

LA FUNCIÓN DEL PARA-TEXTO EN *DECIR SÍ* DE GRISELDA GAMBARO

Alejandro del Bosque

En una obra dramática contemporánea podemos distinguir, regularmente, entre texto y para-texto. Para Jean-Marie Thomasseau el para-texto “es el texto impreso (en cursiva, o en otro tipo de caracteres, que le diferencien, siempre visualmente, de la otra parte de la obra) que envuelve el texto dialogado en el discurso de la obra teatral” (84). En síntesis, el para-texto es el texto no dialogado que tradicionalmente se ha reconocido como el conjunto de acotaciones¹ o didascalias que se intercalan en una obra teatral.

El origen de las didascalias es griego. Designaban las instrucciones del poeta dramático a sus intérpretes (83). En la literatura lati-

¹ Marina Gálvez Acero destaca la necesidad de revalorar “una parcela de la obra dramática, la de las acotaciones, que tradicionalmente había sido juzgada como de servidumbre a lo que se consideraba función principal del texto: su representación.” Es necesario reconocer las acotaciones como una parte integradora de la obra dramática. Aceptar, al igual que Villegas, la funcionalidad de las acotaciones como “hablante dramático básico”, especie de “personaje-narrador, equivalente al omnisciente de la narrativa” que “modifica sustancialmente la estructura de la obra” en donde “los otros personajes, los del diálogo, pasan a ser hablantes enmarcados...” Las acotaciones, además, “tienen la peculiaridad de expresar en forma sensible el nivel semántico del texto”. Sin las acotaciones “se perdería el preciso significado de lo expresado con las palabras” (135-137). Las acotaciones o didascalias son, cuando se emplean adecuadamente, el hilo conductor de una obra teatral.

na “eran las notas que se colocaban al comienzo de las comedias con instrucciones generales para la representación” (De la Fuente y Villa, 104). Existen dos tipos de didascalias: las autónomas (acotaciones) y las internas (que se deducen del diálogo). Eran escasas en los textos clásicos “porque con frecuencia el autor del texto era también el que lo ponía en escena”, pero abundaban en los textos dramáticos realistas del siglo XIX (104).

Thomasseau advierte que en el siglo XX “la proliferación de elementos para-textuales ha erosionado el texto dialogado hasta hacerlo desaparecer por completo, como sucede en *Acto sin palabras*, de Beckett” (89). Como se sabe, el diálogo es fulminado por Beckett para proyectar “una angustiosa sensación de ausencia e incomunicación” (Fuente y Villa, 57).

Griselda Gambaro (1928), dramaturga argentina², emplea el recurso del para-texto en su pieza breve *Decir sí*, no para liquidar la presencia del diálogo sino para realzarlo.³ Por ende, Gerardo Fer-

² Diana Taylor identifica tres etapas dentro de la producción teatral de Griselda Gambaro: 1ª. Los 60: Paradigmas de la crisis en temas y modelos. Obras como *Las paredes* (1963), *El desatino* (1965), *Los siameses* (1965), *El Campo* (1967) en donde se “analizan las distintas manifestaciones de la crisis social” de Argentina, y “se representa la violencia como elemento central en cada acción e interacción”, “como si la violencia representada en escena se originara en otro lugar”, como una especie de “furia desplazada, un efecto más que una causa”. 2ª. Los 70: Desmitificación de modelos, drama de supresión, etapas de violencia desnuda. Obras como *Decir sí*, *El despojamiento*, *Información para extranjeros* (1973), que “siguen explorando los efectos de la crisis social, retomando los temas de la violencia y de la persecución. 3ª. Los 80: análisis de la crisis, diferenciación entre víctimas y perseguidores. Obras como *Real emido* (1980), *La malasangre* (1982), *Del sol naciente* (1983), *Antígona furiosa* (1986), en las cuales se “sigue estudiando la relación víctima / perseguidor, pero con importantes diferencias que reflejan los cambios en el ambiente socio-político”. Las víctimas “aunque sigan siendo tan impotentes como antes... ya no se engañan a sí mismos con lo que les ocurre. Por otra parte, las mujeres desempeñan los papeles activos, rebeldes” (12-18).

³ Jean-Marie Thomasseau asume que “el para-texto es el depositario de la misma respetabilidad “literaria” que el texto dialogado” (92). Es ocioso, por ende, pretender un divorcio o una confrontación entre el texto dialogado y el para-texto cuando ambos son integradores del discurso teatral.

nández acierta cuando sostiene que se ha querido emparentar a Gambaro con Beckett de manera apresurada y simplista(39). Gambaro se distancia de Beckett al imprimirle un sentido propio al uso del para-texto.⁴ En su obra *Decir sí* el para-texto desempeña, como se verá más adelante, una función constructiva en el planteamiento, desarrollo y confrontación de las dos fuerzas temáticas que lo sustentan: poder y sometimiento. La traducción escénica del para-texto es primordial para transmitir al espectador el sentimiento de incertidumbre y opresión social que la autora pretende comunicar. De ahí la enorme responsabilidad del director de escena y de los actores: ocultarlo o suprimirlo en el momento de la representación teatral equivaldría al aborto de la propuesta estética de Griselda Gambaro.

Para apreciar dicha propuesta debemos rastrear el antecedente literario y político de la autora. Gambaro pertenece a la llamada Generación del 60. Su origen literario es en cierta forma político. Es un movimiento de jóvenes escritores que se muestran desencantados ante el fracaso de la Revolución Libertadora de 1955, que derrocó a Perón:

Muy pronto quedaría trágicamente demostrado que los cambios, si de verdad los hubo, no fueron precisamente para mejor, y que las ilusiones “democráticas” despertadas por la Revolución Libertadora no eran más que eso, ilusiones, y desembocaron en una feroz represión y en el fusilamiento de obreros y militares opositores (Fernández, 30).

Y agrega Fernández:

...es precisamente ese sentimiento de desencanto profundo el que marca y presta unidad, y coherencia a la Generación del 60, contrariamente a lo que había sucedido con los dramaturgos de la época anterior” (30).

⁴ Miguel Ángel Guiella enfatiza la gran originalidad de Gambaro desde sus inicios al decir: “En el contexto de la escena argentina la crítica la vinculó al vanguardismo y habló de influencias como Kafka, Beckett, Pinter o Artaud. Lo cierto es que Gambaro ha sido siempre una escritora extremadamente inaprensible” (7 dramaturgos, 55).

