-Titi: Rubén...
-Rubén: (Gira sobresaltado) Eras vos...
-Titi: No vino la de piano...
-Rubén: Ah...(Queda sin saber qué decir)
-Titi: Es carnaval, viste...(Rubén asiente) ¿Vas a jugar al agua?
-Rubén: (Niega con cierto orgullo) Soy delicado de los bronquios.
(Kartún;1980:37)

⁴ Subrayado nuestro.

Ahora bien, queda claro, que desde el comienzo de la obra, la intención del autor ha sido la de destacar esa condición de indefensión y minusvalía de Rubén, creando en él, además, la conciencia de tal condición, como lo hemos referido anteriormente. Esta situación es la que genera en Rubén una enorme frustración, ya que por esta razón, no puede jugar a la pelota como los demás compañeros y no tiene las condiciones físicas para impresionar a la niña que le gusta, pues ella prefiere a Chiche, el de los grandes músculos, fanfarrón y jugador de basket. Éste tiene a Rubén como blanco permanente de sus burlas y sus chanzas, como se puede observar en el siguiente diálogo:

-Chiche: (Aparece por lateral. Un bolsito de aquellos con la marca impresa de la línea aérea y la infaltable pelota. Socarrón) ¡Pelopincho y Cachirula!

-Rubén: (A Chiche, por la pelota) Es una número cinco esa...

-Chiche: ¡Qué número cinco ni número cinco! ¿No ves que es la de basket? (A Titi, buscando complicidad) ¡Este no sabe nada de nada!

-Rubén: No la había visto bien...

-Chiche: ¡Qué vas a ver, si encima que sos chicato, no sabés jugar!

(Kartún;1980:42)

Rubén trata de defenderse, pero enseguida es aplastado por Chiche:

-Rubén: Si que sé... No puedo jugar porque soy delicado de los bronquios... pero yo si quiero sé... mejor que vos sé...

-Chiche: ¿Oia...y este...? ¿Qué hacés “yosiquiero”?

(Kartún;1980:42)

En el caso de Rubén, su conflicto es de carácter interno, lo que genera al mismo tiempo su frustración personal por no lograr lo que desea, debido a su

condición de debilidad que lo hace ser un niño enclenque. Esto se ve reforzado por la acción de otro personaje, Chiche, quien opone a la *delicadeza bronquial* de Rubén, toda su fuerza y su destreza para destacar en el juego de básquet. Adicionalmente, se ufana de todas sus virtudes en público, delante de Rubén, atrayendo con ello, la atención de todas las niñas hacia él y dejando en evidencia la incapacidad, la indefensión y la caricaturesca figura de aquél.

Ante esta situación, el dramaturgo crea para Rubén un mundo paralelo, en el que el niño desvalido ve compensadas todas sus deficiencias, a través de su inmersión en un ambiente fantástico, donde él es el superhéroe Misterix, ante quien caen rendidas todas las nenas y a quien los varones respetan, por ser más fuerte y más inteligente que todos. Este escape hacia esa situación, que podríamos llamar de *fantasía compensadora*, la proporciona el dramaturgo, haciendo uso de un juego de luces y una música incidental, que le permiten al lector-espectador reconocer que se trata de un cambio de situación, donde las características de los personajes deben adecuarse, ahora a ella. Sin embargo, el nexo con la realidad de Rubén no queda roto del todo, ya que al invertir su condición y la de sus compañeros, debe tomar el material para los diálogos y la creación de nuevas situaciones, de esa realidad que vive cuando no fantasea. Así, los diálogos están conformados, muchas veces por las lecciones que Rubén ha tenido que memorizar para su maestra particular, a quien el niño incorpora en su fantasía como un enemigo contra el que todos deben luchar, y lo denomina La Particular. Otras veces repite diálogos donde ha quedado muy

mal parado, pero entonces los invierte, de manera que queden en su boca las palabras que lo hacen ver como *el inteligente* que ha ganado la discusión. De esta manera observamos que la acción dramática se desarrolla en dos planos: el plano real, de la vida cotidiana de Rubén y el plano fantástico, donde éste se transforma en Misterix, con los correspondientes cambios de roles que ya hemos acotado.

