

Trinity College

Trinity College Digital Repository

Senior Theses and Projects

Student Scholarship

Spring 5-17-2024

Psicoanálisis y cambios políticos en el teatro argentino de la segunda mitad del siglo XX: Eduardo Pavlovsky y Griselda Gambaro

Gillianne Nugent
gillianne.nugent@trincoll.edu

Follow this and additional works at: <https://digitalrepository.trincoll.edu/theses>



Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Nugent, Gillianne, "Psicoanálisis y cambios políticos en el teatro argentino de la segunda mitad del siglo XX: Eduardo Pavlovsky y Griselda Gambaro". Senior Theses, Trinity College, Hartford, CT 2024. Trinity College Digital Repository, <https://digitalrepository.trincoll.edu/theses/1120>

TRINITY COLLEGE

Senior Thesis

PSICOANÁLISIS Y CAMBIOS POLÍTICOS EN EL TEATRO ARGENTINO DE LA
SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX: GRISELDA GAMBARO Y EDUARDO PAVLOVSKY

Submitted by

Gillianne Nugent, Class of 2024

In Partial Fulfillment of Requirements for

the Degree of Bachelor of Arts

2024

Advisor: Dr. Priscilla Meléndez

Dramatizar es producir escenas, es encarnar personajes que interactúan propósitos, psicoterapéuticos, estéticos, pedagógicos, de investigación, etc., un material provisto de una gran riqueza y una incansable dinámica, que existe a nuestro alrededor y en nosotros, que se observa habitualmente como forma y expresión de la vida individual, grupal y social en la que estamos inmersos.

—Carlos María Martínez-Boquet, “La creatividad, un atributo humano”

Introducción

En la segunda mitad del siglo XX, hay una serie de eventos políticos que dejan una huella profunda en la historia de Argentina, a causa de la violencia y las transformaciones provocadas por el gobierno militar que se impone a partir del llamado Periodo de Reorganización Nacional o la Guerra Sucia (1976-1983). Por esto, el teatro argentino adquiere vida propia y se transforma en algo único en comparación a otros países latinoamericanos (Rubin 34). A la misma vez, comienzan a emerger formas teatrales que destacan el mundo del subconsciente como es el caso del psicodrama, lo cual nos lleva a dos figuras destacadas: Eduardo Pavlovsky (1933-2015) y Griselda Gambaro (1928).

Durante la llamada “época de oro” (Rubin 34) del teatro argentino, el psicoanálisis, disciplina iniciada por psicólogo austriaco Sigmund Freud (1856-1939), fue creciendo en popularidad en Argentina debido a la difusión de principios psicoanalíticas en universidades y revistas argentinas (Plotkin 275). Vemos entonces que el psicoanálisis es una práctica que permea a la cultura y la literatura argentina. Este tipo de pensamiento crea espacio para la interpretación en interacciones interpersonales, porque hay menos explícitamente dicho (Marsilli-Vargas 107). Según las teorías de Freud hay tres niveles de la conciencia que podemos

entender al pensar en un témpano flotante en el mar. Hay la parte que percibimos conscientemente, como la punta del témpano, por encima de la superficie. Pero también, hay lo preconsciente y lo inconsciente submarinos (Green). Estos espacios de la mente son más difíciles de acceder pero Pavlovsky y Gambaro juegan con ellos usando sus estilos y recursos teatrales como el suspenso, la simulación, la ironía y el enmascaramiento de la realidad.

Por su parte, el término psicodrama tiene por lo menos dos niveles semánticos. En primer lugar, puede ser una forma de terapia psicoanalítica que utiliza la asociación libre y la actuación para trabajar con traumas personales o colectivos. Sin embargo, también puede significar una obra con un enfoque en elementos psicológicos (Martinez-Boquet et al. 13). Entonces, de manera implícita o explícita, el psicoanálisis freudiano es evidente en las obras de dramaturgos como Eduardo Pavlovsky y Griselda Gambaro, pues son textos que exploran sucesos políticos traumáticos en la historia argentina de la segunda mitad del siglo XX. En este estudio teatral, examinaremos cuatro obras desde la lente del psicoanálisis tomando en cuenta situaciones ambiguas que esconden un mundo subyacente tanto a nivel político como psicológico: *El campo* (1967) y *La malasangre* (1982) de Gambaro y *El señor Galíndez* (1972) y *Telarañas* (1976) de Pavlovsky.

La escuela filosófica del psicoanálisis tiene como objeto identificar los sentimientos reprimidos o inconscientes para trabajar con ellos de una manera simbólica. Una de estas estrategias empleadas para descubrir impulsos o represiones inconscientes es la asociación libre. Esta faceta del psicoanálisis implica permitirse conectar unas cosas sin pensar activamente en ellas. Después, estas asociaciones pueden ser analizadas con el propósito de significados más profundos sobre la vida del individuo (American Psychological Association). De esta manera, el psicoanálisis es una forma de trabajar con metáforas y símbolos creados por el cerebro sin que

haya un control directo. En su obra *The Stories we Live: Psychoanalysis and Literature*, Marilyn Charles destaca precisamente las similitudes entre las metas del psicoanálisis y la literatura:

Literature affords the possibility of a vicarious experience. It is arguably crafted to provide just such an experience, to transport us into an imagined world. Much as the psychoanalyst tries to invite the dreams and free associations that will provide a commentary on the more linear narrative of daily life, the novelist often counterposes two or more narrative threads to open up the possibilities within a story. (p.3)

Es decir, interpretar críticamente figuras retóricas y otros recursos literarios sugiere procesos analíticos similares al psicoanálisis. Para adelantar la idea de Charles, el teatro tiene los hilos narrativos en adición a los elementos de sentidos perceptuales inherentes al teatro.