Son jóvenes escritores de una clase media que resienten social y económicamente el desgaste institucional, y que reaccionan tratando de “sacudir al espectador y motivar su análisis y reflexión”(32). *Decir sí* se inscribe en el tipo de obras breves que, sin dar nombres y apellidos, sacude de modo inteligente al espectador al permitirle establecer una analogía entre lo ocurrido en una simple peluquería, y en un nada simple país: Argentina. La violencia de los hechos suscitados en la obra (1974) encuentra su antecedente inmediato en el golpe militar encabezado por el general Juan Carlos Onganía en 1966, quien depone al presidente constitucional Arturo Illia, para luego establecer una dictadura hasta 1970. En este contexto surgen movimientos opositores como el guerrillero de Tucumán y los obrero-estudiantiles de El Cordobazo, cuyos líderes son reprimidos. En este clima de inestabilidad política, la guerrilla urbana secuestra y asesina en 1970 al ex presidente general Pedro Eugenio Aramburu, líder del la Revolución Libertadora de 1955, y responsable de la masacre de obreros y militares peronistas (41-42).

En 1972 Perón regresa a Argentina después de 17 años de exilio. En 1973 asume la presidencia, y su esposa María Estela Martínez es nombrada vicepresidente. Perón muere el 1 de julio de 1974, y Martínez le sucede en el poder. La Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) “amenaza de muerte a numerosos actores, profesionales e intelectuales que deben abandonar el país. La presidente delega el mando en el presidente del Senado, Italo Luder, para descansar. Las Fuerzas Armadas intensifican la lucha antisubversiva” (Cosentino, 90). Los sucesos ocurridos en 1974 son una clave para identificar el punto de partida de la obra teatral *Decir sí* y su consecuente análisis para-textual.

Para Thomasseau el para-texto teatral se conforma de las siguientes partes: la cabecera de la obra (indicaciones de título y lista de personajes), el para-texto inicial (indicaciones tempo-espaciales y descripción del decorado y los personajes), y el para-texto de las didascalias (acotaciones intercaladas entre los diálogos). Para efec-

tos de un análisis más integrador, incluiremos también el tipo de didascalias sugerido por Ricardo de la Fuente y Sergio Villa: las internas (que se deducen del diálogo).

En la cabecera de la obra, el título de la obra: *Decir sí*, es sintácticamente breve y semánticamente ambiguo. Su brevedad propicia que sea recordado fácilmente por el público, pero también su ambigüedad obliga al espectador a replantear el sentido o razón de ser del mismo. El título, elegido acertadamente por su autora, despierta la curiosidad del lector-espectador. ¿Decir sí a qué? ¿Decir sí cuándo? Lo que atraerá y mantendrá su interés será la interpretación de una doble lectura de la obra: individual y social. La individual que se limita a la recreación de un asesinato cruel que pudiera ocurrir en cualquiera parte, y la social que evoca, por analogía, la violenta represión de la época en Argentina. Cualquiera de las dos lecturas es válida debido a la ambigüedad del título, y a pesar de las dos indicaciones temporales que precisa la autora desde la cabecera de la obra: 1974 y 1981. Y decimos “a pesar”, porque la inclusión de las dos fechas podría suscitar un determinismo interpretativo. Vayamos por partes. La colocación del año 1974 puede sugerirle al lector dos posibilidades: que la obra fue escrita en ese año o que la acción se desarrolla en ese periodo. Sin embargo, el hecho de que no se ubique espacialmente la acción en Argentina (ni al principio ni después) y que los personajes prescindan del voseo (típico en muchas obras de este país)⁵ al comunicarse, y de que la autora recurra a nombres vagos como: Peluquero y Hombre, nos invita a pensar que la obra no pretende circunscribirse a una época en particular. Quizá la intención de la autora descansa en que el lector decodifique analógicamente el sentido profundo de la obra. El texto de Gambaro transmite al lector la inseguridad de una época sin

⁵ El voseo no se manifiesta en *Decir sí* en ninguna de sus modalidades excepto cuando el personaje, Hombre, tutea fugazmente al Peluquero: “...Dar una mano. Para eso estamos, ¿no? Hoy me toca a mí, mañana a vos. ¡No lo estoy tuteando! Es un dicho que...anda por ahí...(187).

necesidad de explicitarla políticamente.⁶ La confianza de la autora en una meta-lectura o en una meta-teatralidad por parte del lector-espectador desvela la confección lúcida de su obra. Sin embargo, el lector-espectador tendría una interpretación analógica restringida si no estuviera consciente de los hechos históricos y literarios suscitados entre 1974 y 1981, año en que la obra fue estrenada dentro del ciclo “Teatro Abierto” en el Teatro del Picadero de Buenos Aires, según se señala en la cabecera del texto.

En 1974 se instaura el terror tras la muerte de Perón y el combate de la “subversión” por la Triple A. En 1975 se devalúa la moneda, y se incrementa la ola de atentados y crímenes políticos. En 1976 inicia una de las más dramáticas dictaduras: la de la Junta Militar encabezada por el general Jorge Rafael Videla, que derroca al gobierno de la viuda de Perón: “Miles de desaparecidos, aumento de la deuda externa, destrucción de la industria nacional y persecución de las ideas son algunos de los signos que marcarán la época que se inicia” (Cosentino. 92). En 1977 nace el Movimiento Madres de Plaza de Mayo que reclama el paradero de sus hijos desaparecidos. En 1978 se celebra el Campeonato Mundial de Fútbol con miras a ofrecer una falsa imagen internacional de paz en el país. Años después, en 1981, el teniente general Roberto Viola asume la presidencia, se devalúa nuevamente la moneda, y la Junta Militar lo reemplaza por el teniente general Leopoldo Fortunato Galtieri. En julio de este año es cuando precisamente se estrena *Decir sí*; dato enriquecedor para una lectura analógica de la obra:

⁶ Al respecto, Sandra Messinger Cypess declara: “Las primeras obras de Gambaro quizá no se manifestaron abiertamente políticas, porque fueron escritas sin usar regionalismos, ni referentes explícitos a una realidad nacional. Sin embargo, los críticos, o nosotros, los lectores y espectadores informados, sí sabíamos que su obra contenía un subtexto político implícito que se refería tanto a una realidad social tanto argentina como latinoamericana”. Y añade: “...el público-receptor de las obras de Gambaro veía dramatizados por medio de una técnica alegórica no sólo el papel subordinado, pasivo, que estaba viviendo el pueblo latinoamericano, sino también cómo la resignación de esos oprimidos se transformó en resistencia abierta” (53).

El 28 de julio, en el Teatro del Picadero, da comienzo Teatro Abierto, propuesta en la que se encarnó la resistencia teatral a la larga dictadura que enlutó al país. Una semana después, la sala era incendiada por manos anónimas, pero cerca de veinte salas comerciales y oficiales se ofrecieron para continuar. En el Teatro Tabarís siguió la experiencia que sumó, entre otros, los títulos “Decir sí”, de Griselda Gambaro: “Gris de Ausencia” de Roberto Cossa; “El acompañamiento”, de Carlos Gorostiza... (99).

