

*Maria Falska*

Universidad Maria Curie-Skłodowska de Lublin  
maria.falska@poczta.umcs.lublin.pl

 <http://orcid.org/0000-0001-7702-0163>

EL JUEGO DE *SER* VS.  
*PARECER* – LA RELATIVIDAD  
DE LA CULPABILIDAD  
E INOCENCIA EN LAS OBRAS  
DE TRES DRAMATURGOS  
HISPANOAMERICANOS:  
PAVLOVSKY, DIAMENT,  
SANTANA

**‘To be’ vs. ‘to appear to be’ – the relativity of innocence and guilt in plays of Pavlovsky, Diament, and Santana**

ABSTRACT

The aim of this paper is to compare three dramatic works by Latin-American playwrights: Argentinians Eduardo Pavlovsky and Mario Diament, and Rodolfo Santana from Venezuela. The three dramatists belong to a fairly the same artistic generation (they were born in, respectively: 1937, 1942, and 1944). The examined works originate in approximately the same period of time (*Los criminales* by Santana was published in 1968, *La mueca* by Pavlovsky and *Crónica de un secuestro* by Diament in 1971). These three texts demonstrate intriguing similarities in their dramatic structure. The central dramatic devices employ antinomies between the notions of ‘being’ and ‘appearing to be’, as well as gradual ascertainment of characters’ personal experiences from a standpoint of guiltiness and innocence. The intensity of interpersonal relations between characters is marked with various kinds of violence, where victims may become oppressors, and possibly contrariwise. The confinement of characters in a limited space prompts penitence and soul-searching.

KEYWORDS: ‘to be’, ‘to appear to be’, theatre, Pavlovsky, Diament, Santana.

En el presente estudio intentaremos acercarnos de forma comparativa a tres obras de teatro hispanoamericano contemporáneo que, en nuestra opinión, ofrecen interesantes analogías. *Los criminales* de Rodolfo Santana, el destacado dramaturgo venezolano muerto en 2013, fue escrita en 1968; *La mueca* de Eduardo Pavlovsky<sup>1</sup>, uno de los teatristas argentinos más apreciados en Hispanoamérica muerto en 2015, es del año 1971, así como la obra del argentino Mario Diament, *Crónica de un secuestro*. Merece la pena mencio-

---

<sup>1</sup> Sobre el teatro de Eduardo Pavlovsky consúltese la bibliografía en: Eduardo Pavlovsky, *Wybór dramatów*.

nar que los tres autores pertenecen a la misma generación, con escasa diferencia de edad (nacidos respectivamente en 1944, 1933 y 1942) y representan el teatro comprometido, una vertiente muy enraizada en la tradición hispanoamericana.

Intentaremos demostrar que la acción en las tres obras se construye a base de la estructura binaria de la significación *ser vs. parecer*, situándose en el eje de contrariedad del cuadrado semiótico greimasiano. Observaremos las manifestaciones de esta contrariedad a dos niveles:

- el nivel de la “historia”, de relaciones entre los personajes;
- el nivel del mensaje que llamaremos “comunicacional” centrado en el eje autor – lector/espectador.

Siguiendo la clasificación de Stróżyński (1990), estudiaremos cómo se produce el “reconocimiento”, por parte de los personajes y del lector/espectador, entendido como eliminación de la antinomia *ser vs. parecer* mediante dos recursos: de *identificación* y de *evaluación*. Como veremos a continuación, los dos niveles mencionados arriba no coinciden y los recursos dramáticos se concentran en el nivel comunicacional, con la clara intención de construir un mensaje ideológico implícito.

Las tres obras basan el desarrollo de la acción en una situación dramática inicial semejante. En todas ellas los personajes se clasifican en dos categorías opuestas y se interrelacionan situados en un espacio de la reclusión obligada en el que un/unos se definen como víctimas y otro/otros como victimarios, con un posible cambio de roles. Uno de los aspectos que facilitan la identificación y, en consecuencia, la evaluación posterior de los personajes, es el espacio en el que estos se encuentran y actúan. El carácter de la vivienda atribuida como posesión de unos u otros, descrita en las acotaciones y representada en el escenario, semantiza la posición económico-social de los personajes.