Estilísticamente, lo que se proponen Pavlovsky y Gambaro a través de su teatro es no solo examinar los elementos inconscientes de las *escenas* y los personajes que pueblan dichas escenas sino también utilizan el psicodrama con el propósito de penetrar en los niveles subconscientes del público. Gambaro ejemplifica este concepto en su obra *Información para extranjeros (1971)* en el cual el público está girado a través de una casa en que cada habitación es diferente en donde están ocurriendo escenas un tanto confusas y que parecen peligrosas. Poco a poco el receptor se da cuenta que son testigos a actos de tortura. Cómo imaginaríamos, el resultado de esta técnica es la construcción de unas obras con una profundidad abstracta sobre cambios políticos en Argentina en las últimas décadas del siglo XX.

En 1963 Pavlovsky reunió a otros psicoanalistas argentinos con el propósito de fundar la Sociedad Argentina de Psicodrama, lo cual es producto del tiempo que pasa trabajando en psicoterapia con un grupo de niños (Cosentino 35). Esta empresa incitó un cambio significativo

en la vocación de Pavlovsky, adentrándose en la profesión de dramaturgo. Durante este periodo de cambio para el propio Pavlovsky, el país también estaba experimentando unos traumas colectivos. El marco histórico de este mismo periodo fue caracterizado por unas luchas entre el Peronismo y la dictadura. Juan Domingo Perón (1895-1974) el presidente de Argentina entre 1946 y 1955, se inicia el movimiento peronista, una ideología definida de un compromiso entre el comunismo y el capitalismo. Arturo Umberto Illia fue el presidente de Argentina desde 1963 hasta su derrocamiento por los militares de la derecha en el año 1966. En ese momento, Argentina cayó bajo el control del dictador Juan Carlos Onganía (Donghi y Calvert). El choque entre el fascismo y la libertad inspiró la obra *El campo* de Gambaro.

Gambaro utiliza el estilo “grotesco criollo” para lograr un efecto similarmente psicológico a Pavlovsky. El grotesco criollo se origina del teatro Italiano, usando características absurdas para crear una obra mezcla elementos de la tragedia y la comedia. *El campo* es una pieza que emplea desviaciones de lo normal para añadir niveles a una historia ya compleja. Con este simbolismo de *El campo*, hay elementos parecidos a los trabajos de Pavlovsky.

En 1971, Argentina ya había visto tres líderes dictatoriales consecutivos con la adición de Roberto Marcelo Levingston (1920-2015) y después Alejandro Agustín Lanusse (1918-1996) (Donghi y Calvert). Esta inestabilidad se caracterizó en *El señor Galíndez* de Pavlovsky, su primera obra de teatro que revela aspectos de la inestabilidad argentina. En el caso de *El señor Galíndez*, similarmente a *El campo*, el público ya no confía en lo que creía saber. Todo esto es diseñado para evocar los mismos miedos del periodo inestable de Argentina, usando el simbólico. Desafortunadamente, el panorama de la situación política se volvió cada vez más sombrío cuando empezó la Guerra Sucia en el año 1976. Bajo la nueva dictadura de Jorge Videla, 30,000 ciudadanos argentinos desaparecieron o murieron a manos del llamado “Proceso

de Reorganización Nacional” (Donghi y Calvert). Este periodo fue definido por la censura y los desaparecidos, entonces no es una sorpresa que *Telarañas* de Pavlovsky puso en riesgo su vida. Tuvo que huir a España para evitar ser desaparecido. Sin embargo, su obra de teatro logra comentar en este marco inestable y peligroso con una historia perturbadora sobre una familia con extrañas dinámicas de poder. *Telarañas* parece el resultado del psicoanálisis de una pesadilla, una suposición no completamente fuera del reino de las posibilidades. La última obra que analizaremos es *La malasangre* de Gambaro. Emergiendo del otro lado de la Guerra Sucia, Gambaro dibuja paralelismos a través de la dictadura de Juan Manuel de Rosas entre los años 1835 hasta 1852 (Donghi y Calvert). Las luchas de poder en la política de Argentina están representadas aquí por una familia extraña e incestuosa. Estas cuatro obras tienen sus similitudes y sus diferencias, pero en sus núcleos hay una base del proceso psicoanalítico a través del cual se representan los eventos políticos del siglo XX en Argentina. Además, la lente psicoanalítica nos ayuda a analizar los eventos traumáticos que son representados. Por esto, el público es testigo de las dinámicas variables de poder, la inestabilidad del gobierno y la censura, y el carácter grotesco del fascismo a través de esta técnica psicológica.