Ante lo anterior, Teatro Abierto alcanza una importancia capital. Surge en el marco de la dictadura, presidido por el dramaturgo argentino Osvaldo Dragún, con una actitud abiertamente opositora al régimen. Durante 1981 se escenificaron “veintiuna obras breves, a razón de tres por día, ante un público ávido, entusiasta y multitudinario, generando así un acontecimiento artístico, y sociológico de enorme trascendencia” (Fernández, 53). Sin embargo, tras el arribo de la democracia en 1983, Teatro Abierto se disolvió al considerar que ya había cumplido su ciclo (54).

Aunque en la obra de Gambaro no existen referencias políticas específicas, el comportamiento opresor de su personaje (el Peluquero) proyecta códigos expresivos que el espectador de esa época supo asimilar:

La realidad tuvo necesariamente que enmascararse y- a fin de hallar códigos expresivos que conectaran con el público, usando símbolos y paralelismos e inventando un lenguaje elíptico- los dramaturgos debieron aguzar el ingenio, la imaginación y la creatividad (49).

En la cabecera de la obra no sólo se incluye el título y la ubicación temporal; también se enlistan los nombres de los personajes y sus respectivos actores- intérpretes: Hombre, Jorge Petraglia; Peluquero, Leal Rey; y se reconocen los créditos del asistente de dirección, Horacio Rainelly y del director, Jorge Petraglia (Gambaro, 184).

La elección de los nombres es arbitraria. La preferencia por nombres abstractos en lugar de propios conlleva una intención

metafórica. Con “Hombre” se sugiere que cualquier ser humano podría haber vivido algo similar a la angustia del personaje. Con “Peluquero”, el oficio que reemplaza al nombre tiene un efecto despersonalizador y anónimo; en Argentina se asesinaba impunemente, y nadie era responsabilizado. La colocación de los nombres en la cabecera de la obra tampoco es casual. Aparece primero el nombre de Hombre no porque éste revista más importancia sino porque es quien inicia el diálogo. No se precisa la edad de los personajes para reforzar el sentido universal de la problemática expuesta: a cualquiera y en cualquiera edad podría suceder.

En el para-texto inicial de la obra no se señala la ubicación temporal porque ya se había mencionado en la cabecera. Sin embargo, las indicaciones espaciales sí quedan aclaradas desde un inicio. La peluquería es el espacio contiguo cerrado; y la ventana, junto con la puerta de entrada, conforman los espacios contiguos abiertos:

Interior de una peluquería. Una ventana y una puerta de entrada (185).

Entendemos por espacios contiguos cerrados aquellos “decorados cuyas salidas comunican con espacios afines, contiguos, que los personajes atraviesan ficcionalmente entrando y saliendo del escenario, y que de este modo se inscriben directamente en la geometría escénica de los desplazamientos e itinerarios característicos de cada uno de los personajes” (Thomasseau, 105). Asimismo, los espacios contiguos abiertos son “los espacios lejanos, situados fuera del entorno inmediato del decorado presente. Pueden ser simplemente nombrados, sugeridos o descritos con cierta amplitud; cualesquiera que sean, están siempre objetivados en la materia verbal del discurso teatral” (105).

Además, se describen los accesorios que serán fundamentales en el desarrollo situacional de la obra:

Un sillón giratorio de peluquero, una silla, una mesita con tijeras, peine, utensilios para afeitarse. Un paño blanco, grande y unos trapos sucios. Dos tachos en el suelo, uno grande, uno chico, con tapas. Una escoba y una pala. Un espejo móvil de pie. En el suelo, a los pies del sillón, una gran cantidad de pelo cortado (Gambaro, 185).

Después de detallar el decorado, la autora introduce a sus personajes omitiendo cualquier descripción física, excepto cuando sugiere la altura del Peluquero. Sin embargo, enfatiza las actitudes internas de ambos para configurar su carácter, y para anticipar las dos fuerzas temáticas que se confrontarán: el poder (Peluquero) y el sometimiento (Hombre). La presencia del yo autoral es fundamental porque no sólo nos comunica la apreciación psicológica de Gambaro sino porque orienta al director de escena (en la conducción teatral), a los actores (en la interpretación efectiva de sus personajes), y a los lectores-espectadores (en la percepción inicial de las dos fuerzas temáticas contrarias):

El Peluquero espera su último cliente del día, hojea una revista sentado en el sillón. Es un hombre grande, taciturno, de gestos lentos. Tiene una mirada cargada, pero inescrutable. No saber lo que hay detrás de esta mirada es lo que desconcierta. No levanta nunca la voz, que es triste, arrastrada. Entra Hombre, es de aspecto muy tímido e inseguro (185).

La primera descripción del Peluquero esperando a su último cliente nos insinúa engañosamente que estamos frente a una situación común o cotidiana. En la relectura de la obra el epíteto “grande” adquiere otra dimensión: es un sinónimo de superioridad. La precisión de una mirada “inescrutable” podría parecer trivial, pero el comentario de la autora: “No saber lo que hay detrás de esta mirada es lo que desconcierta” advierte al lector de que la situación es más bien extraña. Sin embargo, la idea de una voz “triste” y “arrastrada” parecería alejar cualquier sospecha. ¿Qué daño puede provocar un hombre triste? El aspecto tímido e inseguro con el que se describe a Hombre contrasta con la mirada inescrutable y triste del Peluquero.

Es importante advertir también en el para-texto inicial lo siguiente: Si bien Hombre es el primer personaje que dialoga, el para-texto inicial focaliza la atención del espectador en el Peluquero. Esto es relevante porque la primera y la última de las acciones de la obra inician con el Peluquero leyendo una revista; porque además inicia con un semblante triste y concluye con uno alegre. La unidad estructural del texto está en función de las acciones-decisiones del Peluquero. Lo interesante es que es el para-texto en donde se remarca más dicha unidad.

Es notoria la ausencia de indicaciones de iluminación y música. Al prescindir de los juegos de luz se intensifica la sensación de una atmósfera sombría e incierta, inmersa en una tensión permanente. Al prescindir de la música se anula cualquier posibilidad evocadora o relajante. La autora no sugiere su empleo en ningún momento.

No se describe el vestuario de los personajes. En parte porque se infiere cómo iría vestido un peluquero, y además porque resulta secundario para los propósitos de la autora.