En lo que respecta a la atmósfera en la que se ven envueltos los personajes, en ambos planos están claramente diferenciadas. Así tenemos que en el plano real, la atmósfera que se advierte es de permanente tensión, dado el hecho de que Rubén es constantemente atacado, ridiculizado y puesto en evidencia por algunos de sus compañeros, dada su condición de niño enfermizo, por lo que se ve en la necesidad de estar siempre a la defensiva, lo cual contribuye a crear esa atmósfera de tensión a la que nos hemos referido anteriormente. Por otra parte, en lo que respecta al plano fantástico, la cuestión es distinta. Aquí la atmósfera se advierte mucho más relajada, menos tensa, ya que al Rubén "ser" Misterix, el superhéroe, se siente capaz de resolver cualquier problema que se le presente. Aquí se siente seguro, confiado, nada lo inquieta...

Gracias a esta fantasía, Rubén ha invertido los roles, como hemos apuntado anteriormente, siendo ahora él el fuerte y Chiche el débil de carácter y sumiso ante el imponente Misterix. Esto lo podemos observar en una de las

situaciones en que Rubén se sumerge en su mundo de fantasía y se da el siguiente diálogo:

-Dra. Burke: *El tren de aterrizaje está destrozado y ya no queda combustible... Tal vez si construyéramos una balsa...*

-Misterix: *(Hacia el otro lateral) ¿Cónsul Riley...?*

-Riley: *(El lateral se ilumina y aparece el personaje: en realidad Chiche Parra, otro amigo de Rubén. Atlético y despectivo hace picar con habilidad la pelota de basket. Habla sin abandonar su juego. En su cintura, una cartuchera con un revólver a cada lado, y en su cabeza, el típico caucho de corcho de los expedicionarios. Contando los piques...treinta y seis... treinta y siete...treinta y ocho... Sería demasiado riesgo...cuarenta...cuarenta y uno... aún por la noche... cuarenta y cuatro...cuarenta y cinco... la playa está vigilada y en esta maldita isla no hay noches sin luna llena... cuarenta y nueve... cincuenta...(Sigue la cuenta en voz baja)*

-Misterix: *¡Malditas lunas llenas!*

-Dra. Burke: *(En realidad es Titi) Podríamos intentarlo. Sólo hay que cruzar la playa. Nadaríamos hasta pasar la rompiente y de allí remaríamos hasta las rayitas de la corriente cálida de Brasil, que se diferencia de las aguas circundantes por su color, temperatura y salinidad, y que tuerce su curso hacia el este al chocar con la corriente Austral...*

-RILEY: *Mi "Piné" y mi estado atlético me lo permitirían... siete, ocho... tal vez también a ustedes... doce...trece... pero ¿qué haría la bella Doris Day...?*

-Doris Day: *(Aparece al iluminarse el lateral opuesto. Es en realidad Miriam, el amor secreto de Rubén. Una hermosa rubiecita de pelo largo. Vestido blanco y una ametralladora que porta con gesto coqueto. Ensaya cada tanto un paso de baile de moda, que tararea sin dejar de sonreír) Podría correr si Misterix me lo pide... Quizás remar si fuera necesario... pero jamás aprendería a nadar...*

-Misterix: *(Emocionado) Nadaré hasta la balsa contigo entre mis brazos...*

(Kartún;1980:40)

Aquí observamos cómo Rubén, cuando se transforma en Misterix, adopta una actitud totalmente opuesta a la que tiene en su situación real, cuando no fantasea. Cuando en la situación de realidad no es capaz de darle

un bote a la pelota porque se enreda en sus propios pies y se cae, aquí en el nivel de fantasía es capaz de *llevar a Doris Day entre sus brazos, nadando, hasta la balsa...* Esta inversión de realidades se repite como una constante a lo largo de toda la obra, cada vez que Rubén se siente disminuido o en desventaja. Y así resuelve, al menos parcialmente su problema, ya que no consigue resolverlo de manera total. Es por ello que el personaje de Rubén, en nuestra opinión, no progresa dramáticamente, sino que sólo sufre cambios de rol cuando pasa a ser Misterix. El niño flacucho que es Rubén al principio de la obra, acomplejado, enfermizo, disminuido, débil... frustrado, sigue siendo el mismo, sólo que ahora, al final de la pieza, ambas realidades se mezclan en un solo parlamento patético, que pone de relieve su frustración no superada, aún a pesar del recurso empleado de fantasear siendo un superhéroe:

-Rubén: (Con voz entrecortada) Nuestra aventura terminó, amigos... volvemos a la civilización... He cumplido mi misión... La Particular está vencida y podemos dejar ya esta maldita isla desierta con sus peligrosos eclipses... Allí veo a la veloz lancha torpedera que viene a rescatarnos... La justicia ha triunfado una vez más... (Lo ahoga el llanto. Lo reprime con todas sus fuerzas) A bordo seremos felices y descansaremos en el trópico, pescando y cazando... siempre juntos... frente a cualquier peligro... los cuatro juntos... tú con Titi... y ella conmigo... así juntitos... denme un beso todos... abrácenme que hace frío... no se vayan que yo los voy a proteger siempre... (Se encoge) Denme más besos y quedémonos aquí acurrucaditos... no se me vayan a ir... no se me vaya ninguno... solo no... solo no... por si viene de nuevo... por si hay eclipse otra vez... y otra... y otra... pasan... pero después vuelven... solo no... solo no... (El oso de peluche cae rodando sobre el piso sucio de papel picado. Un alarido. Por los altoparlantes, Billy Cafaro insiste con "Personalidad". Rubén se cubre la cara. El maquillaje se ha corrido. Sus ojos dos grandes manchas negras. El lunar es una línea que le corta el pómulo. Los labios enchastrados de rouge y sangre. La nariz tapada. Se atraganta. Levanta la copita del concurso. Esa foto

estúpida de la niñez. Tomando aire con esfuerzo, lanza su llanto por fin, cuando llega el APAGÓN.
(Kartún, 1980:61)

Este parlamento final resume de una manera clara y evidente la verdadera situación de Rubén, quien no ha podido resolver su problema ni aún recurriendo a la fantasía de ser un superhéroe. Aquí observamos cómo al final de la obra Rubén tiene mezcladas en una sola, ambas realidades, para constatar finalmente que Misterix lo abandona para dar paso al Rubén que siempre ha sido, de allí su llanto, y aquí es claro el dramaturgo cuando acota, en la didascalia final, que Rubén *lanza su llanto por fin*, que prácticamente ha contenido durante todo el desarrollo de la acción dramática y al que ahora puede dar rienda suelta, porque comprende que en lo sucesivo tendrá que vivir con la terrible frustración de ser el niño *flacucho y feo con cara de ratoncito* que siempre ha sido, asumir su realidad, despedirse de la fantasía y decirle de una vez por todas al superhéroe, *chau Misterix...*

Así, Mauricio Kartún deja evidenciada la presencia del niño frustrado en Rubén, el personaje analizado en ***Chau Misterix***, como otro matiz del personaje frustrado en la dramaturgia latinoamericana contemporánea.

II.6.- En ***El vendaval amarillo***: La frustración de un pueblo.

El vendaval amarillo, del dramaturgo venezolano César Rengifo, nos pone en evidencia la frustración de todo un conglomerado social que creyó en

el ofrecimiento de progreso que le hizo una compañía explotadora de petróleo. **Pueblo Viejo**, que así se llama el lugar, era un pueblito pequeño del estado Zulia, que mal que bien sobrevivía gracias a los frutos que algunos de sus habitantes extraían de la tierra. Éste era un pueblo sencillo, de gente humilde, con mucha necesidad, por lo que resultó fácil, para la compañía petrolera, convencerlos de que el petróleo les traería bienestar y progreso y que el pueblo surgiría de la miseria rápidamente. Algunos de sus moradores se crearon grandes expectativas con relación al progreso del pueblo, otros, sin embargo, tenían ciertas reservas, pero en términos generales todos abrigaban la esperanza de que el pueblo surgiera, y mejoraran así las condiciones de quienes conformaban ese conglomerado social.

En esta obra de Rengifo, hemos considerado como personaje relevante al pueblo, que es quien sufre las consecuencias del atropello causado por la compañía petrolera. Sin embargo, hay algunos personajes que sirven como voceros o portavoces de esa comunidad de Pueblo Viejo, y que vienen a ser los que conducen la acción dramática.

En lo que respecta a la atmósfera, ya desde el principio prevalece una atmósfera de pesar, de desolación y de tristeza, que acompaña a la frustración de los habitantes del pueblo, y ni aún en los momentos de aparente alegría, que manifiestan algunos, por las expectativas de bienestar, se logra sentir totalmente el cambio de atmósfera, ya que la intervención de Zoilo, como narrador, nos indica que esa situación quedó en el pasado.