Tortura y violencia

El motivo temático que aparece en las cuatro obras es la violencia, especialmente a través de la tortura. Gambaro y Pavlovsky muestran violencia por maneras sexuales, físicas, y psicológica al estilo de psicodrama el cual, según señalamos antes, son piezas que trabajan con traumas personales o colectivos o que se enfocan principalmente en elementos psicológicos (Martinez-Boquet et al.). Vemos entonces que *El campo* y *La malasangre* de Gambaro y *El señor Galíndez* y *Telarañas* de Pavlovsky contienen violencia simbólica y real para evocar el terror que creó cada situación política, respectivamente. Gambaro explica la significancia del

teatro sobre otros medios de esta manera, citada en “Griselda Gambaro ‘Theatre of Violence’” de Joanne Pottlitzer:

Theatre writing is more direct than prose. I believe that all acts of writing are impudent, shameless, but drama especially, because you know that you are going to be on the stage through the actors. That's why theatre is more aggressive. It shows more. It is immodest. (p. 103)

Gambaro ejemplifica estos conceptos en *El campo*. Pues al inicio de la obra, ni al protagonista Martín quien está empezando un nuevo trabajo bajo la supervisión de Franco, ni los espectadores reconocen con claridad el espacio del campo: ¿es una escuela de niños, o se trata más bien de un campo de concentración? Martín se deteriora mentalmente mientras la obra revela las realidades mórbidas del campo. Ya en el segundo acto vemos las consecuencias de la tortura con él cuando Martín cambia de estatus desde su identidad profesional a su nueva realidad de prisionero. El trato que recibe el protagonista muestra la decepción e inseguridad de los argentinos durante esta época, sin contar la historia explícitamente y cuando él entiende la gravedad de la situación, es demasiado tarde. La primera instancia de tortura que vemos es con Emma, la llamada amiga de Franco, quien realmente es prisionera del campo. Durante su introducción en la escena II, es evidente que ella es sucia, no tiene pelo, y está llevando ropa de prisionera. Es obvio que ella ha sido abusada, no solo por su apariencia pero especialmente por su claro estado mental pues se rasca constantemente.

Además, cuando a instancias de Franco, Emma intenta seducir sexualmente a Martín y es rechazada múltiples veces, reconocemos esta situación inesperada y extraña dada las circunstancias en que están estos personajes. Especialmente porque justo se acaban de conocer, porque están en un lugar profesional, y ella se presenta de manera poco atractiva, esta serie de

acciones no son normales. Críticos como Diana Taylor en su artículo “Theatre and terror: Griselda Gambaro” (1991) han dicho que este momento es una forma de sadismo de parte de Franco hacia Martín. Taylor hace la afirmación de que esta escena es para el beneficio de Franco, porque él tiene fantasías sexuales oscuras que muestran la relación entre víctima y victimario. Sin embargo, más allá de este análisis, proponemos aquí que este momento se relaciona con las etapas psicosexuales del desarrollo que teorizaba Freud. Esta teoría afirma que hay cinco etapas del desarrollo sexual: oral, anal, fálica, latencia, y genital, siendo la última etapa en la que Emma se encuentra atrapada. La ideología es que durante la maduración de un individuo, pasa por las etapas; pero si experimenta un trauma o dificultad con cualquier etapa, quedará ahí y tendrá retraso en el crecimiento sexual (Lantz y Ray). Para Emma, una mujer joven, es más que posible que ella ha experimentado traumas durante su tiempo en el campo de concentración, y que estas insinuaciones sexuales inapropiadas son una manera de representar su estado traumatizado. Además, por poner Martín en una situación en que él tiene que navegar el estado mental de Emma, Franco aumenta su tortura mental por este control. *El campo* muestra el impacto del trauma por parte de la dictadura y la propiedad que toman los en poder sobre otros seres humanos.

Sin duda, podemos ver la violencia explícita durante el recital de piano cuando los oficiales de la gestapo rasgan la cara de Martín, en un acto de violencia bruta y animalística. También, al final de la obra, Martín intenta escapar con Emma del campo a su casa, pero es acosado por la gestapo, medicado y marcado sin su consentimiento. A la misma vez, ya no oímos las risas de niños, pero en lugar escuchamos gritos, y no sabemos lo que ha pasado con la familia de Martín. Como dice Taylor, “Homes become indistinguishable from concentration camps; the production of death eclipses the production of life” (p. 99); desafortunadamente, es

evidente que algo siniestra ha pasado antes, porque la acotación señala que hay una silla volcada y tazas sobre la mesa. La insinuación es violenta, y muestra un posible destino para mucha gente con paralelas al Holocausto y después de las consecuencias del golpe de Onganía. En el caso de la pieza *El señor Galíndez* de Pavlovsky la violencia que surge como consecuencia de la junta militar continúa siendo representada.

La tortura es prevalente de una forma explícita también en *El señor Galíndez*, pieza en un acto, empezando con los personajes de Beto y Pepe, quienes son torturadores profesionales. Al principio de la obra, vemos a Eduardo, un empleado nuevo que intenta aprender de dos hombres experimentados con los cuales ahora debe trabajar. Reciben órdenes del Señor Galíndez, su jefe cuya misteriosa identidad sugiere dinámicas del poder que van a marcar las relaciones entre los tres empleados. Sin embargo, eventualmente, sus acciones revelan que son torturadores, lo cual instantáneamente cambia el tono. Algo interesante pensar sobre estos torturadores es el modelo de la psique humana según Freud que consiste del id, el ego y el superego. Primero, el id es la parte del psique que contiene los motivos inconscientes, como el sexo y la sobrevivencia. El ego es la parte consciente que intenta controlar a los impulsos del id de manera realista con los límites de la sociedad. Finalmente, el superego es la parte que se siente culpable y media la relación entre el id y el ego. Esta última pieza de la estructura freudiana puede ser pensada como un compás moral (Lantz y Ray). En *El señor Galíndez*, Beto y Pepe son ejemplos de hombres con un id dominante y animalística. No son controlados por las mismas éticas que imaginaríamos. Esto se puede ver cuando el ambiente de la obra se intensifica con tortura física hacia las dos trabajadoras sexuales, Coca y la Negra.