La peluquería, como espacio contiguo cerrado, resultará ser una metáfora sugerida de Argentina. La suciedad de ese espacio no sólo se palpa en el accesorio de “trapos sucios”, sino que se refuerza después en el para-texto de las didascalías con otros elementos que guardan la misma condición: “espejo cagado de moscas”, “navaja vieja y oxidada”, “olor nauseabundo de colonia”. El lamentable estado de la peluquería bien podría compararse con el deterioro o estropicio social de Argentina en aquella época. Una sociedad ensuciada por la dictadura. De ahí que los accesorios sean tan impactantes.

En el para-texto inicial no se enlista un accesorio vital en el desarrollo de la obra: la peluca del Peluquero; en parte porque será un elemento sorpresa para el público, y también porque sirve de justificante absurdo para cometer un crimen igualmente absurdo. En aquella época cruenta, los “subversivos” desaparecían sin justificación alguna. La aniquilación de Hombre por parte del

Peluquero es emblemática. Hombre no posee una identidad; los desaparecidos tampoco. Pueden ser exterminados “alegremente”, como al final lo hace el Peluquero, porque nadie puede reconocer ni reclamar lo que carece de un nombre. En una dictadura, el exterminio de los “molestos” está previamente programada. El Peluquero previó el crimen de un hombre “molesto” al usar alevosamente la peluca. La peluca se convierte en un pretexto absurdo para asesinar, como absurdos fueron los motivos de los militares para silenciar a sus opositores. Contradecir al bárbaro poder político establecido significaba arriesgar la propia vida. De ahí la imperante necesidad, para los más aterrorizados, de “decir sí” a lo que se ve y se escucha; de no oponerse. El miedo como *leit-motiv* de una sociedad argentina constantemente amordazada. Las acciones de Hombre son una resultante de ese miedo. Las condescendencias de Hombre con Peluquero muestran la necesidad de resistir (subsistir) en una época fagocitante.

Finalmente, en el para-texto inicial algunos de los accesorios ya reconocidos, como las tijeras, la navaja, el espejo, la revista, entre otros, desempeñarán un papel primordial como elementos situacionales dentro del para-texto de las didascalias. Asimismo, la ventana, como espacio contiguo abierto, será considerada como otro elemento situacional. Accesorios y espacios configuran determinadas situaciones que vertebran el texto dramático de Gambaro.

Identificamos siete elementos situacionales en el para-texto de las didascalias: 1) el de la revista y la ventana; 2) el del asiento o sillón giratorio; 3) el de la escoba, la pala y los tachos; 4) el del espejo; 5) el de la navaja (usada por Hombre); 6) el de las tijeras; y 7) el de la navaja (usada por Peluquero). El para-texto de la obra *Decir sí* de Griselda Gambaro ejerce una función constructiva en el planteamiento, desarrollo y confrontación de dos fuerzas temáticas opuestas: poder (Peluquero) y sometimiento (Hombre). Los elementos situacionales mencionados contribuyen al logro de esa función.

Recordemos que la confrontación de las dos fuerzas temáticas ya se había anticipado en el para-texto inicial con el comentario de

la autora. Esto es importante porque Gambaro insistirá, a lo largo del para-texto de las didascalias, en el binomio: inescrutable (Peluquero) / inseguro (Hombre). Lo que variará será la coexistencia de diversos elementos situacionales, y los niveles de confrontación entre ambos personajes.

1. *Elemento situacional de la revista y la ventana.* Aquí el primer nivel de confrontación descansa en el binomio: indiferencia (Peluquero) y reconocimiento (Hombre). Peluquero proyecta una aparente indiferencia al seguir leyendo su revista sin atender a Hombre, que acaba de entrar:

Hombre: Buenas tardes.

Peluquero (*levanta los ojos de la revista, lo mira. Después de un rato*)
...tardes...(*No se mueve*) (185).

Indiferencia porque aunque lo mira, lo ignora; porque demora en contestar su saludo; y porque no se levanta para recibirlo. Esta idea de indiferencia no sólo se infiere de las dos didascalias autónomas: “(*levanta los ojos de la revista, lo mira. Después de un rato*) y “(*No se mueve*)” sino también de una didascalia interna deducida de la respuesta fragmentada: “...tardes”. Ante esta actitud, Hombre busca el reconocimiento de su presencia. Por eso se muestra amable y paciente:

Hombre (*intenta una sonrisa, que no obtiene la menor respuesta. Mira su reloj furtivamente. Espera*) (185).

La indiferencia del Peluquero se complementa con la primera muestra de enfado:

Hombre...(*El Peluquero arroja la revista sobre la mesa, se levanta como con furia contenida. Pero en lugar de ocuparse de su cliente, se acerca a la ventana, y dándole la espalda, mira hacia fuera...*) (186).

Ante este rechazo, Hombre cree ver en la situación de la ventana una oportunidad para ser “reconocido” por el otro. Interpreta ingenuamente⁷ que el malestar del Peluquero quizá sea propiciado por el estado del tiempo:

Hombre (...*Hombre conciliador*): Se nubló. (*Espera. Una pausa*) Hace calor. (*Ninguna respuesta. Se afloja el nudo de la corbata, levemente nervioso. El Peluquero se vuelve, lo mira, adusto. El Hombre pierde seguridad*) No tanto... (*Sin acercarse, estira el cuello hasta la ventana*) Está despejado. Mm... mejor. Me equivoqué. (*El Peluquero lo mira, inescrutable, inmóvil*) (186).

Como puede observarse, Hombre incurre en constantes contradicciones en su apreciación del clima en un afán por ser reconocido. La ventana, como espacio contiguo abierto, intensifica la indiferencia del Peluquero debido a su mirada “inescrutable”, pero también remarca la inseguridad de Hombre. El Peluquero mira hacia fuera, pero no mira a quien está adentro. El Peluquero es consciente de que la mirada es su instrumento de poder. De aquí en adelante, las acciones de Hombre serán dirigidas y controladas por la mirada del Peluquero. Asimismo, la palabra y el silencio de los personajes interactúan para inaugurar una relación de dominado-dominante. Hombre habla porque quiere interpretar el silencio del Peluquero. Cuando éste “rompe el silencio” en la situación de la ventana es para reforzar su indiferencia (responde a la pregunta de Hombre con otra pregunta), y para comunicarse en un tono hostil sugerido por un “(*Bruscamente*)”:

Hombre (...*ansioso*) ¿Se nubló?
Peluquero (*un segundo inmóvil. Luego se vuelve. Bruscamente*): ¿Barba? (186).

⁷ Para Taylor “Una de las ironías que aparece constantemente a lo largo de la obra de Gambaro es que sus víctimas protagonizan dramas de persecución que no consiguen reconocer como propios. Se inventan explicaciones y su lenguaje, sin conexión alguna con lo que vemos en escena, parece pertenecer a otras tramas. Incapaces de desvelar la causa de la agresión que amenaza con su exterminio, los protagonistas emplean casi toda su energía en autoconvencerse de que no existe tal agresión o de que se encontrará una solución razonable” (12).