En cuanto a la progresión dramática del personaje, considerado en su conjunto como conglomerado social o pueblo, tenemos que del relato del personaje de Zoilo se infiere que, en un momento de la historia del pueblo, hubo cierta paz, tranquilidad y sosiego, y de allí en adelante se fueron desarrollando los acontecimientos que dieron lugar a su frustración, con lo que podríamos inferir entonces, que se trata de una progresión negativa, o en negativo (ver Marco Conceptual, pág. 38-39), ya que no progresa hacia una mejor situación, que proporcione una salida al problema que tiene planteado sino que, lejos de resolverse, se agrava, generando la ya comentada frustración del pueblo.

Por otra parte, tenemos que el dramaturgo ha estructurado la construcción de la información con base al relato que hace Zoilo, uno de los personajes, de lo ocurrido en el pueblo. Éste, ubicado en el tiempo presente o que al menos alude al final de los sucesos, nos describe al principio de la obra, un pueblo que sufre y que quedó destruido por una acción que no conocemos. Aquí se produce un breve suspenso que da pie para que, en virtud del relato de Zoilo, la acción se traslade al pasado, y así el lector-espectador se pueda enterar de lo que aconteció tiempo atrás en Pueblo Viejo. Su parlamento, así lo refiere:

-Zoilo: Pueblo Viejo estaba en ruinas, las alambradas de las grandes haciendas se habían ido corriendo a través de los años y sólo quedaban para sembrar unas pequeñas vegas a la orilla del río. Muchos se iban huyéndole al hambre, pero otros seguimos allí, con la esperanza de que los alambres habían de ser quitados, de que la vida cambiaría algún día. Pero los alambres dieron paso al diablo... (Se pone de pie) Un día, en Pueblo Viejo, ocurrió algo extraordinario...

(Rengifo,1967:113)

De aquí en adelante, la acción cobra vida a través del relato del narrador, quien en una que otra ocasión regresa de nuevo a su rol de narrador en función de un recurso de iluminación utilizado por el dramaturgo a tal efecto, lo cual es detalladamente descrito por el autor en las didascalias relacionadas con la iluminación (Ver Marco conceptual, pág. 48), como por ejemplo:

...(...La luz se apaga pausadamente, segundos después enciéndese la luz violeta junto al tronco del proscenio y divísase a Zoilo tal como estaba al iniciarse la acción)

(Rengifo,1967:127)

Después de esto, nos enteramos por el relato de Zoilo, de lo que sucedió en el pueblo:

-Zoilo: Desde aquel día vinieron grandes cambios. En las extensas tierras alambradas comenzaron a nacer torres y tubos de acero. Llegó mucha gente nueva al pueblo. Uno a uno, los jóvenes primero y los viejos después, fueron enrolándose en las compañías. Las manos no volvieron a tocar más los terrones, y poco a poco se fueron acostumbrando a las maquinarias y al aceite.

(Rengifo,1967:127)

Es así como comienza a cambiar la vida de todo un pueblo esperanzado, confiado en que surgiría, gracias al progreso que traería el

petróleo. Todos en Pueblo Viejo se habían trazado un mundo de ilusiones en el que obtendrían mucho dinero y en el que la prosperidad les cambiaría la vida de miseria y necesidades que hasta ese momento habían tenido... Pero no fue así, la compañía petrolera comenzó por socavar los principios morales de los habitantes jóvenes de aquel lugar, al punto que ya no eran comprendidos por los mayores. Introdujeron “la modernidad” bajo el disfraz de la prostitución, el juego y la “vida fácil”, deslumbraron a las chicas y muchas de ellas se fueron tras una matrona de un *dancing*, como es el caso de Camila, la hija de Antonio, quien finalmente muere a mano de su hermano, quien la prefiere muerta que pervertida. Y así el pueblo se va desmoronando en sus estructuras morales y físicas, hasta que un día, sus moradores terminan por ser desalojados y aventados a las orillas del lago, donde les toca que improvisar ranchos de cartón y lata, después de que gran parte de sus ocupantes, o habían muerto, o la diáspora petrolera los había lanzado lejos de su terruño.