En *La mueca* el espacio patente se representa con el decorado de “un living moderno, muy bien puesto” (Pavlovsky 1980: 27). Los espacios latentes en los que se desarrolla una parte de los acontecimientos son las habitaciones de la misma casa situados en la planta superior del piso a la que conduce una escalera.

El lugar de la acción en *Los criminales* (Santana 1974) es también una vivienda lujosa de una gente acomodada, aunque las acotaciones iniciales no lo precisan expresamente. La descripción del decorado de la primera escena lo presenta como un escenario de segundo grado preparado para la escenificación de una fiesta cuyo carácter oscila entre una misa negra y una orgía sexual. Los ‘actores’ son dos parejas: los propietarios de la casa y sus amigos que practican un juego de roles de erotismo pervertido y con un cambio de parejas. La posición social y económica de los cuatro se revelará en las escenas siguientes, sobre todo, mediante los diálogos.

La acción de *Crónica de un secuestro* se desarrolla en un espacio distinto de las dos obras anteriores, ya que la ‘invasión’ se produce en sentido opuesto: el oprimido es raptado y secuestrado en el lugar de residencia (por lo menos temporal) de los opresores. El espacio escénico, en consecuencia, reproduce un lugar miserable de “(...) una casa abandonada. Casi una ruina” (Diament 2017: 1).

El encuentro inicial de los invasores y los invadidos se realiza de manera distinta en cada obra. En *La mueca* la aparición de estos primeros se anticipa a la vuelta a casa de los dueños. De esta forma el lector/espectador conoce a los cuatro asaltadores desde la primera escena. Su caracterización se realiza de manera directa, transitiva, verbal

y extraverbal y se verifica en acciones que expresan sus relaciones interpersonales. Se observa que no hay igualdad de estatus, al contrario, hay una jerarquía establecida, en la que uno de ellos (El Sueco) desempeña la función de jefe al que los otros deben obedecer, siguiendo puntualmente sus instrucciones. Además, se nota una división visible en dos categorías: ‘los intelectuales’ (El Sueco y el Flaco) y el vulgo (el Turco y Aníbal). La pertenencia a una de las categorías se nota desde la primera aparición de los personajes en el escenario. Las acotaciones presentan al Sueco como “un personaje extravagante, extraño” y el Flaco es “el mejor arreglado y más distinguido de los cuatro. Se hace claro de que pareciera responder a una clase social más elevada”. El Turco tiene “características más sencillas, más vulgares” (Pavlovsky 1980: 27–28), lo mismo que Aníbal. Las relaciones entre los cuatro se ven complejas y no faltan manifestaciones de desprecio con intención de bajar la autoestima del otro e incluso actos de violencia verbal y física. En medio de algunos preparativos que pueden insinuar un propósito derodar un documental, llegan los dueños, mientras que los invasores los esperan escondidos.

En *Los criminales* el invasor irrumpe en la casa sin darse cuenta de la presencia de los propietarios. Su primer contacto con ellos resultará para él un sobresalto. En cambio, estos ya lo están esperando, prevenidos por uno de ellos, Frank, un amigo del dueño, que vio al ladrón aventurarse por la ventana. Aunque Willy (el dueño) está disponiéndose a defender sus posesiones con un revólver, Frank, tiene una idea de divertirse a costa del invasor. Con solo leves protestas por parte de sus compañeros, que terminan por inclinarse a su proyecto, prepara una trampa en la que caerá Martín, el ladrón. La clasificación social de los participantes de la fiesta por el lector/espectador es casi inmediata, tanto por su forma de vivir y divertirse visualizada en el escenario, como gracias al diálogo que permite identificar a Willy como un rico abogado que además especula en la bolsa de valores. Sin embargo, si esta identificación queda clara para el receptor, no es del mismo modo para los personajes. Martín, el ladrón, erróneamente categoriza a los demás, por su parecer, como criados de la casa.

En *Crónica de un secuestro*, en la primera escena se produce la irrupción del opresor, Pedro, con su víctima, Morel, en una habitación en la que ya se encuentra el compañero de Pedro, Martín. La clasificación *víctima* vs. *victimario* queda evidente al nivel de la “historia”, es decir, el de las relaciones entre los personajes.