Mientras los hombres esperan a su jefe dar instrucciones para su próximo trabajo, reciben una llamada de él, prometiéndoles algo para mantenerlos ocupados. Entran dos mujeres

prostitutas con una nota que dice “Aquí les mando estas dos nenas para que se diviertan. Hagan lo que quieran” (p. 107). La insinuación es que ellos van a violar a estas mujeres sexualmente, especialmente porque el sexo había sido discutido antes entre los tres individuos durante un periodo de aburrimiento. Sin embargo, Beto, Pepe y Eduardo mezclan trabajo y placer, lo cual nos da el entendimiento que ellos no solamente son torturadores sino que disfrutan torturar. Las “nenas” son la perfecta oportunidad para que Eduardo practique sus habilidades que había aprendido de estudiar las lecturas del Señor Galíndez. Estos son hombres que no tienen superegos o egos calibrados como la mayoría de la sociedad sino que actúan en sus deseos desviados del id en lugar de tener interacción fuerte con las otras dos partes de sus psiques.

El efecto de ver el placer que derivan estos tres hombres al practicar la tortura evoca el sentimiento de la violencia incontrolada que caracterizó este periodo en la historia de Argentina. La “Revolución Argentina”, lo cual realmente fue la junta militar de Onganía, Levingson, y Lanusse en rápida sucesión (Donghi y Calvert), fue marcada por un movimiento antiperonista. Pavlovsky crea una asociación con este periodo con La Coca quien tiene un tatuaje de Perón en su espalda. El cambio hacia violencia empieza después de que ellos comentan en su apoyo a Perón y ella responde desafiadamente. Es evidente entonces que políticamente estos torturadores son antiperonistas y que el gobierno que tiene el poder hace todo lo posible por silenciar a los que apoyan esta ideología nacionalista. Instantáneamente, hay un contraste visible entre cómo los hombres tratan a doña Sara y estas mujeres. Aunque ella todavía es subserviente, esta en un estatus que no merece la tortura. Como el resultado en *El campo*, vemos en esta representación la violencia que pasaría a alguien quien desafía al gobierno en el poder. A pesar del terror inmenso de esta época en la historia de Argentina, la situación se volvió más grave en los años siguientes con el comienzo de la Guerra Sucia.

En *Telarañas*, también de Pavlovsky, vemos la representación de la tortura en lo que es quizás su expresión más perturbadora y gráfica de las cuatro obras. Esta obra estructurada en dieciocho escenas fragmentadas, sin una clara cronología, trata de una familia disfuncional en donde la madre, el padre y el hijo son partidarios del equipo de fútbol Lanusse, que representa la dictadura de Alejandro Agustín Lanusse que duró desde 1971 hasta 1973. El público se enfrenta con una familia que abusa de su hijo de varias maneras psicológicas y físicamente. Hay mucho para analizar con la representación simbólica de la familia, lo cual examinaremos luego en este análisis. Lo irónico en esta obra reside en la escena “Invasión” cuando nos reunimos con los personajes de Beto y Pepe de *El señor Galíndez*. Los padres no parecen preocupados por su propia seguridad o por la de su hijo, contrario a lo que imaginaríamos. De hecho, cuando los torturadores cuestionan al Pibe por los nombres de sus amigos y él no contesta, el padre se une al abuso verbal. En ese momento, empezamos a oír sobre la obsesión del padre con el equipo Lanús, lo cual representa el nacionalismo y el apoyo intenso por el dictador Alejandro Agustín Lanusse. Al principio de esta extraña interacción, los torturadores no cuestionan al padre cuando dice que quiere que su hijo se vuelva más hombre. Pero, cuando el Pibe todavía no responde, y el padre empieza cortarle la cara con un cuchillo, los torturadores están preocupados por la intensidad del “energúmeno” padre. Este momento crea un sentimiento de imposibilidad, porque es difícil imaginar que una madre y un padre sean capaces de manera tan horrible y cruel a su propio hijo. Sin embargo, el padre toma control de la tortura de una manera increíblemente violenta, lo cual Beto intenta detener. Cuando la Madre regresa, todavía no tiene las preocupaciones que esperaría el público.

En lugar de tratar las heridas de su hijo, la Madre empieza a amamantarlo aunque es irrefutablemente demasiado viejo. En este momento, ella continúa el trato emocionalmente

abusivo de su hijo, en que solamente lo alimenta con puré y leche materna. En esta familia disfuncional, es imposible para el hijo liberarse de la violencia porque no puede cumplir las expectativas contradictorias de cualquier padre. Por ejemplo, críticas como Jean Graham-Jones explican en su análisis de dos producciones de *Telarañas* que la pieza tiene mucho que ver con el complejo de Edipo de Freud, que examinaremos luego en más detalle; Sin embargo, si vamos un paso más adelante, resulta pertinente incorporar en este análisis de esta pieza de Pavlovsky las etapas psicosexuales de la teoría freudiana explicadas anteriormente. Como parte de este marco analítico, vemos que la madre está manteniéndolo en la primera etapa, la oral, mientras que el padre quiere que madure hacia el final. Esta disonancia cognitiva que experimenta el Pibe, surge no sólo por las expectativas irracionales de sus padres sino también por la inseguridad que provocan al permitir que Beto y Pepe se queden en su casa, es una forma muy violenta de todas maneras torturar y abusar a su propio hijo psicológicamente. Esta escena muestra simbólicamente los dos tipos de violencia que resultaron de los principios de la Guerra Sucia: la imposibilidad de mantenerse segura bajo la junta, y la posibilidad de tener la invasión de torturadores literales en su propia casa. Además, al final de la obra Pavlovsky no deja nada a la imaginación cuando los padres cuelgan a su hijo y el público ve su cuerpo balanceándose, sin vida. Esta escena visceral confirma que durante la época de la guerra sucia, nadie está seguro.