En esta obra, el conflicto se produce por una acción externa al personaje, es decir, que quienes trabajan afanosamente por sembrar la frustración y la desolación en los habitantes de Pueblo Viejo, son aquellos que llevan a ese lugar las garras devastadoras de la compañía petrolera. Y así el pueblo y sus habitantes ven sucumbir sus esperanzas y anhelos de progreso. Del diálogo que sostienen dos de los personajes, Natividad y Crisanto, se infiere el dolor que les produce abandonar el pueblo:

-Natividad: ¿Y todos van para el sitio ese junto al lago?

-Crisanto: ¿Y para dónde más se puede ir? Ya están levantando allí barracas y ranchos de zinc y tablas. Hasta dentro del agua se están metiendo. Quizás allá no lleguen las torres y los mechurrios...

-Crisanto: ¡Es cierto! ¡Y que duro va a ser para mí salirme de todo esto!... Pero tampoco me acostumbraría a verlo como se va poniendo, sin árboles, sin prados... Lleno de polvo y ruidos de máquinas, con gente extraña y codiciosa por sacarle su jugo y dándonos órdenes por doquier como a inferiores...

(Rengifo, 1967:139)

Este diálogo es una muestra de lo que sienten los moradores de Pueblo Viejo, cuando decepcionados, tristes y desesperanzados, deben abandonar su pueblo, cargando con la frustración de no haber logrado conseguir el progreso y el bienestar anhelados, correspondiéndoles ahora tener que salir también de las orillas del lago donde habían logrado asentarse, toda vez que la petrolera también requería de ese espacio para sus perforaciones. Y una vez más los moradores de Pueblo Viejo, los pocos que quedan, después del éxodo que les ha tocado vivir, tendrán que buscar un nuevo lugar donde asentarse, y olvidar para siempre *el vendaval amarillo*, el río de oro que llevaría a todos a la prosperidad y el bienestar, y comprender que, en lo sucesivo, tendrán que reservar, dentro del escaso equipaje que les corresponda llevar, un lugar para la frustración que, como pueblo, les tocó vivir, al creer en las falsas promesas hechas por una compañía petrolera, que hizo de Pueblo Viejo el asiento de sus riquezas y sus ganancias.

De esta manera, vemos evidenciado otro matiz del frustrado, esta vez en Pueblo Viejo, el pueblo de ***El vendaval amarillo***, que sucumbe ante la terrible frustración de no poder alcanzar su anhelado progreso, dada la intervención en las vidas de sus habitantes de una compañía petrolera que los engañó y alimentó sus ilusiones con promesas falsas y expectativas no cumplidas.

Del análisis que hemos realizado de las obras escogidas para la presente investigación, podríamos inferir que la riqueza del teatro latinoamericano contemporáneo y las técnicas dramatúrgicas utilizadas por sus autores, permiten plantear un amplio abanico de posibilidades para la creación de situaciones dramáticas, estructuración de personajes, desarrollo de acciones dramáticas, etc., que se nutren de la propia realidad que vive nuestro continente, y que al ser manipuladas por los dramaturgos y llevadas al plano de la realidad ficcional, cobran una relevancia muy particular. En lo que respecta al tópico seleccionado para nuestro análisis, ***la recurrencia del personaje del frustrado en la dramaturgia latinoamericana contemporánea***, pudimos constatar esa riqueza que señalábamos en líneas anteriores, lo cual se manifiesta en una variedad de matices, tanto del personaje del frustrado, como del manejo que hacen los dramaturgos de las diferentes situaciones en las que se produce la frustración, las circunstancias que inciden en ello, las relaciones interpersonajes y su incidencia en la frustración, las maneras como los

dramaturgos enfocan la función estructural del personaje, la construcción de la información, los giros en la acción y toda una gama de técnicas y procesos dramáticos, que ponen una vez más de relieve, lo ricamente heterogéneo, variado, y diverso que puede ser el teatro de nuestro continente, aún tratándose de la limitación que implica el circunscribirse a un tópico particular, como el que nos ocupa.