La relación entre los dos grupos/personajes desde el principio y a lo largo de la acción tiene un carácter de oposición binaria basada en la antinomia: opresor vs. oprimido. Y lo que en el fondo constituye la acción es una serie de situaciones dramáticas modificadas gracias a las transformaciones de la víctima en el victimario o del victimario en la víctima. Estos cambios influyen en la percepción del lector/espectador que en cada momento está instigado a reflexionar sobre lo que efectivamente *es* y lo que solo *parece*.

La acción se construye a base de una serie de oposiciones en la caracterización de los personajes que *grosso modo* se podrían resumir en los rasgos siguientes: rico de clase elevada vs. pobre de clase baja, el que respeta las normas sociales vs. el que las viola, buen ciudadano vs. criminal, inocente vs. culpable, educado vs. inculto, honorable vs. despreciable, en general en términos de una evaluación inmediata – bueno vs. malo. Desde el punto de vista del lector/espectador la primera serie de características oposicionales coincide con el estatus de *víctima*, y la segunda se atribuye al *victimario*. Esta valoración, como veremos, está constantemente perturbada, ya que no se verifica en las

conductas y actuaciones de los personajes. Si el lector tiende a unir los elementos de un grupo y oponerlos a los del otro, los dramaturgos le hacen dudar constantemente de lo justo de su evaluación, demostrándole que no *es* como le *parece*.

Desde el primer encuentro se produce la confrontación de los personajes inicialmente clasificados como opresores y oprimidos.

En las tres obras varían las formas de opresión utilizadas por los invasores/secuestradores. En *Los criminales* Martín, el ladrón, solo pretende llevarse los valores de los dueños de la casa y actúa con unos modales muy simples, con agresividad y brutalidad, que convencionalmente el lector/espectador suele atribuir a esta categoría social. La violencia que ejerce consiste en amedrentar con un cuchillo, pero también, como que se produce una identificación errónea de los invadidos por su parte, intenta intimidarles con un lenguaje insultante (groserías, escarnios, amenazas verbales): “¡Calláte sucio! (...) ¡Aguanten esa jeta! (...) ¡Pinga! (...) ¡Cabrón! (...) Puta sucia, ¡conmigo no se juega! (65) (...) ¡Callése puta! (67) (...) Rabo sucio!” (Santana 1974: 66).

Aparte de la agresión verbal recurre a la violencia física (“la toma por el brazo (...) le tuerce el brazo”) (66) y a los gestos e insinuaciones de carácter sexual: “*se acerca a Dora y le palmea las nalgas* (...) ¿Eres graciosa, no, zorra? Tu jefe se va a poner muy bravo, bravísimo. Cuando sepa que andas por allí regalándole el trasero al chofer” (Santana 1974: 66).

Viendo su comportamiento el lector/espectador es susceptible a evaluarle como un delincuente despiadado e identificarse más bien con los invadidos, pese a su forma de divertirse un tanto controvertida.

Sin embargo, los invadidos le responden al ladrón con unos modales de lo más corteses, tratándolo con reverencia que al lector/espectador le tiene que parecer irónica e incluso cínica: “Querido ladrón (...) No podemos complacerlo en eso. Perdónenos, señor ladrón (...) Es una lástima que no pueda usar ese dinero” (Santana 1974: 66).

Aparte de una falsedad evidente en las formas de contacto de las *víctimas* con Martín, a lo largo de la escena el dramaturgo introduce réplicas que preparan al lector/espectador a no confundir *el parecer* con *el ser* en su futura evaluación de los dueños y sus amigos. Se percata de que estos han ideado continuar la fiesta burlándose del ladrón y recurriendo al maltrato psicológico: “Un ladrón y vamos a desperdiciarlo, ¡qué tontos! (...) ¿Qué planeas? ¿(...) traerlo a nuestra fiesta? (...) Puede ser divertido” (Santana 1974: 63–64).

Se observará cómo la idea, anticipada antes de que se haga patente la presencia del ladrón en el espacio escénico, se irá convirtiendo en realidad y cómo, a continuación modificará sus formas a lo largo del desarrollo de la acción y hasta el final trágico.