2. *Elemento situacional del asiento o sillón giratorio.* El afán de reconocimiento dirige a Hombre a un deseo de complacencia. Esto se ventila en la situación del sillón giratorio en donde el nivel de confrontación queda establecido por el binomio: silencio(Peluquero)-auto-humillación(Hombre). La reiterada “mirada inescrutable” y el constante silencio del Peluquero condicionan el comportamiento condescendiente de Hombre alcanzando los primeros grados de auto-humillación. Esto se palpa cuando Hombre acepta que le afeiten la barba aunque no lo desee; cuando Hombre ve pelos cortados sobre el asiento, pero no los tira al suelo porque teme avivar el enojo del Peluquero. Hombre presupone que realizando actos humillantes (como el de guardar los pelos en su bolsillo) es como puede conquistar la simpatía del Peluquero:

Hombre (...Mira el pelo en su mano, el suelo, opta por guardar los pelos en su bolsillo. El Peluquero, instantánea y bruscamente, sonrío. Hombre aliviado) (186).

Hombre infiere que será más reconocido en tanto acepte ser humillado. Lo que subyace, en el deseo de reconocimiento, es una búsqueda de subsistencia en una situación que se presiente riesgosa. La sonrisa del Peluquero favorece un efímero momento de distensión porque luego corta “*su sonrisa bruscamente*” y “*escruta el sillón*”, y Hombre interpreta que debe “reforzar” su comportamiento auto humillante al limpiar el respaldo del asiento cuando no estaba obligado a hacerlo.

Una actitud complaciente se desprende de la combinación de una didascalía autónoma: “*(El Peluquero se inclina y observa el respaldo, adusto. Hombre lo mira, sigue luego la dirección de la mirada. Con otro raptó, impulsivo, limpia el respaldo. Contento)*” y de una didascalía interna: “Ya está. A mí no me molesta...” (186-187).

3. *Elemento situacional de la escoba, la pala y los tachos.* Aquí el nivel de confrontación se presenta en el binomio: laconismo (Peluquero) ridiculización (Hombre). Las dos fuerzas temáticas se enfatizan no sólo en las didascalías autónomas (*parco/tímido*) del siguiente diálogo; también se advierte que ante una respuesta lacónica del Peluquero hay una reacción rídica de Hombre:

Hombre: ... ¿Muchos clientes?

Peluquero (*parco*): Bastantes.

Hombre (*tímido*): Mm... ¿me siento? (El Peluquero lo mira inescrutable) Bueno, no es necesario. Quizás usted esté cansado. Yo, cuando estoy cansado... me pongo de mal humor... Pero como la peluquería estaba abierta, yo pensé... Estaba abierta, ¿no?

Peluquero: Abierta (187).

Hombre emplea el recurso de la inferencia para interpretar lo que trasmina el lenguaje parco del Peluquero. Pero su inferencia, aunque graciosa, alcanza el paroxismo de la ridiculez cuando Peluquero le insinúa a Hombre con la mirada (instrumento de orden o mando) barrer el suelo:

Hombre (...El Peluquero no lo atiende. Observa fijamente el suelo. Hombre sigue su mirada. El Peluquero lo mira, como esperando determinada actitud. Hombre recoge rápidamente la alusión. Toma la escoba y barre. Amontona los pelos cortados. Mira al Peluquero contento. El Peluquero vuelve la cabeza hacia la pala, apenas si señala con un gesto de la mano. El hombre reacciona velozmente. Toma la pala, recoge el cabello del suelo, se ayuda con la mano. Sopla para barrer los últimos, pero desparrama los de la pala... (187).

El lenguaje corporal (movimientos de cabeza del Peluquero) es otro indicador de poder que refuerza los recursos del lenguaje lacónico, la mirada y el silencio:

Hombre: (...Turbado, mira a su alrededor, ve los tachos, abre el más grande. Contento) ¿Los tiro aquí? (El Peluquero niega con la cabeza. Hombre abre el más pequeño) ¿Aquí? (El Peluquero asiente con la cabeza. Hombre animado) Listo... (187).

El lenguaje corporal es una demostración de superioridad ante el más débil. Transmite la aprobación o desaprobación del dominante; función con la que también cumple la mirada:

Hombre: ... Ya está. Más limpio. Porque si se amontona la mugre es un asco. (*El Peluquero lo mira, oscuro. Hombre pierde seguridad*)... (187-88).

Ante la mirada condenatoria del Peluquero, Hombre realiza otra inferencia ridícula, como un mecanismo de defensa:

Hombre: No...ooo. No quise decir que estuviera sucio. Tanto cliente, tanto pelo, y habrá pelo de barba también, y entonces se mezcla que... ¡Cómo crece el pelo!, ¿eh? ¡Mejor para usted! (*Lanza una risa estúpida*). Digo, porque... Si fuéramos calvos, usted se rascaría. (*Se interrumpe. Rápidamente*). No quise decir esto. Tendría otro trabajo (188).

Existen pocos momentos en los que el Peluquero es más proclive al diálogo. Cuando lo hace es para reafirmar su poder con una actitud vigilante y alerta. También condesciende al diálogo para despertar una relativa confianza en su interlocutor. Y consigue su propósito: Hombre recupera cierta seguridad; seguridad que inmediatamente pierde al realizar un comentario insulso. Sabe que es insulso porque la mirada del Peluquero se lo verifica:

Hombre: ...Tendría otro trabajo.

Peluquero (*neutro*): Podría ser médico.

Hombre (*aliviado*): ¡Ah! ¿A usted le gustaría ser médico? Operar, curar. Lástima que la gente se muere, ¿no? (*Risueño*) ¡Siempre se le muere la gente a los médicos! Tarde o temprano... (*Ríe y termina con un gesto. Rostro muy oscuro del Peluquero. Hombre se asusta*) ¡No, a usted no le moriría! Tendría clientes, pacientes, de mucha edad. (*Mirada inescrutable*) Longevos. (*Sigue la mirada*) ¡Seríamos inmortales! ¡Con usted de médico, ¡seríamos inmortales! (188).

La mirada, catalizadora del comportamiento, expresa el desagrado del Peluquero. Las retracciones permanentes de Hombre parecen ser inútiles e insuficientes. Hombre tomará conciencia gradual-

mente de esto. Nada de lo que diga o haga satisfará al Peluquero. Ni siquiera la desesperada actitud adulatoria de: “¡Con usted de médico, ¡seríamos inmortales!”.