Se hace necesaria, en este punto, la referencia al profesor Carlos Sánchez Delgado, cuando expresa que: ..."los dramaturgos latinoamericanos comenzaron a asumir patrones estructurales y psicológicos que los llevaron progresivamente a trascender definitivamente la esfera costumbrista" (Sánchez,2001:24) Y más adelante agrega que:

..."Las nuevas obras, haciendo uso de una mayor agudeza psicológica, planteaban una dramatización de la conducta humana en condiciones extremas, en lugar de insistir en las tipologías populares. El personaje alcanza un completo desarrollo psicológico y dramático a través de la acción, concebida de acuerdo a los pronunciamientos e intencionalidades del dramaturgo"

(Sánchez,2001:24-25)

Esto explica que los personajes así contruidos hayan alcanzado tal nivel de riqueza y diversidad y que los propios dramaturgos se hayan aventurado a utilizar nuevas técnicas y procesos dramáticos que finalmente redundan en

la creación de un teatro que se adapta a los nuevos lineamientos y posturas relacionados con las diferentes corrientes estéticas contemporáneas.

En otro orden de ideas, cabría preguntarse ¿cuál fue el criterio de selección de las obras y por qué la especial referencia al teatro argentino?

Bien, en primer lugar debemos aclarar que el criterio de selección de las obras, se basó en la presencia en ellas del tópico escogido, vale decir, **la del personaje del frustrado**. Luego quisimos tomar en consideración, de igual manera, la inclusión de mujeres dramaturgas, y nos encontramos con dos excelentes exponentes que coincidieron en ser argentinas, pero con diferencias notables, tanto en sus maneras de hacer teatro, como en sus temáticas escogidas: Nelly Fernández, con su *teatro de los afectos*, y Griselda Gambaro, con su *teatro de la crueldad*. Pero a pesar de esa diversidad, de esa heterogeneidad y de esas diferencias, coincidían en un punto común, que es lo que viene a formar la unidad a través de esa heterogeneidad, la presencia del personaje frustrado en sus obras: En Nelly Fernández, tenemos al **Negro** de ***Made in Lanús***, como un frustrado por causas materiales; y en Griselda Gambaro, a **Dolores**, en ***La malasangre***, como una frustrada sentimental. Con los otros dos autores argentinos sucede algo parecido, siempre en busca de la unidad a partir de la diversidad. Tenemos a Roberto Cossa y a Mauricio Kartún, con dos obras en la que se plantean temáticas totalmente diferentes, pero que también tienen en común la presencia del personaje frustrado. En Cossa

tenemos a **Chilo**, con la frustración del trasterrado en **Gris de ausencia** y en Kartún, encontramos a **Rubén**, el niño frustrado de **Chau Misterix**.

Como se puede observar, el especial énfasis en el teatro argentino viene dado por la inclusión del tópico escogido en un mayor número de obras pertenecientes a esa área del continente, con las particularidades y especificidades que cada autor le imprime a su respectiva pieza dramática.

Con respecto al resto de las obras seleccionadas, tenemos a Hugo Argüelles, el dramaturgo mexicano, escogido para este análisis, por su obra **Los gallos salvajes**, donde encontramos un interesantísimo caso de frustración recíproca o doble frustración en **Luciano y su padre**.

En el caso de Cuba, optamos por Héctor Quintero con **El premio flaco**, y el personaje de **Iluminada Pacheco**, un triste caso de frustración material que tratamos como una variante de este tipo de frustración, conjuntamente con el **Negro de Made in Lanús**.

Del escritor salvadoreño Walter Béneke, decidimos seleccionar el personaje de **María** en **Funeral Home**, como frustrada sentimental, para trabajarla conjuntamente con **Dolores**, en **La malasangre**.

Y como autor venezolano, nos inclinamos por César Rengifo con su obra **El Vendaval amarillo** y la frustración de **Pueblo Viejo**, un pequeño pueblito del estado Zulia, engañado y devastado por una compañía petrolera. Sus moradores vieron frustradas las expectativas de progreso de aquel pueblo, de

una vez y para siempre, con lo que se hace presente, en el teatro venezolano, la frustración a través de esta obra de Rengifo.

Así, hemos querido plantear la unidad a través de la diversidad, mostrando los variados matices del personaje del frustrado y su recurrencia en la dramaturgia latinoamericana contemporánea, partiendo siempre de ese elemento común que viene a ser el personaje frustrado.

Ahora bien, en este punto podríamos plantearnos las siguientes interrogantes: ¿A qué nos conduce el análisis realizado? ¿Hacia qué dirección apunta? ¿Qué sentido podría tener destacar la recurrencia del personaje del frustrado en nuestra dramaturgia continental contemporánea?