En *La mueca*, la escena inicial en la que solo participan los invasores que han entrado en la casa aprovechando la ausencia de los dueños, deja al lector/espectador perplejo y no le facilita una identificación unívoca de los primeros, aunque le permite clasificar a los segundos en la categoría de ricos burgueses. El dramaturgo le deja al lector/espectador varias pistas para esta identificación. Los significantes del significado “burgués adinerado” se sitúan, en primer lugar, al nivel de los signos visuales (verbales, en las acotaciones, en el caso del lector) relacionados con el espacio escénico que mimetiza una casa lujosa, moderna, bien equipada (el decorado, los accesorios). En segundo lugar, proceden de los signos relacionados con el actor, tanto los enunciados, como el gesto, la mímica y el movimiento escénico. Se observa la reacción de asombro de los parti-

cipantes del grupo enfrentados a la opulencia de la casa: “Aníbal y el Turco parecen tan asombrados del lugar que no se han movido de la puerta” (Pavlovsky 1980: 27). A la pregunta del Sueco cómo le parece la casa, Aníbal contesta: “Aníbal (*devotamente*) – Es bárbaro esto. (*Mirando a todos los lados*)” (Pavlovsky 1980: 28).

Por el contrario, la identificación y en consecuencia la evaluación unívoca de los asaltantes no resulta posible en la primera escena, ya que el dramaturgo confunde y despista al lector/espectador dándole indicios ambiguos. Por un lado, la forma de entrar en la casa y los modales de los intrusos parecen sugerir un simple asalto con fines de robar, pero por el otro, el autor introduce varios elementos (accesorios, réplicas de los personajes) que no excluyen la posibilidad de que estos formen un equipo de periodistas o cineastas que pretenden rodar un documental. Las acotaciones informan que: “Baja el Flaco con una filmadora (...) Traen una máquina de escribir, un grabador y cables. (...) Todos van en busca de su equipo: grabador, filmadora, máquina, etcétera” (Pavlovsky 1980: 34–37).

En la escena siguiente la confusión prosigue. Carlos y Helena, los dueños de la casa, a su vuelta, sin ver a los invasores escondidos, inician un acto sexual, jugando a los animales. Su comportamiento, especialmente el hecho de que la mujer le haga pagar a cambio de sexo a su marido, induce a los receptores a evaluar a los personajes en la categoría de inmoralidad. El lector/espectador tiende a una cierta evaluación *cuasi* positiva de los invasores, a los que no ha identificado unívocamente, confrontándolos con la conducta de los invadidos que clasifica de pervertida.

En *Crónica de un secuestro* la identificación y la consiguiente evaluación de los personajes por parte del lector/espectador en la primera secuencia dramática (la obra es en un acto, sin división en escenas), es instantánea e unívoca. Este claramente clasifica a Morel como víctima de un secuestro y a Pedro y Martín como secuestradores. Contrastan los aspectos de uno y de otros: Morel “viste traje de buen corte, chaleco y corbata” y tiene los ojos vendados: Martín “viste un par de harapientos pantalones vaqueros y una remera desteñida” (Diament 2017: 1). Los victimarios, especialmente Pedro, usan la violencia física con el secuestrado, empujándolo y forzándolo a permanecer en una reclusión obligada. Sin embargo, desde el inicio, se hace evidente, que las formas de torturar a la víctima son sobre todo de orden psicológico y consisten en humillarla, mantenerla en la inseguridad de su destino, burlarse de ella dándole falsas esperanzas, etc. Pedro entabla un diálogo con Morel en el que aparentemente le permite expresarse libremente, pero en realidad refuta toda su argumentación. El tema de la conversación resulta ser la razón por la que se realizó el secuestro. Morel no encuentra ninguna porque se considera y declara inocente: “Me siento... perfectamente... inocente. (...) Yo no soy culpable de nada” (Diament 2017: 10–11). Si el lector/espectador inicialmente parece estar dispuesto a creerlo y a evaluar al personaje de forma positiva, a medida que avanza el diálogo y se va desvelando la historia personal del secuestrado, paulatinamente empieza a dudar de la conciencia limpia y la inocencia del personaje. Amenazado, obligado a desnudar su vida el secuestrado demuestra su inmoralidad.

Como hemos podido observar, las escenas iniciales de las tres obras pretenden conducir al lector/espectador a una clasificación generalmente inequívoca de los personajes en las categorías oposicionales *víctima* vs. *victimario*. La evolución posterior de las

situaciones dramáticas invertirá el *ser/parecer* de la antinomía *culpable/inocente* conduciendo al receptor, más o menos explícitamente, a una modificación de su evaluación.