La última de las cuatro obras, *La malasangre*, teatraliza la violencia sexual con la adición de la tortura psicológica entre los intereses románticos, Rafael y Dolores, y también entre Dolores y su padre. Esta obra trata de una familia competitiva durante una búsqueda de un tutor para la hija. Como las otras obras, hay una violencia explícita que la caracteriza como una abstracción del marco histórico. Pero, únicamente en esta obra, las relaciones violentas no solo simbolizan la realidad bajo Videla, sino también muestran la repetición de la historia del siglo

XIX con la época de Juan Manuel de Rosas, una figura caudillo. Como Rosas, el padre, Benigno, claramente es brutal y sin piedad con su uso de poder. Sin embargo, hay otro elemento sádico en esta casa, especialmente hacia las mujeres. Esto empieza con la violencia hacia el personaje Rafael, quien aunque es inteligente, es degradada por Benigno debido a que está deformada físicamente- el jorobado. Pero desde una perspectiva cruel, lo que se destaca en esta obra es que a Rafael se le llama mujer por su deformidad, porque las mujeres no tienen valor en este mundo de Gambaro ni en el mundo actual del que comenta ella. De manera similar a *Telarañas*, el hombre no es concebido como un ser débil, entonces los personajes del Pibe y Rafael son feminizados como miedo de insultarlos. Esto nos trae a la atención otro elemento de la teoría de Freud: la insinuación de que las mujeres son una versión castrada del hombre. Es decir, que las mujeres no pueden tener el mismo poder que los hombres, lo cual es físicamente representada por su falta del falo, la base de gran parte de su teoría psicosexual (Nuetzel 462).

Además, vemos una violencia hacia Dolores con una posible relación incestuosa con su padre pero también con la idea de que es masoquista y permite la agresión sexual. Hay dos instancias en esta obra en cuando los pechos de Dolores y de su madre están siendo manoseadas y es permitido por su padre. Estas violaciones no solo representan misoginia sino también la situación que vive cualquier persona que carece de poder. Emergiendo de la Guerra Sucia en el momento en que esta obra fue escrita, vemos un impacto grotesco del fascismo por parte de la junta de Videla como la repetición de una historia violenta de Rosas. La violenta dinámica familiar de esta obra es usada para evocar los sentimientos de la época violenta de un escenario diferente.

Dinámicas familiares y el simbolismo del poder

Como se mencionó antes, una pieza de teoría importante a este análisis será los complejos de Edipo y Electra del psicoanálisis. Básicamente, estos complejos capturan la relación competitiva entre padres e hijos del mismo género. El de Edipo, lleva el nombre del mito griego, que explica la enviada por parte del hijo hacia su padre en competencia el afecto de la madre. Como la mayoría de la teoría psicosexual de Freud, el complejo de Edipo es marcado por deseos desviados y sexuales de los niños. Sharon Magnarelli elabora este concepto en el contexto del teatro latinoamericano en su libro *Home is Where the (He)art is: The Family Romance in Late Twentieth-Century Mexican and Argentinian Theater* (2008). En su análisis de *La malasangre*, Magnarelli destaca la naturaleza competitiva entre Dolores y su madre hacia el amor de su padre. Además, Benigno, un nombre que suena como Benito Mussolini, el dictador facista notorio de Italia, intenta elegir el tutor menos atractivo para mantener el afecto de su esposa y de su hija, todo el tiempo deshumanizando a Dolores y su madre insinuando que ellas existen para darle placer. Benigno remueve su autoridad de pensar por sí mismas, cómo decapita a sus ciudadanos, un motivo que nos recuerda a menudo con el sonido del “carro de melones”, lo cual lleva cabezas.

Dolores y la madre son personajes espejos en sus papeles en la familia, sociedad y también en competencia por el amor del padre. A ninguna de ellas se les permite amar o aun ver a otros hombres con la excepción de Juan Pedro, el personaje espejo de Benigno quien fue seleccionado por él para casarse con su hija. Los dos hombres violan a Dolores y la madre de la misma manera mostrando una continuación de la misma historia con la próxima generación, similar a la historia dictatorial de Argentina a través de las generaciones.

En el momento climático de la historia, después de que Dolores le ordenó a Rafael golpearla, ella pide la protección de su padre como si fuera un juego de manipulación y la dinámica de poder se transfiere inmediatamente desde ella hacia él. Pero, cuando Dolores entiende que esta acción va terminar en la matanza de Rafael, ella irónicamente siente dolor como Rafael profetizó antes diciendo “los latinos decían que el nombre es el destino” (104). Después de este punto de inflexión, en el estilo de Romeo y Julieta, Dolores se rebela contra su Padre y se convierte en nada más que otra persona quien se atrevió a desafiarlo. Al matar al hombre que tiene la admiración de su hija, Benigno está controlando la situación, pero cuando esto no funciona para restablecer su amor por él, el padre hace la última acción. Sin embargo, Dolores tiene la última palabra con su grito “¡Yo me callo, pero el silencio grita!” (p. 123) cementando que ella tendrá la última palabra aún en la falta de palabras. Las relaciones malsanas e incestuosas en estas obras representan la naturaleza quebrada del gobierno argentino durante el régimen de Rosas y después durante la Guerra Sucia y cómo que las dinámicas entre los que tienen el poder y las que no pueden cambiar en cualquier momento, independientemente de quien sea. Pero, como nos muestran Gambaro y Pavlovsky con los últimos momentos de *La malasangre* y *Telarañas*, el silencio es ensordecedor.