Comencemos por aclarar que el análisis realizado de las obras seleccionadas, en función de una metodología intrateatral en la que destaca el examen de la estructura dramática, el cual comprende, a su vez, la revisión de la acción dramática, de la función estructural del personaje, de sus relaciones interpersonajes y de otros elementos dramáticos que acompañan a los ya mencionados, nos conduce hacia el encuentro con las diversas maneras como los dramaturgos latinoamericanos estructuran o facturan el personaje del frustrado, así como las circunstancias que lo rodean y que pueden ser causantes de su frustración, tales como situaciones dramáticas específicas, la caracterología particular del personaje (que en algunos casos marca el matiz de frustración), el conflicto, sea éste interno o externo al personaje, etc. Así mismo, el adentrarnos en la estructura dramática, como corazón mismo de la obra, nos

ha permitido detectar la diversa gama de recursos dramáticos utilizada por los dramaturgos, entre los cuales destaca, de manera especial, el *giro en la acción*, el cual además de tener la cualidad de servir de retardador del desenlace y propiciar los cambios en las expectativas del lector-espectador, termina por ser también generador o acelerador de la frustración en algunos de los personajes estudiados, como viene a ser el caso del Negro de ***Made in Lanús*** y el de María en ***Funeral Home***, donde el giro en la acción se convierte en el desencadenante de la frustración de ambos personajes.

Con respecto a la dirección hacia la cual apunta el análisis realizado, debemos señalar que, en el caso del personaje del frustrado, dada su recurrencia y sus matices, evidenciados suficientemente en el presente trabajo, podríamos concluir que con ello nos orientamos hacia lo que Carlos Sánchez Delgado ha denominado el *Paradigma Estructural*, referido al "acomodo interno de la obra" y, dentro de éste, hacia el *Patrón Trágico-Existencial* (Sánchez,2001:15), en el cual se incluyen obras "que se sitúan, en última instancia, dentro del marco de un sentido trágico y existencial" y en las que "la bases del conflicto derivan de necesidades fundamentales de la condición humana" (Sánchez,2001:30).

Consideramos igualmente que el hecho de que el personaje frustrado se encuentre presente en tal cantidad de obras, nos hace reflexionar acerca del referente real del que los dramaturgos extraen la materia prima para la elaboración de sus piezas y la construcción del universo ficcional que las

envuelve; y no podemos más que reconocer que tanto en el entorno que rodea al hombre latinoamericano, como en la propia interioridad de ese mismo hombre, se encuentra sembrada la frustración como una suerte de hierba mala que crece desmesuradamente tratando de ahogarlo y de impedirle su total realización. A esta realidad no escapa el dramaturgo latinoamericano, que como buen observador la ha podido captar, manipular y convertir en realidad ficcional, de la que surgen las obras aquí analizadas. Sin embargo, nuestro interés no ha sido mostrar el teatro latinoamericano contemporáneo como un teatro de frustración, sino evidenciar la presencia del personaje frustrado en un gran número de obras. Creemos oportuno señalar que, en cuanto a la frustración, pueda tratarse de un rasgo que está presente en el hombre latinoamericano, toda vez que como es de todos conocido, ha sido considerado, por su condición de subdesarrollado, un *ciudadano de tercera* y así ha sido captado por nuestros dramaturgos y plasmado en sus obras lo mismo siendo cubano, argentino, salvadoreño que mexicano o venezolano.

Sin embargo, confiamos en la riqueza y la versatilidad del teatro latinoamericano contemporáneo, y en la capacidad de sus dramaturgos para moverse en diferentes direcciones, tanto temáticas como estilísticas, y creemos de igual manera que este trabajo así lo demuestra.

La idea que nos ha animado a realizar esta investigación ha sido la de profundizar en aquellos elementos que caractericen al teatro latinoamericano contemporáneo, de allí nuestra insistencia en buscar la unidad a través de la

heterogeneidad, de la que hablamos en párrafos anteriores; de manera que podamos trabajar en esta dirección para que en un futuro próximo lo podamos tener perfectamente delineado, con sus características propias que lo distingan de otros teatros y que le den, a pesar de la heterogeneidad de sus componentes, una cierta unidad que facilite y permita su estudio, tanto como para los que formamos parte de este continente, como para aquellos extranjeros que lo deseen abordar con interés y de manera particular como objeto de estudio, y de esta manera contribuir con la formación de un cuerpo de investigadores pertenecientes al campo teatral, capaces de realizar una función idónea, concebida en términos de una crítica especializada.