En *Los criminales* esta inversión se va produciendo paulatinamente desde que los dueños cierran con la llave la puerta de la casa, imposibilitándole al ladrón el escape. El lector/espectador observa cómo contrasta el nerviosismo de Martín que se siente atrapado, con la irónica frialdad de los asaltados. Al principio estos parecen representar a la justicia:

Lucy – Usted es un delincuente, no podemos dejarlo escapar.

Frank – Perturbador de la sociedad.

Willy – Cáncer social (...) Usted debe ser castigado (...)

Frank – Debe enfrentarse a la sociedad y pagar su delito (...)

Willy – (...) Usted actúa al margen de la sociedad. Le ofrecemos la posibilidad de integrarse a ella (Santana 1974: 67–68).

Se autodeterminan como la parte honorable de la sociedad: “(...) Pertenece a una sociedad que usted violenta (...) Dirigimos la sociedad que usted atropella” (Santana 1974: 69, 71). A continuación se van revelando sus verdaderas intenciones: “Martín... estábamos aburridos. (...) ¡Y llegaste tú!” (Santana 1974: 73). Empiezan a tratarlo con desprecio, como un juguete, objeto de su diversión, se burlan de su nivel intelectual y su incultura y hasta recurren a la violencia física. Lo emborrachan, con un engaño lo convencen a que deposite el cuchillo y lo obligan con fuerza a tomar parte en sus juegos perversos sexuales con componente sadomasoquista. El *parecer* honorables ciudadanos se convierte en el *ser* moralmente corruptos y finalmente, en el desenlace de la obra, en *ser* verdaderos *criminales*. A medida que el lector/espectador modifica su evaluación de las dos parejas, el dramaturgo le propone también rectificar su valoración de Martín. El ladrón, del *victimario* se transforma en la *víctima* de la sociedad injusta y de sus “honorables” representantes. “Yo no pude estudiar (...) siempre he comido mal” (Santana 1974: 72) – dice Martín, en su defensa, “¡Sólo robo para comer! ¡Para comer y vivir!” (Santana 1974: 73).

Si en *Los criminales* la evaluación de los personajes por parte del lector/espectador, desde el principio, se encamina claramente hacia la inversión de los pares oposicionales *ser/parecer* – *víctima/victimario*, los recursos dramáticos que utiliza Pavlovsky en *La mueca* no le hacen al receptor la tarea tan fácil. A lo largo del desarrollo de la acción, este observa cómo los dos grupos de personajes cambian de estatus de *víctima* a *victimario* pasando constantemente de *ser* a *parecer* y al revés. Los invasores, al final del primer acto, drogan a Helena y Carlos echándoles en la bebida alcohólica, la lisérgida (LSD), lo cual, por un sobredosis, les produce un fuerte efecto. Sin embargo, según le debe parecer al lector/espectador, el propósito de los intrusos no es el de simplemente robar la casa y oprimir a sus propietarios, sino, como ya se ha sugerido en la primera escena, rodar un documental con un impreciso objetivo social. El segundo acto empieza con un discurso que pronuncia el Sueco y que Aníbal está pasando a máquina. El hecho de que el jefe exponga allí sus divagaciones sobre el hombre actual y la condición humana, induce al lector a no identificar al Sueco como un simple

delincuente. Este *parecer* no se confirma en las escenas siguientes, visto que el Sueco y sus compañeros recurren a varias formas de violencia física y psicológica con la pareja:

El Flaco lo empuja a Carlos que cae de rodillas (...) El Sueco. – Lo quiero así, arrodilladito. (...) El Sueco le pega un bife a Carlos con una mano mientras con la otra lo tiene amarrado del pelo (...) el Sueco le [a Helena] pega un golpe (...) el golpe fue en la cara, bastante fuerte (...) tiene la cara ensangrentada (Pavlovsky 1980: 53–55).