Como *La malasangre* ejemplifica el complejo Electra, *Telarañas* nos muestra un ejemplo del Edipo. Aquí vemos a un padre e hijo en competencia para la atención de la madre. Lo distinto de esta rendición es que la madre infantiliza a su hijo mientras el padre lo feminiza. En ninguna de las relaciones puede satisfacer las expectativas de sus padres. Hay varias instancias durante la obra en que los padres explícitamente actúan de manera sexual y no apropiada con el Pibe. En la escena “Ruleta”, hay un momento en que el padre hace la vista gorda ante la madre vistiéndose como prostituta mientras que el Pibe está desnudo. Ella “arrastra al Pibe a la cama y comienza a

seducirlo” (p. 124). Este momento asqueroso muestra la habilidad de alguna gente durante la Guerra Sucia desconectarse del horror hasta que les afectó directamente. Además, la habilidad de la madre vestirse como otra persona, como la “prostituta” entre comillas en la acotación, simbólicamente muestra el cambio de roles y cómo las dinámicas de poder pueden cambiar como atuendos.

De nuevo, en la escena “Cumpleaños”, durante la llamada celebración para el Pibe, repiten la palabra “¡sopla!” y comanden que el Pibe se trague la torta, después regañándolo por escupir la torta, todo de cuál es idiomáticamente sexual. Si tuviéramos dudas de la sexualidad inherente en esta escena, después mientras los padres atan a tu hijo a una silla con una careta metal y tirarle pelotas, ellos se excitan sexualmente. En la escena gráfica, los padres comienzan a tocar sus genitales mientras su hijo llora y grita (p. 139). No es necesario destacar lo disfuncional así porque es evidente. Pero Pavlovsky obviamente quería hacer un punto saliente, similar al de Gambaro: el gobierno argentino de esta época era puramente sádico.

Lo que destaca estas relaciones entre miembros de las dos familias es que están moralmente equivocados. Una madre no debe amar a su hijo sexualmente, y especialmente no debe derivar placer de torturar a su hijo. Al igual, un padre no debe visualizar a su hija como objeto sexual. Sin embargo, sabemos que la Junta Militar que gobierna durante la dictadura también cruzó los límites de la conducta ciudadana de maneras incomprensibles. Al final de *La malasangre* cuando Benigno silencia a su propia hija por sus actos desafiantes, ella representa las 30,000 personas que fueron silenciados y desaparecidos por el gobierno encargado de protegerlos igual como el Pibe, dejado colgado al final. Las dos escenas grotescas parecen una asociación libre de pesadilla, lo cual es un efecto intencional por parte de Pavlovsky y Gambaro.

Lo importante es reconocer que el incesto no produce relaciones sostenibles ni un legado sin deformidades. Esto es el caso con Benigno y los padres en *Telarañas* quienes cometen filicidio.

Lo último a ese punto que pertenece al marco histórico es un pensamiento desde otra perspectiva sobre las relaciones familiares en el teatro latinoamericano. En su libro, Magnarelli describe otro análisis del “romance familiar”, que viene de Marianne Hirsch que dice:

In Freud’s terms, the family romance is an imaginary interrogation of origins, an interrogation which embeds the endangerment of narrative within the experience of family. Through fantasy, the developing individual liberates himself from the constraints of family by imagining himself to be an orphan or bastard and his ‘real’ parents to be more noble than the ‘foster’ family in which he is growing up. The essence of the Freudian family romance is the imaginative act of replacing the parent with another, superior figure. (Magnarelli 15)

Este pensamiento de Hirsch se aplica a la situación del país argentino durante el periodo en que *Telarañas* y *La malasangre* fueron escritos. Estas dos familias representan a los jugadores en el país como un todo. Los niños desean padres diferentes, igual como los ciudadanos sin poder desean líderes mejores. Quizás mientras el Pibe está mirándose en el espejo, es como mirar hacia otra realidad; Postulamos Dolores quería lo mismo en decidir removerse de su realidad. Este comentario de Hirsch junta lo disfuncional e incestuoso de las dos obras con la realidad de la situación. Sin duda, la fantasía y romantización de otra vida coincide con los deseos inconscientes de que hablábamos anteriormente. Especialmente para los ciudadanos argentinos durante la Guerra Sucia, o bajo el gobierno de Rosas, tiene sentido que estas personas imaginarían a otra vida con líderes mejores.