4. *Elemento situacional del espejo.* En una dictadura los seres humanos son sometidos a un proceso paulatino de depauperación moral. En la peluquería, Hombre se enfrenta a algo similar. Su autoestima irá disminuyendo conforme aumente la hostilidad (represión) del Peluquero. Un mecanismo de sometimiento ideológico dictatorial consiste en despertar un sentimiento de culpa en quienes considera sus enemigos u opositores. Basta con que parezcan oponerse o sean sospechosos. En la situación del espejo, se crea el binomio: tristeza (Peluquero)-culpa(Hombre). El Peluquero finge sentir tristeza, al verse en el espejo, para responsabilizar a Hombre de ella:

Hombre: ...*¡Con usted de médico, ¡seríamos inmortales!*.

Peluquero (*bajo y triste*): *Idioteces. (Se acerca al espejo, se mira. Se acerca y se aleja, como si no se viera bien. Mira después al hombre como si éste fuera culpable) (188).*

Este hecho banal (de acercarse al espejo y mirarse) logra su cometido: provocar un sentimiento de culpa en Hombre al hacerlo “responsable” de la suciedad del espejo; suciedad que “causó” la tristeza del Peluquero:

Hombre: *No se ve. (Impulsivamente, toma el trapo con el que limpió el sillón y limpia el espejo. El Peluquero le saca el trapo de las manos y le da otro más chico. Hombre) Gracias. (Limpia empeñosamente el espejo. Lo escupe. Refriega. Contento) Mírese. Estaba cagado de moscas (188).*

Como puede observarse, el Peluquero, en su papel dominante, dirige esta operación de limpieza al darle el tipo de trapo que debe emplear. Esta imposición es visualizada equivocadamente por Hombre como un acto de colaboración. En realidad, el Peluquero pretende aniquilar la seguridad de Hombre al hacerlo dudar sobre el motivo de la suciedad del espejo:

Peluquero (*lúgubre*): ¿Moscas?
Hombre: No, no polvo.
Peluquero: ¿Polvo?
Hombre: No, no. Empañado. Empañado por el aliento. (*Rápido*).
¡Mío! (*Limpia*)... (188).

El que Hombre admita que el espejo está empañado por su aliento es, en el fondo, una aceptación de la responsabilidad de la “culpa”; precisamente lo que pretende el Peluquero. La didascalia autónoma: (*mortecino*) es clave para el lector. Es un prelude de la aniquilación final de Hombre quien infructuosamente busca ser condescendiente al grado de denigrarse a sí mismo:

Hombre: ...Son buenos espejos. Los de ahora nos hacen caras de...
Peluquero (*mortecino*): Marmotas...
Hombre (*seguro*): ¡Sí, de marmotas! (*El Peluquero, como si efectuara una comprobación, se mira en el espejo, y luego mira al Hombre. Hombre rectifica velozmente*) ¡No a todos! ¡A los que son marmotas! ¡A mí! ¡Más marmota de lo que soy! (188-89).

5. *Elemento situacional de la navaja (usada por Hombre)*. El sentimiento de culpa creado en la anterior situación justifica el desarrollo de otro binomio: imposición (Peluquero)- sumisión (Hombre). La insistencia de Gambaro en la tristeza y el gesto mortecino del Peluquero refieren, respectivamente, la insatisfacción del personaje y su deseo de aniquilación. ¿Quién provoca la tristeza del Peluquero? ¿Quién merece ser “ejecutado” por ello? Poco importa que Hombre no sea el causante de ello. En una dictadura cualquiera podría serlo:

Peluquero (*triste y mortecino*): Imposible. (*Se mira en el espejo. Se pasa las manos por las mejillas, apreciando si tiene barba. Se toca el pelo, que lleva largo, se estira los mechones*) (189).

La inclusión de “triste” y “mortecino” como didascalias autónomas cumplen con una función constructiva dentro del para-texto

porque son actitudes que aumentarán intensamente en la obra. El sentimiento de culpa presiona a Hombre a aceptar la imposición del Peluquero. Esto explica el que Hombre acceda a ser partícipe de una acción anormal: afeitarse al Peluquero cuando éste se lo ordena con la mirada:

Hombre (*El Peluquero se sienta en el sillón. Señala los objetos para afeitarse. Hombre mira los utensilios y luego al Peluquero. Recibe la precisa insinuación. Retrocede*) Yo...yo no sé. Nunca...
Peluquero (*mortecino*): Anímese. (*Se anuda el paño blanco bajo el cuello, espera pacíficamente*) (189).

La “*precisa insinuación*” es en realidad una exigencia; lo mismo sucede con el “*Anímese*”, que no es precisamente una invitación cordial dada la carga semántica de la didascalia autónoma: “*mortecino*”. Asimismo, en una didascalia interna Hombre intuye que realmente se encuentra ante una situación de peligro si comparamos la anécdota del charco maloliente con la peluquería también maloliente:

Hombre... (*El Peluquero señala los utensilios*) Bueno, si usted quiere, ¿por qué no? Una vez, de chico, todos cruzaban un charco, un charco maloliente, verde, y yo no quise. ¡Yo no!, dije. ¡Que lo crucen los imbéciles! (189)

Después Hombre le proporciona al Peluquero un antecedente de su vulnerabilidad (y un motivo más de sumisión) al reconocer que lo tiraron al charco por no querer arriesgarse. Cruzar el charco o afeitarse al Peluquero no es un desafío para Hombre; es una prueba de subsistencia en una situación impuesta. Detrás del desafío impera el nerviosismo; el mismo nerviosismo que le provoca agredir inconscientemente al Peluquero:

Hombre: ...Cruzar el charco o...después de todo, afeitarse, ¿eh?, ¿Qué habilidad se necesita? Hasta los imbéciles se afeitan! ¡Ninguna habilidad especial! ¡Hay cada animal que es pelu...! (*Se interrumpe. El Peluquero lo mira, tétrico*) Pero no. Hay que tener pulso, mirada penetran...te para ver... los pelos... (189-90).

La mirada que sanciona equivaldría al instrumento censor que, en un gobierno dictatorial, elimina la libertad de expresión.⁸ Si Hombre se arriesga a afeitar al Peluquero no es por convicción, sino por miedo y sumisión. El Peluquero sabe que la inexperiencia de Hombre lo conducirá a cometer torpezas al rasurarlo; torpezas necesarias para justificar el enfado progresivo del Peluquero; como un motivo absurdo y cruel de aniquilación posterior:

Hombre... (*Le tiembla la mano, le mete la brocha enjabonada en la boca. Lentamente, el Peluquero toma un extremo del paño y se limpia. Lo mira*)
Disculpe (190).