El Sueco humilla a Carlos, que no ha defendido a su mujer, acusándolo de cobarde y obligándolo a que le bese los pies. La reacción repentina de Carlos que desata una violencia inesperada, física y verbal, contra los invasores, modifica la situación dramática y deja perplejo al lector/espectador que ahora tiende a identificarse con este personaje. Otro cambio de situación vuelve a poner a Carlos y Helena en la posición de víctimas atadas a las sillas. El Sueco empieza un interrogatorio y con amenazas, consigue que Carlos haga “una pequeña confesión íntima”, que “confiese un acto de su vida que lo avergüenza” (Pavlovsky 1980: 60–61). De este modo, de la *víctima* se convierte en el culpable de infidelidad, engaños y mentiras, lo cual van descubriendo al mismo tiempo, su mujer y el lector/espectador. Resulta que Helena es también culpable de adulterio, lo que el Sueco tiene documentado. En una escena de gran importancia desde el punto de vista del mensaje ideológico de la obra, El Sueco, con algunas reservas hechas, haciendo sus reflexiones se puede considerar, en su función pragmática, el “portavoz de intenciones ideológicas o didácticas de la obra”<sup>2</sup> en términos de Barrientos (2012: 211). Explica las intenciones del autor cuando habla de

(...) una sensibilidad pasiva, de espectador de platea cara, de burgués refinado que aprendió a mirar a los demás. A leer la historia que los demás hacen con su sangre (63) (...) porque los espectadores sensibles están siempre sentados en sillones demasiado cómodos (Pavlovsky 1980: 64).

En el parlamento final, el Sueco caracteriza la clase burguesa a la que pertenecen Carlos y Helena, justificando, de esta manera, su irrupción en la casa:

Dónde íbamos a encontrar tanta hipocresía y tanta podredumbre junta (...) El hecho de que Uds. sean una porquería viviente, no quiere decir que como fenómeno estético no constituyan una pieza de valor excepcional. ¡Son arte...! ¡poesía pura! ¡De la peor especie humana...!, ¡pero auténtica! ¡Pura! ¡Eso sí! Como decía un amigo mío, son la más pura y auténtica expresión de la hipocresía (Pavlovsky 1980: 69).

La última escena de la obra parece confirmar el juicio del Sueco. Carlos y Helena al quedarse solos después de la salida de los invasores, se sientan tranquilamente en el sillón, tomados de la mano, bebiendo whisky, sonriendo como si no hubiera pasado nada, mientras se oye la grabación del Sueco.

En *Crónica de un secuestro* la evaluación de los antagonistas por parte del lector/espectador experimenta un cambio radical cuando se desvela la historia personal de Morel: su carrera a todo precio, su comportamiento indigno hacia su mujer que en consecuencia provocó una enfermedad grave de esta, sus infidelidades, su fanfarronada. Martín,

<sup>2</sup> La obra ha sido clasificada como “teatro de crueldad con ideología declarada, antiburguesa” (Schanzer 1980: 16).

el segundo de los secuestradores que antes había permanecido sin intervenir, siente la viva repulsión por Morel y la expresa a gritos. El lector/espectador se inclina a compartir su evaluación. La inocencia del secuestrado parece cada vez más discutible. En una escena de gran importancia para el mensaje ideológico de la obra, Pedro que fue torturado en la cárcel, acusa a Morel, representante de una sociedad corrupta, de colaboracionismo: “¡Usted es colaboracionista! (...) Usted ha colaborado con ellos. Usted los ha dejado hacer. Ha callado, (...) y esta es la forma más repulsiva de colaboración” (Diament 2017: 36).

Al final, el secuestrado queda totalmente destrozado y no solamente tiene que reconocerse culpable de su falsedad e hipocresía, sino que además se da cuenta de que su vida no tiene valor para nadie, ni siquiera para su familia. Liberado por los secuestradores, no quiere admitir la idea de que su mujer no pagara el rescate por él y vuelve al lugar de secuestro.

Al nivel de la fábula, la identificación y la evaluación que permitan invertir la antinomia *ser* vs. *parecer*, no tienen gran importancia. En *Los criminales* la identificación mutua por los invadidos y el invasor, aparte de un *quiproquo* interno de breve duración (la no-identificación de los participantes de la fiesta por el ladrón), es evidente y no sufre alteraciones. Por otra parte, resulta también claro que los culpables de la muerte del ladrón no serán llevados a juicio ni sentenciados y en el *parecer* público quedarán inocentes.