Decepción y obediencia

Las obras *El campo* (1967) y *El señor Galíndez* (1972) tienen varios paralelos, pero el más relevante es el modelo desorientador de ambas obras. Las dos no revelan la situación actual hasta el final, durante el cual mucho todavía es dejado a la interpretación. Por ejemplo, la acotación de *El señor Galíndez* crea un escenario con un sentimiento “extraño”. Frente a la expectativa de un escenario que debe dar información visual para orientar al público, esta obra tiene la meta opuesta, descrito en la siguiente acotación:

Escenográficamente, la primer imagen que el espectador recibe es “extraña”. Al subir muy lentamente la luz, se le presenta sobre el escenario un ámbito no muy definido. Deliberadamente no se grafica “que es” ese ambiente. Muebles, una cama, varias sillas metálicas... Objetos sueltos, diseminados sin relación unos con otros... Las luces, muy concentradas sobre estos muebles y objetos, delimitan el espacio de la acción. Fuera este limite: nada, la oscuridad, negro. (p. 1)

De manera similar, cuando empieza *El campo*, el público entra en una oficina con Martín solamente oyendo el sonido de risa de los niños y se enfrenta a Franco en el uniforme de SS, la organización militar bajo el control de Hitler, algo que Franco describe como un pasatiempo. Esta mezcla de elementos visuales y auditivos crea una disonancia cognitiva para el público como es el caso de Martín. Es decir, cuando estamos enfrentados con nueva información que no coincide con lo que ya sabemos, hay un choque que pasa con los pensamientos contrastados. Pero, como sabemos de la psicología social, es una técnica de manipulación. Más específicamente, Franco logra mentir a Martín durante su primera interacción con algo pequeño, hablando relativamente. Después, cuando los sonidos de niños sin la visualización está explicado, Franco tiene éxito otra vez manipulando a Martín. Según la técnica pie-en-la-puerta,

la escalada de peticiones sobre el tiempo aumenta la probabilidad que Martín va a cumplir con cada más extrema (American Psychological Association). Otro ejemplo de este concepto es cuando Martín conoce a Emma y ella dice que es famosa clamando “Mi público me adora. El último concierto fue un éxito. La gente se enloquecía pidiendo autógrafos” (Gambaro). Franco ha dicho que Emma es una de sus mejores amigas, pero ella no parece serlo por haberla hecho prisionera. A pesar de la inverosimilitud de esto como realidad, Martín continúa actuando como si estuviera fuera de la verdad. Cuando Emma tiene un recital, ni siquiera hay un intento de mantener la ilusión de que Emma es alguien diferente. Se trata más bien de una representación del poder de Franco en donde puede decir algo que parece irrefutablemente falso y las personas todavía hacen lo que les ordena.

Pavlovsky logra un efecto parecido en *El señor Galíndez*, al comenzar la obra con todos los personajes usando lenguaje crudo pero juguetón cuando Eduardo y Sara están esperando a Beto y Pepe al comienzo de la obra. La broma por no tirar la cadena del inodoro nos parece inocente si no un poco grosera hasta que vemos quienes realmente son. Pero, de usar este tipo de crueldad sutil, el público lo acepta hasta que entendemos la cruel realidad. Al principio, cuando estamos viendo la vida cotidiana, podemos justificar las acciones de Beto y Pepe. Por ejemplo, podemos justificar cómo hablan sobre mujeres y el sexo. Son hombres y aunque son brutos, no hablan sobre la tortura hasta que está explícitamente enfrente de nosotros en el escenario en la clima de la obra. Subconscientemente, este momento ha sido creciendo, pero no lo aceptamos por la manipulación y decepción de Pavlovsky, quien hace una declaración sobre el gobierno de esta manera. En cierto sentido, el público *obedece* de ser un testigo pasivo de cada evento que tiene lugar en la obra. En el caso de *El señor Galíndez*, la confusión y el gradual aumento de gravedad de la situación hace que los espectadores justifiquen esta disonancia cognitiva. Es igual

en *El campo*, cuando justificamos la disonancia como Martín aunque la situación gradualmente se vuelve algo increíble.

Joanne Pottlitzer compara este efecto en *El campo* al experimento de Stanley Milgram que tuvo lugar en un laboratorio en Yale en los años 1960s. En este experimento, los participantes fueron reclutados bajo la guisa de ser “maestro” o “alumno”, las cuales son roles engañosos. La base del experimento fue que el maestro usará descargas eléctricas en el alumno, aumentando con cada fracaso en recordar y repetir palabras en una serie. En realidad, el “alumno” fue parte del laboratorio, quien no realmente estaba experimentando las descargas. Pero, como la propuesta del experimento fue crear una situación creíble, el “alumno” dejó escapar gritos cada vez que el maestro intentaba aumentar el nivel de electricidad. Casi cada participante continuó dando las descargas por instrucción del personal del laboratorio, aun si el “alumno” les rogó que pararan. Este fue un experimento que descubrió la condición humana cuando enfrentada con una figura de autoridad. La obediencia aun cuando era peligrosa mostraba unas explicaciones por los participantes en el Holocausto, lo cual fue una pregunta relevante al periodo. En *El campo*, hay muchos personajes del gestapo, quienes actúan como los sub-servientes de Franco; estas personas ficticias de la obra reflejan las personas reales quienes son cómplices en la Guerra Sucia. Entonces, podemos reflexionar en el experimento Milgram para entender el comportamiento humano en la situación argentina.