Esa libertad de expresión coartada se deduce de la didascalia autónoma en donde la autora precisa que la navaja, con la que Hombre rasurará al Peluquero, “*es vieja y oxidada*”. Hombre debe reprimirse ante el Peluquero a pesar de conocer el estado físico de la navaja:

Hombre... (*La acerca la navaja a la cara. Inmoviliza el gesto, observa la navaja que es vieja y oxidada. Con un hilo de voz*) Está mellada.
Peluquero (*lúgubre*): Impecable.
Hombre: Impecable está. (*En un arranque desesperado*) Vieja, oxidada y sin filo, ¡pero impecable! (*Ríe histérico*)... (190).

La situación de la navaja es relevante en la función constructiva del para-texto al evidenciar el inicio del descontrol de Hombre. Es consciente del desgaste de la navaja, y se ve obligado a opinar lo contrario. Asume la sumisión como medio de supervivencia. Sin

⁸ La censura, dentro del texto dramático de Gambaro, es una prolongación de lo que se vivía en el exterior: “Una junta militar imponía un terrorismo de estado con las secuelas de tiranía. Desde el poder se ejercía la censura tanto a nivel de creación como de representación... Indudablemente, tales circunstancias tenían que afectar al modo de hacer y representar. El condicionante fue, pues, político, como política fue también la respuesta del público llenando las salas en solidaridad y en connivencia con los artistas y su iniciativa” (Giella, *De dramaturgos*, 22).

embargo, no puede evitar cometer más torpezas que el Peluquero considerará, con la simple mirada, como actos “subversivos”; como el momento en que Hombre hace sangrar el rostro del Peluquero con la navaja. La reacción del Peluquero ante esto es similar a la del dictador hacia su enemigo “subversivo”: no dicen lo que piensan; simplemente actúan. Otra muestra de sumisión se manifiesta cuando Hombre se ve obligado a verter “un poco de colonia en sus manos”, y soportar el “olor nauseabundo” de la fragancia.

6. *Elemento situacional de las tijeras.* Llegamos a un nivel álgido de confrontación entre los dos personajes. Por primera vez, Hombre, consciente de su estado de sumisión, se anima a “rebelarse” contra el yugo del Peluquero. Asistimos a la presencia de un binomio hasta cierto punto previsible: control (Peluquero)- rebelión(Hombre), durante una situación consecuente con la de la navaja: la de las tijeras.

Identificamos tres intentos de rebelión del personaje. El primero se suscita después de que el Peluquero le ordena, lacónicamente, que le corte el pelo; obsérvese, de nuevo, la contundencia de la didascalía autónoma del Peluquero:

Peluquero (*se tira un mechón. Mortecino*): Pelo.

Hombre: ¿También el pelo? Yo...yo no sé. Eso sí que no.

Peluquero (*ídem*): Pelo.

Hombre: Mire señor. Yo vine aquí a cortarme el pelo. ¡Yo vine a cortarme el pelo! Jamás afronté una situación así...tan extraordinaria.

Insólita...pero si usted quiere...yo,, (*Toma la tijera con repugnancia*) yo...soy un hombre decidido...a todo. ¡A todo!...Porque...mi mamá me enseñó que...y la vida...(191).

Este primer “acto de rebelión” de Hombre es sofocado, paradójicamente, por el mismo personaje ante el imponente silencio críptico del Peluquero. El segundo intento se presenta cuando el Peluquero le ordena platicar e inmediatamente le exige callar. En esta situación desquiciante Hombre se “insubordina” responsabilizando al Peluquero de obligarlo a callar:

Peluquero (*tétrico*): Charla. (*Suspira*) ¿Por qué no se concentra?
Hombre: ¿Para qué? ¿Y quién me prohíbe charlar? (*Agita las tijeras*)
¿Quién se atreve? ¡A mí los que se atreven (*Mirada oscura del Peluquero*)
¿Tengo que callarme? Como quiera. ¡Usted! ¡Usted será el responsable!
¡No me acuse si...!no hay nada de lo que no me sienta capaz! (191).

El registro de actitudes en ambos personajes, a través de las didascalias autónomas: (*tierno y persuasivo*) (Hombre) y (*lúgubre e inexorable*) (Peluquero), reafirman la confrontación permanente de las dos fuerzas temáticas de la obra: sometimiento / poder, a pesar de los esfuerzos de Hombre por “insubordinarse”:

Peluquero: Pelo.
Hombre (*tierno y persuasivo*): Por favor, con el pelo no, mejor no meterse con el pelo...¿para qué? Le queda lindo largo...moderno. Se usa...
Peluquero (*lúgubre e inexorable*): Pelo (191).

La didascalia autónoma: “(*Ríe como un condenado a muerte*)” es una anticipación más de la autora sobre un hecho ineludible. Ese segundo momento de rebelión de Hombre es notoriamente fallido cuando busca evadir su “obligación” de cortarle el cabello al Peluquero:

Hombre ...(*Con animación, bruscamente*) ¡Tengo una ampolla en la mano! ¡No puedo cortárselo! (*Deja la tijera contento*) Me duele.
Peluquero: Pe-lo.
Hombre (*empuña las tijeras, vencido*): Usted manda (192).

Los pretextos de Hombre son inútiles porque el sometimiento es irreversible. El tercer intento de rebelión se da después de una nueva orden del Peluquero, pero basta un ligero movimiento de éste para someter la voluntad de Hombre:

Peluquero: Cante.
Hombre: ¿Qué yo cante? (*Ríe estúpidamente*) Esto sí que no...¡Nunca!
(*El Peluquero se incorpora a medias en su asiento, lo mira. Hombre con un hilo de voz*) Cante, ¿qué? (*Como respuesta, el Peluquero se encoge tristemente*

de hombros. Se reclina nuevamente sobre el asiento. El Hombre canta con un hilo de voz)... (192).

Pero nada abate la “tristeza” del Peluquero. La situación de las tijeras se torna más desquiciante cuando el Peluquero le ordena callarse (dejar de cantar), y Hombre comete el “más grave error” al cortar un gran mechón al Peluquero. Lo peculiar es que esta acción está precedida por dos didascalias autónomas: *Con los dientes apretados* y *Con odio* que son quizá una respuesta inconsciente del personaje ante su dignidad pulverizada; ante su rebelión reprimida:

Hombre...Si no canto, me concentro...mejor. (*Con los dientes apretados*) Sólo pienso en esto, en cortar, (*Corta*) y...(*Con odio*) ¡Atajá esta! (*Corta un gran mechón. Se asusta de lo que ha hecho. Se separa unos pasos, el mechón en la mano*)... (192).

Aunque el Peluquero no reacciona hostilmente ante esta torpeza, ha logrado uno de sus principales objetivos: disolver la autoestima de Hombre.