VI.- Bibliografía:

FUENTES PRIMARIAS

ARGÜELLES, Hugo (1986): *Los gallos salvajes*. Versión fotocopiada.

BÉNEKE, Walter (1956): *Funeral Home*. Versión fotocopiada.

COSSA, Roberto (1981): *Gris de ausencia*. Versión fotocopiada.

FERNÁNDEZ TISCORNIA, Nelly (1986): *Made in Lanus*. Versión fotocopiada.

GAMBARO, Griselda (1978): *La Malasangre*. Versión fotocopiada.

KARTÚN, Mauricio (1980): *Chau Misterix*. Versión fotocopiada.

QUINTERO, Héctor (1966): *El premio flaco*. Versión fotocopiada.

RENGIFO, César (1967): **Teatro. Buenaventura Chatarra, El vendaval amarillo y Estrellas sobre el crepúsculo**. Caracas, Letras de Venezuela, Dirección de Cultura de la UCV.

FUENTES SECUNDARIAS

ABIRACHED, Robert (1978): **La crisis del personaje en el teatro moderno**. Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, serie Teoría y Práctica del teatro (Traducción de Borja Ortiz de Gondra)

BARRIOS, Alba Lía, Carmen Mannarino y Enrique Izaguirre (1997): **Dramaturgia venezolana del siglo XX**. Caracas, Melvin.

BENTLEY, Erick (1992): **La vida del drama**. México, Paidós mexicana.

BOVES, María del Carmen (1991): **Semiología de la obra dramática**. Madrid, Taurus, Colección teoría y crítica literaria.

BUSTILLOS, Carmen (1995): **El ente de papel. Un estudio del personaje en la narrativa latinoamericana**. Caracas, Vadell Hermanos.

CASTILLA DEL PINO, Carlos; José María Díez Borque; et al. (1989): **Teoría del personaje**. Madrid, Alianza (Castilla del Pino, compilador)

CASTILLO, Susana (1980): **El desarraigo en el teatro venezolano, marco histórico y manifestaciones modernas**. Caracas, Ateneo de Caracas.

CHESNEY LAWRENCE, Luis (2000): "La interpretación del teatro como práctica cultural multidisciplinaria" en **Cincuenta años de teatro venezolano**, Cuadernos de postgrado N° 26, Caracas, Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación.

CUADRA, Fernando (1988): **La estructura dramático-teatral**. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

HILGARD, Ernest R. (1970): **Introducción a la Psicología**. Tomo II. Madrid, Morata.

HORMIGÓN, Juan (1974): **Teatro, Realismo y Cultura de Masas**. Madrid, Edicusa.

HOWARD LAWSON, John (1983): ***Teoría y técnica de la dramaturgia***. Caracas, Monte Ávila.

OJEDA OLAECHEA, Alonso (1999): ***Dos nombres. Una vida de acción y pasión***. Caracas, Monte Ávila.

PAZ, Octavio (1998): ***El laberinto de la soledad***. México, Fondo de Cultura Económica.

PAVIS, Patrice (1990): ***Diccionario del Teatro: Dramaturgia, Estética, Semiología***. (Traducción Fernando de Toro). Barcelona, Editorial Paidós, Serie Comunicaciones.

RANGEL, Carlos (1992): ***Del buen salvaje al buen revolucionario***. Caracas, Monte Ávila latinoamericana, 11^a Edición.

SÁNCHEZ DELGADO, Carlos (2001): ***Hacia una re-lectura de los patrones dramáticos latinoamericanos contemporáneos***. Trabajo de ascenso presentado como requisito para optar a la categoría de Profesor Agregado ante la Escuela de Artes de la Facultad de Humanidades de la U.C.V.

STRAUSS, Botho (1989): ***Crítica teatral: Las nuevas fronteras*** (Traducción de Carlos Piechocki). Barcelona, Gedisa.

SUÁREZ RADILLO, Carlos (1976): ***La Sociología en el Teatro Hispanoamericano***. Caracas, Equinoccio, U. C. V.

UBERSFELD, Anne (1993): ***Semiótica Teatral***. Madrid, Cátedra.

VILLEGAS, Juan (1991): ***Nueva interpretación y análisis del teatro dramático***. Canadá, Clirol Books.

WRIGHT, Edward A. (1988): ***Para Comprender el Teatro Actual***. (Traducción Celia H. Paschero). México, Fondo de Cultura Económica.