El efecto de poder y autoridad es prevalente en *El campo* como sugiere Pottlitzer, pero también en *El señor Galindez* por parte de Beto, Pepe, y Eduardo en que siguen ciegamente al Señor Galindez; literalmente nunca lo han visto. Lo vemos de nuevo en *Telarañas* cuando Beto y Pepe participan en el abuso del Pibe hasta que el padre casi lo mata. Somos testigos al punto de ruptura para alguna de la mala gente imaginable. El cambio en quien tiene el poder en esta

situación crea un escena confusa en la cual el padre no parece afectado por la autoridad de los torturadores. La disonancia cognitiva cuando Beto y Pepe golpean la puerta y hacen amenazas pero la familia no parece tener miedo añade un nivel de confusión para el público y los personajes. También vemos la punta de ruptura para Martin en *El campo* cuando protesta el trato de Emma, pero sigue una acción punitiva por Franco y los otros en poder. Además, el público queda como espectador a la violencia en ambas obras. De esta manera, es difícil distinguir entre lo objetivamente correcta e incorrecta cuando el público elige ver violacion que parece real, especialmente porque existe en el escenario para representar la realidad.

La condición humana puede ser cruel e implacable, como nos enseñó el psicoanálisis. En cada persona, hay deseos desviados abajo de la superficie. Eduardo Pavlovsky y Griselda Gambaro nos han creado unas obras perturbadoras en *El campo*, *El señor Galíndez*, *Telarañas* y *La malasangre* que representan eventos incomprensibles. Será sobre la tortura, la decepcion, el incesto- estas obras evocan sentimientos reales que muestra la segunda mitad del siglo XX para Argentina. El horror que experimenta el público solo es un fragmento de la realidad de las dictaduras durante la llamada Periodo de Reorganización Nacional, lo cual siempre marcará la historia de Argentina. Aunque literalmente fueron peligrosas de escribir y publicar, estas obras de teatro son un resultado bella de un tiempo feo que sobrevivieron contra todo pronóstico.

Obras citadas

- A'Ness, Francine Mary. «Beyond words, the theatre of Griselda Gambaro». The University of British Columbia, 1994.
- Boling, Becky. «Reenacting Politics: The Theater of Griselda Gambaro». *Theatrical Self Consciousness*. Indiana University Press., 1998, pp. 3-22.
- Charles, Marilyn. *Psychoanalysis and literature: The stories we live*. Rowman & Littlefield Publishers, Incorporated, 2015. ProQuest Ebook Central, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/trincoll/detail.action?docID=2007451>.
- Cosentino, Olga. *Eduardo Pavlovsky: Soy como un lobo, siempre voy por el borde*. Capital Intelectual, 2008.
- Donghi, Tulio Halperin y Calvert, Peter A.R. «History of Argentina». *Encyclopedia Britannica*, noviembre 2023, <https://www.britannica.com/topic/history-of-Argentina>.
- Eldridge, Stephen. «Milgram experiment.» *Encyclopedia Britannica*, 2 Apr. 2024, <https://www.britannica.com/science/Milgram-experiment>.
- Gambaro, Griselda. *El campo*. 1967.
- Gambaro, Griselda. *La malasangre*. 1982.
- Graham-Jones, Jean. «Framing the Proceso: Two Productions of Telarañas by Eduardo Pavlovsky» *Latin American Theater Review*, 1996.
- Green, Christopher D. «Where Did Freud's Iceberg Metaphor of Mind Come from?» *History of Psychology*, vol. 22, no. 4, noviembre 2019, pp. 369–72. *DOI.org (Crossref)*, https://doi.org/10.1037/hop0000135_b.
- Hollander, Nancy Caro. «Buenos Aires: Latin Mecca of Psychoanalysis». *Social Research*, vol. 57, no. 4, 1990.

- Jay, Martin Evan. «Sigmund Freud». *Encyclopedia Britannica*, 29 marzo 2024, <https://www.britannica.com/biography/Sigmund-Freud>. Accessed 2 April 2024.
- Lantz SE, Ray S. «Freud Developmental Theory». *StatPearls*, enero 2024, <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/books/NBK557526/>
- Magnarelli, Sharon. *Home is Where the (He)art Is: The Family Romance in Late Twentieth-Century Mexican and Argentine Theater*. Rosemont Publishing & Printing Corp., 2008, pp. 1-53.
- Martínez-Bouquet, Carlos, et al.. *Psicodrama: cuándo y por qué dramatizar*. Galerna, 2000.
- Marsilli-Vargas, Xochitl. «The Psychoanalytic Field in Buenos Aires». *Genres of Listening: An Ethnography of Psychoanalysis in Buenos Aires*. Duke University Press, 2022. DOI.org <https://doi.org/10.1353/book.102124>
- Nuetzel, Eric J. «Of Melons, Heads, and Blood: Psychosexual Fascism in Griselda Gambaro's Bad Blood». *Modern Drama*, vol. 39, no. 3, septiembre de 1996, pp. 457-64. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.1353/mdr.1996.0008>.
- Pavlovsky, Eduardo. *El señor Galíndez*. 1972.
- Pavlovsky, Eduardo. *Telarañas*. 1976.
- Plotkin, Mariano. «The diffusion of psychoanalysis in Argentina». *Latin American Research Review*, vol. 33, no.2, 1998, pp. 271-77. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.1017/S0023879100038358>.
- Pottlitzer, Joanne. «Griselda Gambaro's 'Theatre of Violence.» *A Journal of Performance and Art*, vol. 26, no. 1, 2004, pp. 103–05. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/3246449>.
- Rubin, Don. «Argentina». *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre*, Routledge, 1994, pp. 33–49.

Taylor, Diana. «Theatre and Terror: Griselda Gambaro» *Theatre of Crisis: Drama and Politics in Latin America*, The University Press of Kentucky, 1991, pp. 96-140.

VandenBos, Gary R. «Psychoanalysis». American Psychological Association, 2024.