En las obras de Pavlovsky y de Diament, los invasores y los secuestradores parten de una evaluación previa, la cual provoca toda su actuación posterior premeditada. No es igual en el caso de los invadidos y del secuestrado, ya que estos no llegan a identificar a sus supuestos opresores de forma inequívoca y no son capaces de comprender las razones de su comportamiento, sobre todo el acto de liberarlos al final.

Si la evaluación, en algunos aspectos, no resulta posible para los personajes, se supone que la idea del autor es que el lector/espectador llegando al desenlace de la obra, efectúe una evaluación clara de acuerdo con su mensaje ideológico.

En *Los criminales* este mensaje queda fácilmente descifrable, puesto que el reconocimiento por evaluación basado en la inversión de *parecer* y *ser* resulta evidente. Las supuestas víctimas del asalto, se convierten en verdugos cuando hieren a este con un tiro y después acaban con su vida, disparándole “repetidas veces”, para deshacerse del problema (Santana 1974: 77). No sólo cometen un crimen, sino que se sienten totalmente inocentes, satisfechos e impunes, capaces de burlar la justicia, como buenos ciudadanos:

Lucy – (*a Willy*). Saldrás mañana en los diarios, Willy.

Willy – Sí, claro. “Peligroso criminal muerto al intentar robar residencia” (*Rien por lo bajo*.)

Frank – Las personas honorables se sentirán más seguras. (*Rien por lo bajo*.) (Santana 1974: 77).

El plural del mismo título, parece sugerirle al receptor la identificación correcta del que *parece* ser un criminal y de los que realmente *son* criminales. Otra interpretación podría extender esa clasificación a toda la clase burguesa, o incluso, a la sociedad corrupta como tal.

En *Crónica de un secuestro* y aún más en *La mueca*, el juego de *ser* vs. *parecer*, *víctima* vs. *victimario*, *inocente* vs. *culpable*, deja finalmente al espectador desconcertado e inseguro de sus evaluaciones. Los dos grupos de personajes, por turnos, le parecen víctimas o victimarios. Si finalmente cree estar seguro de lo justificado de la evaluación en categoría de *ser culpable* de los invadidos/secuestrado, tanto en su calidad de individuos, como en la de representantes de su clase social, no está seguro de cómo evaluar a los intrusos/secuestradores, que a pesar de la inversión de su posición le pueden parecer moralmente dudosos.

El mensaje posible a descodificar es análogo en las tres obras aunque varíen las formas de transmitirlo al receptor. En todas ellas se desenmascaran lacras de ciertos grupos sociales de la media y alta burguesía. La calificación más inequívoca se la ofrece al lector/espectador Rodolfo Santana en *Los criminales*. Este autor, más que los otros dos dramaturgos, apela a su emotividad, evocando en él la compasión hacia el ladrón y la indignación hacia sus antagonistas. Le propone una identificación fácil de los asaltados como seres inmorales. El propósito de Pavlovsky es evidentemente el de inquietar, perturbar, “impedir la indiferencia del espectador”, según sus propias palabras. Este último sale confuso, sin tener una idea clara de cómo evaluar a los personajes de la obra y sus comportamientos. Sin embargo, lo que sí queda claro, es la evaluación de la clase que representan Carlos y Helena. No resulta ya tan evidente la valoración de los invasores, primero porque difieren entre ellos, y segundo, porque a pesar de la ideología que intenta expresar el Sueco, su comportamiento es violento y agresivo. El dramaturgo deja abierta la cuestión de quiénes son en realidad y cuál ha sido su propósito. Del mismo procedimiento dramático se sirve Mario Diamant dejando el final de la obra abierto. No sabemos por qué Morel fue secuestrado, ni por qué fue liberado, ni menos aún, por qué, una vez liberado, vuelve al lugar del secuestro, haciéndose simbólicamente el secuestrado de su propia conciencia. Como Pavlovsky en su obra, tampoco Mario Diamant en la suya explica las razones del secuestro, dejándolas ambiguas. La única identificación de Pedro es la del preso torturado en la cárcel. No se conoce su historia ni de qué era (o no era) culpable. La fecha de la creación de la obra no permite identificarlo como víctima del Proceso de Reorganización Nacional, aunque a un lector actual, es la primera identificación que se le impone. Las tres obras no contienen un mensaje explícito, sino que invitan al lector/espectador a descifrar lo que implícitamente, mediante el recurso de juego de *ser* vs. *parecer*, le está transmitido.