7. *Elemento situacional de la navaja (usada por el Peluquero)*. Hombre llega a este último nivel de confrontación después de un lacerante proceso de tortura psicológica. La navaja es, nuevamente, el accesorio decisivo no sólo para asimilar el binomio imposición (Peluquero) - sumisión (Hombre), sino también para identificar un binomio derivado: victimario (Peluquero) - víctima (Hombre). El ruego de Hombre es similar al de un condenado a muerte que solicita una segunda oportunidad:

Hombre: Puedo seguir. (*El Peluquero se sigue mirando*) ¡Deme otra oportunidad! ¡No terminé! Le rebajo un poco acá, y las patillas. ¡me faltan las patillas! Y el bigote. No tiene, ¿por qué no se deja el bigote? Yo también me dejo el bigote, y así, ¡como hermanos! (*Ríe angustiosamente...*) (193).

La desesperación e impotencia de Hombre se ilustran en la didascalia autónoma *Ríe angustiosamente* y en la didascalia interna reafirmada por la acotación *Casi llorando*:

Hombre... ¡Yo! ¡Por favor! (*Casi llorando*) ¡Yo le dije que no sabía! ¡Usted me arrastró! ¡No puedo negarme cuando me piden las cosas...bondadosamente! (193).

Hombre presiente su “destrucción” y trata de justificarse en vano:

Hombre... ¿Y qué importa? ¡No le corté un brazo! Sin un brazo, hubiera podido quejarse. ¡Sin una pierna! ¡Pero fijarse en el pelo! ¡Qué idiota! ¡No! ¡Idiota, no! ¡El pelo crece! En una semana, usted, ¡puf! ¡hasta el suelo! (193-94).

La última orden del Peluquero, disfrazada de cordialidad, es mortal. Observemos como la indicación de la didascalia autónoma es decisiva en la resolución de la obra:

Hombre... (*El Peluquero le señala el sillón. El Hombre recibe el ofrecimiento incrédulo, se le iluminan los ojos*) ¿Me toca a mí? (*Mira hacia atrás buscando a alguien*) ¡Bueno, bueno! ¡Por fin nos entendimos! ¡Hay que tener paciencia y todo llega! (*Se sienta, ordena, feliz*) ¡Barba y pelo!...(194).

Las acciones finales descritas en el para-texto son definitivas y esclarecedoras. Al igual que en una dictadura, los asesinatos están previstos, los motivos pueden ser irrelevantes, los medios de exterminio son inimaginables, los modos son inhumanos, crueles; y los remordimientos de conciencia, inoperantes:

Hombre... (*El Peluquero le anuda el paño bajo el cuello. Hace girar el sillón. Toma la navaja, sonríe. El Hombre levanta la cabeza*) Córteme bien. Parejito. (*El Peluquero le hunde la navaja. Un gran alarido. Gira nuevamente el sillón. El paño blanco está empapado en sangre que escurre hacia el piso. Toma el paño chico y seca delicadamente. Suspira larga, bondadosamente, cansado. Renuncia. Toma la revista y se sienta. Se lleva la mano a la cabeza, tira y es una peluca lo que se saca. La arroja sobre la cabeza del Hombre. Abre la revista, comienza a silbar dulcemente*) (194).

La tristeza del Peluquero sólo desaparecerá desapareciendo a quien la provoca. Esto se comprueba en la descripción de la última acción del Peluquero: *Abre la revista, comienza a silbar dulcemente*, después de haber asesinado a Hombre. *Silbar* nos indica un estado alegre: ha cedido la tristeza; *dulcemente* nos aclara que se ha esfumado el semblante mortecino del Peluquero.

El binomio víctima-victimario, uno de los ejes paradigmáticos de la dramaturgia de Griselda Gambaro,⁹ es la resultante de la función constructiva del para-texto en la obra *Decir sí*. Cada uno de los elementos situacionales abordados nos permiten comprender la confrontación de las dos fuerzas temáticas: poder/ sometimiento. Asimismo, el peso del carácter analógico de esta pieza breve descansa esencialmente en las indicaciones proporcionadas por el para-texto. Esto no significa que el texto dialogado sea absorbido por el para-texto o que sea menos relevante. El mérito de Gambaro estriba en realzar el para-texto sin sacrificar el texto dialogado. La autora confronta dos fuerzas temáticas, pero elude, hábilmente, confrontar texto y para-texto.

Decir sí es una pieza universal. Espejo no sólo de una época convulsa, sino también de aquellas situaciones degradantes en las que se humilla y aniquila lo más insustituible de un ser humano: su dignidad.

Bibliografía

Cosentino, Olga. "Cronología", en: *Teatro argentino contemporáneo. Antología*. Gerardo Fernández (comp.). Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992.

De la Fuente, Ricardo y Sergio Villa. *Diccionario general del teatro*. Ediciones Almar, Salamanca, 2003.

⁹ Griselda Gambaro admite, con honestidad, la temática recurrente de sus obras: "Finalmente percibimos que lo único que hemos hecho son variaciones sobre el mismo tema. Hay algunos que me preocupan desde siempre, sólo que los voy manejando de otra manera: el abuso del poder, la relación entre víctima y victimario, el miedo. Pienso que son temas constantes en mi obra" (Roster, 43).

Fernández, Gerardo. “Historias para ser contadas”, en: *Teatro argentino contemporáneo. Antología*. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992, pp.11-63.

Gambaro, Griselda. “Decir sí”, en: *Teatro 3*. Ediciones de La Flor, Buenos Aires, 1989, pp. 183-194.

Gálvez Acero, Marina. *El teatro hispanoamericano*. Taurus, Madrid, 1988.

Giella, Miguel Ángel. “Teatro y sociedad: una relación conflictiva”, en: *De dramaturgos. Teatro latinoamericano actual*. Ediciones Corregidor, Argentina, 1994, pp. 21-36.

Giella, Miguel Ángel. *7 dramaturgos argentinos. Antología del teatro hispanoamericano del siglo XX*. Colección Telón, Buenos Aires, 1983.

Messinger Cypess, Sandra. “La dinámica del monstruo en las obras dramáticas de Griselda Gambaro”, pp. 53-64; Roster, Peter. “Griselda Gambaro: de la voz pasiva al verbo activo”, Taylor, Diana. “Paradigmas de crisis: La obra dramática de Griselda”, pp. 43-52.

Gambaro”, en: *En busca de una imagen. Ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana*. Diana, pp. 11-23.

Taylor (ed). Girol Books Inc., Colección Telón Crítica, 1, Canadá, 1989.

Thomasseau, Jean-Marie. “Para un análisis del para-texto teatral”, en : *Teoría del teatro*. Compilación de textos e introducción general: María del Carmen Bobes Naves. Arco/Libros, Madrid, 1997, pp.83-118.