## Anexo

### Argumento de las obras

Rodolfo Santana, *Los criminales*

El lugar de la acción es una vivienda lujosa de una gente acomodada. Los propietarios de la casa y sus amigos organizan una fiesta cuyo carácter oscila entre una misa negra y una orgía sexual. Un invasor irrumpe en la casa sin darse cuenta de la presencia de los propietarios. En cambio, estos ya lo están esperando, prevenidos por uno de ellos que vio al ladrón aventurarse por la ventana. Aunque Willy (el dueño) está disponiéndose a defender sus posesiones con un revólver, Frank, tiene una idea de divertirse a costa del invasor. Preparan una trampa en la que cae Martín, el ladrón, que de victimario

se convertirá en la víctima. Lo tratan con desprecio, como un juguete, objeto de diversión, burlándose de su incultura, lo emborrachan, lo obligan con fuerza a tomar parte en sus perversos juegos sexuales y finalmente lo asesinan, seguros de su impunidad como ciudadanos honorables.

Mario Diamant, *Crónica de un secuestro*

En la primera escena de la obra se produce la irrupción del secuestrador, Pedro, con su víctima, Morel, un agente de seguros, en una habitación en la que ya se encuentra el compañero de Pedro, Martín. Morel se declara ser un ciudadano ejemplar, apreciado por amigos y familiares. Sin que se evidencien las causas de su secuestro, los victimarios, especialmente Pedro, usan con él la violencia física, empujándolo, amenazando y forzándolo a desnudar su vida, lo que demuestra finalmente su inmoralidad. Destrozado, tiene que reconocerse culpable de su falsedad e hipocresía, y además se da cuenta de que su vida no tiene valor para nadie (su mujer no quiere pagar el rescate por él). El final queda abierto: liberado por los secuestradores, Morel vuelve al lugar de secuestro.

Eduardo Pavlovsky, *La mueca*

Cuatro invasores enigmáticos irrumpen en la casa de un matrimonio acomodado de clase alta, durante la ausencia de estos. En medio de algunos preparativos que pueden insinuar un propósito de rodar un documental, llegan los dueños, mientras que los invasores los esperan escondidos.

Entre los asaltantes y los dueños de la casa empieza un juego impregnado de violencia psíquica y física y erotismo, durante el cual se producen sucesivos cambios de roles en los que los victimarios se convierten en víctimas, para después volver a ser opresores. Llevados los dueños de casa al límite, desvelan la falsedad de sus vidas. Cuando los asaltantes repentinamente abandonan la casa, supuestamente habiendo cumplido sus objetivos, la pareja cuya relación parece haber sido destrozada, se comporta como si no hubiera pasado nada. No se aclara en la obra la verdadera identidad ni intenciones de los invasores.

## BIBLIOGRAFÍA

- DIAMANT Mario, 2017, *Crónica de un secuestro*, <https://www.celcit.org.ar/publicaciones/biblioteca-teatral-dla/?q=diamant&f=&m=> (consulta 15.02.2019).
- GARCÍA BARRIENTOS José-Luis, 2017, *Cómo se analiza una obra de teatro. Ensayo de un método*, Madrid: Editorial Síntesis. S.A.
- PAVLOVSKY Eduardo, 1980, *La mueca. El señor Galíndez. Telarañas*, Madrid: Editorial Fundamentos.
- PAVLOVSKY Eduardo, 2019, *Wybór dramatów*, Maria Falska, Michał Hudyk (trad. del original español), Kraków: Księgarnia Akademicka.
- SANTANA Rodolfo, 1974, *Los criminales*, (in:) *8 piezas cortas*, Valencia: Ediciones de la Dirección de Cultura.
- SCHANZER George O., 1980, *El teatro vanguardista de Eduardo Pavlovsky*, (in:) Eduardo Pavlovsky, *La mueca. El señor Galíndez. Telarañas*, Madrid: Editorial Fundamentos.
- STRÓŻYŃSKI Tomasz, 1990, *Les jeux de l'être et du paraître dans les contes et les nouvelles de Guy de Maupassant*, Lublin: Wydawnictwo UMCS.